



■ Entrevista a Luis Auñón y Jesús Viedma, ganadores de los concursos AFOES 2015 y 2017

Lucía Isabel Pérez

■ La interpretación y la enseñanza, dos caras de la misma moneda Juan Mari Ruiz

■ D. Manuel Rodríguez Minaya José Luis Mateo

■ Pedagogía de la fabricación de cañas: presente y futuro Elena Amalia Bablé

■ En busca de respuestas - una mirada crítica a las obras para fagot y piano de Alexandre Tansman

Guillem Borràs

■ Ritorno alle pratiche musicale dell'antichità nel XXI secolo: a propósito de «Euterpe 2018» Daniel Sánchez

■ Música popular en el aula de oboe Andrés Parada

■ Gustave Dhérin: El desconocido fagotista francés Andrea Rosario Pérez

■ Entrevista al fagotista Mario Navarro Pizzo "El intérprete es un mediador y el instrumento una herramienta cuyo fin es la música" Ovidio Giménez

■ Pedro Joaquín Raimundo Soler y Soler (1810-1850) y otros oboístas españoles en la Francia romántica

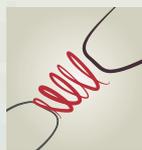
Vicent Llímerá y Manuel Lafarga

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



Oboes & English Horn

Distribuido por Zasmusic



arunval
canes & reeds

Distribuido por Zasmusic

Edita
Asociación de Fagotistas y Oboístas de España

Dirección

María Fernández

Equipo de redacción

Edmon Elgström, 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

Javier Guerrero Benavente (Gueben, diseño creativo)

Diseño

Yabok Estudio

Responsables de publicidad

María Fernández y Sarah Roper

Junta directiva

Presidenta: Sarah Roper

Vicepresidente: Joaquín Osca

Secretaria: María Fernández

Tesorero: René Rodríguez

Vocales: Higinio Arrué, Juan Ramón Fuentes, Javier Guna, Lucía Isabel Pérez

ISSN: 2255-0240

Depósito legal: GR 2255-0240

Impreso en España, Lucena (Córdoba), junio 2019

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

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



SUMARIO

Carta de la presidenta. Sarah Roper	4
Entrevista a Luís Auñón y Jesús Viedma, ganadores de los concursos AFOES 2015 y 2017. Lucía Isabel Pérez	6
La interpretación y la enseñanza, dos caras de la misma moneda. Juan Mari Ruiz	10
D. Manuel Rodríguez Minaya. José Luis Mateo	18
Pedagogía de la fabricación de cañas: presente y futuro. Elena Amalia Bablé	28
En busca de respuestas - una mirada crítica a las obras para fagot y piano de Alexandre Tansman. Guillem Borràs	34
Ritorno alle pratiche musicale dell'antichità nel XXI secolo: a propósito de «Euterpe 2018». Daniel Sánchez	44
Música popular en el aula de oboe. Andrés Parada	52
Gustave Dhérin: El desconocido fagotista francés. Andrea Rosario Pérez	60
Entrevista al fagotista Mario Navarro Pizzo "El intérprete es un mediador y el instrumento una herramienta cuyo fin es la música". Ovidio Giménez	66
Pedro Joaquín Raimundo Soler y Soler (1810-1850) y otros oboístas españoles en la Francia romántica. Vicent Llimerá y Manuel Lafarga	72





CARTA DE LA PRESIDENTA

Sarah Roper
Presidenta AFOES

A handwritten signature in black ink that reads "Sarah Roper". The signature is fluid and cursive, with a period at the end.

Queridas socias, queridos socios,

Esta 8ª edición de la revista de AFOES estará a vuestra disposición durante o inmediatamente después del III Concurso Nacional de AFOES 2019, en la especialidad de oboe y que celebraremos en Llíria del 4 al 7 de Julio. El equipo de AFOES quiere transmitir a todos los concursantes nuestros mejores deseos y darles la más efusiva enhorabuena por haber sido seleccionados para formar parte de este evento tan importante para los jóvenes oboístas de este país. Me gustaría agradecer al jurado de la ronda preliminar y de las rondas finales por su tiempo e interés en la Asociación. Agradecer, igualmente, a los socios de AFOES que participarán ofreciendo ponencias y talleres durante el evento, así como a los expositores, anunciantes y patrocinadores que continúan apoyando a nuestra Asociación de una forma extraordinaria. Sin ellos AFOES no estaría en condiciones de organizar estos eventos, por lo que les estamos inmensamente agradecidos.

El congreso celebrado el año pasado en Granada, IDRS 2018, organizado por AFOES, fue un acontecimiento histórico tanto para la IDRS como para AFOES. Gracias a la energía de los últimos 7 años y a la cantidad ingente de horas de trabajo dedicadas a la Asociación por los socios fundadores de la directiva, AFOES es ahora mismo una fuerte y extensa familia de más de 600 socios y con un gran prestigio nacional e internacional. La nueva junta directiva empezó a trabajar en noviembre de 2018, entrando en un nuevo período de transición hacia el futuro, muy conscientes de la enorme responsabilidad que acarrea continuar con este trabajo. Me siento muy honrada, y un poco abrumada, de poder estar al frente de este nuevo equipo, formado por miembros de la anterior junta directiva, con su inestimable experiencia, y por nuevos miembros con nuevas ideas y aportaciones, y muy emocionada acerca del futuro que depara a esta asociación única.

El equipo de AFOES está trabajando en diversos proyectos de cara al futuro inmediato. Estamos trabajando en la nueva página web, aún en proceso de finalización y que dispondrá de una sección restringida para socios. Estamos organizando las clases magistrales para fagot con la prestigiosa solista Rie Koyama que se celebrarán en Zaragoza, con la colaboración del Conservatorio Superior

de Música de Aragón, durante el mes de septiembre de este año. También hemos empezado a organizar el futuro congreso AFOES 2020 que se celebrará en Barcelona. Así mismo, estamos muy orgullosos de anunciar que AFOES ha realizado un encargo al compositor Óscar Navarro para que componga un Trío para Oboe, Fagot y Piano. Esta obra se estrenará en 2022, donde celebraremos el 10º aniversario desde el 1º congreso celebrado en Málaga en 2012. Esperamos que este sea un evento muy especial para todos nosotros.

Quisiera agradecer a nuestros nuevos colaboradores en la elaboración de esta revista, Juan Mari Ruiz y Lucía Isabel Pérez. También me gustaría agradecer a Edmon Elgström por su ayuda y determinación con la revista, y quien ha conseguido que ésta sea oficialmente catalogada como revista científica. Esto significa que ahora los artículos publicados en la revista existirán a nivel oficial. Esperamos que esto sea un aliciente para que aún más socios de la asociación se atrevan a publicar sus artículos en el futuro. Agradecer también a los autores de esta edición por, una vez más, compartir sus conocimientos, experiencias e ideas con todos los socios de manera desinteresada.

Esta es, desde luego, la esencia de formar parte de una asociación como AFOES, el compartir y aprehender entre todos.

En este sentido, me gustaría dar las gracias a todos los socios por su apoyo continuo, en especial a los Socios la Caña (referidos más abajo) y pedirlos que si cualquiera de vosotros tiene alguna sugerencia, desea colaborar directamente con la junta directiva o de cualquier otra forma con AFOES, no dude en ponerse en contacto con nosotros escribiéndonos a info@afoes.es.

Socios La Caña 2019:

Edmon Elgström Misol, Silvia Fanny Coricelli, José Antonio Masmano Villar, Joaquín Osca Pons, Emili Pascual Carbonell, Sergio Simón Álvarez y Nikolina Vidic.



ANCE FEROLETO

www.anceferoleto.it





ENTREVISTA A LUÍS AUÑÓN Y JESÚS VIEDMA, GANADORES DE LOS CONCURSOS AFOES 2015 Y 2017

Lucía Isabel Pérez Berenguer
Equipo de redacción

Con motivo de la celebración del III Concurso Nacional AFOES en la especialidad de oboe, hemos entrevistado a los ganadores de los dos concursos realizados hasta este momento: el I Concurso de Oboe, cuyo ganador fue Luis Auñón (L. A.) y el II Concurso de Fagot, cuyo ganador fue Jesús Viedma (J. V.).

Nos gustaría conocer qué razón os impulsó a elegir tanto el oboe como el fagot como vuestro instrumento.

L.A. La verdad es que realmente no lo elegí yo. Era muy normal que la mayoría de los niños fuéramos a música después del colegio, mucho más si tenías algún familiar en la banda. En mi caso fue mi abuelo, bombardinista amateur, quien insistió en que sus nietos aprendieran música. Comencé en el año 96, con ocho años, y recuerdo perfectamente cómo fue ese día. Jesús Perelló, director de la banda Unión Musical de Godelleta (Valencia), nos llevó a unos cuantos niños a un trastero para darnos el instrumento que la propia banda nos había asignado. En aquel momento no había muchos instrumentos donde elegir y, además, se priorizaban las necesidades que la banda tenía, dependiendo de las carencias en cada cuerda. A mí me iban a dar un fagot porque nadie lo tocaba en la Sociedad, pero al cogerlo e intentar probarlo, nos dimos cuenta que mis manos eran demasiado pequeñas. Creo que por aquellos años no existían los fagotinos y, si existían, no habían llegado a Godelleta todavía. Por suerte, quedó libre un viejo oboe Buffet, lo cogí, me alcanzaron los dedos y la semana siguiente comencé con las clases semanales.

J.V. Antes de empezar a tocar el fagot tuve un primer acercamiento con la música en mi familia y con otros instrumentos, como el clarinete y el violín. Un día en el conservatorio escuché un fagot y me enamoré del sonido y las peculiaridades del instrumento. Y así fue como comencé a tocar el fagot.

Como socios de AFOES que sois, nos gustaría saber cómo conocisteis la asociación y qué os animó a haceros socios.

L.A. Creo que fue cuando se hizo el primer encuentro, en Granada. Vi las fotos por redes sociales y me pareció una idea magnífica. La gente parecía muy contenta, entusiasmada con todo aquello, se notaba que lo estaban disfrutando. Todas las marcas de instrumentos, productores de cañas, máquinas, accesorios... todo aquello que para probar costaría dar la vuelta a media Europa bajo un mismo techo y además aquí, en España. Poco tiempo después, durante el verano, me encontré en Buñol con José Antonio Masmano. Le pregunté y él me explicó con más detalle en qué consistía la asociación y cómo hacerme socio.

J.V. La conocí a través de profesores y amigos. Desde el principio me pareció una iniciativa buena y necesaria para los fagotistas y oboístas de este país donde, una vez al año, se da la oportunidad de reunir artistas, profesores y, por supuesto, alumnos donde aprendemos y conocemos las novedades relativas al ámbito de nuestro instrumento.

Es una satisfacción que consideréis AFOES como una asociación necesaria para los oboístas y los fagotistas, pero volviendo al concurso que ganasteis ¿qué destacaríais de la organización de vuestro concurso y de todo lo que englobaba el mismo?

L.A. Quizá estemos mal acostumbrados, pero no es sorpresa que todo lo que organiza AFOES sea increíble, y este concurso no iba a ser menos. El hecho de tener un concurso nacional de oboe ya es en sí un gran avance para los oboístas, pero no solo fue un concurso sin más. Hubo coloquios, conferencias, expositores, conciertos... Destacaría el hecho de que el jurado fuera internacional, formado por tres personas de gran prestigio en sus respectivos países, siendo a su vez representantes de tres de las escuelas de oboe más prestigiosas del mundo. Recuerdo asistir a una conferencia donde ellos mismos hablaban de las diferencias y similitudes de las escuelas de oboe. Infelizmente, cuando comenzó el concurso decidí centrarme en las fases y dejé de lado el resto de actividades. Otro aspecto que me llamó la atención fue el gran nivel de los pianistas acompañantes y la orquesta que nos acompañó en la final. Éramos mucha gente y el tiempo de ensayo estaba muy acotado. Sin embargo, todo funcionó perfectamente, facilitaron mucho tocar juntos. Este concurso es, en mi opinión, de lo mejor que AFOES puede ofrecer a jóvenes oboístas y fagotistas del país.

J.V. Lo destacaría todo. Es un evento muy completo en el que hay una gran variedad de actividades. Tenemos la oportunidad de aprender y disfrutar de grandísimos profesores que aportan su visión acerca de la música o la técnica del instrumento, disfrutar de los conciertos donde se puede escuchar un repertorio muy amplio, desde las obras más conocidas e importantes hasta obras nuevas muy interesantes. Además, una parte importante y divertida para mí de este evento son las visitas a los expositores, donde nos ofrecen la oportunidad de conocer las novedades acerca de los instrumentos, herramientas, cañas, etc. La organización es lo más importante de todo. Sin esas personas que ponen su tiempo y energía en organizar todo lo que conlleva un evento así no sería posible. No solo hacen que sea posible, sino que además lo hacen estupendamente. Les estaré siempre agradecido.

Muchísimas gracias por vuestras palabras de elogio a la organización de los concursos. Nos animan a seguir trabajando en ello con la misma ilusión del primer día. Pero ahora nos gustaría saber qué sentisteis cuando tras conocerse el resultado, oísteis vuestro nombre y supisteis que erais los ganadores de vuestros respectivos concursos.

L.A. Fue muy gratificante, realmente me sentí muy feliz por haberlo conseguido. Pero sobre todo me sirvió para entender que estaba trabajando bien, que estaba siguiendo un camino correcto y eso me motivó a seguir trabajando con más perseverancia para los siguientes retos que vendrían posteriormente. Me acordé de mi familia, el amor por la música que me transmitió mi madre y los miles de kilómetros que hice junto a mi padre para ir a clases y cursos, hacer unas pruebas o comprar un método nuevo. Pensé que mi abuelo hubiera estado orgulloso de aquello.

J.V. Para mí, el momento más tranquilo del concurso fue el fallo del jurado y la entrega de premios. Después de tres días de concurso en los que tuve que enfrentarme a un repertorio muy exigente, con la tensión que ello conlleva y justo después de haber interpretado el concierto para fagot y orquesta de W. A. Mozart en la final, sentí satisfacción conmigo mismo. Cuando conocí el resultado recibí una gran alegría, fruto del trabajo y el esfuerzo realizado. Lo asumí de una forma muy natural porque ya sentía una gran satisfacción personal que me hacía sentir muy bien.

Ganar el concurso llevaba implícito la realización de conciertos con diferentes orquestas y bandas, así que ¿qué ha supuesto para vosotros ser los ganadores de vuestros respectivos concursos?

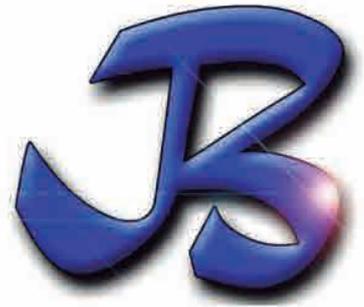
L.A. Más allá de la satisfacción personal y todo lo aprendido gracias al concurso, ha supuesto la realización de conciertos como solista que de otro modo sería difícil hacer. La posibilidad de poder tocar el Concierto en Do Mayor de Mozart junto a una orquesta fue el aliciente que me impulsó a prepararme para llegar todo lo lejos posible en este concurso. Y después de resultar ganador, tuve el honor de tocar El Bosque Mágico (F. Ferrán) junto a la Banda Municipal de

Alicante y posteriormente el Concierto en Do Mayor de Haydn junto a la Orquesta Ciudad de Granada, ambas formaciones excelentes. Sin lugar a dudas, este fue el verdadero premio, me sentí realmente privilegiado de poder hacerlo. Además, durante el pasado congreso de IDRS en Granada, AFOES nos dio la oportunidad de tocar la pieza "Four Sketches" de P. Hope en uno de los conciertos con horario de mayor audiencia en el Teatro Isabel la Católica de Granada, junto al vencedor de la edición de fagot, Jesús Viedma, fagotista extraordinario.

J.V. Después del concurso sentí que había dado un paso más en mi formación y que había ganado confianza en lo que hacía, cosa que es muy importante en nuestra profesión. Muchas veces durante el proceso de preparación del concurso me cuestionaba lo que hacía y este premio me dio un empujón de confianza para seguir adelante. No hay un antes y un después, es un paso más. Participar en el congreso de IDRS en Granada como artista fue una gran oportunidad de la que estoy muy agradecido, ya que es un evento de mucha importancia a nivel internacional, lo que supuso una gran responsabilidad.

Para terminar con la entrevista, quisiéramos pedirnos que animaseis a otras personas a participar en los próximos concursos.

L.A. ¡Claro que les animaría a hacerlo! Aunque sea una obviedad e independientemente del resultado final, creo que para cualquier músico es fundamental tocar para un público. Y si entre ese público hay un jurado de gran nivel, profesores, amigos, solistas de las mejores orquestas de dentro y fuera del país... resulta una oportunidad única para mejorar en muchísimos aspectos que no se trabajan en las aulas: autocontrol, espontaneidad, seguridad... además de los consejos que puedes pedir al tribunal una vez terminado. Con el límite de edad en los 28 años, significa que o bien se está estudiando o bien se ha acabado de hacerlo recientemente, es el momento idóneo de poner en práctica todo lo que has aprendido durante tanto tiempo, corregir errores y evolucionar como músico. Y aunque en principio pudiera imponer un poco, creo que los oboístas somos una comunidad que destacamos por el compañerismo y "buen rollo". El duro trabajo que se hace preparando las piezas es por y para uno mismo, el concurso puede servir como



BERTHELOT

PARIS | MADRID

WWW.ANCHESES.COM



+34 692 26 70 36

berthelotmadrid@anches.com

una buena excusa para estudiar un poco más de lo habitual. En mi caso personal, una semana después del concurso comencé el periodo de prueba en la que hoy es mi actual orquesta. Quizá ese fue el empujoncito que necesitaba.

J.V. Por supuesto que sí. Es una experiencia que hay que vivir por todo lo que se aprende durante la preparación de un concurso, una parte que contribuye al desarrollo de nuestra formación. Para mí, el hecho de participar en el concurso fue un reto personal, ya que era el primer concurso que hacía en mi vida. La preparación en los meses anteriores al evento fue algo nuevo y afrontar el estudio de un repertorio tan amplio y exigente me hizo desarrollar técnicas para estudiar, aprender del repertorio y organizar el estudio de una manera muy eficiente para aprovechar al máximo cada minuto. Me hizo ver y entender la importancia de la concentración y de focalizar en lo que se está estudiando.

Muchísimas gracias a los dos por haber sido tan amables de concedernos unas líneas contando vuestra experiencia. Desde AFOES reiteramos nuestra enhorabuena por vuestros premios, os deseamos una larga y fructífera vida musical y esperamos que seáis unos grandes abanderados de la asociación.

Luis Auñón Pérez, oboe

Cursa el Grado Superior en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, junto a los profesores Francisco Salanova y Jesús Fuster, obteniendo el Premio Extraordinario "Fin de Carrera". Recibe clases magistrales de oboístas como J. C. Gayot, Stefan Schilli, Dominik Wollenweber, Maurice Bourgue, Hansjörg Schellenberger y Thomas Indermühle, entre otros. Formó parte de la Joven Orquesta de la Comunidad Valenciana, la Joven Orquesta Nacional de España, The World Orchestra of Jeunesses Musicales. Ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquesta Gulbenkian, Orquesta de Cadaqués y la Orquesta Sinfónica del Vallés.

En 2013 pasa a formar parte de la Orquesta Metropolitana de Lisboa como Oboe y Corno Inglés. En 2015 gana el Primer Premio en el 1er Concurso Nacional de Oboe AFOES. Desde 2016 forma parte de la Orquesta Sinfónica Portuguesa del Teatro Nacional de la Ópera "São Carlos" como Oboe Solista A.

Jesús Viedma Molina, fagot

Realiza sus estudios profesionales en el Conservatorio de Linares. Al mismo tiempo amplía su formación en la Academia de Estudios Orquestales "Barenboim-Said". Posteriormente, finaliza el Grado Superior en el Conservatorio Superior de Granada con Bartolomé Mayor. En el curso 2014/2015 accede a la cátedra de fagot con el profesor Klaus Thunemann en la Escuela Superior de Música "Reina Sofía". En 2016 recibe el premio extraordinario al alumno sobresaliente en la cátedra de fagot de la ESMRS. Ha formado parte de la Joven Academia de la OCG, OJA, JONDE, GMJO o la Orquesta Sinfónica de la ESMRS. Además, ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de Madrid y la Orquesta Sinfónica de RTVE. En 2017 obtiene el primer premio y premio del público en el Concurso AFOES. Actualmente es alumno de la Escuela Superior de Música "Reina Sofía" con los profesores Gustavo Núñez y Francisco Alonso.



LA INTERPRETACIÓN Y LA ENSEÑANZA, DOS CARAS DE LA MISMA MONEDA

Juan Mari Ruiz
Socio AFOES, oboísta

La mayoría de quienes nos dedicamos profesionalmente a la música desarrollamos nuestra labor en el campo la enseñanza. Muy pocos de los que empiezan a estudiar un instrumento llegarán a conseguir una plaza en una orquesta profesional y son aún menos los que consiguen ser solistas, pero muchos hemos sabido encontrar una profesión igual de gratificante en el ámbito de la docencia.

El hecho de que la interpretación no sea la principal actividad profesional de quien se dedica a la enseñanza de su instrumento no significa que necesariamente deba dejarlo de lado. Tampoco quiere decir que no pueda desarrollar en paralelo una interesante labor interpretativa en aquellos lugares y oportunidades que se le presenten, aunque en muchas ocasiones la estructura del mundo musical y educativo no favorezca la simultaneidad de las dos actividades. Por otro lado, aquellas personas que se dedican principalmente a la interpretación, pero también dan clase habitualmente necesitan realizar un esfuerzo serio de autoanálisis y de adaptación a su trabajo docente, porque cuando están dando clase es más importante tener un conocimiento completo del funcionamiento del instrumento y una buena capacidad comunicativa que el virtuosismo que el profesor pueda poseer como instrumentista. Esta adaptación permite compartir las experiencias que han vivido sobre el escenario y explicar su saber hacer de una forma clara y asimilable para sus alumnos, más allá de la simple imitación y sabiendo adaptarse la edad, nivel y necesidades de cada uno.

LOS PROFESORES DE INSTRUMENTO EN ESPAÑA HOY EN DÍA

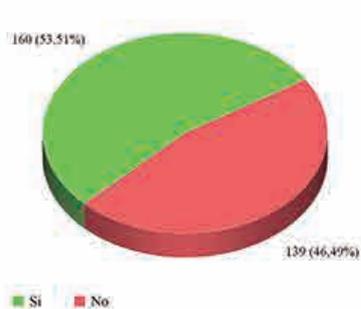
Para saber más acerca de la relación que los profesores tienen con su instrumento y poder ofrecer una perspectiva amplia más allá de mi propia experiencia personal elaboré una encuesta en la que participaron casi quinientas personas durante el mes de octubre de 2018. Los encuestados fueron profesores de instrumento en activo - no solo oboístas y fagotistas - de todos los niveles, desde escuelas de música hasta conservatorios superiores, a quienes debo expresar mi gratitud por su colaboración. Del análisis de las respuestas y de los comentarios de los encuestados se extraen datos muy interesantes que muestran en qué medida los profesores se mantienen activos instrumentalmente, los deseos que tienen de tocar en público y las oportunidades que se les presentan, tanto en su centro de trabajo como en su entorno.

Otro aspecto interesante que la encuesta permitió observar es en qué medida sienten los profesores que están bien formados - tanto en sus inicios en la enseñanza como en la actualidad, tras años de experiencia -, y cómo el hecho de enseñar les ha hecho mejorar como profesores y evolucionar como intérpretes.

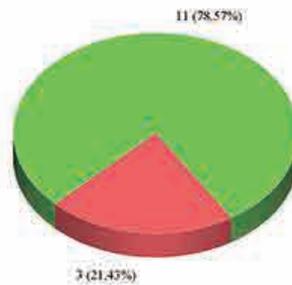
Del total de encuestados, 314 se dedican a la docencia como actividad principal, 134 compaginan la enseñanza y la interpretación por igual, mientras que únicamente 14 se definen principalmente como intérpretes. Este reparto desigual es debido a que la encuesta se envió a centros de enseñanza musical y no a orquestas, dado que su objetivo principal era conocer la realidad de quienes están realmente dando clase en la actualidad.

La primera cuestión sobre la que se pretendía reflexionar era cuál había sido el objetivo que estos profesionales se habían marcado durante su etapa de estudiante. Poco más de la mitad de quienes se dedican principalmente a enseñar declara que ése era su propósito inicial, porcentaje que - en este caso referido a la actuación - aumenta hasta casi un ochenta por ciento entre quienes se consideran como intérpretes. Por último, dos tercios de las personas que se dedican por igual a las dos actividades declaran que eso era precisamente lo que deseaban desde un principio.

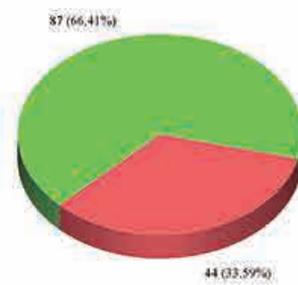
¿Era la docencia el objetivo inicial de quienes se dedican principalmente a la enseñanza?



¿Era la interpretación el objetivo de los que se dedican a ella?



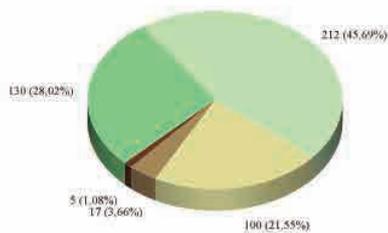
¿Era ese el objetivo de quienes se dedican a la docencia y a la interpretación por igual?



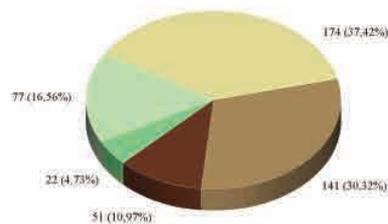
Resulta llamativo, teniendo en cuenta que la gran mayoría de quienes cursan sus estudios de música en el conservatorio lo hace en la especialidad de Interpretación, que más de la mitad pensara desde un principio en dedicarse a la docencia o en compaginar ésta con la interpretación. Esto implica que es necesaria una formación específica - y sobre todo práctica - en este campo aún dentro de las especialidades instrumentales, para que estas personas puedan desenvolverse con soltura en su futuro trabajo. Como veremos a continuación, este no parece ser el caso. Al ser preguntados por cómo valoran su formación inicial tanto en el campo instrumental como en el pedagógico y si aquella fue la más adecuada para su trabajo actual se observa claramente que existe una gran desigualdad entre ambas. Pero lo más importante es el contraste que esos datos ofrecen comparados con los obtenidos al preguntar sobre la percepción que tienen acerca de su preparación instrumental y pedagógica en el momento actual, que ofrecen una gráfica prácticamente idéntica en los dos casos.

Valoración de la formación inicial, en el momento de empezar a dar clase

Instrumental

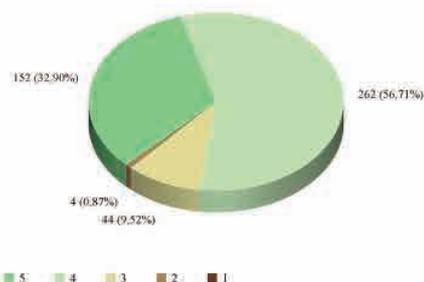


Pedagógica

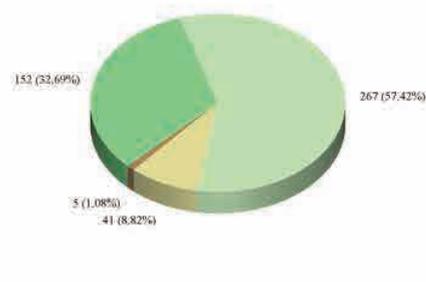


Valoración del nivel actual de preparación

Instrumental



Pedagógica



Como era de esperar, todo indica que la experiencia en el trabajo es un importante factor de mejora, pero al mismo tiempo se observa que, si bien ayuda en cierta medida en cuanto al dominio del instrumento, lo hace sobremanera en el caso de la enseñanza. Esto revela una carencia de base en la formación de los futuros profesores, que solo suplirán más adelante con su propia experiencia. Es probable que los profesores que en su día cursaron en el conservatorio la especialidad de Interpretación - a pesar de que su futuro profesional más probable en la mayoría de los casos fuera la docencia - no recibieran el necesario conocimiento de las herramientas prácticas que les permitirían transmitir de forma efectiva sus propios conocimientos y habilidades a los demás. Por otro lado, también puede ocurrir que otros, habiendo cursado la especialidad de Pedagogía y con ello recibido una sólida formación teórica, probablemente no tuvieron la ocasión de tener el necesario contacto práctico con la realidad diaria de la enseñanza y la interpretación de su instrumento.

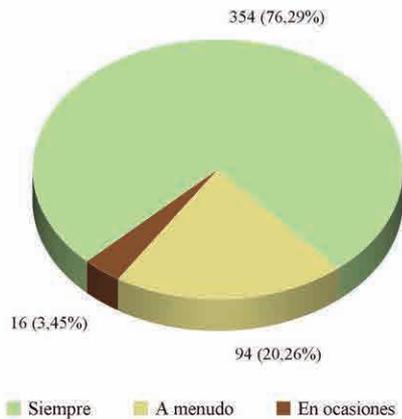
En cualquier caso, con el estudio de los datos de la tabla que se muestra a continuación se percibe de forma clara que en el momento de empezar a dar clase la mayoría de los encuestados siente una mayor seguridad en sí mismo como instrumentista bien formado que como profesor, aunque al cabo de unos años de experiencia la percepción prácticamente se iguala entre los dos ámbitos - un 4,21 frente a un 4,22, partiendo de unos valores de 3,93 y 2,76, respectivamente -.

Es curioso observar que si se analizan los datos según los diferentes grupos de edad se constata que cuanto más jóvenes son los profesores declaran haber recibido una mejor formación instrumental que lo que relatan sus colegas de más edad, pero al mismo tiempo una peor formación en pedagogía. No parece clara la causa de esta percepción, que si bien puede ser reflejo de una situación real también podría ser debida a una mayor consciencia entre el profesorado más joven de cuáles son sus puntos fuertes y sus carencias.

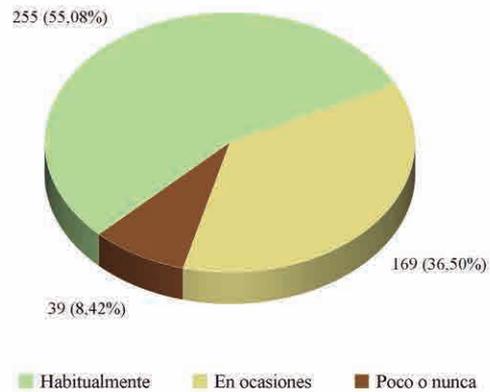
EDAD	FORMACIÓN INSTRUMENTAL INICIAL	FORMACIÓN INSTRUMENTAL ACTUAL	FORMACIÓN PEDAGÓGICA INICIAL	FORMACIÓN PEDAGÓGICA ACTUAL
30 O MENOS	4,9	4,39	2,6	3,84
31 - 40	4,03	4,25	2,65	4,17
41 - 50	3,99	4,16	2,71	4,43
51 - 60	3,73	4,21	2,91	4,36
MÁS DE 60	3,5	3,5	3,5	4,5
MEDIA	3,93	4,21	2,76	4,22

Otros aspectos importantes que la encuesta pretendía investigar para conocer la relación que los profesores tienen con su instrumento eran en qué medida utilizan ejemplos tocados por ellos mismos como complemento a sus explicaciones en clase, si además de enseñar actúan con frecuencia en público y si los propios centros ofrecen las suficientes oportunidades de hacerlo.

¿Acompañan los profesores sus explicaciones con ejemplos tocados por ellos mismos?

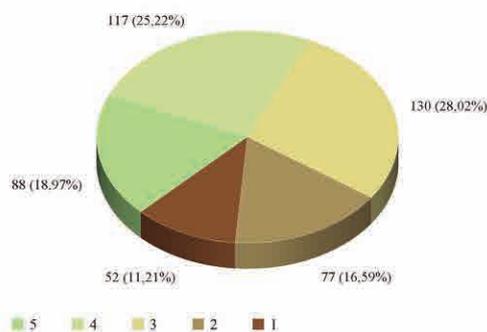


¿Actúan en público regularmente?

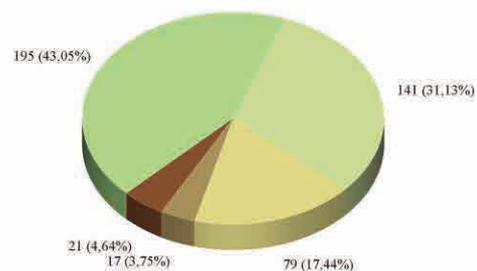


En los gráficos anteriores se puede ver que prácticamente la totalidad del profesorado utiliza habitualmente su instrumento para facilitar sus explicaciones, aunque las ocasiones en que actúan en público no se muestran en la misma proporción, lo que parece indicar que el hecho de actuar o no hacerlo no es una decisión voluntaria, sino que viene condicionada por otros factores. Para comprobar si los propios centros facilitan esas actuaciones se les pidió que puntuaran del uno al cinco las ocasiones que los centros les ofrecían, y también en qué medida desearían disponer de más oportunidades.

¿Ofrecen los centros de trabajo oportunidades de tocar en público?



¿Desearían los profesores disponer de más oportunidades?



En este caso se puede observar una clara desproporción entre los deseos de tocar del profesorado -que más de un 75% puntúa con un cuatro o un cinco - y las ocasiones de hacerlo que les ofrecen sus centros de trabajo - solo un 44% las puntúa con la misma calificación -. Este dato es de gran importancia porque, como veremos un poco más adelante, un aspecto crucial del proceso de enseñanza-aprendizaje de cualquier instrumento está basado en la transmisión

efectiva de las experiencias reales y actualizadas del profesor, algo a lo que todos los centros de cualquier nivel educativo deberían contribuir y promocionar. Las administraciones deberían tener en cuenta que un conservatorio o escuela de música es, además de un centro de enseñanza, un polo de actividad artística que debe ser favorecida. No se debe olvidar que se trata de unas enseñanzas eminentemente prácticas en las que el hecho de que el alumnado pueda ver en acción a sus profesores refuerza lo aprendido en clase y al mismo tiempo mejora la autoestima y la consideración profesional de estos.

Pero no se trata solo de una apuesta que deban hacer únicamente la administración o los equipos directivos. Varios encuestados manifestaron la dificultad que tienen en su centro para encontrar colegas con los que preparar un concierto, pese a las facilidades prestadas por el mismo. Quizá sea necesario un esfuerzo de concienciación para motivar al profesorado para que actúe y experimente los beneficios que le reporta, porque el hecho de mantenerse activo con el instrumento al mismo tiempo que se está dando clase les beneficiará tanto como intérpretes como en su labor docente.

Este proceso de mejora se produce en los dos sentidos, porque ambas actividades no son más que las dos caras de la misma moneda a las que aludía el título de este artículo. Una actividad interpretativa regular permite al profesor llevar a la práctica lo estudiado y poder comunicar a sus alumnos una experiencia reciente ofreciendo una visión realista, a la vez que le ayuda a ganar en credibilidad y a servirles como referencia. Esa experiencia incluye numerosos aspectos, desde experimentar de primera mano las sensaciones que el escenario provoca y cómo comportarse en él, hasta la elaboración de estrategias de estudio del repertorio, de autocontrol y de preparación para la actuación. También fomenta la empatía con los alumnos que están preparando exámenes y pruebas, tal y como indicaron algunos de los profesores encuestados.

Tener un contacto interpretativo real con las obras más habituales del repertorio ayuda a ajustar el nivel de exigencia, tanto para con los alumnos como para uno mismo, y también anima a conocer otras obras y mejorar la cultura musical en general. Por otro lado, permite mantener altas la motivación y la autoestima, porque no debemos olvidar que la mayoría estudiaron una carrera destinada a ser intérpretes. Poco importa que se trate de actuaciones profesionales o no, en su centro o fuera de él, o que sean actuaciones con los propios alumnos: lo principal es tomarlas con seriedad y profesionalidad, ofreciendo lo mejor de lo que uno sea capaz para sentirse realizado con el instrumento, cada uno en su propio nivel.

Quien se dedica principalmente a la interpretación puede encontrar en la docencia una herramienta fundamental para su propio progreso como instrumentista. Cuando tiene que plantearse la resolución de problemas que no ha padecido personalmente está obligado a utilizar el análisis y el razonamiento objetivo para poder encontrar soluciones prácticas que, además, deberá verbalizar. Esto mejora el conocimiento de su instrumento, de su técnica y de los problemas que pueden presentarse en un momento dado, lo que le permitirá hacer frente a cuestiones que le puedan surgir a él mismo en un futuro, o simplemente ir mejorando y haciendo más relajada y eficaz su forma de tocar. Tener un contacto constante con la práctica de su instrumento desde los niveles de base le ayuda a tener una visión global del mismo y a mantener la integridad de su propia técnica.

Al acabar sus estudios, el día después de su última clase con su último profesor, el instrumentista se convierte en su propio maestro, y es quien debe señalar su propio camino. Toda la experiencia que acumule con sus alumnos enriquecerá su bagaje, y todo este saber hacer como enseñante se lo podrá aplicar a sí mismo para buscar soluciones constructivas siempre que las necesite.

ENSEÑAR Y APRENDER

Enseñar es algo más que mostrar a otros aquello que uno es capaz de hacer. Si se limitara a ello sería un proceso cerrado en sí mismo en el que cualquier progreso se vería limitado por el simple hecho de que toda reproducción de algo supone una pérdida de información, lo que supone que la copia siempre sea algo más pobre que el original. El objetivo de cualquiera que se dedique a la enseñanza no es enseñar - paradójicamente -, sino conseguir que las personas aprendan de forma autónoma aquello que les interesa y en lo que están invirtiendo su tiempo

y su esfuerzo. Este aprendizaje se prolonga mucho más allá del tiempo que el alumno mantiene relación con su profesor, que a su vez seguirá aprendiendo de su propia experiencia y de la de los demás durante toda su vida.

La autonomía en el aprendizaje, aunque contando siempre con los consejos de los profesores o de los colegas, es aún más importante en el caso de un instrumento, en el que influyen múltiples factores que son diferentes en cada persona, como la edad, complejidad, morfología o aptitudes innatas. Para conseguir que cada uno saque el mejor partido de sus capacidades el profesor debe facilitar, partiendo de su experiencia personal, las herramientas necesarias para que puedan progresar, introduciendo las oportunas adaptaciones que harán que el estudio sea eficaz.

¿QUÉ ENSEÑAMOS? ¿CÓMO LO HACEMOS?

El primer paso para explicar a otros cómo pueden tocar es mostrarles cuál es nuestra manera personal de hacerlo, a fin de que después puedan progresar a partir de ella y seguir su propio camino. Para poder hacerlo es fundamental tener un conocimiento claro de cómo conseguimos realmente cada una de las cosas que hacemos de forma natural, cuál es el mecanismo involucrado en cada una y de qué forma lo podemos controlar.

Es cierto que, una vez automatizados, todos los gestos que necesitamos al tocar se activan de forma inconsciente y que esto nos permite concentrarnos únicamente en la música que queremos interpretar, pero esto, que puede ser suficiente para un solista o un músico de orquesta, no lo es para un profesor. Este último necesita poder mostrárselo a sus alumnos, y no suele ser suficiente con tocar el ejemplo y esperar que el alumno lo repita; es necesaria una explicación. Para que dicha explicación sea coherente y eficaz es imprescindible el análisis sistemático de lo que estamos haciendo, más allá de las imágenes mentales, de lo que en su día nos explicaron a nosotros y de las ideas preconcebidas más o menos abstractas que hayamos podido oír. Estas ideas pueden ser perfectamente correctas, pero carecerán de valor si no vienen refrendadas por una experiencia personal que nos haya demostrado que funcionan o, en su caso, cuáles fueron las adaptaciones que tuvimos que hacer.

Muchas veces no es sencillo abstraerse de las ideas sustentadas por la tradición y observar de forma objetiva qué es lo que sucede realmente mientras tocamos, máxime cuando en ocasiones lo que notamos que hacemos parece distanciarse de la teoría. Quizá esa distancia sea real y nuestra forma de tocar sea diferente, o puede que simplemente no hubiéramos comprendido plenamente esas ideas y que estemos haciendo lo que éstas expresaban, aunque nosotros lo describiéramos de otra manera. También puede ocurrir que, simplemente, esas ideas se hayan quedado anticuadas. En cualquier caso, lo que mejor podremos transmitir a nuestros alumnos es lo que nosotros mismos sabemos hacer realmente, una vez hayamos comprobado que funciona. Como resulta evidente, esta experiencia se verá reforzada de forma importante si mantenemos un contacto constante con nuestro instrumento como intérpretes más allá del aula.

Todo el repertorio que utilizamos en clase, obras incluidas, tiene como finalidad favorecer el aprendizaje de los conceptos generales que servirán para toda la vida, como son la afinación, la calidad del sonido, la flexibilidad, la articulación o el fraseo en un estilo determinado. No se trata únicamente de tocar de la mejor manera posible la pieza concreta que estamos estudiando, o de avanzar por el libro lo más rápido que podamos, sino de trascender ese material y utilizarlo para, además, aprender o profundizar en una destreza que podamos aplicar a cualquier otra obra.

Para poder utilizar el material de esta manera es necesario un análisis detallado que nos permita ver cuáles son los aspectos generales que podremos trabajar y qué otros no están presentes en la pieza. Una vez determinados aquellos, podremos explicar cómo conseguirlos utilizando las herramientas, explicaciones y ejercicios complementarios que nos han ayudado a nosotros a hacerlo. Esta utilización didáctica del repertorio a largo plazo puede aplicarse a cualquier obra, desde las más sencillas hasta las grandes obras de cualquier instrumento.

Tan importante como saber qué es lo que podemos trabajar en una pieza y con un determinado alumno es pensar en cómo lo podemos hacer. Esto incluye tanto el tipo de explicaciones que podemos ofrecer - de una profundidad siempre adecuada a la edad del alumno - como al tipo de ejercicios complementarios que nos pueden acercar a la realización de la obra y, con ello, a la adquisición de las habilidades que nos habíamos propuesto.

Tus instrumentos se merecen el mejor seguro, no te arriesgues.

Consíguelo desde 45€



Presupuesto Online

www.mercaseguros.com

Precios desde 45€.	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.
En caso de pérdida o daño te ofrecemos instrumento de sustitución. ⁽¹⁾	Incluye los complementos de tus instrumentos: boquillas, fundas, etc.		



CLAVE ^{DO} SOL
PROTEGE TU INSTRUMENTO

by merca **seguros.com**

(1) Seguro limitado al precio indicado en el plan de seguro y dentro de los límites tarifarios establecidos, según la ley excluyente. Casos de indemnización y condiciones.

En este sentido, una autonomía real por parte del profesor, que le permita experimentar con criterio ejercicios diferentes basados en su propia experiencia combinada con la tradición, será la forma más eficaz de transmitir ese conocimiento a sus alumnos, a la vez que estimula la autonomía de estos para encontrar soluciones en el futuro. Quizá alguno de esos experimentos no resulte efectivo y deba pensar en otra forma de trabajar, pero esto no debe desanimar en la búsqueda: puede que sirva para otra persona o si no, al menos habrán aprendido cómo no funciona.

CONCLUSIONES

El proceso de enseñanza-aprendizaje de un instrumento como el oboe o el fagot es una actividad eminentemente práctica que busca desarrollar en el alumno unas capacidades que le permitan abordar con solvencia un repertorio adecuado a su edad y nivel. La adquisición de estas habilidades se ve favorecida por una adecuada utilización del repertorio, siempre con una finalidad clara. Ese carácter práctico recomienda que el profesorado se mantenga activo instrumentalmente y que los centros favorezcan esta actividad como una forma de mejorar el nivel de la enseñanza y la consideración de sus profesores. Por último, una buena formación pedagógica de carácter práctico durante sus estudios en el conservatorio ayudará a los futuros profesores a iniciarse en la docencia con una mayor confianza y sin la necesidad de ir aprendiendo únicamente con la experiencia.

Juan Mari Ruiz

Profesor de oboe del Conservatorio Superior de Música de Navarra y colaborador con varias orquestas y grupos de música de cámara. Imparte cursos y conferencias y es autor del libro "El aprendizaje de los instrumentos de viento madera", de la colección "Ma Non Troppo" de la editorial Redbook. En septiembre de 2019 publicará en dicha editorial su nuevo libro sobre la relación entre la actividad interpretativa y la enseñanza de un instrumento, del que este artículo es una breve introducción.

www.juanmariruiz.com

DANZI
REEDS
SINCE 1996



D. MANUEL RODRÍGUEZ MINAYA

José Luis Mateo
Socio AFOES, fagotista

D. Manuel Rodríguez Minaya, natural de Toledo, hijo de D. Manuel María Rodríguez y D^a María Minaya, nació en el año 1835 y murió el 27 de octubre de 1900 en Madrid.

VIDA PERSONAL

Por la partida de defunción emitida por el Ministerio de Justicia, sabemos que D. Manuel Rodríguez falleció en Madrid, dejando una hija mayor de edad de nombre María Marina Rodríguez. Falleció a causa de una apoplejía cerebral y fue sepultado en el cementerio de la Sacramental de San Justo¹.

En el año 1851 aparece como alumno del Real Conservatorio Superior de Música de María Cristina en la clase de fagot de D. Camilo Melliez y el último año en el que su nombre se incluye en la lista de alumnos es 1859.

A lo largo de su vida residió en varios domicilios de Madrid. El primero del que tenemos constancia data de 1877 y sitúa su residencia en la calle Sacramento n^o 54. En 1881 se trasladó a la Plaza de Oriente n.º 7, bajo, y en 1900 residía en la calle Morerías n.º 13, principal.

El 16 de julio de 1869, D. Manuel remite una instancia a la junta directiva de la Sociedad de Conciertos solicitando licencia para llevar a su hija a los baños:

*Sr. Secretario de la Sociedad de Conciertos
Muy Sr. mío: encontrándome en la
precisión de llevar a mi niña a los baños,
suplico se digne usted hacerlo presente a*

los señores de la junta directiva para si se dignan concederme la licencia que solicito que advierto será lo más corta que me sea posible. Es favor que espero conseguir de la benevolencia de los señores individuos de la junta, a quienes D.g.m.a.²

*Madrid 16 de julio 1869
Manuel Rodríguez*

A causa de un problema de salud, el 13 de julio de 1881 se ve obligado a solicitar un mes de licencia en su puesto de trabajo como fagot de la Capilla Real para ir a la costa cantábrica, más concretamente a San Sebastián, a tomar baños de mar. Esta licencia le fue concedida ese mismo día con la condición de que no podía empezar a hacer uso de ella hasta que no se incorporara el violonchelista de la Capilla Real D. Víctor Mirechi y Larramant, que estaba haciendo uso de una excedencia similar. El 7 de agosto de 1881 comienza a disfrutar el permiso:

*Eminentísimo Señor
Manuel Rodríguez y Minaya, fagot de
la Real Capilla de S.M. (q.D.g.), pone
en el superior conocimiento de vuestra
eminencia que desde hoy día de la fecha
empiezo a hacer uso del mes de licencia
que vuestra Eminencia ha tenido a bien
concederle. Madrid, 7 de agosto de 1881
Manuel Rodríguez*

El 7 de septiembre de 1881 se reincorpora a su puesto de trabajo y a partir de esa fecha no nos consta ninguna solicitud más de permiso por motivos de enfermedad. Sí son

¹Cementerio de la Sacramental de San Justo, San Millán y Santa Cruz, situado en el paseo de la Ermita del Santo n^o 70 de Madrid.

²D.g.m.a.: Dios guarde muchos años.

constantes las solicitudes pidiendo que le sean reconocidos los aumentos de sueldo. En 1875, el salario por la cátedra de fagot del Real Conservatorio Superior de Música de María Cristina era de 1.500 pesetas anuales y de 2.000 pesetas anuales por la plaza de fagot de la Real Capilla. Por una de estas solicitudes sabemos que D. Manuel Rodríguez no solicitó ninguna licencia desde el 12 de octubre de 1888 al 13 de octubre de 1893.

*Al Ilmo. Sr. Director General de Instrucción Pública
Madrid 20 de abril 1893*

*Ilmo. Sr.:
Tengo el honor de remitir a V.E. la adjunta instancia del profesor numerario de esta escuela D. Manuel Rodríguez y Minaya, en la que solicita el segundo ascenso de antigüedad por haber cumplido el tiempo reglamentario.*

*El interesado ha desempeñado su cátedra con el mayor celo y asiduidad durante los cinco años, desde el 12 de octubre de 1888 al 13 de octubre de 1893, sin haber solicitado ninguna licencia durante este tiempo.
El Director³.*

VIDA LABORAL

La década de 1870 fue, sin duda, la época más importante para D. Manuel Rodríguez desde el punto de vista laboral. Concretamente, en 1874 comienza su proyección profesional que le llevaría a ocupar los puestos más importantes como fagotista en la Villa de Madrid.

El 24 de abril de 1874 se constituye la Sociedad de Conciertos, de la cual D. Manuel Rodríguez es miembro fundador. Apenas unos meses más tarde, el 20 de enero de 1875, es nombrado catedrático interino de fagot en la Escuela Nacional de Música y Declamación y el 20 de julio de 1875 es nombrado fagot de la Real Capilla.

En 1864, con 29 años de edad, D. Manuel era tercer fagot del Teatro Nacional de Ópera, en 1866 pasó a ser segundo fagot y en 1874, ya era el fagot solista:

*4 de diciembre de 1874⁴
D. Teodoro Robles, director y empresario del Teatro Nacional de Ópera, certifica que D. Manuel Rodríguez Minaya ocupa la plaza de primer fagot en este teatro después de haber desempeñado durante diez y ocho años la de tercero y segundo fagot.*

Las oposiciones que D. Manuel Rodríguez realizó en 1874 no estuvieron exentas de polémica y así lo manifiestan los diversos documentos encontrados en el Archivo de Palacio, en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en el Archivo General de la Administración.

OPOSICIONES DE 1874 A LA CÁTEDRA DE FAGOT

El 12 de septiembre de 1874, en La Gaceta de Madrid n° 255, p. 642, se publica:

MINISTERIO DE FOMENTO
*Ilmo. Sr.: El presidente del Poder Ejecutivo de la República se ha servido disponer que se provea por oposición la cátedra de fagot vacante en la Escuela Nacional de Música, aprobando además los programas remitidos por el Director de la misma para que se verifiquen los ejercicios.
De orden de dicho presidente lo digo a V.I. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V.I. muchos años.*

*ALONSO. Madrid 29 de agosto de 1874
Sr. Director General de Instrucción Pública*

³En 1893, el director del RCSMM era D. Emilio Arrieta.

⁴A.G.A. Expediente personal D. Manuel Rodríguez Minaya, Caja n° 15071, Legajo n° 5090.

El 20 de septiembre de 1874, en La Gaceta de Madrid nº 263, p. 725, se publica el programa de oposiciones:

MINISTERIO DE FOMENTO-DIRECCIÓN GENERAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA

Hallándose vacante en la Escuela de Música y Declamación la cátedra de fagot, dotada con el sueldo anual de 1.500 pesetas, la cual ha de proveerse por oposición, según el art. 12 del reglamento de la misma escuela y orden del Presidente del Poder Ejecutivo de la República de 10 del actual, se verificarán las oposiciones en Madrid, sujetándose al programa que se inserta a continuación.

Los aspirantes, tanto nacionales como extranjeros, presentarán sus solicitudes en la Escuela de Música y Declamación en el término de 30 días, a contar desde la publicación de este anuncio en La Gaceta de Madrid.

Madrid, 15 de septiembre de 1874.

El Director General, Moreno Nieto.

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Programa de los ejercicios públicos de oposiciones a la cátedra de fagot que se halla vacante en el Escuela Nacional De Música:

1º Ejecutar una pieza, estudiada previamente, a elección del opositor.

2º Tocar otra manuscrita repentinamente, primeramente en su tono y después transportada al que indique el tribunal.

3º Escribir una memoria que versará sobre las siguientes materias:

1º Ligera descripción del instrumento y la historia de su construcción hasta el día.

2º Reseña de los diferentes sistemas de enseñanza conocidos y las obras elementales más notables que se hayan publicado para el fagot.

3º El programa detallado de la enseñanza de dicho instrumento dividido por años escolares que a juicio del opositor sea el más conveniente para que pueda ser adoptado en la referida escuela.

Esta memoria, firmada por el interesado, se remitirá adjunta a la solicitud, como lo indica el art. 8 del reglamento vigente de oposiciones, y será leída en su día en presencia del tribunal por el mismo opositor, quien tendrá que responder después a todas las observaciones que le hagan los coopositorios y, si no los hubiera, al individuo del referido tribunal que tenga por conveniente hacerlo.

4º Poner los ligados, picados &c. &c. (sic) a una lección escrita ad hoc y contestar a las preguntas que le dirija el tribunal.

5º Dar una lección práctica en presencia del jurado a dos alumnos de la Escuela, el primero sin conocimientos del instrumento y el segundo con ellos, respondiendo a las observaciones que haga el tribunal.

Madrid 14 de julio de 1874. Por acuerdo del claustro, el Secretario, Manuel de la Mata

El 21 de octubre de 1874, en La Gaceta de Madrid nº 294, p. 173, se publica el tribunal que ha de juzgar las oposiciones de fagot:

MINISTERIO DE FOMENTO

Ilmo. Sr.: El presidente del Poder Ejecutivo de la República se ha servido nombrar vocales del tribunal de oposiciones a la cátedra de fagot vacante en la escuela de Música y Declamación a D. Pedro Sarmiento, D. Jesús Monasterio, D. Eusebio González, D. Joaquín Valverde, D. Carlos Grassi, D. Teodoro Rodríguez, D. José Juan Martínez, D. Enrique Marzo y D. Antonio Romero.

De orden del expresado Sr. Presidente lo digo a V.I. para su inteligencia y demás efectos.

Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 20 de octubre de 1874.

Navarro y Rodrigo

Sr. Director General de Instrucción Pública

El 13 de noviembre de 1874, en La Gaceta de Madrid nº 317, p. 400, se anuncia la fecha de inicio de las oposiciones:

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Los ejercicios públicos de oposición a la cátedra de fagot vacante en la Escuela de Música y Declamación tendrán lugar el lunes 16 del corriente a las once en el salón-teatro de dicha Escuela. Lo que se anuncia al público según lo previene el art. 14 del reglamento vigente de oposiciones.

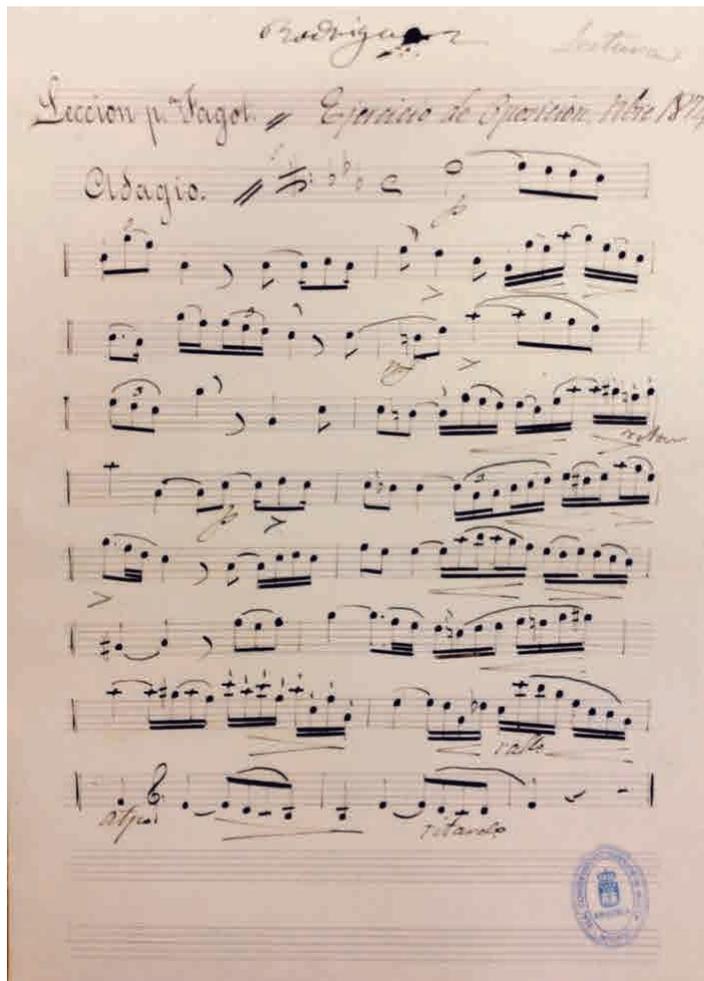
Madrid 12 de noviembre de 1874

El Secretario del tribunal. Joaquín Valverde

Una vez celebradas las oposiciones el 7 de noviembre de 1874, el secretario de la Escuela de Música y Declamación certifica que en el expediente de oposición a la plaza de fagot, celebrada el 16 del corriente, en la que se presentaron D. Manuel Rodríguez Minaya y D. Manuel Lucientes y Torres, no ha lugar adjudicar la cátedra de fagot si bien el tribunal considera por unanimidad hacer una mención honorífica a D. Manuel Rodríguez Minaya.

A esta resolución el 18 de noviembre de 1874, D. Manuel Rodríguez Minaya escribe una carta dirigida al Excmo. Sr. Director de Instrucción Pública en la que protesta por el dictamen emitido por el tribunal y pide que comparen los ejercicios de la oposición de violonchelo con la suya por «el injustificado rigor con que he sido tratado». A pesar de sus protestas, el 20 de enero de 1875

es nombrado catedrático interino, situación administrativa que se perpetuará en el tiempo hasta el 13 de febrero de 1883.



De los ejercicios de oposición que D. Manuel Rodríguez realizó hemos conseguido el que se refiere a indicar las articulaciones en una lección escrita, que adjuntamos en este apartado. En dicha prueba se puede leer con claridad el nombre de Rodríguez, lección para fagot, ejercicio de oposición, noviembre de 1874. Vemos las indicaciones de matices, articulaciones, acentos, a tempo, rallentando y ritardando que el opositor propone para su ejecución. Esta lección tiene un acompañamiento de piano que incluimos en el anexo IV, p. 162, en cuya carátula vemos que se trata del segundo ejercicio de repente. En la partitura de piano podemos apreciar las diferencias existentes entre el documento original y el trabajado por D. Manuel, donde cada compás contiene ligaduras, acentos y los demás elementos interpretativos propios de la música.

Manuscrito. Archivo del RCSMM

OPOSICIONES DE 1874 A FAGOT DE LA REAL CAPILLA DE MÚSICA

Tras la muerte de D. Camilo Melliez el 9 de julio de 1874, se llama de forma interina para cubrir su plaza de primer fagot de la Capilla Real a D. Manuel Rodríguez, en tanto no se convoquen nuevas oposiciones. Esta circunstancia tardaría un año en resolverse, ya que el tribunal que había de juzgar las oposiciones emite un dictamen el 16 de julio de 1875 en el que se otorga la plaza al Sr. Rodríguez. La polémica en estas pruebas comienza con los requisitos de la misma: «tono claro, sonoro, lleno e igual en toda su extensión y términos: la ejecución en él ha de ser limpia, firme y afinada con la inteligencia y agilidad correspondiente a su clase y al perfecto desempeño de esta plaza, edad que no pase de 36 años y acreditada conducta⁵». El límite de 36 años de edad dejaba fuera a D. Manuel Rodríguez y por ello, el 16 de junio de 1875, el Sr. Minaya escribe:

Excmo. Sr. Procapellán mayor de S.M.

Excmo. e ilustrísimo Sr. Manuel Rodríguez y Minaya, vecino de esta Corte, cuya partida de bautismo acompaña, con el mayor respeto pone en conocimiento de S.E. que desde la feliz venida de nuestro legítimo monarca Don Alfonso XII (q.D.g.) viene desempeñando la plaza de primer fagot en la Real Capilla, más habiéndose publicado el edicto de convocatoria para la oposición a dicha plaza y encontrándome en la circunstancia de haber cumplido cuarenta años.

Suplico a S.E. se digne concederme la dispensa de edad en virtud de los servicios que he hecho los que aunque cortos, los aumenta mi mucha voluntad de servir a S.M. Es gracia que espero alcanzar de la benevolencia, rectitud y justo juicio que adornan y siempre ha distinguido a S.E., a quien Dios guarde muchos años para honra de Dios y de su Santísima Iglesia.

Manuel Rodríguez y Minaya

Esta instancia dio lugar a documentos e informes para resolver posibles irregularidades y quejas. El 18 de junio de 1875, D. Hilarión Eslava, maestro de Capilla, remite un informe al señor receptor de la Real Capilla:

Ilmo. Señor.:

En cumplimiento de la orden de V.S.I. mandándome informar acerca de una instancia de D. Manuel Rodríguez que pide ser admitido como opositor a la plaza de fagot sin embargo de exceder su edad de la señalada en los edictos, tengo el honor de manifestar que es cierto que dicho profesor goza de tan buena reputación artística que por ello fue llamado a desempeñar interinamente la plaza de dicho instrumento vacante en la Real Capilla, pero es necesario tener presente que las dispensas de edad o de cualquiera de las condiciones precisadas en los edictos traen consigo gratis inconvenientes, porque además de ser ocasionadas a reclamaciones por parte de los demás opositores, dificultan el criterio de los jueces para calificar el mérito respectivo de aquellos por tener que considerarlos bajo el doble aspecto de sus condiciones artísticas y del mayor o menor exceso de la edad prefijada. Por todo lo cual creo que para este caso y otros análogos que puedan presentarse debe establecerse un criterio fijo que se reduce a sentar como regla general que en los casos en que se admita a un opositor que excede la edad prefijada sólo podrá aspirar a la plaza vacante cuando entre los demás opositores no haya quien llene y cumpla todas las condiciones señaladas en los edictos.

Esta es mi opinión, pero V.S.I. en su superior criterio e ilustración determinará lo que crea más justo y conveniente. Dios que a V.S.I. m.a.

Madrid, 18 de junio de 1875

Hilarión Eslava

Ilmo. Sr. Receptor de la Real Capilla y encargado de la Pro-Capellanía mayor de S.M.

⁵La Gaceta de Madrid, n. 14, 30/01/1834, p. 62.

Resuelta la solicitud de D. Manuel Rodríguez Minaya, se le autoriza el 19 de junio de 1875 a presentarse a las oposiciones bajo las condiciones propuestas por D. Hilarión Eslava. El 16 de julio de 1875 se comunica el ganador de las mismas en los siguientes términos:

El Maestro Director Real Capilla Música

En comunicación de aquella fecha manifiesta a V.S.I. que, efectuados los ejercicios de oposición de los aspirantes a la plaza de fagot vacante en la Real Capilla de Música, por unanimidad ha emitido el tribunal el siguiente dictamen:

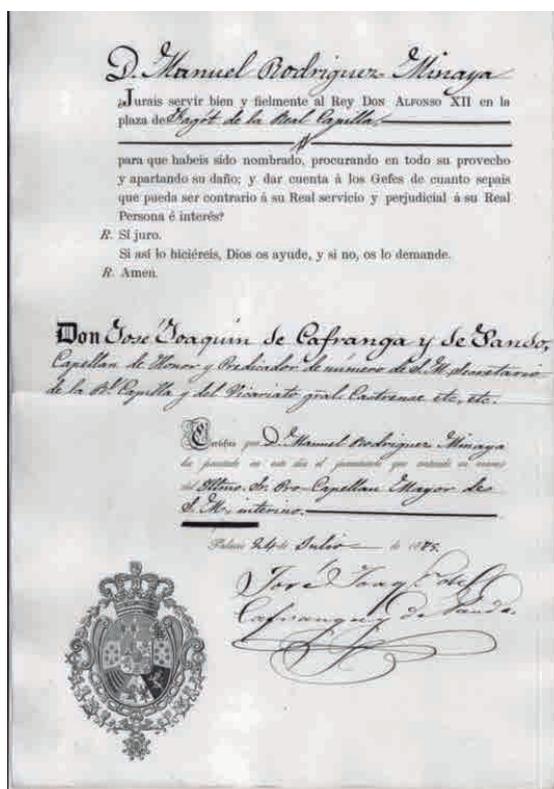
Los opositores que se presentaron fueron dos: D. Manuel Lucientes Torres y D. Manuel Rodríguez Minaya. De los ejercicios que practicaron estos dos opositores resulta que el primero posee un tono bueno, que su instrucción como repentista es regular y que sus dotes artísticas en expresión y buen gusto tampoco pasan de regularles. Que el segundo posee un tono bueno, que su instrucción como repentista es buena y que sus dotes artísticas en expresión y buen gusto son bastante buenas. Se ve, pues, por las respectivas notas de calificación que acabamos de indicar, que el segundo aventaja en mérito al primero. Por lo tanto, aprobando los ejercicios de ambos, colocamos en primer lugar a D. Manuel Rodríguez Minaya y en segundo a D. Manuel Lucientes Torres. Debemos advertir que D. Manuel Rodríguez, según su fe de bautismo, excede en dos años de la edad prefijada en el edicto, pero hemos creído que debíamos limitarnos a la parte artística, dejando la mención de edad a la resolución de V.S.I. que, en su alto criterio y reconocida justificación, procederá como crea más justo y conveniente.

Nota. La secretaría debe tener presente a V.S.I. que sin embargo de la observación que hace el tribunal respecto a exceder el interesado la edad prefijada en los edictos, ya que este caso se haya resuelto por V.S.I. en la comunicación pasada al interesado con fecha 19 de junio último, manifestando que sólo en el caso de que ninguno de

los demás opositores llenase de las condiciones exigidas en el edicto podría aspirar la plaza. Es así que el tribunal califica de regular a Lucientes y le coloca en segundo lugar, parece fuera de dudas el mejor derecho de Rodríguez Minaya a ser propuesto para la plaza.

Palacio 17 de julio de 1875

En vista de la censura que antecede del tribunal de oposiciones formado para juzgar la suficiencia de los opositores a la plaza de fagot vacante en la Real Capilla elévese a S.M. el Rey nuestro señor (q.D.g.) la oportuna consulta por conducto del Sr. Intendente General de la Real Casa proponiendo a D. Manuel Rodríguez Minaya para la plaza de fagot vacante en la Real Capilla que está dotada con 2.000 pesetas anuales, puesto que le coloca el tribunal en el orden de censura en primer lugar.



Toma de posesión. Expediente de la Real Capilla. Archivo General de Palacio.

El 24 de julio de 1875, D. Manuel Rodríguez toma posesión del cargo, prestando juramento de servir bien y fielmente al rey Alfonso XII.

OPOSICIONES DE 1882 A CÁTEDRA DE FAGOT

El 5 de agosto de 1882, en La Gaceta de Madrid nº 217, p. 427, se publica:

MINISTERIO DE FOMENTO

Dirección General de Instrucción Pública

Negociado de Bellas Artes

Se hallan vacantes en la Escuela Nacional de Música y Declamación las clases de clarinete, fagot, trompa y trombón y figle⁶, dotadas cada una con el sueldo de 1.500 pesetas y demás ventajas que la ley establece, las cuales han de proveerse por oposición.

El 22 de noviembre de 1882, en La Gaceta de Madrid nº 326, p. 494, se publica el tribunal que ha de juzgar las oposiciones. En este caso, ante la dificultad de nombrar un tribunal por especialidad, se opta por nombrar un único tribunal que juzgue los ejercicios de las cuatro cátedras convocadas en actos separados, empezando por la de fagot. El tribunal convocado estaba formado por D. Antonio Romero, D. Ignacio Ovejero, D. Carlos Grassi, D. Ruperto Chapí, D. Manuel Monlleo, D. Enrique Marzo y D. Leopoldo Martín. Este tribunal fue merecedor de una felicitación por parte de S.M. el Rey el 24 de febrero de 1883 por «el importante y gratuito servicio que han prestado como jueces del tribunal de oposiciones a las cátedras de clarinete, fagot, trompa, trombón y figle⁷». A estas oposiciones concurrió D. Manuel Rodríguez Minaya no sin antes argumentar y reclamar esta plaza que ya desempeñaba de forma interina desde el 16 de noviembre de 1874, dirigiendo una carta al Excmo. Señor Ministro de Fomento con fecha previa a la publicación de la vacante:

Excmo. Señor.

D. Manuel Rodríguez y Minaya, profesor interino de la clase de fagot en la Escuela Nacional de Música y Declamación, con el mayor respeto expone a V.E. que dicha plaza la obtuvo por resultado a la oposición que hizo a ella el día 16 de noviembre de 1874 y a la protesta que presentó en el Ministerio que tan dignamente rige en el término legal, haciendo constar la equivocada interpretación del artículo 38 del reglamento a oposiciones, puesto que las menciones honoríficas por brillantes ejercicios se conceden a los que no obtienen la plaza por haber otro que lo superó y al cual se le concede pero nunca dejándola sin proveer. Expuesto a este juicio a su inteligencia.

Suplica a V.E. se digne tomar en consideración mis merecimientos de los cuales presento adjuntas certificaciones y si lo estima justo se digne concederme la plaza de profesor numerario por concurso. Es gracia que espera alcanzar de la justicia y benevolencia que tanto distingue en todos sus actos a V. E. a que Dios guarde muchos años.

Madrid a 7 de enero de 1882

Excmo. Sr. Ministro de Fomento

El 13 de febrero de 1883, el Sr. Director General de Instrucción Pública comunica que S. M. el Rey ha tenido a bien nombrar profesor numerario de la cátedra de fagot a D. Manuel Rodríguez Minaya, cargo que continuaría desempeñando hasta 1899.

La actividad profesional de D. Manuel Rodríguez no se limitó como intérprete a la Real Capilla y como docente a la Escuela Nacional de Música. De todo ello dan debidamente cuenta los documentos encontrados en los expedientes personales del maestro.

D. José Soto Lemos, secretario del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos certifica el 22 de noviembre de 1874 que D. Manuel Rodríguez Minaya ha dado clases particulares a un alumno ciego de este colegio desde el 1 de febrero de 1872 hasta el 28 de febrero de 1874.

El 4 de diciembre de 1874, D. Teodoro Robles, director y empresario del Teatro Nacional de Ópera, certifica que D. Manuel Rodríguez Minaya ocupa la plaza de primer fagot en este teatro después de haber desempeñado durante dieciocho años la de tercero y segundo fagot.

El 10 de diciembre de 1881, D. Gonzalo Saavedra, presidente de la Sociedad de Conciertos, certifica que D. Manuel Rodríguez Minaya desempeña desde la fundación de la Sociedad los cargos de

⁶Figle: Instrumento musical de viento que consiste en un tubo largo de latón doblado por la mitad de diámetro gradualmente mayor desde la embocadura hasta el pabellón y con llaves o pistones que abren o cierran el paso del aire (DRAE).

⁷La Gaceta de Madrid (24 de febrero de 1883) nº 55, p. 407.

primero, segundo y tercer fagot.

Don Enrique Salas, representante del Teatro de la Zarzuela, certifica el 10 de diciembre de 1881 que D. Manuel Rodríguez Minaya desempeñó la plaza de primer fagot personalmente.

ALUMNOS DE FAGOT DE D. MANUEL RODRÍGUEZ MINAYA

Manuel Rodríguez Minaya (1875-1898)

Alcántara y Martínez, Rafael

Álvarez y Delgado, Luis

Arilla y Moguees, José

Asensio y Fontana, Julián

Asno y Abad, Juan

Azerola y Chichurreta, José

Bacerias y García, Antonio

Blázquez y Herrero, Norberto

Carvajal y Chinestra, Santiago

Fañanas y Trol, Pascual

Gallastegui y Burgos, Leandro

García y Hurtado, Federico

González y Arce, Miguel

González y Quilez, Marcelino

Hurtado y Parra, Julián

Izquierdo y Martínez, Mariano

Lambea y García, Vicente

López y Torrejón, Antonio

Marco y Gutiérrez, Ignacio

Margareto y Velasco, Juan

Marín y Contel, Segundo

Martín Arribas, José

Pérez y López, Bruno

Quintana y Pérez, Francisco

Sadurní y Gurguá, Joaquín

Sáez y García, Ángel

Santamaría y Pardo, Antonio

Santamaría, Mariano

Sanz y Giménez, Pelayo

Sapiña y Angosto, Ramón

Tous, José

Valle e Iraola, Felipe

JOSE LUIS MATEO ÁLVAREZ

En el año 1984 obtiene la plaza de Fagot Solista en la Orquesta Sinfónica "Ciudad de Valladolid - Castilla y León", actividad que alternaba con la plaza de profesor del Conservatorio Municipal de Burgos. En la actualidad es Fagot solista de la Orquesta de la Comunidad de Madrid y profesor numerario de Fagot del Conservatorio profesional de Música "Teresa Berganza" de Madrid. Doctor por la Universidad Alfonso X el Sabio.



Fossati
PARIS

Hautbois - Hautbois d'amour - Cor anglais - Hautbois baryton

www.fossati-paris.com



Fine Oboes
for
Fine Musicians

XL | XM | LXV

Howarth of London | 31 Chiltern Street, London, W1U 7PN



+44(0)20 7935 2407

howarth.uk.com

sales@howarth.uk.com





PEDAGOGÍA DE LA FABRICACIÓN DE CAÑAS: PRESENTE Y FUTURO

Elena Amalia Bablé Pereira
Socia Afoes, oboísta

INTRODUCCIÓN

La caña es de vital importancia para los instrumentos de doble lengüeta. Por ello, en el currículo educativo de los conservatorios españoles se contempla el aprendizaje de su proceso de elaboración a fin de que el alumnado consiga independencia en su manufactura, pero ¿realmente se dispone de tiempo y de recursos para la pedagogía de la fabricación de cañas?

Como oboísta, esta pregunta me llevó a buscar una respuesta amplia en la comunidad autónoma donde he recibido la mayor parte de mi formación: la Comunidad Autónoma de Andalucía. A su vez, acoté el campo de investigación a mi instrumento y a la etapa de estudios más larga: las enseñanzas profesionales de oboe. El resultado de esta búsqueda lo plasmé en mi Trabajo Fin de Máster, que realicé en 2017 para la Universidad Internacional de Valencia en la especialidad de Investigación Musical, titulado Pedagogía de la fabricación de cañas de oboe en los Conservatorios Profesionales de Andalucía.

Con este artículo pretendo mostrar lo más relevante de mi trabajo con el fin de compartir inquietudes con la comunidad de la doble caña.

SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA FABRICACIÓN DE LAS CAÑAS

«La Pedagogía es la ciencia y arte de la enseñanza, constituida por una serie de

procedimientos e ideas que se llevan a cabo para que el proceso educativo dé el mayor rendimiento posible»¹. Este mayor rendimiento, en este caso, sería lograr que el alumnado recoja los frutos de la enseñanza de la fabricación de cañas de oboe. Como afirma Ledet (2008), tanto para el profesorado como para los estudiantes, la fabricación de cañas es uno de los aspectos más importantes en la pedagogía del oboe y es una parte inseparable del aprendizaje del oboe para que este tenga éxito (p. xv).

Sobre la pedagogía de la elaboración de las cañas, como se lamenta Young (2010), hay aun relativamente poco escrito (p. 45); tal vez debido al peso de la tradición oral en la instrucción de su fabricación. En cambio, existen manuales que tratan el proceso de fabricación a modo de guía para docentes y alumnos. Autores como Leon Goossens que abordan dicho proceso aclaran que es su método, pero no el único: «Declaro que no soy una autoridad de métodos infalibles. Mucho depende de la conciencia del intérprete para adaptar estos fundamentos [del conocimiento de las cañas] a su propia fisionomía y gusto artístico»². Esto hace que la figura docente se convierta en una guía esencial en el conocimiento de este proceso. «Debe ser el profesor quien aconseje al alumno sobre los aspectos para mejorar la lengüeta, puesto que esta va a ser una de las mayores dificultades con la que se va a encontrar a lo largo de su carrera y vida profesional»³. O, como contundentemente impone Martin Schuring, «si nunca has hecho una caña, encuentra un profesor»⁴. Por lo

¹ Francisco Pineda, *Memoria sobre el oboe y su pedagogía*, Valencia, Rivera, 2003, p. 87.

² I claim no authority for foolproof methods. So much depends on the self-awareness of the player in adapting these fundamentals to his own physiognomy and artistic taste.

Leon Goossens y Edwin Roxburgh, *Oboe*, Londres, Khan & Averill, 2006, p. 31.

³ F. Pineda, *Memoria sobre...*, obra citada, p.67.

⁴ If you have never made a reed, find a teacher. Martin Schuring, *Oboe. Art and Method*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p.101.

tanto, en el hábito de hacer cañas, al igual que ocurre con el aprendizaje de la técnica del propio instrumento, «el alumno debe estar siempre en contacto con el profesor [...], para poder corregir los frecuentes defectos que puede adquirir»⁵.

Por otro lado, al igual que sucede con el aprendizaje del instrumento (y con todo lo que se quiera aprender), la práctica frecuente afecta a la velocidad del aprendizaje en el proceso de aprendizaje de fabricación de las cañas. Como aconseja a los aprendices el oboísta Jay Light, «coge un gran cesto de la ropa, y cuando esté lleno de todas las cañas que hayas hecho, entonces, comprenderás a las cañas»⁶. Otro consejo no tan exagerado, pero más alentador, es este:

Recuerda que te llevará miles de horas y muchos años para llegar a ser realmente competente en la fabricación de cañas [...]. A lo largo del camino, habrá días en los que gastes horas trabajando en las cañas y no acabes obteniendo nada útil. Este tiempo no es tiempo perdido. Es solo otro paso a lo largo del camino. Tienes que invertir tiempo. Tienes que hacer el trabajo. Preocuparte tanto por el proceso como lo haces por el producto.⁷

En suma, los docentes han de vigilar la asimilación y correcta aplicación de los conocimientos adquiridos en la fabricación de cañas e incentivar la práctica de esta habilidad. Así, los alumnos, además de practicar en casa esta destreza, necesitan espacio y tiempo en el conservatorio para realizar esta actividad guiada por el profesorado.

SOBRE LA IMPORTANCIA DE LA CAÑA

La caña es la boquilla del oboe y «es la parte más importante del instrumento; es la caña, o sus dos lengüetas vibrando juntas, lo que activa el sonido. Sin una caña, el instrumento más caro o el mejor intérprete, es inútil»⁸. Goossens (2006), para remarcar la importancia de la caña, la compara con la laringe de la voz humana y también compara el tener una mala caña con un cantante resfriado, por lo que el oboísta que se ha preocupado de invertir tiempo en dominar el arte de hacer cañas es un afortunado (p. 37). Además, refuerza aún más la importancia declarando que «es la fabricación de cañas y el raspado lo que cumple con las funciones de la calidad del sonido, no importa qué marca de instrumento se elija»⁹.

La caña perfecta no existe y los oboístas no debemos obsesionarnos con encontrar la caña ideal, pero sí que hay una serie de parámetros que una caña debe proporcionarnos para ser apta: Afinación, seguridad, igualdad de los sonidos en los registros, proyección, control de la respiración y de la embocadura. Deberá facilitar un buen rendimiento en toda la gama de sonidos, tanto graves como agudos, en matices, piano y fuerte, en ligado o picado, y aguantar la presión ejercida para tocar.¹⁰

Por otro lado, Ledet (2008) da varias razones por las que la fabricación de cañas y el éxito en la interpretación del oboe están tan relacionados:

La concepción auditiva del sonido del oboísta [...] se logra con éxito, en gran medida, por su elección de la caña; la variación de la calidad y de la afinación en los oboes hace que sea necesario que el/la estudiante haga una caña que complemente su instrumento particular; [...] una caña individualizada se convierte en imperativo para la persona que desea ser más que un intérprete mediocre.¹¹

En definitiva, «sobre todo, el oboe debe cantar. Sólo puede hacerlo si la caña se lo permite».¹² Es por esto que la caña es un elemento crucial para el instrumento y los oboístas.

⁵ F. Pineda, Memoria sobre..., obra citada, p.87.

⁶ Get a large laundry basket, and when it's full of all the reeds you've made, then, you'll understand about reeds. Elizabeth Ann Young, Oboe reed making pedagogy in the United States: a survey. Iowa, Iowa Research Online, 2010, p. 13.

⁷ Remember that it will take thousands of hours and many years to become really proficient at reed making [...]. Along the way, there will be many days where you spend hours working on reeds, only to have nothing useful to show for it. This time is not wasted. It is another step along the way. You have to spend the time. You have to do the work. Worry as much about process as you do about product. M. Schuring, Oboe..., obra citada, p. 102.

⁸ The oboe's reed [...] is the most important part of the instrument; it's the reed, or its two blades vibrating together, which activates the sounds. Without a reed the most expensive instrument, or finest player, is useless. Marion Whitton, A reed blown in the wind, North Miami Beach, Murray Media, 1992, p.87.

⁹ It is reed-making and scraping which fulfils the primary functions of tone-quality, no matter what make of instruments is chosen. L. Goossens y E. Roxburgh, Oboe..., obra citada, p.31.

¹⁰ F. Pineda, Memoria sobre..., obra citada, p.67.

¹¹ The oboist's aural conception of sound [...], is successfully achieved to a great degree by his choice of reed; variation of quality and pitch in oboes makes it necessary for the student to make a reed that will complement his particular instrument; [...] An Individualized reed becomes imperative for the person who wishes to be more than a mediocre performer. David Ledet, Oboe reed styles: theory and practice, Indiana, Indiana University Press, 2008, p. xv).

¹² Above all, the oboe must sing. It can only do if the reed permits. L. Goossens y E. Roxburgh, Oboe..., obra citada, p.37.

INDAGACIÓN EN LOS CONSERVATORIOS PROFESIONALES ANDALUCES

Llevé a cabo la indagación sobre la pedagogía de fabricación de cañas en los conservatorios profesionales andaluces en dos fases: la primera, consistente en la catalogación y análisis de las programaciones didácticas y, la segunda, en la realización de un cuestionario a los docentes de oboe. A continuación, expongo lo más destacado de cada fase.

1. Catalogación y análisis de las programaciones didácticas

Para llevar a cabo la catalogación, confeccioné una tabla con los objetivos y contenidos por curso de cada programación para conocer su distribución y los contenidos concernientes a la enseñanza del proceso de la fabricación de las lengüetas de oboe. Después realicé un análisis comparativo de las programaciones en el que destacué los puntos comunes y los puntos distintivos.

Las características comunes que encontré fueron:

- En muchas programaciones se menciona el proceso de fabricación de cañas de forma muy general (construcción de cañas, mejorar en el proceso de fabricación, conocer el proceso) sin concretar detalles como el conocimiento y el mantenimiento de las herramientas o qué partes de ese proceso se conocen.
- Se trata siempre el atado y el raspado y rara vez las fases anteriores.
- En la mayoría de las programaciones no se detalla el material de construcción de las cañas.
- En la mayor parte de las programaciones constan obras y estudios y apenas bibliografía oboística o recomendación de lecturas de otros temas de interés oboístico, como el de la construcción de cañas.

Las características peculiares que encontré fueron:

- La elaboración de la caña como criterio de evaluación.
- La elaboración de la caña como criterio de calificación.
- El conocimiento de la física del instrumento aplicada a la construcción de cañas como objetivo.
- El conocimiento de la física de la caña como contenido.
- Exigir que haya en el aula materiales relacionados con la fabricación de cañas.
- Insistir en trabajar la forma de las palas como uno de sus contenidos.
- Exigir un número determinado de cañas al alumnado por trimestre.
- Tener en cuenta el trabajo de atado y raspado de la lengüeta en la estructura de la clase en las Enseñanzas Profesionales.
- Tratar la fabricación de cañas como actividad extraescolar.
- Proponer "Taller de cañas" como actividad extraescolar, además de llevar a cabo la enseñanza de la fabricación de cañas en la clase.
- Proponer diferentes raspados de cañas como contenido.
- Implicar a la familia en el proceso de elaboración de cañas.

Esto me llevó a sacar dos conclusiones: la primera es que los docentes exigen materiales y herramientas para la elaboración de cañas porque no siempre su centro cuenta con todas las que debería; la segunda, que se aborda en muchas ocasiones el proceso de fabricación de las cañas como una actividad extraescolar porque no da tiempo en las propias clases a trabajarlo.

2. Cuestionario a los docentes de oboe

Organicé las preguntas del cuestionario en tres secciones: una, el conservatorio como centro y sus recursos; dos, sobre la pedagogía y tres, deseos de mejora.

A continuación, expongo las conclusiones de los resultados obtenidos en las preguntas de cada sección.

Sección 1: el conservatorio como centro y sus recursos

Al no existir en España una reed room, la clase de cañas tiene lugar mayoritariamente en el aula de oboe y, en menor proporción, en otros espacios del conservatorio. Este resultado demuestra que hay centros en los que el aula de oboe no es lo suficientemente espaciosa o que los docentes no cuentan con un aula propia y van cambiando de espacio.

La mayoría afirma que las condiciones de luz del espacio para la clase de cañas son malas, frente a una minoría que asegura tener buenas condiciones.

Una gran mayoría de docentes aporta sus herramientas ante la falta de material del centro y las presta al alumnado. Además, alegan la falta de otros materiales para impartir clase.

Sección 2: sobre la pedagogía

Las partes del proceso de la fabricación de la caña que se practican en el aula son: convertir la caña gubiada en pala, selección de la calidad de la pala, atado, raspado y retoque. En cambio, el corte del tubo, pregubiado y gubiado son las partes del proceso que no se ejercitan en clase. El tiempo estimado dedicado a las cañas en la clase semanal individual de oboe de cada alumno/a oscila entre 5 y 15 minutos. Por otro lado, hay una gran mayoría que se ha visto obligada a veces a sustituir la hora o casi la hora de clase individual de oboe por una clase de cañas. Además, hay quienes enseñan el proceso de las cañas en horario extraescolar.

Los docentes, en su mayoría, suelen reunir a todos alumnos sin distinciones para tratar las cañas. Le siguen en porcentaje los que reúnen a los alumnos por ciclos y una minoría que los reúne por curso.

Los docentes que piden a sus alumnos un número determinado de cañas atadas lo hacen, de mayor a menor, al trimestre, a la semana y al mes. Este número oscila entre un mínimo de 1 y 3 y también depende del curso. Por otro lado, hay quienes permiten que el alumnado traiga las cañas que quiera.

Las edades a partir de las cuales se enseña el atado oscilan entre los 10 y 13 años. Los cursos a partir de los cuales se enseña el proceso de atado varían entre 1º, 3º o 4º de Enseñanzas Básicas.

Los docentes que piden a sus alumnos un número determinado de cañas raspadas (o intentos de raspado) lo hacen, de mayor a menor, al trimestre, a la semana y al mes. Este número oscila entre un mínimo de 1 y 2 y también depende del curso. Como puede observarse, se pide un número igual y a veces inferior al de las cañas atadas, quizás debido a la dificultad que entraña esta fase del proceso de elaboración. Por otro lado, la mayoría de docentes no piden un número determinado, sino que permiten que el alumnado traiga las cañas que quiera.

Las edades a partir de las cuales se enseña el raspado oscilan entre los 10 y 15 años. Los cursos a partir de los cuales se enseña el proceso de raspado varían entre 4º de Enseñanzas Básicas y 1º, 3º, 4º o 5º de Enseñanzas Profesionales.

Tanto para enseñar el atado como el raspado, se tiene más en cuenta la edad del alumnado que el curso.

Todos los alumnos reciben la enseñanza de la elaboración de las cañas de su tutor/a. Además, también reciben esta enseñanza de otros profesores de oboe del centro, de alumnos de cursos superiores del centro, de oboístas invitados y de empresas de cañas.

La gran mayoría de docentes utiliza su propio material sobre la fabricación de cañas para las clases y recomienda a los alumnos que recopilen su información en un diario de cañas.

El teléfono móvil es el recurso digital más empleado por los docentes.

Sección 3: deseos de mejora

Los aspectos que les gustaría a los docentes que se mejorasen son recursos, tiempo y espacio.

Una inmensa mayoría apoyaría la existencia de una asignatura colectiva que se llamara, por ejemplo, "Taller de cañas".

Una vez finalizadas las preguntas, dejé un espacio en esta sección para que los docentes expresaran libremente desde el anonimato su parecer acerca de enseñar a hacer cañas. Algunas de sus aportaciones fueron:

- No se pueden sacar tantos alumnos de oboe con el tiempo que tenemos con cada uno, no salen tantas cañas y no damos abasto. Es un milagro que sigan saliendo tantos alumnos de oboe y tan buenos gracias, claro, a echar muchas horas extras en casa, pero es un sin vivir.
- Sería necesaria una clase colectiva de cañas de una hora a la semana.
- Veo muy importante que existiera una clase específica para el montaje y raspado de las cañas. Es algo que todos los oboístas deben saber hacer para que cada músico pueda tener su propia independencia.

CONCLUSIONES

Este artículo sobre la pedagogía de las cañas ha sido una muestra de mi trabajo de investigación Pedagogía de la fabricación de cañas de oboe en los Conservatorios Profesionales de Andalucía. En él he tratado brevemente la importancia y pedagogía de la caña, así como lo más destacado de la indagación en los conservatorios con el fin de dar voz a los docentes de oboe ante la problemática de la enseñanza de la elaboración de cañas.

Aunque ha sido un estudio acotado a un instrumento, región y etapa educativa concretos, la pedagogía de fabricación de cañas es un campo de investigación muy amplio y necesario, por lo que desde la revista de AFOES animo a explorarlo en toda su extensión para poder contribuir entre todos a la mejora de la pedagogía de cañas.

BIBLIOGRAFÍA

- GOOSENS, Leon y ROXBURGH, Edwin. *Oboe*. Londres: Kahn & Averill, 2006.
- JOPPIG, Gunther. *The Oboe and the Bassoon*. Gloucestershire: Batsford Ltd, 1988.
- LEDET, David. *Oboe reed styles*. Indiana: Indiana University Press, 1981.
- PINEDA, Francisco. *Memoria sobre el oboe y su pedagogía*. Valencia: Rivera Editores, 2003.
- SCHILLINGER, Christin. *Bassoon Reed Making: A pedagogic history*. Indiana: Indiana University Press, 2016.
- SCHURING, Martin. *Oboe. Art and Method*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- WHITTOW, Marion. *The Oboe: A Reed Blown in the Wind*. London: Puffit Publications, 1992.
- YOUNG, Elizabeth Ann. *Oboe reed-making pedagogy in the United States: a survey*. Iowa: Iowa University, 2010.

ELENA AMALIA BABLÉ PEREIRA

Es oboísta y cantante del dúo de oboe, voz y bajo eléctrico Wild Mojarras y profesora de Música para la Junta de Castilla La Mancha.

Es investigadora musical por la Universidad Internacional de Valencia (VIU), titulada superior de música en la especialidad de oboe por el Conservatorio Superior de Música de Málaga y diplomada en magisterio en la especialidad de Educación Musical por la Universidad de Cádiz (UCA).

F. Lorée

PARIS

**Better
together
since
1881**



F.LORÉE - DE GOURDON

48, rue de Rome - 75008 Paris

www.loree-paris.com

MADE IN FRANCE



EN BUSCA DE RESPUESTAS UNA MIRADA CRÍTICA A LAS OBRAS PARA FAGOT Y PIANO DE ALEXANDRE TANSMAN

Guillem Borràs
Socio de AFOES, fagotista

Al observar detenidamente la historia de la primera mitad del siglo XX, los años 20 se nos aparecen como un oasis de calma y prosperidad en un período convulso y de entreguerras. París, después del boom económico que siguió a la Primera Guerra Mundial, se convirtió en un faro cultural que atraía a artistas de toda Europa y Estados Unidos. Esos artistas se reunían en cafés, salons y boulevards para intercambiar opiniones, debatir y relacionarse con otros intelectuales. Ese período, conocido como “Années folles” (los años locos), fue uno de los períodos más fructíferos y productivos, culturalmente hablando, que ha dado la Ciudad de la Luz.¹ Artistas franceses como André Breton, Jean Cocteau y Marc Chagall, entre otros, convivían con numerosos artistas extranjeros como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Amedeo Modigliani, Marx Ernst, F. Schott Fitzgerald o Ernest Hemingway. En medio de ese bullicio llega a París en 1919 un joven Alexandre Tansman de 22 años, reciente ganador del primer, segundo y tercer premio en el primer concurso de composición organizado por la nueva Polonia independiente.

Alexandre Tansman nació en Lodz (Polonia) en junio de 1897, en el seno de una familia judía acomodada dedicada a la exportación textil. La mayoría de sus familiares tenían formación musical: su tía fue alumna de Anton Rubinstein y su hermana estudió piano en Berlín con Arthur Schnabel. Desde muy pequeño, Alexandre mostró unas grandes aptitudes como pianista. Recibió una educación excelente y hablaba ya desde muy temprana edad polaco, ruso, inglés, francés y alemán. Esos conocimientos de

idiomas le serían de mucha utilidad al llegar a París. Paralelamente a la composición, encontró trabajo como periodista y crítico musical en la publicación *La revue musicale*, una revista de referencia sobre tendencias musicales en Europa durante el período de entreguerras². Sus artículos, así como su amistad con artistas como Serge Koussevitzky y Pierre Montreux, le llevaron a conocer a Maurice Ravel, quien, a su vez, con gran entusiasmo, le presentó personalmente a Eugène Demets, el editor que publicaría su primera obra.

Además de Ravel, también entabló amistad con algunos de los compositores más famosos de la época como Roussel, Honegger, Poulenc, Ibert, Falla, Bartók o Prokofiev. Sin embargo, mostraba mucha más afinidad con un grupo de compositores del Europa del Este y Centroeuropa. Con ellos formaría un grupo conocido como *L'École de Paris* (La escuela de París) integrado por Bohuslav Martinů (Checoslovaquia), Marcel Mihalovici (Rumanía), Tibor Harsányi (Hungría) y Alexander Tcherepnin (Rusia). *L'École de Paris* era sobre todo un grupo de amigos que se reunían con asiduidad en el *Café Dôme* en Montparnasse para debatir y discutir sobre asuntos culturales. En una entrevista, Tansman se refirió al grupo diciendo “ser miembro de este club, no significa nada estéticamente hablando [...] nos une una amistad, una atracción hacia Francia y las preocupaciones técnicas de nuestra generación. Cada uno aporta su propio folclore y sigue su camino”.³

A diferencia de otros grupos, *L'École de Paris* no tenía ningún manifiesto ni seguía ningún tipo de reglas o normas estéticas.

¹ Lamb, A. *150 Years of Popular Musical Theater*. Yale, Yale University Press 2000, pp.195-197.

² Lavoise, M. *Dance in Henry Prunières's La Revue musicale (1920-1940): Between the early and the modern*. Montréal, Université de Montréal, 2012, p.761.

³ Tansman, M. *Una voie lyrique nas un siècle bouleversé*. Paris, L'hartmann, 2005, p.332.

La fama de Alexandre Tansman fue creciendo hasta el punto de ser invitado a dar conciertos en los Estados Unidos (en su primera gira compartió cartel con el mismísimo Maurice Ravel). Durante sus visitas a los Estados Unidos, entabló una gran amistad con George Gershwin y Charlie Chaplin. Esos dos personajes jugarían un papel crucial más adelante en su vida. George Gershwin le acercó al jazz, género que tendría cada vez más influencia en la música de Tansman, y él a su vez le ayudó a orquestar su obra "Un americano en París". La amistad con Chaplin fue vital para conseguir el visado y permisos para escapar hacia Estados Unidos durante la ocupación nazi de Francia.

Desafortunadamente, no fue el único artista que se vio forzado a exiliarse durante la Segunda Guerra Mundial. Cuando llegó a California, entre sus vecinos se encontraban Arnold Schönberg, Darius Milhaud, Igor Stravinsky y el novelista Thomas Mann. Como otros compositores exiliados, Tansman no frenó su actividad creativa, si bien tuvo que adaptarse a las nuevas circunstancias y comenzó a trabajar para la industria cinematográfica de Hollywood. [4] Esos trabajos culminaron en una nominación al Oscar a la mejor banda sonora en 1945 por la película de Gregory Ratof Paris Underground. Según Tansman, "durante la guerra, Hollywood era mucho más que una fábrica en serie de películas: parecía una versión contemporánea de la República de Weimar donde casualmente se concentraba la élite cultural.". [5]

En abril de 1946 regresó junto con su familia a París. Comenzar de nuevo no fue nada fácil. En sus propias palabras, se sintió rechazado por los compañeros compositores que se quedaron (o a quienes se les había permitido quedarse) durante la guerra. En sus memorias describe el ambiente de París como hostil, desconfiado y celoso; el carácter de la gente había cambiado dramáticamente. [6]. Afortunadamente, Tansman aún conservaba algunas amistades como Henry Barraud, el director de la Radiodiffusion Française (RDF), quien le encargó varias obras que le ayudaron a recuperar poco a poco su posición en París. [7]

LAS OBRAS PARA FAGOT Y PIANO DE ALEXANDRE TANSMAN

Tansman escribió dos obras para fagot y piano después de regresar a París: la Sonatine pour basson et piano (1952) y la Suite pour bassoon et piano (1960). Ambas fueron encargadas por el Conservatoire de París para su concours anual. Ese concurso no consistía, como mucha gente piensa erróneamente, en una audición de ingreso o un examen final. El objetivo del concurso era que los estudiantes pudiesen medir sus progresos compitiendo por el primer premio. Aunque a menudo ganaban los estudiantes de los cursos más avanzados, cualquier estudiante podía presentarse si tenía la pertinente recomendación de su profesor. A menudo, varios participantes eran premiados y como recompensa recibían desde nuevos instrumentos a descuentos para comprar partituras. El concurso tenía lugar en junio y consistía en la ejecución de dos obras, una del repertorio estándar (el concierto de Mozart o Weber...) y de una obra de estreno. Para decidir la obra de repertorio, el profesor de cada especialidad proponía tres obras que sus estudiantes hubiesen trabajado durante el curso y el director del conservatorio escogía cuál sería interpretada en el concurso. También era la responsabilidad del director del centro escoger a qué compositor se le encargaba la nueva pieza. Al principio de esa tradición (el primer concurso tuvo lugar en 1824), eran los mismos profesores del instrumento en cuestión quienes componían las obras. Más adelante se empezó a contratar compositores para esa tarea. Esos solían ser franceses y tenían siempre alguna relación con el Conservatoire, habiendo sido profesores de composición o exalumnos. Alexandre Tansman es, curiosamente, el único compositor de obras de concurso para fagot sin ninguna relación previa con el conservatorio. No sabemos exactamente por qué fue él el escogido: una teoría personal es la buena acogida de su trío para cañas del año 1949. De hecho, se le encargó una obra para fagot y piano "en el mismo estilo que la suite en trío". Los paralelismos entre ambas obras son más que evidentes.

La Sonatine fue encargada el 10 de febrero de 1952 a través de una carta del subdirector del conservatorio. El día 2 de marzo, veinte días después de recibir la primera carta, Tansman recibe una segunda carta, esa vez firmada por el director del conservatorio. En esa carta se le dice que el manuscrito tiene que ser entregado al editor el día 15 de abril y que la versión impresa para los alumnos tiene que ser entregada un mes después, así que solo tiene un mes para preparar la edición impresa. La primera versión manuscrita de la Sonatine es registrada en la Sociedad de Autores, Compositores y Editores (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) el

⁴ Hugon, G. *Alexander Tansman*. Extraído de <http://www.musimem.com> (2014).

⁵ Tansman, M. *Una voie... obra citada*, p.328.

⁶ Tansman, A. *Regards en arrière*. París: Editions Aedam Musicae, 2013.

⁷ McGee Stockwell, C. *The oiseau-lyre wind trios: A critical study of interpretations documented in sound recordings*. Portugal Universidade de Évora, 2016.

31 de marzo. Suponiendo que empezara a componer al recibir la segunda carta del conservatorio (donde se detallan las instrucciones de la composición), Tansman tardó 29 días en tener una primera versión.

Después de recibir la primera versión impresa, Tansman mandó una lista con 58 correcciones para la parte de piano y la partícula de fagot. El concurso tuvo lugar el 18 de junio de 1952. Si los estudiantes recibieron la obra el 15 de mayo como estaba planeado, tuvieron un mes para prepararla. Tansman recibió 30.000 francos franceses por la composición de la *Sonatine pour bassoon et piano*, equivalentes a unos 647 € actuales.

En la segunda carta que mencionamos previamente, el director del conservatorio relata además a Tansman cómo debe ser la nueva obra: "Puedes escoger la forma que prefieras: *Sonatine*, *Trypthyque*, movimiento lento - movimiento rápido, *concertino*, *mouvement de concert*... pero independientemente de la forma que decidas, la obra tiene que durar entre 8 y 9 minutos, a no ser que sea un movimiento perteneciente a una obra mayor que pueda ser interpretado independientemente [...] Nuestros músicos son muy diestros, no tengas miedo a componer una obra difícil, pero ten en cuenta que no solo se juzga el virtuosismo, sino que también queremos valorar la musicalidad, el fraseo y la calidad del sonido. Una vez terminada la obra, sería pertinente mostrársela al profesor de fagot Mr. Dhérin y luego entregársela al editor". Y finaliza la carta diciendo: "espero que puedas asistir al concurso de fagot y que nuestros jóvenes no te hagan sufrir demasiado".

Ocho años después de la composición de la *Sonatine*, en 1960, el conservatorio le encargó de nuevo una obra para el concurso. De esta segunda colaboración salió la *Suite pour bassoon et piano*. Esta vez no hay ningún registro ni carta del conservatorio. Como Tansman ya había trabajado para el conservatorio y ya estaba familiarizado con el proceso, es muy probable que la comisión de la obra se hiciera de forma más informal por teléfono o en persona sin dejar ningún registro. Solo hay un manuscrito de la obra y en él se puede leer "Urgente, debe ser entregado antes del 15 de abril". Esa fecha límite coincide con la de la composición de la *Sonatine* unos años anteriores así que podemos deducir que los tiempos y las entregas fueron muy similares que en el año 1952.

LOS MANUSCRITOS

Para poder revisar la *Suite pour bassoon et piano* tenemos cinco documentos de referencia. Cronológicamente son:

1. La partitura (general) manuscrita titulada "*Suite pour trio d'anches*". Ese trío para oboe, clarinete y fagot fue compuesto en 1949 y publicado en 1953 por Éditions Max Eschig en París. (Res. Vmc Ms. 170 en los archivos de la Bibliothèque National de France en París).
2. La partitura (general) titulada "*Suite pour bassoon et piano (ou Violoncelle et piano)*". Se trata de la parte de piano de la obra. (Res. Vma. Ms 1794 en los archivos de la Bibliothèque National de France en París). En el presente artículo, nos referiremos a ese documento con el nombre de "primer manuscrito".
3. La partitura manuscrita para el copista/editor titulada "*Sonatine pour bassoon et piano (ou Violoncelle et piano)*". Ese documento está formado por la partitura de piano (general) y la parte independiente del fagot (partícula). Era la última versión de la sonatina que tenía que ser entregada al copista/editor como base para la edición impresa de la obra. En el presente artículo nos referiremos a ese documento con el nombre de "manuscrito para la edición impresa".
4. La lista manuscrita titulada "*Corrections*" con las 58 correcciones a realizar en la primera versión de la obra impresa. (MS 25236 R259964 en los archivos de la Bibliothèque National de France en París).
5. La edición impresa de la obra y la parte de fagot editada por Éditions Max Eschig, derechos de 1952.

Los documentos referentes a la Suite pour bassoon et piano son:

1. Una serie de bocetos preliminares titulados "Suite p. basson et piano" consistentes en la partitura de piano (general) del primer y segundo movimiento de la obra y solo algún fragmento del tercer movimiento. Este manuscrito resulta ilegible en muchos puntos y a menudo consiste solo en un esqueleto con letras y breves fragmentos.
2. La partitura manuscrita para el copista/editor titulada "Suite pour basson avec accompagnement de piano". Este documento está formado únicamente por la parte de piano (general) de la obra. (MS. 25237 en los archivos de la Bibliothèque National de France en París).
3. La edición impresa de la obra y la parte de fagot editada por Éditions Max Eschig, derechos de 1960.

Ambas obras presentan un gran número de inconsistencias y errores entre las diversas fuentes. Especialmente la Sonatine, ya que encontramos tres fuentes primarias para la parte de piano y cuatro para la parte de fagot (incluso cinco si tenemos en cuenta la suite en trío de cañas de 1954 que, como veremos, tiene muchas similitudes con el último movimiento de la Sonatine). No hay dos documentos que coincidan completamente: siempre encontramos divergencias y diferencias significativas entre ellos. Los mayores conflictos se encuentran entre las partes de piano y fagot de las versiones impresas y los manuscritos para el copista/editor. Aunque Tansman los revisó personalmente, hay un gran número de errores.

INDICACIONES DE TEMPO Y METRÓNOMOS

Uno de los cambios más llamativos al comparar los diferentes manuscritos de la Sonatine son las anotaciones de tempo y metrónomo. Es evidente que Tansman cambió de opinión sobre los tempos varias veces. En el primer manuscrito, el segundo movimiento lleva la indicación de Largo cantabile (corchea = env. 80-94) (Fig. 15). En el manuscrito para el editor, ese metrónomo se ha ralentizado a corchea 72-76, (Fig. 16), el mismo metrónomo de la edición impresa (Fig. 14).

El tercer movimiento del primer manuscrito está indicado Molto Vivace y sin metrónomo. En cambio, en el manuscrito para el editor, Tansman tacha Presto (negra = env. 144-152) y escribe Molto Vivace (negra = env. 138).

En la Suite no encontramos cambios referentes al tempo. La única divergencia está en el segundo movimiento, que en la partitura de fagot de la edición impresa aparece como negra = env. 60 à 62, pero en la partitura de piano impresa y en el manuscrito para el editor el metrónomo es negra = env. 60 à 66.

TÍTULOS Y DEDICATORIAS

Tansman también modificó el título de la Sonatine. En algún momento de su composición, decidió que esa obra también podía ser interpretada por violonchelo. En el primer manuscrito aparece bajo el título Sonatine pour Basson et piano, entre paréntesis y añadido posteriormente "(ou Violoncelle et Piano)". En el manuscrito para el editor, sin embargo, ese añadido ya no está entre paréntesis y no forma parte del título. Pero tanto en la edición impresa como en el catálogo general de las obras de Tansman, no se encuentra ninguna referencia al violonchelo. En algún momento entre la edición y la publicación debió decidir que la única instrumentación posible para la Sonatine debía ser fagot y piano. En 1960 ya ni si quiera intentó vender la Suite a violonchelistas. Las dedicatorias de las obras nos permiten intuir qué tipo de persona era Alexandre Tansman. En la esquina superior derecha del manuscrito para el editor de la Sonatine se lee: "Pièce de Concours du Conservatoire Nationale de Musique de Paris 1952". Esa anotación fue tachada posteriormente y reemplazada por "à Gustav Dhérin". Es muy probable que Tansman decidiera dedicar la obra al profesor de fagot del Conservatorio de París tras haberlo conocido personalmente.

La dedicatoria de la Suite es aún más curiosa. No hay ninguna dedicatoria en el primer boceto o manuscrito del editor, solo "Pièce de Concours du Conservatoire National de Musique de Paris 1960". Pero en realidad la obra tiene una dedicatoria que solo aparece en el catálogo general de las obras de Alexandre Tansman editado por Gerald Hugon, el principal musicólogo especializado

nuestro compositor, que trabajó junto a Tansman y su familia en la elaboración del catálogo de obras y un par de libros con documentos biográficos. En el catálogo, la obra está dedicada "à Jean-Jacques Mello". Durante mucho tiempo esa dedicatoria fue un misterio, ya que ni la misma familia de Tansman sabía quién era Jean-Jacques. Solo tras leer detenidamente la interesantísima tesis doctoral de Kristine Klopfenstein Fletcher, "The Paris Conservatoire and the Contest Solos for Bassoon" (1988), encontré la respuesta al enigma de la identidad del dedicatario. Jean-Jacques Mello fue un alumno de fagot del Conservatorio de París que, juntamente con otros estudiantes, ganó el primer premio en el concurso de 1960. Cuando terminó sus estudios en París regresó a Basilea, en su Suiza natal, ganando el puesto de segundo fagot en la Orquesta de la Suiza de Normandía hasta 1966, cuando su padre falleció y se hizo cargo de la empresa familiar de lápidas. Actualmente tiene 82 años, está jubilado y tiene un vago recuerdo del concurso y de la figura de Tansman a quien describe como muy amable. Él no tenía conocimiento de esa dedicatoria. Tradicionalmente, las obras de concurso eran dedicadas al profesor del instrumento (como en la Sonatine de 1952 dedicada a Dhérin). No sabemos por qué la Suite no fue dedicada a Maurice Allard, el docente de fagot en 1960.

CAMBIOS DE OPINIÓN

Uno de los movimientos que presenta mayor número de divergencias y errores es el tercer movimiento de la Sonatine. Las diferencias entre el primer manuscrito y la versión impresa son numerosas. De hecho, el primer manuscrito es prácticamente una transcripción literal del segundo movimiento de la obra anterior, Suite pour trio d'anches (1949). Es bastante probable que Tansman descartara esa versión tras revisar la obra con Gustave Dhérin, profesor de fagot en el Conservatorio de París. Seguramente, Dhérin advirtió a Tansman de las dificultades técnicas que presentaba esta versión, así como la escritura poco idiomática para el instrumento.

El famoso último compás de la Sonatine tuvo que darle especiales quebraderos de cabeza. Está claro que quería un efecto de stacatto percusivo en la parte de fagot, pero en cada fuente escribe una versión diferente y a menudo descarta varias ideas tachándolas. En el manuscrito para el editor los últimos tres compases de esa obra son semicorcheas stacatto en un mi grave, pero esa versión fue posteriormente descartada, seguramente a sugerencia del profesor Dhérin, debido a la dificultad técnica que presentaba (Fig. 1). También es muy plausible que fuese el mismo Dhérin quien le sugiriese la idea de terminar con el famoso mi sobreagudo. Esa nota se introduce en las obras para concurso sobre todo a partir de la entrada de Dhérin como profesor en el Conservatorio (1934-1957), quien lo promovió entre los compositores convirtiéndose posteriormente en casi una tradición.

The figure displays three musical staves illustrating the evolution of the final measures of the Sonatine. The top staff, labeled 'Primer manuscrito', shows the initial handwritten notation. The middle staff, labeled 'Manuscrito para el editor', shows a revised version with some corrections and a different ending. The bottom staff, labeled 'Particella de fagot del manuscrito para el editor', provides a detailed view of the bassoon part, highlighting the final measure with a circled '5' and a sharp sign, indicating the 'famoso mi sobreagudo' mentioned in the text.

Fig.1 Sonatine, Movimiento III, últimos compases

© Con la amable autorización de éditions Durand

ERRORES Y ERRATAS

Los errores y erratas en la versión impresa de la Sonatine y de la Suite son de diversa tipología. Algunos son atribuibles al copista o editor (erratas) y de fácil corrección. Basta solo comparar el manuscrito para el copista y la versión impresa, pero hay otros errores de mayor complejidad. A continuación, analizaremos algunos de los más representativos:

- En la parte de piano de la edición impresa de la Sonatine, compás 7, del tercer movimiento (Scherzo), en la parte de fagot se lee La-Sol-Sol-Sol (Fig. 2) pero en la particella de fagot en este compás vemos La-Mi-Mi-Mi. Cuando miramos detenidamente el manuscrito para el editor (Fig. 3), nos percatamos que la opción correcta es La-Mi-Mi-Mi. Ese ejemplo de errata es, sin lugar a dudas, un fallo atribuible al copista y que Tansman pasó por alto al revisar la primera versión impresa.



Fig. 2. *Sonatine*, Mvt III, c.7, parte de piano y *particella* de fagot de la edición impresa
© Con la amable autorización de Éditions Durand



Fig. 3. *Sonatine*, Mvt III, c.7, parte de piano y *particella* de fagot de la edición manuscrita para el editor

- Un ejemplo similar lo encontramos en la Suite, en el compás 19 del tercer movimiento (Scherzo). En ese compás encontramos un acento tipo martellato (^) en la particella de fagot que no está presente en la partitura de piano. La presencia de ese acento traslada significativamente el tiempo fuerte del compás. Ese desplazamiento es un recurso bastante frecuente en la música de Tansman, pero al mirar detenidamente el manuscrito nos damos cuenta de que este acento en realidad pertenece a la mano izquierda del piano del pentagrama superior y ha sido editado falsamente en la particella de fagot. (Fig. 4 y 5)



Fig. 4. *Suite*, Mvt. III, c.19, parte de piano y *particella* de fagot de la edición impresa
© Con la amable autorización de Éditions Durand



Fig. 5. *Suite*, Mvt. III, c.19, manuscrito del editor

■ En el antepenúltimo compás del primer movimiento de la Suite (Introduction et Allegro), las dos últimas notas del fagot en la parte de piano son La# 3 - Si 3; en cambio, en la parte de fagot son La 3 - Si 3 (Fig. 6 y 7). Ese tipo de error es un poco más complejo, ya que la discrepancia entre La 3 o La# 3 se puede interpretar como un cromatismo (la sensible que resuelve a Si 3) o diatónicamente, siendo ambas opciones armónicamente plausibles. Para añadir más controversia, en el mercado podemos encontrar grabaciones con las dos versiones. Cuando miramos tanto el manuscrito para el editor como los primeros esbozos no hay rastro de ese La #.

Parte de piano



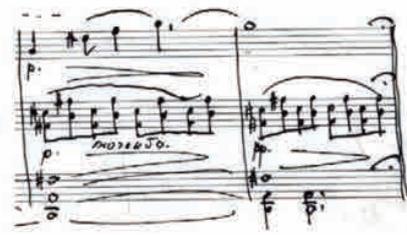
Particella de fagot



Fig. 6. Suite, Mvt. I, últimos dos compases, edición impresa.

© Con la amable autorización de Éditions Durand

Primer manuscrito



Boceto inicial

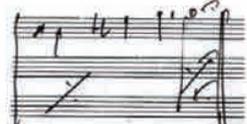


Fig. 7. Suite, Mvt. I, últimos dos compases

Hay otros tipos de errores o erratas incluso más desconcertantes y difíciles de resolver. Por ejemplo, el que hay en el compás 54 del tercer movimiento de la Sonatine. En la particella de fagot de la edición impresa, la cuarta nota del fagot tiene un acento martellato, pero ese acento no aparece en la parte de fagot dentro de la partitura de piano de la versión impresa (Fig. 8). Revisando los manuscritos para el editor (particella de fagot solo y parte de piano), el acento aparece, pero tachado. (Fig. 9) El tachón está hecho con una tinta diferente al resto del manuscrito y no tenemos información suficiente para determinar quién o cuándo se hizo esa corrección. Parece ser que se hizo con la misma tinta que la primera tanda de correcciones, antes de mandar el manuscrito al editor. Algunas marcas y referencias (por ejemplo, número de compás) están hechas a lápiz y son seguramente obra del copista, pero el tachón del acento está escrito en tinta, por lo que podemos afirmar, aunque sin certeza absoluta, que Tansman decidió eliminarlo.

Parte de piano



Particella de fagot



Fig. 8. Sonatine, Mvt III, c.54, parte de piano y *particella* de fagot de la edición impresa

© Con la amable autorización de Éditions Durand

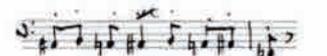



Fig. 9. Sonatine, Mvt III, c.54, parte de piano y *particella* de fagot del manuscrito para el editor

Por suerte, a la hora de comparar fuentes para el estudio de la Sonatine contamos con una versión tres años anterior de la misma música. En su Suite pour trio de anches (Suite para trío de cañas) anticipa mucha de la música que formará parte de la Sonatine (especialmente el segundo y cuarto movimiento). La suite data de 1949 y fue estrenada un año más tarde, en junio de 1950. Sin embargo, no fue publicada hasta 1954, razón por la cual mucha gente cree erróneamente que es una obra posterior a la Sonatine. Si bien no podemos afirmarlo a ciencia cierta, es muy posible que el Conservatoire decidiese encargarse de la obra de concurso a Tansman después de haber escuchado su trío. Es difícil encontrar otras razones, ya que Tansman no tenía vinculación de ningún tipo con la institución antes del encargo de esa obra. En el manuscrito de la Suite pour Trio d'Anches, el acento discutido anteriormente no aparece (Fig. 10).

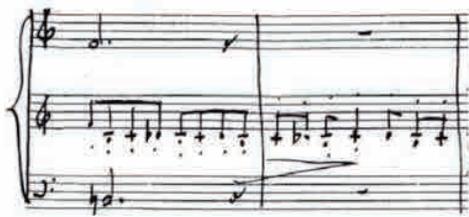


Fig. 10. Suite pour Trio d'Anches, Mvt II, c.18-19 manuscrito original



Otras erratas hacen muy difícil encontrar una solución definitiva. Por ejemplo, en los compases 35-38 del tercer movimiento de la Sonatine (Fig. 11), el fagot repite una figura cinco veces, cada una con un acompañamiento diferente. El motivo está formado por tres notas: una cuarta perfecta descendente del Sol 4 al Re 4 seguida por otro Re 4. La partitura está escrita en 4/4 pero la música está en 5/8. Para resaltar ese efecto de compás de amalgama, Tansman añade un acento martellatto en la primera nota de cada repetición. El conflicto de este fragmento es el patrón que siguen las ligaduras que conectan el intervalo de cuarta descendente. En la particella de fagot de la edición impresa esas notas nunca están ligadas, como en la parte de fagot del manuscrito para el copista, pero en la parte de piano del manuscrito del copista el fagot liga siempre ese intervalo descendente (Fig. 12). En ese caso no podemos encontrar una respuesta objetivamente clara.



Fig. 11. Sonatine, Mvt. III, c. 35-38, parte de piano y particella de fagot de la edición impresa
© Con la amable autorización de: Éditions Durand



Fig. 12. Sonatine, Mvt. III, c. 35-38, parte de piano y particella de fagot del manuscrito para el editor

Fig. 13. Suite, Mvt. I. (Izquierda) parte de piano y *particella* de fagot de la edición impresa. (derecha) parte de piano y *particella* de fagot del manuscrito para el editor. De arriba a abajo, c.16, c.38, c.42, c.56 y c.69

© Con la amable autorización de Editions Durand

En otro ejemplo, encontramos al principio del primer movimiento “la cabeza” del tema, a veces en transposición y siempre con diferentes acompañamientos. Al comparar la *particella* de fagot y la parte de piano de la edición impresa vemos numerosas incongruencias: las articulaciones nunca coinciden (Fig. 13, columna izquierda). Además, al compararlo con otras fuentes encontramos aún más disparidad. Resumiendo, podemos encontrar hasta tres versiones distintas de cómo articular este motivo. No podemos saber si la voluntad de Tansman era que ese motivo fuese articulado cada vez de forma distinta, pero una vez estudiado su estilo compositivo en diferentes obras, podemos determinar que siempre tiende a una unificación y cohesión en la articulación. Cuando recurrimos otra vez al manuscrito del trío de cañas, las opciones se reducen. En ese manuscrito, solo en la última de las cinco apariciones de ese motivo puede considerarse que tiene una articulación diferente. De hecho, solo se puede argumentar esa diferencia a causa de una dudosa ligadura sobre las dos últimas notas. La grafía de Tansman no es suficientemente clara para saber qué notas abarca exactamente.

UNA POLÉMICA SIN SOLUCIÓN

Quizás una de las erratas más famosas del repertorio para fagot y piano de Tansman es la “nota fantasma” al principio del segundo movimiento de la Sonatine, que aparece en la parte de piano de la edición impresa pero no en la *particella* de fagot de la misma edición. En la parte de piano el fagot inicia con un La 2, la tónica

resultante de la dominante en el compás anterior, un Mi 4 al final del primer movimiento. Pero en la *particella* de fagot hay un silencio (Fig. 14). En el primer manuscrito no hay rastro de tal nota (Fig. 15), pero en el manuscrito del editor, que el propio Tansman revisó personalmente, sí que aparece... ¡pero solo en la parte de piano!

El hecho de tocar o no esa nota es, en última instancia, decisión del intérprete, y no tenemos ningún medio para saber cuál hubiese sido su interpretación.

Fig. 14. Sonatine, Mvt. II, c.1, parte de piano y *particella* de fagot de la edición impresa

© Con la amable autorización de Editions Durand

Fig. 15. Sonatine, Mvt. II, c.1, primer manuscrito

Fig. 16. Sonatine, Mvt. II, c.1, parte de piano y *particella* de fagot del manuscrito para el editor

CONCLUSIONES

Los instrumentistas de doble lengüeta debemos estar eternamente agradecidos al Conservatoire de París, ya que nos ha regalado muchas obras de enorme calidad que hoy consideramos de repertorio estándar. Pero desafortunadamente, debido a los plazos de entrega tan cortos y a la ausencia de un interés económico claro, las ediciones que nos han llegado son a menudo imperfectas y están llenas de errores. Aún queda mucho trabajo por hacer y muchas obras por revisar. Como intérpretes, es nuestro deber reclamar esas ediciones y no conformarnos con la primera versión mal editada que nos encontremos. Si bien esa tarea deberían llevarla a cabo las grandes editoriales, mi experiencia personal me indica que no podemos confiar en que lo hagan siempre. Hasta que este trabajo pueda ser llevado a cabo no deberíamos tratar las ediciones actuales como 100% precisas, sino más bien buscar nuestras propias conclusiones musicales basándonos, en la medida de lo posible, en fuentes primarias y siempre con un ojo crítico.

GUILLEM BORRÀS GARRIGA

Título Superior de Interpretación de Fagot (ESMUC). Máster de Interpretación Orquestal de Fagot (Musikhochschule Mannheim) y Máster en Música de Cámara (Musikhochschule Stuttgart). Desde 2017 a 2019 fagotista en la orquesta Hamburg Symphoniker. Ha colaborado con la Orquesta Ciudad de Barcelona, Orquesta Camera Musicae, Kurpfälzischen Kammerorchester, entre otras.

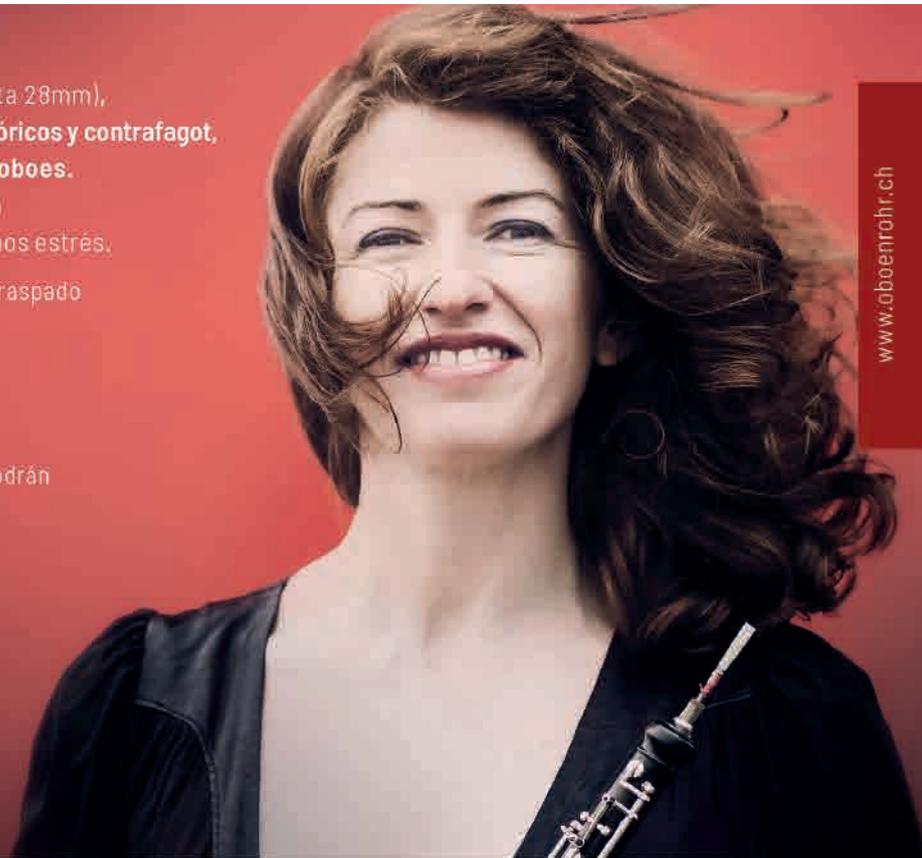
Máquina de raspado para las cañas de fagot (hasta 28mm), extensión del sistema para las cañas de fagotes históricos y contrafagot, máquina de raspado para las cañas de todos los oboes.

Óptima calidad, precisión y estabilidad del raspado sin trabajo manual. Más tiempo, más relajado y menos estrés.

- Posibilidades de corrección para todas las zonas del raspado
- Espesor del raspado regulable en centésimas de mm
- Moldes personales y moldes "standard"

Módulo automático

- Sin necesidad de tu ayuda la máquina raspará tu caña.
- Todas las facilidades de ajuste del modo manual se podrán seguir realizando.



www.oboenrohr.ch

Oboenzubehör Bucher GmbH

Markus Bucher

Bösch 41, 6331 Hünenberg, Suiza

T +41 41 780 40 58, bucher@oboenrohr.ch

www.oboenrohr.ch

*Cañas -
¡sin agobios!*

10 AÑOS
BUCHER



RITORNO ALLE PRATICHE MUSICALE DELL'ANTICHITÀ NEL XXI SECOLO: A PROPOSITO DE «EUTERPE 2018»

Daniel Sánchez
Socio AFOES, oboísta

INTRODUCCIÓN

Entre el 2013 y el 2018, el EMAP (European Music Archaeology Project) contribuyó a la difusión de las manifestaciones musicales más antiguas de Europa¹. Como parte de dicho proyecto, varias reuniones del llamado Workshop of Dionysus en Tarquinia (Italia) sirvieron para discutir acerca de la construcción y práctica musical del aulós griego y la tibia romana². Tras la finalización del EMAP, una nueva actividad, «Euterpe» (musa griega de la Música y especialmente conectada con el aulós), mantendría aquellos encuentros y llevaría su labor a nuevos horizontes. «Euterpe» consistiría en un seminario para formar a músicos entrenados en los instrumentos y recursos compositivos de la antigüedad y su primera edición, celebrada del 3 al 6 de Mayo de 2018 en Tarquinia, se centró en los aerófonos dobles³. En este artículo os daré una visión general de lo hecho en ese seminario (donde participé como alumno) y algunos consejos para iniciaros en el aulós.

DESCRIPCIÓN DEL SEMINARIO

PROFESORADO

Diecisiete estudiantes de diez países diferentes (EE.UU., Argentina, España, Suiza, Italia, Reino Unido, Grecia, Polonia, Noruega y Suecia), estudiosos de la antigüedad y/o instrumentistas, recibimos las enseñanzas de Callum Armstrong, gaitero y flautista de pico graduado por el Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance en 2014. Desde sus inicios en el aulós en 2015, ha hecho incursiones en la construcción de cañas históricamente informada y ha colaborado con los helenistas Stefan Hagel y Armand d'Angour así como con el lutier Robin Howell, lo que le ha permitido ser actualmente uno de los grandes expertos en el aulós a nivel mundial⁴. Recientemente ha participado con el aulós en las representaciones del Herakles de Eurípides en la reconstrucción del Barnard Columbia Ancient Drama (BCAD) dirigido por Caleb Simone, alumno de Euterpe 2018⁵.



Callum Armstrong con una réplica del aulós del Louvré⁶

¹EMAP, «Description», EMAP, Tarquinia: Archiutto Designers, 2015. <<http://www.emaproject.eu/emap/description.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

²AA.VV., «About», *The Workshop of Dionysus*, 2014. <<http://www.doublepipes.info/about/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

³B. Brown, «The 1st Euterpe doublepipe school», *The Workshop of Dionysus*, 2018. <<http://www.doublepipes.info/1st-euterpe-school/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

⁴EMAP, «Callum Armstrong», EMAP, Tarquinia: Archiutto Designers, 2015. <<http://www.emaproject.eu/callum-armstrong.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

⁵BCAD, «Current», BCAD, 2019, <<https://ancientdrama.org/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).



Barnaby Brown con una réplica del aulós de Pydna⁹

Por otra parte, contamos con Barnaby Brown, principal responsable del curso y pionero en la interpretación históricamente informada de la gaita. Desde el 2012, realiza su tesis doctoral en la Cambridge University sobre los orígenes del pibroch escocés. Comenzó a interesarse en los aerófonos de la antigüedad en Cerdeña, donde tocaba el launeddas cerca de algunas construcciones de la Edad del Bronce y conoció la existencia de diversos aerófonos prehistóricos⁷. Desde entonces, dedica mucho esfuerzo al dominio y enseñanza de dichos instrumentos⁸.

INSTRUMENTOS

El seminario estuvo centrado en tres aulói diferentes: el de Poseidonia (500 a. C.), el de Pydna (400 a. C.) y el del Egipto grecorromano del Musée du Louvre.



Aulós de Poseidonia original¹⁰



Barnaby Brown con una réplica del aulós de Poseidonia¹¹



El aulós de Pydna original¹²



Reconstrucción del aulós de Pydna¹³



Stefan Hagel con una réplica del aulós del Louvre¹⁵



Fotografía del aulós del Louvre original¹⁴

⁶Fuente EMAP, «EUTERPE 2018: A Doublepipe School led by Callum Armstrong & Barnaby Brown», EMAP, Tarquinia: Archiutto Designers, 2018. <<http://www.emaproject.eu/events/euterpe.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

⁷B. Brown, «Biographies», Barnaby Brown, <<https://barnabybrown.info/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

⁸EMAP, «Barnaby Brown», EMAP, Tarquinia: Archiutto Designers, 2015. <<http://www.emaproject.eu/barnaby-brown.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019). <<http://www.doublepipes.info/1st-euterpe-school/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

⁹Fuente: «The Aulos of Pydna - Barnaby Brown», Vídeo de Youtube publicado por James Willetts, 15 de Mayo de 2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=kpmCE0XKNko>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019). El video ofrece una introducción (con demostraciones sonoras en vivo) a este instrumento.

¹⁰Fuente: A. Bellia, «The Virtual Reconstruction of an Ancient Musical Instrument: The Aulos of Selinus». En: Digital Heritage, I. Proceedings of the International Congress Digital Heritage 2015 (Granada (Spain), 28 September - 2 October 2015). G. Guidi, R. Scopigno, J. C. Torres, H. Graf (editores). Granada: IEEE, 2015, p. 58.

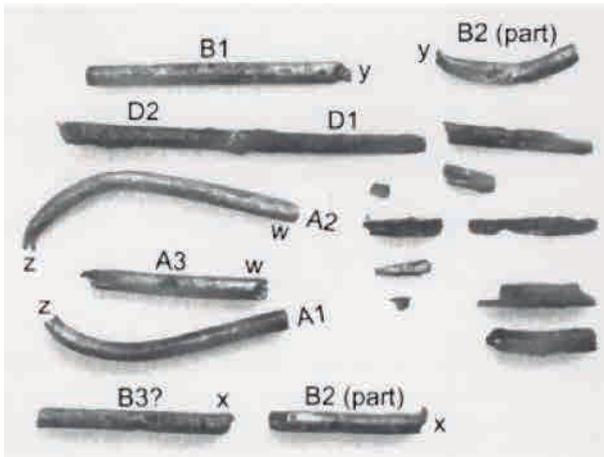
¹¹Fuente: EMAP, «EUTERPE 2018: A Doublepipe School...», obra citada.

¹²Fuente: S. Psaroudakēs. «The Auloi of Pydna». En: Studien zur Musikarchäologie 6, A. A. Both, R. Eichmann, E. Hickmann, L.-C., Koch (editores), Radhen: Leidorf, 2008, p. 208, Fig. 2.

¹³Fuente: B. Brown, «The 1st Euterpe doublepipe school», obra citada.

¹⁴Fuente: S. Hagel, «Better Understanding the Louvre Aulos». En: Studien zur Musikarchäologie 9, R. Eichmann, F. Jianjun, L.-C., Koch Koch (editores). Radhen: Leidorf, 2014, p. 139, Fig. 1.

¹⁵Fuente: Bayerischen Rundfunk, «Der Louvre-Aulos», ARD-alpha, <<https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-campus/hagel-louvre-aulos-mit-kommentar-100.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).



Totalidad de los fragmentos del SUP en Septiembre de 1997¹⁶

Desde el principio se han realizado diversas reconstrucciones de este instrumento¹⁷, siendo la última la de Bo Lawergren. De hecho, mi réplica del SUP sigue ese modelo, habiendo sido hecha por Marco Sciascia, artesano italiano dedicado desde hace largo tiempo a la lutería de instrumentos del mundo antiguo¹⁸.



Réplica promocional del SUP según el modelo de Bo Lawergren¹⁹



SUP y oboe moderno²⁰

Es difícil saber si esta reconstrucción representa adecuadamente al instrumento original, pues la única representación mesopotámica contemporánea a nuestro instrumento de un músico de aerófono (de mediados del III milenio a. C.) es un tanto imprecisa:



Impresión del cilindro-sello IM 14314 de la tuba PG 1054 del Cementerio Real de Ur. El cuadro rojo señala al músico; el azul, su cara e instrumento²¹.

No obstante, se conocen aerófonos dobles en Egipto contemporáneos a nuestro SUP, como el de la siguiente escena de la Tumba de Nenkheftka (V dinastía egipcia, 2494-2345 a. C.):

¹⁶Fuente: B. Lawergren, «Extant Silver Pipes from Ur, 2450 BC». En: *Studien zur Musikarchäologie 2*, Ellen Hickmann (editora). Radhen: Leidorf, 2000, p. 127.

¹⁷Fuente: B. Lawergren, «Extant Silver Pipes...», obra citada, p. 126, Fig. 1.

¹⁸EMAP, «Marco Sciascia», EMAP, Tarquinia: Archiutto Designers, 2015. <<http://www.emaproject.eu/marco-sciascia.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

¹⁹Fuente: B. Brown, «The 1st Euterpe doublepipe school», obra citada.

²⁰Elaboración propia.

²¹Fuente: Rašid, S. A., *Mesopotamien*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984, p. 51, Fig. 25.

Por lo tanto, a falta de un nuevo examen de los restos de este instrumento, conservado en el University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology de Filadelfia (EEUU), el modelo de Bo Lawergren parece verosímil. Lo que sí parece seguro es que su tubo sonoro debió de ser cilíndrico, al igual que el de los aulói griegos. Esa forma del tubo es propia de instrumentos como el clarinete e implica cambios acústicos y sonoros (por ejemplo, un sonido menos penetrante) con respecto a los instrumentos de tubo cónico como el oboe.

CAÑAS

Hasta hace poco, el SUP se tocaba con un tipo de caña simple similar a las del launeddas sardo.

Sin embargo, hoy en día se utiliza una lengüeta doble similar a la de los aulói griegos. La forma de dichas cañas (elaboradas con *Phragmites australis*) se ha conocido gracias al aulós de Berlín. Dicho instrumento parece que aún conservaba sus cañas cuando fue adquirido en 1894 por el Ägyptisches Museum und Papyrussammlung de Berlín, algo posible por el seco clima egipcio. De dichas cañas, desgraciadamente, sólo se conserva actualmente este dibujo:



*Dibujo de la caña del aulós de Berlín*²⁴

Gracias a ese dibujo y el análisis del instrumento real, se ha llegado a tener una idea de cómo podían ser dichas cañas. Finalmente, dicha información ha sido completada con analogías con las cañas del duduk armenio y el hichiriki japonés y adaptada a la fisonomía de cada uno de los instrumentos de nuestro seminario.

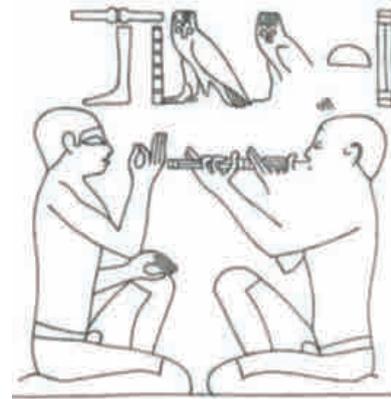
Las cañas resultantes son más similares a las del fagot que a las del oboe, especialmente en el raspado (y el ángulo de las palas en los aulói griegos).



*Cañas de oboe y como inglés junto con una de SPU*²⁵



*Cañas de aulós de Callum Armstrong*²⁶



*Dibujo de un detalle de la escena CG 1533 (Museo Egipcio del Cairo)*²²



*SUP con lengüeta simple*²³

²²Fuente: L. Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, Londres, British Museum, 1991, p. 29 Fig. 14.¹⁷Fuente: B. Lawergren, «Extant Silver Pipes...», obra citada, p. 126, Fig. 1.

²³Fuente: «Silver Pipes from Ur (double pipe)», Video de Youtube publicado por EMAProject European Music Archaeology Project, 28 de Diciembre de 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=adiAQ2BpmiE>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

²⁴Fuente: S. Hagel, *Understanding the aulos Berlin Egyptian Museum 12461/12462*, in: R. Eichmann, E. Hickmann, L.-C. Koch (editores), *Studien zur Musikarchäologie 7*, Radhen: Leidorf, 2010, p. 83, Fig. 13.

²⁵Elaboración propia.

²⁶Fuente: C. Armstrong, «My first aulos reeds», *The Workshop of Dionysus*, 2014, <<http://www.doublepipes.info/callum-armstrong-aulos-reeds-1/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).



En todo caso, es difícil de saber si el SUP originalmente usó lengüetas simples o dobles, pues la iconografía mesopotámica solo muestra aerófonos en proceso de ejecución (luego la caña está dentro de la boca del músico, fig. 18) o sin caña (fig. 19).

Derecha figura 18. Terracota paleo-babilónica (1950-1530 a. C.) IM 41753²⁷.

Izquierda figura 19. Relieve neo-asirio (704-681 a. C.) BM 124922²⁸

ORGANIZACIÓN DEL SEMINARIO

Los primeros días fueron una introducción al complejo proceso de la fabricación de cañas del aulós, el cual es similar al usado para el duduk y hichiriki²⁹.



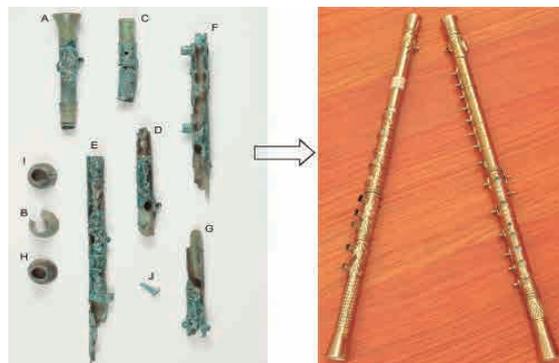
Instantánea de nuestro concierto³⁰

No obstante, ya desde el primer día se trabajó para el concierto final en el Palazzo Comunale de Tarquinia. En aquel concierto se tocaron improvisaciones como la de Barnaby Brown y servidor con los SUP junto con el acompañamiento del percusionista Mirco Mungari. También se interpretaron piezas del repertorio antiguo, tales como un fragmento coral del Orestes de Eurípides (datado alrededor del 408 a. C. pero conservado en un papiro del 200 a. C.) o el "Himno Delfico" de Athenaios (del 127 a. C.)

Nuestras sesiones de ensayos colectivos y práctica individual se completaron con varias ponencias de Barnaby Brown y, sobre todo, del luter Chrēstos Terzēs y la investigadora Olga Sutkowska, quienes nos introdujeron en el aulós de Megara (300 a. C.) y la tibia romana de Poetovio (Ptuj, Eslovenia, s. II-III d. C.)



Reconstrucción del aulós de Megara³¹



Tibia de Poetovio antes y después de su reconstrucción³²

²⁷Rašid, Š. A., *Mesopotamien...*, obra citada, p. 95, Fig. 89.

²⁸Rašid, Š. A., *Mesopotamien...*, obra citada, p. 127, Fig. 145.

²⁹El proceso completo de elaboración se puede leer en C. Armstrong, «My first aulos reeds», obra citada.

³⁰Fuente: «The Delphic Paean by Athenaios Athenaiou», Video de Youtube publicado por EMAProject European Music Archaeology Project, 18 de diciembre de 2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=Wut12WbFCkk&feature=youtu.be>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

³¹Fuente: EMAP, «EUTERPE 2018: A Doublepipe School...», obra citada.

³²O. Sutkowska, «Poetovio Tibia I», *The Workshop of Dionysus*, 2018, <<http://www.doublepipes.info/poetovio-tibia-i/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

A estas charlas se añadieron las de Callum Armstrong y Melinda Maxwell (junto con Sir Harrison Birtwistle) antes de nuestro concierto. Finalmente, al final de cada día de nuestro seminario, también hubo performances informales con distintos instrumentos, como las gaitas de Callum Armstrong.

¿CÓMO INICIARSE EN EL AULÓS?

Finalmente, me gustaría poner mi brevísima experiencia al servicio de los interesados en iniciarse en el aulós tras leer este artículo.

¿CUÁN NECESARIA ES LA RESPIRACIÓN CIRCULAR?

La respiración circular es una técnica basada en almacenar algo de aire en la boca y expulsarlo mientras se inhala por la nariz, de forma que se puedan tocar largas frases musicales sin parar a respirar. En principio, no es esencial en el aulós pero, según mi experiencia, su dominio se hace interesante desde un punto de vista técnico por dos motivos: en primer lugar, sonamos dos tubos a la vez con cañas más grandes que las del oboe moderno, luego el aire se escapa más rápido de nuestros pulmones. En segundo lugar, hay que afinar ambos tubos. Para ello, al margen de los métodos comunes a todo instrumento de viento de afinar un tubo sonoro, hay que moverlos en nuestra boca para «variar» su longitud hasta hallar una posición óptima de afinación, la cual “peligra” al abrir la boca para respirar. Ciertamente, la respiración circular ayuda a solventar ambos problemas. Aparte de la práctica reiterada en la técnica en sí, sugeriría hacer ejercicios para fortalecer la embocadura, pues al principio no es fácil que resista mucho tiempo haciendo vibrar las cañas del aulós.

¿QUÉ COMPRAR Y DÓNDE?

Por supuesto, todo depende de lo que queráis hacer con un aulós. Yo me decidí por el SUP puesto que investigo sobre la música en Mesopotamia y deseaba manejar un instrumento de esa tradición musical. Es ideal para iniciarse en la respiración circular y su digitación es más cómoda que la de los aulói griegos, pero tiene un registro musical muy limitado (¡cinco notas!) En ese sentido, a no ser que os interese mucho Mesopotamia, os recomendaría iniciaros con el aulós del Louvre, un instrumento versátil, de bella sonoridad y precio barato, tal como veréis si os decidís a contactar con algún lutier de aulói. Yo compré mi instrumento a Marco Sciascia, cuyos instrumentos tuvieron buena acogida entre los estudiantes del curso, pero otros luterios como Robin Howell o Chrēstos Terzēs también son muy recomendables³³. Todo depende, eso sí, del instrumento que busquéis, pues no todos producen todos los instrumentos y/o sus cañas (las cuales suelen ir incluidas en el precio y recomiendo comprar, al menos en principio).

Finalmente, os animo a iniciaros en el aulós y... ¡mucho suerte para vuestras futuras aventuras «auléticas»!

MATERIAL DE CONSULTA

- AA.VV., «About», The Workshop of Dionysus, 2014, <<http://www.doublepipes.info/about/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- ARMSTRONG, C., «My first aulos reeds», The Workshop of Dionysus, 2014, <<http://www.doublepipes.info/callum-armstrong-aulos-reeds-1/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- BAYERISCHEN RUNDFUNK, «Der Louvre-Aulos», ARD-alpha, <<https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-campus/hagel-louvre-aulos-mit-kommentar-100.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- BCAD, «Current», BCAD, 2019, <<https://ancientdrama.org/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- BELLIA, A. «The Virtual Reconstruction of an Ancient Musical Instrument: The Aulos of Selinus». En: Digital Heritage, I. Proceedings of the International Congress Digital Heritage 2015 (Granada (Spain), 28 September - 2 October 2015). G. Guidi, R. Scopigno, J. C. Torres, H. Graf (editores). Granada: IEEE, 2015, pp. 55-58.

³³Los datos de estos y otros luterios pueden verse en EMAP, «EUTERPE 2018: A Doublepipe School...», obra citada.

- BROWN, B., «The 1st Euterpe doublepipe school», The Workshop of Dionysus, 2018. <<http://www.doublepipes.info/1st-euterpe-school/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- BROWN, B., «Biographies», Barnaby Brown, <<https://barnabybrown.info/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- EMAP, «Barnaby Brown», EMAP, Tarquinia: Archiutto Designers, 2015. <<http://www.emaproject.eu/barnaby-brown.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- EMAP, «Callum Armstrong», EMAP, Tarquinia: Archiutto Designers, 2015. <<http://www.emaproject.eu/callum-armstrong.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- EMAP, «Description», EMAP, Tarquinia: Archiutto Designers, 2015. <<http://www.emaproject.eu/emap/description.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- EMAP, «EUTERPE 2018: A Doublepipe School led by Callum Armstrong & Barnaby Brown», EMAP, Tarquinia: Archiutto Designers, 2018. <<http://www.emaproject.eu/events/euterpe.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- EMAP, «Marco Sciascia», EMAP, Tarquinia: Archiutto Designers, 2015. <<http://www.emaproject.eu/marco-sciascia.html>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- HAGEL, S. «Understanding the aulos Berlin Egyptian Museum 12461/12462». En: Studien zur Musikarchäologie 7. R. Eichmann, E. Hickmann, L.-C. Koch (editores). Rahden: Leidorf, 2010, pp. 67-87.
- HAGEL, S. «Better Understanding the Louvre Aulos». En: Studien zur Musikarchäologie 9, R. Eichmann, F. Jianjun, L.-C. Koch (editores). Rahden, Leidorf, 2014, pp. 131-142.
- LAWERGREN, B. «Extant Silver Pipes from Ur, 2450 BC». En: Studien zur Musikarchäologie 2, Ellen Hickmann (editora). Radhen, Marie Leidorf, 2000, pp. 12-132.
- MANNICHE, L. Music and Musicians in Ancient Egypt, Londres: British Museum, 1991.
- PSAROUDAKĒS. S. «The Auloi of Pydna». En: Studien zur Musikarchäologie 6. A. A. Both, R. Eichmann, E. Hickmann, L.-C., Koch (editores), Radhen: Leidorf, 2008, pp. 197-216.
- RAŠĪD, Š. A., Mesopotamien, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984.
- «Silver Pipes from Ur (double pipe)», Vídeo de Youtube publicado por «EMAProject European Music Archaeology Project», 28 de Diciembre de 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=adiAQ2BpmiE>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- SUTKOWSKA, O., «Poetovio Tibia I», The Workshop of Dionysus, 2018, <<http://www.doublepipes.info/poetovio-tibia-i/>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- «The Aulos of Pydna - Barnaby Brown», Vídeo de Youtube publicado por «James Willetts», 15 de Mayo de 2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=kpmCE0XKNko>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).
- «The Delphic Paean by Athenaios Athenaiou», Vídeo de Youtube publicado por «EMAProject European Music Archaeology Project», 18 de Diciembre de 2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=Wut12WbFCkk&feature=youtu.be>> (Recuperado el 31 de marzo de 2019).

AGRADECIMIENTOS

Este artículo es posible gracias al Contrato Predoctoral FPU14/00927 del Ministerio de Educación y Universidades de España. También agradezco a AFOES el haberme brindado la oportunidad de escribir en la revista.

DANIEL SÁNCHEZ MUÑOZ

Titulado en EE.PP. de Oboe por el C.P.M. «Ángel Barrios» de Granada y Diplôme d'Université en Langues Anciennes (Especialidades «Sumérien» y «Akkadien») por la Universidad de Estrasburgo, está finalizando actualmente sus estudios en el Programa de Doctorado en Hª y Artes por la Universidad de Granada con una tesis doctoral sobre lexicografía musical en la Antigua Mesopotamia.

Oboes y fagotes Puchner

**Disfruta de
su expresión,
resonancia
y riqueza
en colores**

J. Puchner
since 1897

J. Puchner 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



“La música es para siempre; debería crecer y madurar contigo, continuando a tu lado hasta el día de tu muerte” (Paul Simon).

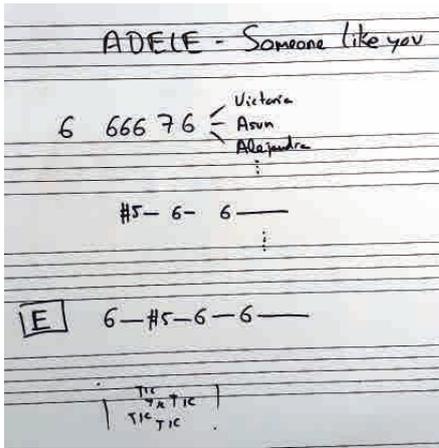
Así pues, lo primero que nos puede aportar la utilización de música popular en clase es el hecho de ver potenciada la **motivación** del alumnado. Desde que Goleman publicase en el 95 su libro sobre inteligencia emocional y recientemente con el auge de la neuroeducación, ha quedado patente que la emoción es el elemento más importante en el aprendizaje. Trabajar para poder tocar una canción que te encanta, aunque no la haya compuesto Richard Strauss, puede hacer que tu aprendizaje sea más rápido, más profundo y más placentero.

Lo segundo que nos puede aportar la música popular es que **suele ser más sencilla que la música clásica a todos los niveles**: estructuras formales, armónicas, melódicas, texturas, ... Ojo, no la menospreciemos por ello, cada estilo musical tiene sus características y sus convenciones y no es nada fácil tocar este tipo de música con estilo y en su contexto. Si sois músicos clásicos y habéis probado a tocar con un grupo de rock, pop o jazz, lo más fácil es que, a pesar de todos nuestros años de estudio y el cuidado que ponemos en la técnica instrumental y el sonido, nos hayamos sentido bastante desubicados. Por no hablar de la espontaneidad y el uso de la improvisación como elemento absolutamente imprescindible.

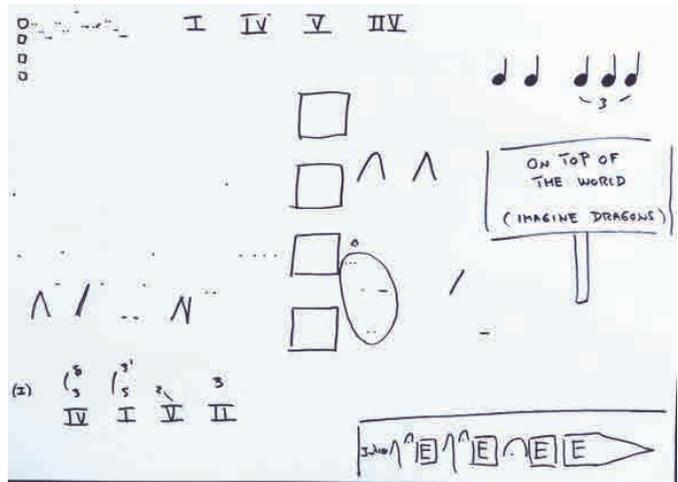
Detengámonos en el hecho de que los elementos que componen la música popular suelen ser más sencillos. ¿Quién no ha tocado una y mil veces estudios de Salviani o Sellner, en teoría, muy fáciles? **El disponer de pocos elementos sobre los que trabajar nos obliga a tratar de obtener resultados excelentes sobre los mismos.** Por ejemplo, recientemente una alumna trajo a clase el tema “These Days” de la banda londinense Rudimental. Tras estudiar detenidamente qué podríamos trabajar sobre esa canción, nos dimos cuenta de que era ideal para trabajar tres tipos de anacrusa: de tresillo, de dos semicorcheas y de tres corcheas, ritmos que luego podemos aplicar a nuestras piezas de repertorio. Mi buen amigo y compañero Javier Linares apuntó, además, que las armonías son una fantástica introducción a tres tipos de cadencia: plagal, rota y perfecta. ¿Qué mejor actividad que pasear por esos acordes cuidando el sonido y la afinación, o hacer desarrollos de escalas basados en los tres tipos de anacrusa para terminar con un bonito final en el que tocamos la música que ha generado todo esto?

These Days (Rudimental). Propuestas de trabajo SEP. La pieza está en Do M, se propuso al alumnado transportarla a Fa M.

La música popular también nos ayuda a entender que la música se organiza en el tiempo y suele necesitar de una **estructura** para poder transmitir su mensaje. En clase solemos hacer esquemas o dibujos con las distintas secciones de las piezas que trabajamos. A través de piezas populares podemos comprender la forma rondó, aprendemos que el hecho de eliminar una parte esperada en el esquema suele compensarse en otro sitio o que hay veces que nuestra estructura no es completamente cuadrada porque el repetir un tema una y otra vez no aporta nada nuevo y aburre. También hay veces que podemos no hacer algo para sorprender.



Someone like you (Adele). Estructura 1EB



On Top of The World (Imagine Dragons). Estructura 4EB

“Cuando grabas una canción en una cinta, la liberas” (Rob Sheffield)

Mucha música popular, como la que es generada a través de sintetizadores y software musical, tiene una base rítmica muy estable. Es genial trabajar con el metrónomo, pero puede que a nuestro alumnado le atraiga trabajar con una base musical que lo sustituya de vez en cuando. Además, hoy en día cambiar la velocidad a un tema no es nada difícil. Esa desventaja está superada gracias a aplicaciones como *Amazing Slow Downer* o similares que lo hacen en tiempo real, y el subir de velocidad una pieza que tocas sobre una base es muy gratificante.

¿Y qué tocamos sobre una base musical? Lo más fácil quizá sea encontrar bases prefabricadas, al estilo rap. Es un metrónomo más atractivo, desde luego, pero yo creo que sigue siendo un metrónomo. Lo que atrae realmente, al menos a mi alumnado, es la **práctica de estudios compuestos sobre canciones modernas**. Tenemos que convertirnos en compositores, pero los resultados a nivel de motivación y esfuerzo por superar cada estudio valen la pena. Uno de los estudios con los que más contento he quedado este año es con el que acompaña a la canción “Bad Boy” de Marwa Loud. Es un buen ejemplo de lo que se puede lograr con este tipo de trabajo: en primer lugar, al tener al alumnado motivado con varias versiones del mismo graduadas por dificultad, podemos hacer que los estudiantes de todos los cursos compartan una pieza musical. Por otro lado, muchos de los pasajes del estudio están preparando al alumnado para la escucha y la interpretación en un futuro del concierto de Ralph Vaughan-Williams. Si lo tocáis, podréis comprobar que el resultado junto a la canción es bastante agradable.

“Nada es más placentero para mí que ir a mi habitación y salir de la misma con una nueva pieza musical” (Paul McCartney)

A **Bad Boy**
Estudio para oboe Marwa Loud (A. Parada)

B **Bad Boy**
Estudio para oboe Marwa Loud (A. Parada)

Bad Boy (Marwa Loud, A. Parada). Estudio nivel A y B (fragmento)

A nivel expresivo también podemos tomar un elemento y trabajarlo. Por ejemplo, en el tema de la banda sonora de la película *“La vida es bella”*, la melodía que sube y baja puede ser una excusa para trabajar un gesto expresivo en el que las notas no quedan planas, sino que la dinámica sube y baja con la música. En clase hemos jugado con ello pasando un lazo por la parte superior del respaldo de la silla cuando ha aparecido ese motivo y cruzando el lazo por cualquier lugar del asiento mientras no ocurriese. Tras tocar la melodía del tema, que es muy fácil, lograr un buen gesto expresivo en la pieza *“Serenade”* de Pierné no nos llevó más de dos segundos. En ningún caso tuvimos que explicar si teníamos que hacer un *crescendo* y un *diminuendo* o marcar ningún signo en la partitura, simplemente trasladamos algo que ya habíamos interiorizado a otra música, en este caso clásica.

“Para mí, la mejor música no tiene que catalogarse en un género, me encanta apreciar todo tipo de música” (Taylor Swift)

La música popular bebe del mundo clásico y viceversa. Podemos utilizar una pieza popular para generar una buena predisposición del alumnado hacia partituras clásicas. En el presente curso, el alumnado de oboe y fagot del Conservatorio Profesional de Jaén realizó un concierto en un museo. La pieza elegida fue, como podéis imaginar, los *“Cuadros de una Exposición”* de M. Mussorgsky. Hemos trabajado la pieza de muchas formas, a través de juegos y siempre mediante la escucha, pero la primera presentación fue muy simple: hicimos un calentamiento y activación corporal escuchando la versión de los Cuadros del grupo *The Piano Guys* en el que imaginamos que estábamos pintando un cuadro, luego lo borrábamos, lo recomponíamos, le añadíamos manchas... En clases posteriores utilizamos la pieza para hacer nuestros estiramientos, y a la vez, sin quererlo, fuimos apreciando y aprendiendo la melodía. La tocamos en muchos tonos, lo cual nos sirvió de introducción ya para tocar los diferentes *Promenades*. Con la motivación que generó el descubrimiento de que la melodía de *The Piano Guys* en realidad la había escrito Mussorgsky todo el resto del trabajo fue coser y cantar, o coser y tocar mejor dicho.

Otro elemento importante que nos aporta la música moderna es la **manera de aprender** que tienen los músicos populares. Ellos **parten de la música para aprender música**. Preguntémosnos cuántas piezas hemos aprendido de oído a lo largo de nuestra carrera y cuántas hemos aprendido leyendo una partitura. Si habéis estudiado, como yo, en el marco de un currículo tradicional, lo habitual es que la mayoría de nuestra música la hayáis trabajado de la segunda forma. En cambio, si vuestro aprendizaje ha sido autodidacta, por pura afición, lo más fácil es que tengáis en repertorio un buen número de piezas de oído.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The top page is titled 'Página 1' and features the title 'Pape de arjo'. It contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The third and fourth staves have a treble clef and a key signature of one sharp. There are several annotations in Spanish: 'segundo 26' with an arrow pointing to a measure, 'Principio hasta' with a downward arrow, and 'seg 53' with a downward arrow. The bottom page is titled 'Página 2' and contains one staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp. Below the staff, it says '1 min / 17 seg'.

Transcripción de una pieza, 2EB

Cuando aprendemos música de oído no estamos pensando en si medimos bien la negra de turno o en si hacemos el *mezzo piano* que aparece en el compás 5. Solo escuchamos y tratamos de imitar, y con ello captamos no solo los giros melódicos y las relaciones rítmicas, sino que adquirimos con facilidad elementos expresivos, convenciones estilísticas e incluso nos acercamos a determinadas sonoridades por las cuales sentimos especial predilección. Todo ello sin necesidad de un profesor que nos vaya rellenando nuestra partitura con respiraciones, símbolos para cada nota que debemos vibrar, crescendos, disminuidos... Aprender música de oído nos hace imaginar la música tal y como queremos que suene, en lugar de imaginar las grafías de la música. A lo largo de mi carrera he aprendido bastantes partituras de memoria; partituras, no música. Tenía en mente las notas, pentagramas, cambios de página, las manchas de tinta de la editorial de turno y... ¡las indicaciones a lápiz de mis profesores!

Aprender música de oído no es algo exclusivo de la música popular, y si no que se lo dijeran a Luciano Pavarotti.

"Hay gente que piensa que la educación musical es un privilegio, yo creo que es esencial para ser humanos" (Jewel)

Estamos haciendo referencia a la música popular como el lenguaje preferido de una gran mayoría de nuestro alumnado. Esto no quiere decir que dediquemos las clases en exclusiva a este tipo de música ni que su uso sea imprescindible para el desarrollo de las mismas. **Los docentes estamos obligados a ofrecer al alumnado lo que no conoce o lo que no maneja de forma habitual en su día a día.** En el caso de la música, sería un abanico lo más amplio posible de estilos musicales. Ya hemos visto que en muchas ocasiones la música popular se utiliza como motor o elemento dinamizador, en otras como manera de simplificar la atención a elementos musicales y técnicos o sencillamente copiamos sus técnicas de estudio. ¿Pero cómo gestionamos el repertorio de este estilo que vamos a elegir, qué cantidad del mismo y en qué momento trabajarlo?

Un buen punto de partida es tener claro que **mi planteamiento de clase no es inamovible** porque no es para mí, sino para mi alumnado. Sus necesidades son las que mandan. Partir de sus propuestas siempre dotará las clases de significado para quien las recibe y el grado de motivación será mucho mayor. ¿Qué pasa, por ejemplo, si yo tengo planteado trabajar la digitación y mi alumna hoy ha traído la partitura de una canción de su película favorita? ¿No debemos aprovechar esa motivación para cambiar nuestro planteamiento sobre la marcha? Es más que probable que un día llegue con una pequeña melodía o con otra canción que ha escuchado con la que podamos introducir el tema de la digitación.

"La música es la manera más poderosa de comunicarse en el mundo. Incluso si la gente no conoce el lenguaje en el que estás cantando, reconoce la buena música cuando la escucha" (Lou Rawls)

¿Cómo podemos asegurar entonces que cubrimos todo lo que entendemos que debemos cubrir sobre el currículo? Yo creo que hay **dos formas de entender el aprendizaje**, las dos son válidas y cada una de ellas puede funcionar mejor o peor con determinados alumnos y alumnas. Voy a poner un representante de cada una para que nos sea más fácil identificarlas:

■ Christofer Cowie, excelente oboísta. En una clase nos contaba cómo le gusta trabajar cualquier aspecto técnico y musical de forma muy organizada porque así se asegura de que no se deja nada atrás. La ventaja de esta forma de sistematizar la resumía así el mismo Cowie: *"se vive más tranquilo"*.

■ Gary Burton, excelente vibrafonista de jazz. Una de sus ideas más interesantes a la hora de aprender es la de ir trabajando las dificultades que encuentra a medida que amplía su repertorio. Cada pieza es un nuevo reto, quizá en parte desconocido, pero a su vez encierra aprendizajes que le serán útiles en otras partituras que afronte en el futuro. ¿Qué ventaja

puede tener esta forma de afrontar el aprendizaje, tan poco estructurada, tan caótica? La principal es que lo que mueve en este caso nuestro aprendizaje es una enorme motivación, **la necesidad de dominar cierta técnica o de aprender determinado nuevo concepto es muy fuerte cuando deseas con todas tus ganas tocar una pieza musical que has elegido y te encanta.** En este segundo caso, nuestro papel como profesores es convertir este tipo de aprendizaje en algo tan sistemático como el primero. Tendremos que asegurarnos de que el alumnado completa todos los aprendizajes previstos, pero el enfoque es bien distinto: en lugar de ir completando una lista iremos rellenando una especie de bingo. Nuestro trabajo será ir dirigiendo la atención hacia aquellos aspectos que consideremos están más descuidados en cada momento. Esta forma de trabajar implica también que el profesorado sea capaz de plantear clases flexibles en las que el planteamiento inicial puede verse modificado, poco o mucho, por las necesidades del alumnado en tiempo real. Al igual que un intérprete de jazz trabaja duro cada día para poder moverse libremente sobre la estructura de su música, **un buen docente tiene que trabajar duro para moverse libremente sobre la estructura de clases, contenidos y capacidades a alcanzar planteadas.** Podríamos incluso poner nombre a esto aunque podría entenderse mal sin toda la información previa: serían las «clases improvisadas»

“La música puede cambiar el mundo porque puede cambiar a la gente” (Bono)

La música popular es cooperación. En un mundo en el que uno de los mayores valores en empresas e instituciones es la capacidad de trabajo en equipo, de entender a los demás y de saber relacionarse y obtener buenos resultados sobre objetivos comunes, tenemos que aprovechar al máximo este punto. En un conjunto de rock o de pop lo habitual es que las canciones se creen en equipo. Ofrecer espacio al alumnado para que reproduzca este tipo de situaciones puede ser una gran idea. El aula de oboe del CPM de Jaén tiene planteada una actividad trimestral muy especial: un concierto en el que el alumnado es libre de tocar lo que quiera. Las únicas condiciones es que sea música en grupo y que no haya ayuda por parte de los profesores. Los primeros años que propusimos la actividad pudimos ver a alumnas y alumnos tocar dúos de Salviani, piezas de piano a dos voces o canciones a una voz al unísono.

De la cooperación surge la **empatía por las ideas de los demás y el respeto hacia las mismas.** Todo esto, enmarcado en un ambiente de libertad creativa y libre de juicios de valor concede al alumnado un espacio de expresión muy necesario en la sociedad actual, especialmente importante en la etapa adolescente. Alguien encendió la chispa de la creatividad en algún momento de las mencionadas audiciones libres cuando un grupo presentó una pieza arreglada por ellos mismos. Pronto otros compañeros y compañeras lo vieron una bonita idea y los imitaron. Alguien preguntó si podía tocar con su amiga flautista... ¡claro que sí! Alguien propuso tocar con piano, voz y oboe una canción moderna, con piano, voz, oboe, violín, guitarra,... La última audición, en febrero de 2019, comenzó con una performance-improvisación colectiva muy divertida y creativa en la que todo el alumnado se mostró muy feliz. Participaron flauta, violines, cello, guitarra, piano y oboes, una verdadera fiesta generada a partir de la libertad creativa y de la cooperación.

Los músicos populares consideran muy importante aprender un determinado número de temas o canciones para considerar que se ha adquirido un estilo. En un estudio (Ward-Steinman, 2014) que leí hace un tiempo sobre educadores en improvisación vocal en Australia y Estados Unidos este número era de 200 *standards*. **En ocasiones nos empeñamos en mantener una pieza meses, en casos extremos años, para poder interpretarla con la maestría que merece.** Si en ese tiempo nos hubiésemos dedicado a aprender 5 piezas, aun dejando pequeñas lagunas en las mismas, es posible que, tal y como plantean los músicos populares, hayamos adquirido más estilo, hayamos interiorizado más giros rítmicos, armónicos y melódicos, estructuras y, en definitiva, dispongamos de más cantidad de recursos que nos puedan ayudar a preparar piezas futuras. En el mundo de la música popular el error no está estigmatizado, en muchos casos puede ser incluso fuente de nuevas ideas. Este año tuve la idea de preparar un pequeño fragmento de pieza de música clásica por semana. Lo he vestido con el nombre de “*Classic of The Week*”, imitando la idea del trompetista

y profesor de jazz norteamericano Farnell Newton. Estoy encantado con el avance en estilo y madurez que está mostrando el alumnado que graba la pieza de forma regular. Os invito a seguir el hashtag #classicOfTheWeek en las redes y la propuesta semanal en el blog minimundooboe.com y cómo no, a participar con vuestro alumnado.

"Si la gente toma algo de mi música, debería ser la motivación de saber que todo es posible, siempre y cuando sigas trabajando en ello y no des marcha atrás" (Eminem)

¿Qué preparación necesita el profesorado para introducir la música popular en la clase de instrumento? Quizá podamos pensar que no estamos lo suficientemente preparados. ¿Es así? Innovar es aprender junto a nuestros alumnos. No poseemos la verdad absoluta y será más útil para su vida ser capaces de aprender por sí mismos, solo necesitan a alguien que les acompañe. Esto nos llevará a nosotros mismos a adquirir cada día nuevas habilidades y conocimientos. También perderemos el miedo a equivocarnos y seremos capaces de reconocer nuestros propios errores. Como escribía Murray Schafer en sus 10 máximas del libro "El rinoceronte en el aula": "Ya no hay maestros. Sólo una comunidad de aprendices".

WARD-STEINMAN, Patrice Madura. "The vocal improviser-educator: An analysis of selected American and Australian educator's influences and pedagogical views". International Journal of Music Education, 32 (Agosto 2014), pp. 346-359.

ANDRÉS PARADA CALERO

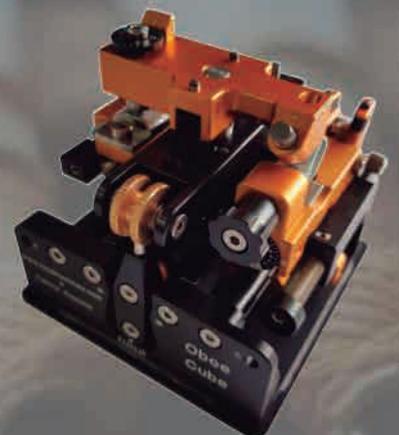
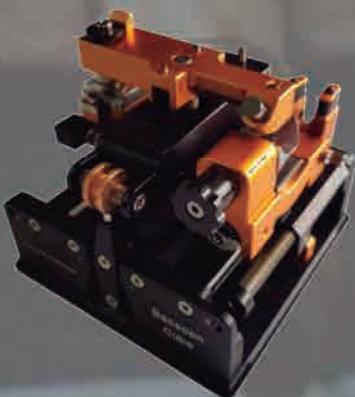
Profesor de oboe en el Conservatorio de Música "Ramón Garay" de Jaén. En la actualidad, sus intereses van encaminados hacia el tema de la pedagogía, especialmente la experimentación y utilización del movimiento en la clase de oboe. Actualmente está embarcado en varios proyectos: el blog minimundooboe.com, la creación de materiales didácticos innovadores y, en un ámbito más social, imparte clases y coordina la sección infantil de la asociación "Jaén Jazzy", la "Jazzy Young Cat's".



reed machines

for making inspiring music
we bring you worlds best
reed machines

www.reedmachines.com





ASOCIACIÓN DE FAGOTISTAS
Y OBOÍSTAS DE ESPAÑA

Rigoutat
PARIS

*La unión de la tradición
y la innovación.*



FRENCH BASSOON, OBOE & ENGLISH HORN

BUFFET CRAMPON
buffetcrampongroup.com

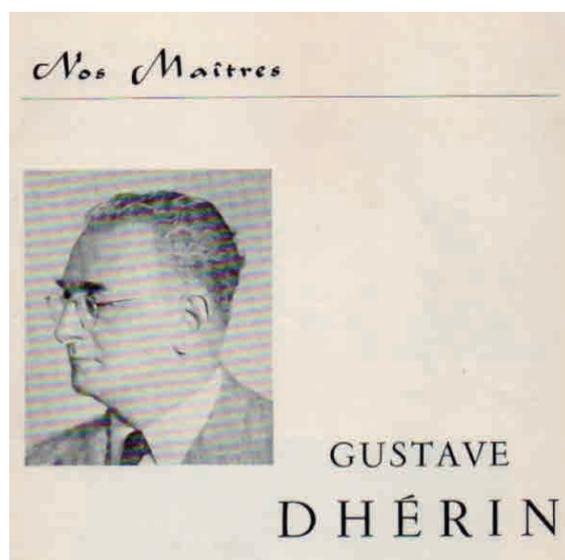


GUSTAVE DHÉRIN EL DESCONOCIDO FAGOTISTA FRANCÉS

Andrea Rosario Pérez Pérez
Socia AFOES, fagotista

En el presente artículo vamos a descubrir a un fagotista que, a pesar de ser conocido, es un desconocido para la mayoría. Nos referimos a Gustave Dhérin¹ (1887-1964). Si pensamos en él seguramente no recordaremos dónde hemos leído su nombre, pero lo más sorprendente de todo es que tenemos en nuestro repertorio de principios de siglo XX un total de doce piezas a él dedicadas, además de ser el autor de alguna edición de partituras. De ahí radica mi interés en conocer más al personaje, ya que si hacemos una búsqueda sobre su vida nos damos cuenta de que vive en el profundo anonimato y que los primeros datos sobre él se encuentran detrás de referencias de otras personas. Por esa razón dediqué mi trabajo de fin de máster en investigación a sacar a la luz a este fagotista. Quiero compartir en estas líneas lo importante que fue en su época, ya que creo que hoy en día debería ser un referente en el mundo fagotístico.

Después de hacer una búsqueda minuciosa sobre su biografía, observamos que son muchas las facetas musicales que aborda: la interpretación, la pedagogía, la edición y algún que otro trabajo de composición, adelantando de esta manera su amplia carrera como músico completo. Haremos un recorrido por todas ellas y veremos que realmente marcó un antes y un después en la escuela del fagot. Dejamos para el final las obras a las que está unido y comprenderemos entonces dónde habíamos visto este nombre anteriormente.



INTÉRPRETE

Desde muy temprana edad, Gustave Dhérin empezó con el fagot motivado por su padre y su hermano Christian Dhérin, quién acabó siendo fagotista en la Música de la Guardia Republicana. En 1907 entra en el Conservatorio de París con el profesor Eugène Bourdeau (1850-1926) y gana en su primer año el prestigioso Gran Prix, galardón destinado a alumnos de últimos cursos y no a los iniciados. Lleva a cabo dos actuaciones como solista con la Orquesta Colonne que le dieron fama como intérprete: la primera con el Concierto para fagot y orquesta KV 191 de Mozart y la segunda con el Solo de concierto de G. Pierné (1863-1937) bajo la dirección del propio compositor.

¹Fotografía en formato busto de Gustave Dhérin que aparece en *Le conservatoire. Bulletin Officiel des Conservatoires Nationaux de Musique et d'Art Dramatique* de 1952.

Su vida como intérprete fue muy fructífera, ya que formó parte de muchas agrupaciones camerísticas y orquestas afincadas en París. Destacan sus colaboraciones con la Walther Straram Concert Orchestra, Orquesta Colonne, Orquesta del Teatro de la Ópera y Orquesta Sinfónica de París. En cuanto a los grupos de música de cámara, participó con el Trio d'Anches y más formaciones de renombre de la capital francesa. Hay que destacar también los grandes estrenos camerísticos a los que está ligado: del compositor francés C. Koechlin (1867-1950), el Trio four flute, clarinet et basson, op. 92, estrenado en 1927, Sonate pour basson et piano, op. 71 estrenada en 1939 y 21 años después de su composición y el Septet for Wind, op. 165, compuesto en 1937 y estrenado en Bruselas en 1943. Del compositor brasileño H. Villalobos (1887-1959) estrenó el Trio pour oboe, clarinet et Basson, W. 182 en abril de 1924. Pero destaca sobre todas, su participación en el estreno el Trio pour oboe, basson et piano del compositor francés y participante del grupo de Les Six F. Poulenc (1899-1963), que tuvo lugar el 2 de mayo de 1962 en la Salle des Agriculteurs en París. En la actuación estaba R. Lamorlette al oboe, Dhérin al fagot y el mismo Poulenc al piano. Este acontecimiento con los referidos intérpretes no solo quedó aquí, ya que el 7 de marzo de 1928 la compañía Columbia Records² se encargó de hacer una grabación sonora de la obra, siendo Dhérin uno de los primeros fagotistas en realizar un registro de tan alta calidad musical y técnica con su instrumento. Más adelante encontramos a nuestro fagotista en numerosas grabaciones de obras de Stravinsky, que confiaba en él para los estrenos de su música. Como ejemplos están L'Oiseau de Feu, Octet for Winds Instruments, L'Histoire du soldat, etc. Como colofón de esta faceta tan fructífera, participó en el estreno de la Consagración de la primavera, siendo el intérprete del solo inicial. El testimonio se recoge en una carta escrita en diciembre de 1989 por Maurice Allard (1923-2004) (su alumno más destacado de fagot y quién acabó sustituyéndole en el conservatorio de París) al también fagotista americano Sol Schoenbach (1915-1999).



Disco original Columbia Records²

En ella expone que el solista que tenía que tocar el solo iba a ser F. Obradous (1903-1986), fagotista principal de la orquesta de París quien gozaba de gran renombre, pero a Stravinsky no le gustó cómo lo interpretó y llamaron a Dhérin para sustituirlo.

Nuestro protagonista lo ejecutó de una manera más "agradable" y menos brusca que la primera versión propuesta por Obradous y, por ello, Stravinsky contaría con él para la grabación de sus creaciones.



Fotografía³

PEDAGOGO

Sus primeros pasos como profesor³, siguiendo el legado de su padre, empezaron en el año 1909 en el Conservatorio de Burdeos, donde estuvo hasta su nombramiento como tutor de fagot del Conservatorio de París de 1934 a 1957, cargo en el que sustituyó a quien fue su maestro. Todos los testimonios de sus alumnos coinciden en su pasión por la enseñanza, que hizo sacar a grandes fagotistas como Maurice Allard, citado anteriormente, el brasileño Noël Devos (1926-2018) o

²Fotografía del disco original de Columbia Records, en el que se puede observar el nombre de Gustave Dhérin en la caratula del CD de 1926.

³Fotografía realizada por Jean Hames de Gustave Dhérin con sus alumnos del curso académico de 1951. Se encuentra en Le conservatoire. Bulletin Officiel des Conservatoires Nationaux de Musique et d'Art Dramatique de 1952.

Henry Chabaud. Del año 1952 encontramos un anuario escrito por este último que expone toda la pedagogía implantada por Dhérin en el aula, además de narrar la atención tan cercana que tenía con sus alumnos. Cuenta que, en ocasiones, facilitaba la búsqueda de pisos de alquiler para los nuevos fagotistas que llegaban a su aula. Sus clases, al igual que la rutina de estudio implantada por él, se basaban en tres partes: la primera, en el estudio del control de la técnica, añadiendo los ejercicios que debían hacer diarios: escalas lentas en legato en todas las tonalidades mayores y menores, flexibilidad y afinación pasando por todos los registros, picado tanto simple como doble, añadiendo ejercicios que se basaban en solos orquestales como la obertura del Barbero de Sevilla de Rossini o el cuarto movimiento de la 4ª Sinfonía de Beethoven y agilidad de dedos con ejercicios⁴ de escalas, terceras, cuartas, añadiendo cada vez más dificultad.



Ejemplo de ejercicio⁴

La segunda parte estaba dedicada a los libros de técnica-melódicos según el nivel, como los escritos por E. Jancourt, E. Flament, E. Bourdeau, J. Gambaro o L. Milde. La última sesión de la clase iba destinada al estudio de las obras para fagot, también subiendo el grado de dificultad según el curso. En el anuario hay una lista de más de treinta piezas que engloban todos los estilos.

A su vez, y como es habitual en el mundo del fagotista, hacía que sus alumnos hicieran sus propias cañas para que aprendieran por ellos mismos a modificarlas según su estado para encontrar un sonido cálido y bueno.

COMPOSITOR

Se relaciona a Dhérin con tres composiciones/recopilaciones. La primera de todas es "Nouvelle techniques du Basson" (1941). Se trata de 20 estudios de técnica escritos por Dhérin con la ayuda del compositor y organista francés Paul Pierné (1874-1952). La segunda es "16 Variations. exercices techniques pour le Basson" (1946), 16 variaciones de un tema con carácter de pieza de concierto a pesar de ser ejercicios de técnica. Y, por último, entre los años 1948 a 1954 se le atribuye "Traits difficiles tires d'oeuvres symphoniques et dramatiques pour tous les instruments", una colección dividida en 11 pequeños volúmenes que incorpora los pasajes orquestales para fagot más comunes de la orquesta. Se vuelve a notar en estas obras la gran vocación que tenía por la enseñanza, puesto que las tres están pensadas para perfeccionar la evolución de sus alumnos.

EDITOR

También encontramos el nombre de Dhérin como autor de la edición de numerosas obras y libros de técnica para fagot. Su función principal era la de mejorar y corregir los "errores" que cometían algunos compositores por no conocer lo suficiente el instrumento. Con frecuencia optó por cambiar las articulaciones de algunos pasajes para facilitar su ejecución. Las editoriales confiaban en los editores para revisar una partitura antes de ser impresa y normalmente siempre se rodeaban de los mejores especialistas. En este caso, fue la prestigiosa editorial francesa Alphonse Leduc y la neoyorkina International Music Company quienes llamaron a Dhérin para realizar esta función. Se le atribuyen unas once publicaciones revisadas desde 1930 hasta 1958, tales como Capriccio op. 1 pour basson et piano de J. Weissenborn, 18 Etudes de J. B. Gambaro, Concertino four basson and piano de S. Sukhanek, Trente Études pour basson de Bourdeau o Concerto pour basson et piano n° 2, op. 15 de V. Bruns, entre otras.

OBRAS QUE LE DEDICARON

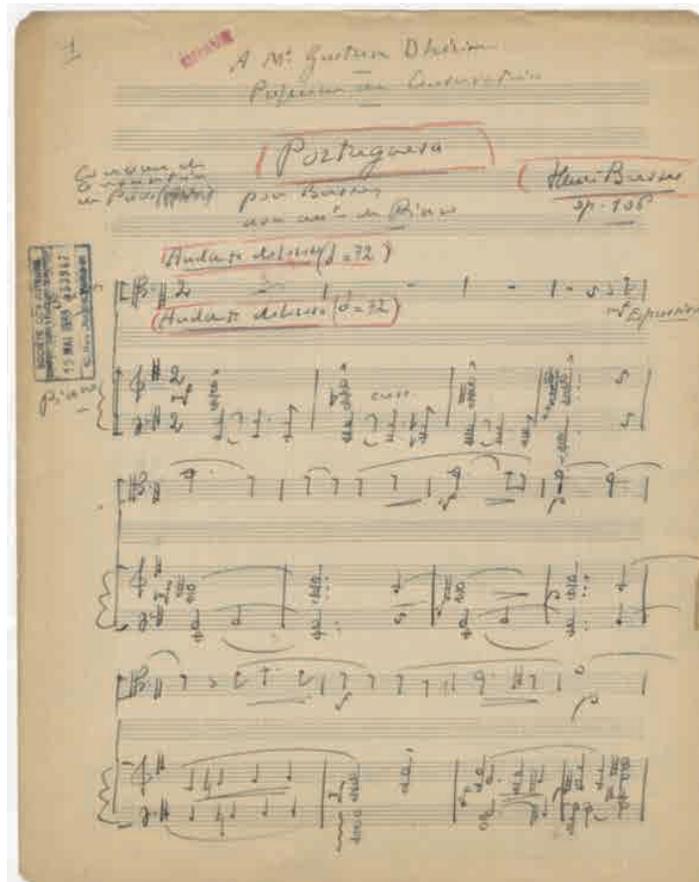
Después de ver lo importante que fue este fagotista, es lógico que varios compositores decidieran dedicarle algunas de sus piezas. Casualmente, estas dedicatorias se producen en la época en que

⁴Ejemplo de ejercicio de técnica que trabaja los arpeggios. Se encuentra en Le conservatoire. Bulletin Officiel des Conservatoires Nationaux de Musique et d'Art Dramatique de 1952.

fue profesor en el Conservatorio de Música de París. Esto sucede por un hecho muy relevante dentro del ámbito compositivo a principios del siglo XX, ya que todas ellas están relacionadas con el Concurso de Composición del Conservatorio de París. Este concurso era el examen del último curso de los alumnos de composición y servía para dar a conocer a los premiados, promover las composiciones de jóvenes artistas y ofrecer a los instrumentos obras nuevas para su repertorio y también para nuevas formaciones camerísticas. Sabiendo esto, comprendemos la necesidad del compositor por aprender las dificultades y registros de cada instrumento para la conseguir una adecuada escritura de la partitura y aquí es donde interviene Gustave Dhérin. La relación que une al fagotista con los participantes del concurso es la de asesorar las limitaciones del fagot. Por ese motivo, los compositores E. Bozza (1905-1991), F. Forêt (1890-1978), H. Brüsell (1872-1973), H. Pierné (1874-1952), H. Dutilleaux (1916-2013), R. Duclos (1899-1964), M. Bitsch (1921-2011), A. Tansman (1897-1986) y H. Tomasi (1901-1971)



Recorte de la partitura *Pièces Brèves*⁵



Recorte de la primera página del facsímil⁶

pidieron ayuda a Dhérin para crear sus piezas de concurso destinadas al fagot y ellos, para agradecerles la ayuda, le dedicaran las composiciones. El caso de Bozza es más particular porque le dedica dos obras y un libro de técnica en cuyo prefacio, escrito por nuestro protagonista, explica los diferentes temas a los que va dirigida cada una de las lecciones del libro (ritmo, picado, ligaduras...). Como curiosidad, Bozza también dedicó una de sus obras al que fue alumno de Dhérin, Maurice Allard.

El listado de las obras por orden cronológico es el siguiente (añadiendo la dedicatoria de cada una de ellas, puesto que en algún caso concreto el compositor hace un gesto más cercano con el fagotista):

- Recitative, Siciliana et Rondo de E. Bozza (1936) ("à Monsieur Gustave DHÉRIN. Professeur au Conservatoire National de Paris")
- Pièces brèves pour basson de F. Forêt (1938) (Tiene doble dedicatoria a Dhérin y a su hermano antes citado: "À Gustave Dhérin, Professeur au Conservatoire" y "A son frère Christian, Basson solo de la Musique de la Garde Républicaine en affectueux témoignage")⁵
- Portuguesa pour basson de H. Brüsell (1939) ("A M. Gustave Dhérin, professeur au Conservatoire")⁶
- Thème et variations pour basson de H. Pierné (1941) ("A M^o Gustave Dhérin, professeur au Conservatoire")
- Sarabande et Cortège de H. Dutilleaux (1942-1948) ("à Monsieur Gustave Dhérin. Professeur au Conservatoire National de Paris")

⁵Recorte de la partitura *Pièces Brèves* pour basson et piano de F. Forêt, de la editorial Alphonse Leduc donde encontramos la dedicatoria para Gustave Dhérin.

⁶Recorte de la primera página del facsímil de la partitura *Portuguesa* pour basson et piano de H. Busser donde encontramos la dedicatoria a puño y letra del compositor hacia Gustave Dhérin. "à M^o Gustave Dhérin"

- 15 Études Journalieres pour le basson de E. Bozza (1945) ("à Gustave Dhérin")
- Fantasia pour basson de E. Bozza (1945) ("à Gustave Dhérin, professeur au Conservatoire")
- Fagottino pour basson de R. Duclos (1946) ("en amical hommage à Gustave Dhérin. Professeur au Conservatoire National de Paris")
- Concertino pour basson et piano de M. Bitsch (1948) ("à Monsieur Gustave Dhérin. Professeur au Conservatoire National de Paris")
- Sonatine pour basson et piano de A. Tansman (1952) ("à Gustave Dhérin")
- Concerto pour basson de H. Tomasi (1957) ("Pour Gustave Dhérin, Amicalement")

Espero que este artículo os sea de ayuda para identificar que una parte de Gustave Dhérin está inmersa en cada una de ellas y, de esta manera, otorgarle a este gran fagotista la importancia que merece.

BIBLIOGRAFÍA

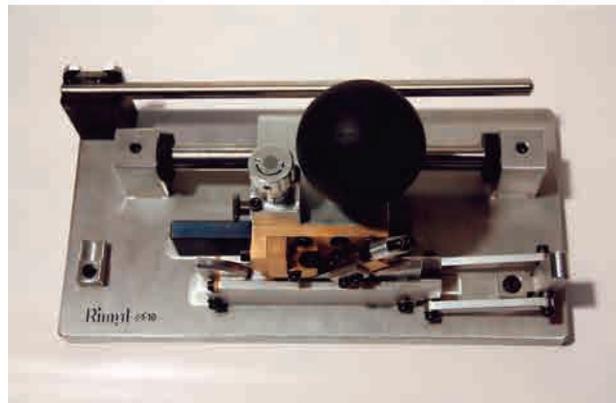
- BURNS, Michael. "Music Written for Bassoon by Bassoonists: An Overview". The Double Reed, núm.2 vo.24
- CHABAUD, H. Le conservatoire. Bulletin Officiel des Conservatoires Nationaux de Musique et d'Art Dramatique. Recuperado de [http://christian.lemenager.pagesperso-orange.fr/Le%20Conservatoire%20\(1952\)](http://christian.lemenager.pagesperso-orange.fr/Le%20Conservatoire%20(1952))
- DHÉRIN, G. Traits Difficiles, tires d'oeuvres symphoniques et dramatiques pour tour les instruments V. 1 - 11. Alphonse Leduc (1948-1954)
- "Francis Poulenc. Trio per piano, oboe e fagotto (1926)", Video de Youtube, publicado por "Andrea Bambace" (Publicado el 10 agosto 2013), <https://www.youtube.com/watch?v=E-pq1h-bW8>
- FLETCHER, K. The Paris Conservatoire and the contest solos for bassoon. (Tesis doctoral), Indiana University (1988)
- GRAYMES, J. "The Opening Bassoon Solo to The Rite of Spring". The Double Reed, núm. 2 vol. 26 (1998)
- ORLEDGE, R. Charles Koechlin (1867-1950): His life and Works. New York, Haewood academic publishers. (1989)
- OYEN, D. An examination of publishes orchestral excerpt study materials for bassoon and contrabassoon. (Tesis doctoral) (1998)



Rimpl

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

Cannes / Reeds / Tip profiling machine / Gouging and Profiling machine
Dial indicator / Reed making tools for Bassoon and Oboe



ANDREA ROSARIO PÉREZ PÉREZ

Titulada superior de Música en la especialidad de fagot por el Conservatorio Superior de Música de Valencia y máster en investigación e interpretación musical por la Universidad Internacional de Valencia. Tres años de curso de perfeccionamiento interpretativo de fagot en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid e integrante del Quinteto O'Globo. Becada dos años consecutivos por CulturArts para jóvenes intérpretes.



afoes

*Asociación de Fagotistas
Oboístas de España*

CLASES MAGISTRALES DE FAGOT
organizado por AFOES

21-23 septiembre 2019

www.afoes.es

Inscripción: 30 de mayo - 20 de junio

SOCIOS DE AFOES

RIE KOYAMA
fagot

**cs
ma**
...

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE ARAGÓN
Vía Hispanidad, 22
50009 Zaragoza



ENTREVISTA AL FAGOTISTA MARIO NAVARRO PIZZO "EL INTÉRPRETE ES UN MEDIADOR Y EL INSTRUMENTO UNA HERRAMIENTA CUYO FIN ES LA MÚSICA"

Ovidio Giménez
Socio AFOES, fagotista

Hace bastantes décadas, sus abuelos partieron de España llevando consigo muchas ilusiones y costumbres de su Valencia natal. Después de una larga experiencia de alrededor de 50 años como fagotista y pedagogo en destacadas orquestas e instituciones académicas de Latinoamérica, Mario Navarro vuelve a sus orígenes y comparte sus inquietudes y experiencias sobre la música, el arte y su profesión.

Hace unas semanas, durante el descanso de un ensayo, me reencontré en el Palau de la Música de Valencia con mi colega fagotista Mario Navarro, al que conocí en julio del año 2006 durante el Congreso Anual de IDRS, celebrado en Ball State University de Indiana (EE.UU.) Desde entonces hemos mantenido el contacto y ahora aún más, ya que reside desde alrededor de un año en Valencia. Mario ha sido siempre un activo miembro de la International Double Reed Society, participando en numerosas ocasiones como intérprete y a la vez como representante de prestigiosas firmas de instrumentos. A causa de esta otra actividad era habitual encontrarse con él como asistente a ferias y congresos musicales en América y Europa. En 2006 concluía su actividad como fagotista en la Orquesta Sinfónica Nacional de Uruguay (OSSODRE) después de 47 años en activo, aunque mantuvo la Cátedra de Fagot en el Conservatorio de Montevideo hasta el año 2008.



¿Cómo te iniciaste en el fagot? ¿Por qué elegiste la música como carrera?

En mi casa había cierto ambiente musical, siempre hubo un piano. Pertenezco a una familia con tradición musical. Mi hermana, la flautista Silvia Navarro, desarrolla su carrera musical en diferentes orquestas de Alemania. Empecé tocando el piano a los 4 años y cuando fui más mayor decidí que la trompeta era más divertida. Entonces mi madre conocía a un vecino de enfrente que tocaba en la Orquesta Sinfónica y le preguntamos por un profesor de trompeta. Este vecino era un fagotista alemán que fue el que me enseñó lo que era un fagot y se convirtió en mi primer profesor cuando yo contaba con 14 años. Podemos decir que el fagot no era mi elección inicial en la música, que fue un encuentro casual, aunque terminó siendo mi pasión.

¿Cuáles fueron los inicios de tu trayectoria profesional?

Como te andaba contando, a los 14 años conocí al fagotista alemán Gerhard Hase, entonces solista de la Orquesta Nacional, quién me proporcionó un instrumento y todo lo necesario para aprender. A los pocos años

de comenzar a estudiar se convocó el concurso para cubrir dos plazas de fagot y contrafagot. Este hecho cambió el rumbo de mi vida por completo y abandoné mis estudios de Ingeniería.

Obtuve la plaza de fagot-contrafagot a los 17 años y he de reconocer que con escasas horas de estudio y dedicación a este último instrumento. Mi maestro me brindó la posibilidad de practicar con el contrafagot que disponía. La plaza de segundo fagot la obtuvo Filiberto Núñez, español de nacimiento. Al poco tiempo, Gerhard volvió a su país natal a formar parte de la Orquesta de la Radio de Stuttgart (SDR) y Filiberto y yo nos hicimos cargo de las partes.

¿Cuáles fueron los acontecimientos o las personas que han tenido más influencia en tu formación como músico?



En el año 1963, cuando contaba con 21 años, conseguí una beca estatal para estudiar en una universidad de EE.UU. Me fui a Brandeis University, en Waltham/Boston (Massachusetts) y estudié con Sherman Walt, fagot solista de la Orquesta Sinfónica de Chicago y posteriormente de la Orquesta Sinfónica de Boston. En esta última ciudad tuve la oportunidad de participar con The Harvard-Radcliffe Orchestra, considerada como la orquesta más antigua de los EE.UU. (fundada en 1808) entonces dirigida por Henry Swoboda. Tengo importantes recuerdos de magníficos directores que significaron mucho en mi carrera profesional. Podría nombrarte al director húngaro Laszlo Somogyi, también a Kirill Kondrashin, Jasha Horenstein, Hermann Scherchen, Charles Dutoit...

Verdaderamente, siempre me he sentido influenciado o inspirado en otros músicos que no eran fagotistas. Podría citar al oboísta Leon Goossens o al flautista Peter-Lukas Graf.

Además de la Orquesta Nacional de Uruguay OSSODRE, ¿has formado parte de otras formaciones?

Por suerte, colaboré en numerosas ocasiones con orquestas extranjeras. Con bastante frecuencia asistía a formaciones en Paraguay, Brasil, Argentina y puntualmente a EE.UU. En el año 1973 solicité una excedencia en Uruguay para trasladarme a la Orquesta Sinfónica del Estado de México, donde solo estuve unos meses. No terminé de acoplarme al estilo de vida de allí, era diferente y en esa época en mi país se vivía un ambiente musical estupendo, así que decidí volver. Durante una etapa también pertenezco a la Banda Municipal de Montevideo, combinando con la Sinfónica, lo que generaba beneficios económicos, aunque tuve que desistir porque no me permitía hacer otras actividades importantes para mi profesión.

Aparte de músico de orquesta, has sido maestro de jóvenes fagotistas. Hasta el año 2014, figuras como profesor invitado en los encuentros de la Orquesta Juvenil del SODRE y aparece impartiendo clases magistrales en la Universidad Nacional de Música de Perú. ¿Dónde has ejercido la docencia?



Durante 24 años ejercí docencia en la Escuela Municipal de Música de Montevideo como profesor de fagot y posteriormente también de Música de Cámara, Interpretación y Estilo. He tenido gran variedad alumnos y algunos de ellos desarrollan su carrera en orquestas de mi país, como los actuales solistas de la Orquesta Filarmónica de Montevideo y la Orquesta Nacional de Uruguay. También he dado clases en la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), en la Universidad Nacional de México (México), Universidad de Chile (Santiago), Universidad de Costa Rica, Universidad de Brasilia y Universidad Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte, Brasil), en Perú, (Lima y Cuzco) ...

¿Cómo funciona el sistema educativo en Uruguay? ¿Cómo ves el sistema después de tantos años?

Evidentemente, todo ha cambiado mucho, a mejor. Actualmente, nosotros tenemos el Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Uruguay. Es un programa donde confluyen educación, cultura y desarrollo social, promoviendo el estudio de la música en niños y jóvenes. En la actualidad funcionan 17 centros de formación por todo el país. Este sistema facilita instrumental y profesorado al alumnado. Los alumnos más avanzados pueden estudiar fagot en la Escuela Municipal de Música con el maestro Esteban Falconi o también en la Universidad de la República de Uruguay, ambas en Montevideo. Los métodos y repertorio utilizados son muy similares a los de aquí: J. Weissenborn, L. Milde, E. Bourdeau, F. Oubradous...

¿Utilizaste el sistema francés?

En mis primeros años el sistema francés era el más utilizado. La orquesta disponía de 4 fagotes Buffet y un contrafagot. Pero yo siempre toqué sistema alemán. Mi primer fagot fue un CONN que me proporcionó mi profesor Hase en el año 1956. CONN, en realidad, es una firma que importaba instrumentos europeos de diferentes fabricantes, normalmente Schreiber o Kohlert. Posteriormente, adquirí un Heckel serie 9500 que vendí al reputado fagotista Bernard Garfield para comprar mi fagot definitivo, un Heckel n° 6786 de 1928 con el que me he sentido siempre muy cómodo. Durante algún tiempo en la orquesta éramos dos fagotes con sistema alemán (Filiberto Núñez y yo) y los músicos contratados que venían tocaban sistema francés, que era lo más habitual en aquella época, lo que generaba cierta descompensación en la cuerda.

Hablemos de cañas. ¿Qué circunstancias has vivido con las cañas?

Bueno, he de decir que siempre hemos tenido acceso a materiales como Rieger, Neuranter, Danzi... que nos proporcionaba nuestro profesor alemán al principio. Conseguir herramientas para fabricar nuestro material era algo complicado. Mi padre me fabricó unas herramientas artesanales copiadas de las alemanas que poseía mi maestro. Mi opinión sobre este punto es muy clara: es evidente que un intérprete debe de elegir bien e intentar ajustar todo lo posible la caña a las circunstancias musicales, pero como no siempre es posible, yo opté por una estrategia más "psicológica". Hemos de ser capaces de hacer música con lo que tenemos, de adaptarnos nosotros también a la caña.

¿Además de intérprete de fagot has combinado esta labor con la de representante o comercial de instrumentos en importantes marcas?

Advertí, por mi propia experiencia, la dificultad de conseguir instrumentos y accesorios musicales en algunas regiones y con el tiempo me convertí en representante de varias empresas en los



países latinoamericanos. Puedo citar a Fox, Moosman, Bulgheroni, Marigaux, Buffet o Powell, entre otras. Entre los años 1998 y 2010 colaboré con Bern Moosman en el desarrollo de algunos modelos adaptados a las necesidades de Latinoamérica. Se trataba de obtener un fagot más simplificado para economizar gastos de producción en el precio final. Eliminar algunas llaves duplicadas, tubos anti-agua o sustituir níquel por la plata fueron algunas de las modificaciones. Estos modelos solamente se comercializaron en Sudamérica. En concreto, elaboramos los modelos llamados "Nuevo Mundo" (más sencillo), "América" (nivel medio) y "Amazonas" (profesional). Esto facilitó mucho su adquisición. No se trataba solamente de una relación comercial; además de proporcionar instrumentos, pienso que he ayudado a numerosos músicos a conseguirles el instrumento, la herramienta para conseguir sus propósitos musicales. Por otra parte, con esta actividad he contribuido de alguna manera a la difusión del fagot colaborando como patrocinador de numerosas ferias y congresos. De manera significativa, en la 29th Annual Conference de la IDRS, celebrada en Buenos Aires el año 2000.

¿Qué ha significado para ti ser un fagotista activo por más de cuarenta años? Me hablas de tus inicios en los años 50 pero todavía apareces en activo impartiendo clases magistrales en el año 2014.

Así es, ese año impartí algunas clases de fagot en la Universidad Nacional de Perú y en la de Costa Rica y posteriormente a los jóvenes de la Orquesta Juvenil del SODRE, pero verás ... El día 31 de diciembre de 2005 terminé mi carrera con la Sinfónica, pero mi profesión no finaliza aquí. Mi actividad relacionada con el fagot continúa ocupando la cátedra de fagot hasta 2008. Actualmente, mantengo una relación muy próxima con muchos fagotistas y conozco ya a bastantes en Valencia.

Para responderte a esta pregunta te voy a contar una anécdota. Me encontraba en el teatro en un ensayo con la orquesta que realizábamos abierto al público. Al finalizar, se me acercó una señora de aspecto muy humilde a felicitarme y me preguntó: "¿Y usted a qué se dedica?" Al yo explicarle que mi única profesión era esta ella dijo: "¿Cómo? ¿Toca en la orquesta y todavía le pagan?" No daba crédito a que yo pudiera ganar dinero por hacer lo que me gustaba.

Háblame de las composiciones para fagot en tu país.

Puedo recomendarte el "Concertino de verano" del compositor uruguayo Jaurés Lamarque Pons (1917-1982), dedicado a mi compañero Filiberto Núñez. Este mismo compositor tiene también un trío de cañas.



VALERO REEDS

OBOE REEDS, CANES & ACCESSORIES

MAKING YOUR LIFE EASIER

VALEROREEDS.COM

nfo@valeroreeds.com

+34 629 840 511

Encuétranos
en nuestras redes



Descarga nuestra APP en Google Play

Precisamente esta pieza ha sido grabada por Gustavo Núñez en 2013 junto a miembros del Concertgebouw de Ámsterdam.

Otra pieza que estrené yo fue "Productos químicos nº 1" cuya formación es de flauta, clarinete, trompeta y fagot. El autor es Pedro Ipuche Riva (1924-1996). También tiene un concertino para fagot y orquesta que estrenó E. Falconi y se llama algo así como "Classic Pop". Los "Productos químicos nº 2" son para flauta, oboe, saxo alto y contrafagot, estrenados y registrados por mí también.

Vicente Ascone (1897-1979) tiene un cuarteto de maderas que se tocaba bastante en los conciertos de cámara. Está compuesto para flauta, oboe, clarinete y fagot. Creo que casi nada de esto está publicado.

De Antonio Mastrogiovanni (1936-2010) destacaría "De maderas" para flauta, oboe, clarinete y fagot (1974) y "Sinfonía de Cámara" (1965) para flauta, clarinete, fagot, timbal, percusión, piano, celesta y orquesta de cuerdas.

Otros compositores serían Coriún Aharonián (1940-2017) con su obra "¿De qué estamos hablando?" (2006) para clarinete bajo, fagot y violonchelo, Graciela Paraskevaídis (1940-2017) y su trío para oboe, fagot y contrabajo (2005) o Héctor Tosar (1923-2002) con el Trío para oboe, clarinete y fagot (1979). ¡Hay también un quinteto para vientos de Tosar "muuuuuuy difícil"! Se reconoce a Tosar como el mejor compositor uruguayo.



Por último, Leo Masliáh (1954) compuso su "Divertimento pastoral anglicano" (1990) para flauta, oboe, clarinete y fagot.

Respecto al repertorio en épocas anteriores, he de decir que hubo un repertorio religioso en el que se utilizó el fagot y el bajón, pero por desgracia, con la expulsión de los jesuitas de las Misiones en el siglo XVIII, desapareció casi todo.

¿Cuál ha sido tu relación con España y los fagotistas españoles?

Mi relación con España nunca ha sido todo lo intensa que me hubiera gustado. Ahora que resido aquí puedo colmar mi deseo. He de decir que mi compañero de fagot en la orquesta por varios años, Filiberto Núñez, es gallego de nacimiento. Es padre del célebre fagotista Gustavo Núñez al que conozco desde pequeño. Durante mis colaboraciones con la Sinfónica de Paraguay también he mantenido contacto con otro fagotista español, Javier Abad, en la actualidad fagot principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de Paraguay y profesor de fagot en la Universidad Nacional de Asunción. Realmente ha realizado una interesante labor pedagógica promocionando el fagot notablemente en este país. También mantengo amistad con Juan Carlos Otero un fagotista argentino y excelente músico que desarrolla su labor en España como solista de la Real Filharmonía de Galicia.

Tuve una experiencia muy satisfactoria en el año 1992, durante un concierto en la Expo 92' de Sevilla donde interpretábamos música de las Misiones Jesuíticas. También ese año hicimos un concierto con el mismo repertorio en las ruinas misioneras de Trinidad, cerca de las Cataratas de Iguazú. El público era, principalmente, autoridades y contábamos con la presencia de SSMM los Reyes de España ¡La Reina Doña Sofía se acercó a conversar con nosotros!

¿Cómo ves la evolución de la calidad de fagot en las orquestas actuales?

Puedo asegurar que el nivel de los fagotistas ha aumentado notablemente respecto a épocas anteriores. Podríamos equiparar el nivel de un estudiante superior actual con el de la mayoría de los profesionales de hace 40 años. Me sorprende el elevado nivel de los fagotistas españoles.



En el año 2018 regresó a España. ¿Por qué toma esta decisión y qué ha significado esto para ti?

Siempre pensé en la posibilidad de ir a vivir a algún lugar de Europa y, ¿por qué no el lugar de mis antepasados? Mi abuela era de Valencia y mi abuelo de Carcaixent. Y ¡¡mi tío-abuelo fue torero!!! Además, adoro las tradiciones y el clima español. Creo que es uno de los mejores lugares para vivir.

En tu opinión ¿cómo se debe enseñar a un instrumentista? ¿Qué cualidades hacen un buen maestro?

Siempre hay que utilizar la cabeza y no mecanizar la música. Hemos de tener astucia suficiente para crear mecanismos y estrategias propias a la hora de solventar pasajes musicales. Estas dificultades son siempre psicotécnicas, es decir, su origen es cerebral, los dedos, boca y músculos responden siempre a pensamientos. Debemos analizar rápidamente el origen del problema. El intérprete es un mediador y el instrumento una herramienta, no debe pretender estar por encima del compositor. Aconsejo no fijarse únicamente en músicos fagotistas. La interpretación se aprende de todos los instrumentos e incluso de las voces. Leopold Mozart, en su tratado de interpretación de 1756, explica el vibrato como una forma de ornamentación y es por eso que no debe utilizarse de forma sistemática sino, más bien, con discreción.

Un buen maestro es aquel que sabe escuchar. En la música cada individuo es diferente, debe ejecutar con libertad y no debemos cambiar la personalidad del intérprete. Lo que es bueno para mí puede no funcionar o gustar a los demás.

¿Qué opinas sobre los retos que enfrentan los jóvenes músicos hoy en día?

Pienso que deben de ser conscientes del desafío de poder vivir de lo que uno ha estudiado. Hay mayor competencia, ha subido mucho el nivel y se complica el poder ejercer en orquestas. Ya que no se van a crear muchas más orquestas, han de buscarse alternativas satisfactorias.

OVIDIO GIMÉNEZ MARTÍNEZ

Fagot Solista de la Banda Municipal de Valencia, Doctor por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) y Profesor Colaborador del Master de Música en la Universidad Internacional de Valencia (VIU).



PEDRO JOAQUÍN RAIMUNDO SOLER Y SOLER (1810-1850) Y OTROS OBOÍSTAS ESPAÑOLES EN LA FRANCIA ROMÁNTICA

Vicent Llimerá y Manuel Lafarga
Socios AFOES, oboístas

Dentro de la primera mitad del siglo XIX destaca de manera especial la figura de Pedro J.R. Soler y Soler en la producción musical para oboe, quien cuenta con un corpus de obra catalogada hasta el opus 13. Su música fue editada por la editorial parisina Schonenberger, una de las más importantes de la época, y la mitad de sus piezas se conservan en los archivos de la Biblioteca Nacional de Francia. Su figura representa una línea de conexión directa entre las escuelas francesa y española, y se le atribuye la introducción en España del nuevo sistema Boehm aplicado al oboe, además de influir en aspectos técnicos concretos como el tipo de lengüeta utilizado y el modo de fabricación. Su Tabla de Digitación para los nuevos diseños instrumentales de su tiempo lo convierte en el primer autor español que publica una obra de carácter didáctico para el instrumento. Las aportaciones de Pedro Soler a la estructura de la forma sonata para oboe son parejas a las de autores de la talla de Jan Kalliwoda y se encuentran en sus Aires Variados, compuestos con una libertad formal típica del romanticismo que le sitúa como un innovador europeo en el género.

PRECEDENTES ESPAÑOLES DE LA FIGURA DE PEDRO SOLER

Poco después de los primeros oboístas de origen español o afincados en España hasta finales del Siglo de las Luces, destaca la figura de Pedro Joaquín Raimundo Soler y Soler. Nacido en tierras gerundenses y formado en Francia como oboísta, ganó reconocida fama en las mejores orquestas de París y en los ámbitos concertísticos como solista. Antes de él y hasta comienzos de 1800 tenemos noticias de otros ocho intérpretes, contando al español Manuel Cavazza¹ y a otros dos foráneos afincados en nuestro país: Ignacio Rion² y Francesco Federici³.

Aunque apenas se tienen más noticias del primero de ellos, existe documentación que atestigua la presencia en la Catedral de Oviedo del italiano Rion en 1731, procedente de Madrid, aunque se desconoce el tiempo que estuvo en la capital. Había llegado a España tras su estancia en Venecia (donde coincidió con Antonio Vivaldi), en Roma y en Nápoles. Fallecido en Oviedo en 1734, dejó una producción de 163 sonatas y algunos instrumentos, hoy desgraciadamente perdidos.

¹Manuel Cavazza (ca. 1720-1790) - primer oboísta español de la Real Capilla. Benoit, Marcelle (1953-54), "Musiciens français en Espagne". *La Revue Musicale*, número spécial 226. Citado por Kenyon de Pascual, Beryl: "El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavaza", *Revista de Musicología*, vol. VII (1984/2), p. 2/432. Véase Casares, E., dir. (2000), "Cavaza ...", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 7 vols., Madrid, SGAE. Vol. III, p. 451. En el artículo se indica que existen tres tipos de grafía para su nombre - Cavazza, Cavaza y Cabaza - pero en Mitjana, Rafael (1993), *Historia de la Música en España*, Madrid, Centro de documentación Musical, INAEM), p. 299, aparece como Cabazza. El mismo Cavazza aclara en varios Fe de erratas de su obra que el verdadero apellido es "Cavazza": CAVAZZA, M. (1786), *El músico Censor del censor no músico, o sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de simplicio, Greco y Lira*, Madrid.

²Haynes, Bruce (2001), *The Eloquent Oboe. A history of the Hautboy from 1640 to 1760*, Nueva York, Oxford University Press, p. 449.

³Bassi, Adriano (1992), *La Musica in Lombardia nel 1700. Salotti, teatri, associazioni, Sala Bolognese*, Arnaldo Forni Editori, p. 61. En el apartado sobre La música en Milán, Bassi cita al oboísta Francesco Federici (hijo de Baldassarre), como uno de los dos que componían la orquesta - el otro era Tomasso Emanuelli - quien ofreció un concierto litúrgico - fiesta religiosa - el año 1750 en la iglesia de San Giuseppe a Porta Nuova (Milán).

De Federici, también de origen italiano, se sabe que ocupó el cargo de maestro de cámara de la Real Capilla de Palacio y más tarde, dos años antes de su muerte en 1829, también de la de cámara al mismo tiempo, gracias a un decreto de Fernando VII y sin oposición alguna⁴. Su nombre también aparece en un apartado referente a la actividad concertística desarrollada en el Castello Sforzesco de Milán por iniciativa del Conde Pallavicini. Allí se cita la actividad de una orquesta que posteriormente actúa en la iglesia de San Giuseppe a Porta Nova, de la que forman parte, entre otros: "2 oboi: Federici (Francesco, figlio de Baldassarre), Maniulli (Tomaso Emanuele)"⁵.

La actividad de los cinco restantes, de origen español, se desarrolló en cambio fuera de nuestras fronteras, y las noticias que se tienen de ellos son igualmente muy escasas. Francisco José de Castro, jesuita español que desarrolló su actividad musical y eclesiástica en Brescia, fue el primer compositor que editó una serie de conciertos para oboe en Italia, nueve años antes que el propio Tomaso Albinoni (opus VII), en 1717. Castro había publicado sus Concerti Academicci en 1708 en Bolonia⁶.

De Manuel, uno de los tres hermanos Pla, sabemos que permaneció en España, donde fue conocido como autor de música teatral hasta su muerte acaecida en 1766. Juan Bautista, el mayor de ellos y su hermano José (1728-62) desarrollaron una carrera internacional y su producción musical se halla dispersa en diversos archivos europeos. Los tres fueron prolíficos compositores⁷, como era habitual en la época entre muchos instrumentistas de las cortes más afamadas.

Por último, mencionaremos a Santos Aguilar, hijo de un fagotista español afincado en Nápoles, solista en el Teatro de Bolonia desde 1761 hasta poco después de 1800⁸. A falta de otros datos, se podría citar igualmente, a Luis Misón el Criollo (República Dominicana-Atys) y a Rodríguez de Hita.

Debido a que la actividad profesional o editora de casi todos ellos se desarrolló fuera de nuestras fronteras su repertorio específico para oboe ha permanecido largo tiempo en el olvido. Un ejemplo manifiesto es el total desconocimiento de la producción de Francisco José de Castro, el primer autor español que escribe música con carácter solista, o el exiguo conocimiento de la música de cámara escrita por los hermanos Pla, ya que tan solo se han editado tres de sus obras para oboe de entre su extensa producción⁹.

DATOS BIOGRÁFICOS

Pedro Joaquín Raimundo Soler y Soler nació el 20 de febrero de 1810 en Vidra (Ampurdán), población perteneciente al obispado de Vich. Recibió instrucción musical durante su infancia del maestro de capilla de Figueras para acabar marchando a Francia a los 17 años, ingresando como flautista en el Regimiento 40 de Línea en 1827. Al finalizar su contrato se estableció en Lyon y comenzó a estudiar la técnica del oboe con François Donjou, a la sazón solista de la orquesta del Gran Teatro de Lyon, donde Soler consiguió posteriormente una plaza¹⁰. Esta circunstancia propició que Henri Brod, profesor del Conservatorio de París y uno de los más importantes oboístas franceses del momento, le escuchase tocar en uno de los numerosos viajes que ofrecía como concertista, en este caso en la ciudad de Lyon¹¹.



Henri Brod (1799-1839)

⁴ Ibid. Una breve reseña biográfica aparece en la publicación de sus sextetos, por parte del trompista Javier Bonet, en la editorial suiza BIM.

⁵ Ibid. p. 60. Véase Llímerá Dus, Vicente (2002), "Francisco José de Castro. Sonata para dos oboes, violone y bajo continuo", en *Quaderns*, núm. 11, Castellón, Conservatorio Superior de Música de Castellón-Piles.

⁶ Uriarte, José Eulor de y Mariano Llecina (1930), *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la Antigua Asistencia de España. Desde sus orígenes hasta el año 1773* (dos tomos), Madrid, Editorial Razón y Fe, Tomo II, p. 188.

⁷ Kenyon de Pascual, Beryl (1987), "Dos tríos de Pla" (Introducción y transcripción de B. Kenyon de Pascual), en *Cuadernos de Música Antigua* n° 6, Madrid, Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología, INAEM.

⁸ Mitjana (1993), ob. cit., p. 299.

⁹ Moreno, Emilio (1982), "¿La primera, hasta ahora conocida, sonata para oboe y bajo continuo española? La sonata de Pla", *Revista de Musicología*, RM, IX (1982/2). Kenyon de Pascual, Beryl (1987), ob. cit.

¹⁰ Soler dedica su *Aire Variado* no. 5 a François Donjou, "Artista del Gran Teatro de Lyon".

¹¹ Henri Brod (1799-1839), también compositor y fabricante de oboes. Sus diseños, junto con los de Charles-Louis Triébert (1810-1867), aplicando el nuevo sistema desarrollado por el flautista Theodor Böhm (1794-1881), contribuyeron a establecer el modelo instrumental que sustituyó definitivamente a los oboes que todavía sonaban en tiempos de Beethoven y durante la primera mitad del siglo XIX.

Brod le invitó a desplazarse a la capital para cursar estudios bajo su dirección, lo que le permitió ingresar en el Conservatorio¹², donde obtuvo el segundo premio de su especialidad en 1835 y el primero en 1836¹³.

Soler figura también como alumno de Gustave Vogt, profesor de oboe del Conservatorio de París entre 1809 y 1853 del que ya había sido alumno el propio Brod¹⁴.

El Siglo de las Luces, la Revolución Francesa y las conquistas llevadas a cabo por Napoleón habían contribuido progresivamente a aumentar el prestigio de París como centro cultural y durante la primera mitad del siglo XIX la ciudad se convirtió en la capital operística de Europa, con numerosos teatros y orquestas de fama internacional. De entre ellas la más prestigiosa era la Gran Ópera, compitiendo con el Teatro Real Italiano y la Ópera Cómica, que igualmente contaban con orquestas excelentes¹⁵. En esta última obtuvo un puesto Pedro Soler en 1836, al finalizar sus estudios en el Conservatorio. Dicha formación había contado con la presencia reciente de algunos renombrados músicos españoles¹⁶ como el compositor Melchor Gomis¹⁷ y el cantante Manuel García, el tenor favorito de Rossini y padre de las famosas sopranos españolas Pauline Viardot y María Malibrán. En ese momento, el prestigio de la escuela española de canto en los circuitos internacionales de ópera alcanzaba su máximo apogeo.

Tras su paso por la orquesta de la Ópera Cómica, ejerció como solista del Teatro Real Italiano¹⁸, actividad que compaginó con una carrera de concertista internacional que le llevó a ofrecer conciertos en diversas ciudades francesas y españolas. Su nombre aparece también asociado a la Societé des Enfants de Apollonio, la entidad concertística por excelencia de París durante la mayor parte del siglo XIX, a la que pertenecieron la mayoría de los más destacados oboístas franceses: Vogt, Veny, Brod, etc.¹⁹.

PEDRO SOLER CONCERTISTA

Cabe resaltar la colaboración de Soler en los primeros intentos de constituir orquestas sinfónicas en Madrid, dado que sus dos principales colaboradores en sus actuaciones (Sarmiento y Gaztambide) formaron parte de estas iniciativas²⁰.

Nuestro autor se vio envuelto en la situación de quiebra económica originada por el estrepitoso fracaso de la Academia Real de Música y Declamación, que provocó la ruina para los músicos que habían participado en el proyecto²¹. La nueva sociedad iba a dedicarse a la representación teatral en Madrid de dramas en castellano, siguiendo el ejemplo de



Oboe de Triébert con el nuevo sistema Boehm. Tomado de Llimerá (2006), "Análisis y estudio comparado del Método de Oboe de Enrique Marzo", Tesis Doctoral, UVEG, p. 519.

¹³Conrey, George A. (1986), "The Paris Conservatory: Its Oboe Professors, Laureates (1795-1984)", *The Journal of the International Double Reed Society*, No. 14. En este artículo se adjunta la reproducción de las tablas de laureados que figura en el Conservatorio superior de Música de París. La correspondiente a los años 1835 y 1836 incluye a Pedro Soler con nombre afrancesado: Pierre Joachim Raymond Soler. Véase también Saldoni, Baltasar (1868), *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, 4 Vols. (reimpresión en facsímil, Librerías París-Valencia, Valencia, 1995), Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull. Vol. I, pp. 290-291.

¹⁴Burgess, Geoffrey (2003), "The Premier Oboist of Europe. A Portrait of Gustave Vogt", Lanham, Maryland, and Oxford, The Scarecrow Press, Inc., pp. 25-28.

¹⁵Cazurra, Anna (2001), "Introducció a la Música. De l'Antigüetat als nostres dies", dentro de la colección Assaig 2001, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 237 y ss.

¹⁶Su proximidad a la gran cantidad de exiliados españoles que utilizaban el Hotel Favart como punto de encuentro, muy cercano a la Ópera Cómica emplazada en la Salle de le Bourse, permite suponer algún tipo de contacto con ellos.

¹⁷Gisbert, Rafael (1998), *Gomis, un músico romántico y su tiempo*, Ontinyent, Ajuntament d'Ontinyent, pp. 113 y ss.

¹⁸Soler indica en todas sus composiciones impresas su calidad de solista de esta orquesta; sin embargo, no todas las referencias actuales a su figura contemplan esta condición, señalando únicamente su pertenencia a la Ópera Cómica. Véase: Bate, Philip (1975), *The Oboe* (tercera edición revisada), London, Ernest Benn Limited. (1ª edición, 1956), p. 210; Joppig, Gunther (1981), *Oboe und Fagott*, Berna, Hallag Verlag, p. 151.

¹⁹Soler y Soler, Pedro Joaquín Raimundo (anterior a 1850), *Tablature du nouveau système de hautbois et anneaux mobiles*. Paris: Richault, BNF, Ms. V9-4892.

²⁰Casares (2000), ob. cit., vol VII - Oabur-Qurra -, pp. 194 y ss.

²¹Encina indica los siguientes artículos de *La Iberia Musical* y del Español "Más sobre la ópera nacional (I)", *La Iberia Musical*, Año V, 19 (17-V-1846), pp. 149-151; "Más sobre la ópera nacional (Conclusión)", *La Iberia Musical*, Año V, 21 (21-V-1846), pp. 165-167; "Correo de Madrid", *La Iberia Musical*, Año V, 18 (mayo 1846), p. 148.

la Comédié Française, y había sido constituida en marzo de 1845 por iniciativa de Dionisio Scarlatti de Aldama²².

Sin embargo, la iniciativa no tuvo éxito y todos los músicos implicados (algunos de los cuales, como el propio Soler, habían dejado sus puestos en el país vecino para sumarse a la nueva orquesta) se encontraron sin trabajo y sin ninguna compensación económica. El diario de la época *El Español* proponía para Soler y otros músicos en su misma situación que fueran adscritos a la compañía musical del Teatro de la Cruz como solución al hecho de haber abandonado su puesto de solista del Teatro Italiano de París²³.

En los años 1844-45, al mismo tiempo que grandes solistas como Franz Liszt visitaban España para ofrecer conciertos, Soler actuó en Barcelona y Madrid junto al flautista Pedro Sarmiento y al compositor y pianista Joaquín Gaztambide²⁴. Durante esta etapa tomó como alumno a Antonio Romero²⁵ y ofreció conciertos en otras ciudades, como aparece reflejado en numerosos documentos de la época.

Desgraciadamente, de nuevo instalado en París, Soler falleció el 30 de junio de 1850, truncando así las expectativas generadas por sus facetas de compositor y concertista. Los testimonios de algunos críticos que le escucharon nos han dejado vívidas descripciones de su arte y de la calidad de sus interpretaciones, y de entre ellos merece ser reproducida la opinión de Saldoni:

“... En todas partes excitó el Sr. Soler un entusiasmo grandísimo, tanto por su excelente tono del oboe, como por su extraordinaria y limpia ejecución, expresión y sentimiento; pero lo sorprendente y raro en este profesor era el modo que tenía de prolongar las notas tenidas y también los trinos, que alargaba cuanto quería, por lo que causaba la admiración de todos sus oyentes. Por esta misma ventaja que poseía podía terminar las frases y períodos musicales con la mayor calma y tranquilidad, sin precipitación alguna, todo lo cual da una prueba bien clara y determinante de que Soler tenía el pulmón sumamente desarrollado y elástico, y la cavidad torácica muy extendida. Así es que algunos creían, en vista de la rara circunstancia que poseía de sostener las notas y los trinos cuanto quería, que respiraba mientras tocaba, pero sin interrumpir ni un ápice el sonido; pero esto no era posible por aquel refrán tan sabido: Soplar y sorber no puede ser”²⁶.

PEDRO SOLER PEDAGOGO



Theobald Böhm

Aunque la faceta de pedagogo de Pedro Soler ya fue tratada en un trabajo anterior²⁷, queremos insistir en la importancia de su Tabla de digitación, pues contiene una serie de escalas y ejercicios orientados al nuevo tipo instrumental al que va dirigido. Este trabajo lo convierte en el primer autor español que publica una obra de carácter didáctico para oboe²⁸ a diferencia de otros países europeos, donde existen fuentes ya a finales del siglo XVII²⁹. Resulta indicativa del tipo de oboe que utilizaba, una de las primeras aplicaciones del sistema Boehm al oboe elaboradas por Auguste Buffet³⁰.

²²Algunas de estas circunstancias quedaron reflejados en el periódico *El Español*. Enrique Marzo indica su admiración hacia la figura de Soler en la parte histórica de su *Método*, destacando sus cualidades como intérprete y como compositor: Marzo, Enrique (1870), *Método de oboe progresivo y completo con nociones de Corno Inglés*, Madrid, Antonio Romero y Andía, Introducción

²³Cortizo, María Enzina (2001), “La Ópera romántica española” dentro de: Casares, Emilio y Álvaro Torrente, ed. (2002), *La ópera en España e Hispanoamérica* (2 vols), Madrid, ICCMU, dentro de la colección *Música Hispánica. Textos. Estudios del Instituto Complutense de Ciencias Musicales*, vol. II, p. 29.

²⁴Casares (2000), *ob. cit.*, vol III - G-, p. 554. “En junio de 1845, en el madrileño Teatro de la Cruz, Soler, Sarmiento y Gaztambide [este último anunciado como maestro de coros, primer contrabajo del mismo teatro, y pianista distinguido] ofrecieron un concierto-benéfico con la colaboración de los cantantes Tossi, Chimento, Carrión, Salas y el coro, y luego realizan una gira por provincias, repitiendo estos conciertos en Madrid durante el verano de 1846 ...”. También Saldoni (1868), *ob. cit.*

²⁵Mitjana (1993), *ob. cit.*, p. 444.

²⁶Saldoni (1868), *ob. cit.* Resulta evidente que Soler ya practicaba en su época la respiración continua.

²⁷Llimerá Dus, Vicente (2016), “Métodos y tratados específicos para oboe en España”, *Revista de la Asociación de Fagotistas y Oboístas Españoles AFOES*, 5, pp. 52-60.

²⁸*Ibid.*, p. 55. Posteriormente hemos obtenido copia del ejemplar original (Vm9 4892) de la BNF.

²⁹Bate (1975), *ob. cit.*, apéndice II, p. 213.

³⁰*Ibid.*, p. 80. Soler, junto con Enrique Marzo, fueron de los primeros en adoptar el nuevo sistema: véase Joppig (1981), *ob. cit.*, pp. 150-151.

OPUS	TITULO	UBICACIÓN	
1	Air varié		citado por B. Kenyon en DMEH
2	Vals	BNF, Vm9 4893	dedicado a Madame Villemillot
3	Deuxième air varié		
4	Rondo brillant, avec piano	BNF, Vm9 4890	dedicado a Adolphe Brisaud
5	Souvenir d' un ange (?)	(desconocida)	citado por Constantine (1893) (?)
6	Quatrième air varié, avec piano		
7	Primer Air Varié pour la Clarinette ou Si b, avec acct. D'orchestre		
8	Primière villégiature, avec piano (1845)	BNF, Vm9 4889	dedicado a Carmen Larrea
9	?		
10	?		
11	Cinquième air varié, avec piano (1847)	BNF, Vm9 4888	dedicado a François Donjou
12	Air varié		
13	Souvenir de Madrid, avec piano (1851)	BNF, Vm9 4891	dedicado a Esteban Soler (primo)

Tabla 1. Obra conocida de Pedro Soler.

Los nuevos avances mecánicos, reflejados en el incremento de la cantidad de llaves y el tipo de sujeción a la madera, produjeron un avance considerable en la técnica y en el grado de virtuosismo del intérprete, comparable a las de otros instrumentos como el violín.

El editor nos informa que Soler, solista del Teatro Real Italiano, es uno de los primeros artistas que adopta este sistema en los numerosos conciertos que ofrece tanto en Francia como España. Precisa, además, que su sonido es el mismo que el del antiguo modelo, aunque con mayores posibilidades en cuanto a su rango dinámico (más facilidad en el pianísimo y en el fortísimo) y que la digitación es muy regular y racional, pues los 23 orificios que tiene pueden ser controlados por nueve dedos mediante el nuevo sistema de anillos y varillas que incorpora.

PEDRO SOLER COMPOSITOR

Soler cuenta con un total de 13 obras catalogadas por número de opus³¹, y casi la mitad de ellas (op. 2, 4, 8, 11, y 13) se encuentran en los archivos de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF) bajo las signaturas Vm9 4888-4893. Hemos conseguido localizar, además, una pieza para clarinete (op. 7) que se encuentra en la Biblioteca del RCSMM³².

Pese a que aparecen algunas referencias a sus obras en el catálogo impreso por el editor Lemoine³³, resulta curioso que en el avance del catálogo de Schonenberger, su propio editor en París, no aparezca ninguna referencia.

³¹Existe una interesante referencia a su producción musical para oboe en la obra de Hosek, Miroslav (1984), *Oboen Bibliographie* (2 vols.), 1ª ed. 1975, Wilhemshaven, Amsterdam-Locano, Heinrichshoffen, vol I, p.271.

³²Gracias a la ayuda de José Carlos Gosálvez, hemos encontrado otro Aire variado de Pedro Soler, el op. 7, partitura que se conserva en las dos versiones: la orquestal y la acompañada con el piano: Soler, Pedro, *Primer Air Varié pour la Clarinette ou Si b, avec acct. D'orchestre* (7, 50 fr.) ou Piano (7,50 fr.) Op. 7. La pieza está dedicada a su amigo Vincente de Roxas, director de la Banda del Regimiento núm. 7 de Línea.

³³Lemoine et Fils, Editeurs à Paris. Sus obras aparecen en la sección de *Fantasies, Airs Variés pour Hautbois avec accompagnement*.

En 1940, el oboísta Albert J. Andraud editó *Souvenir de Madrid*, la última obra conocida de Soler, incluida en un álbum titulado "The Oboist's Concert Album". La pieza fue reeditada posteriormente en 1958, gracias a la cesión de su importante biblioteca a la editorial Southern Music de San Antonio (Texas), junto con los derechos de reproducción. Andraud la había incluido en el nivel sexto, de un total de siete, en su propuesta de Plan de Estudios³⁴.

Por otra parte, sus Aires variados, escritos principalmente para oboe, adoptan un nuevo modelo estructural de la forma sonata que llevará a una modificación definitiva de la misma en el repertorio específico para el instrumento. Lehrer cita a Pedro Soler junto a Kalliwoda³⁵ como los autores que han utilizado una estructura distinta de la original para esta forma, que ha perdurado en obras posteriores.

Una última referencia a Soler la encontramos en el Diccionario de la música española e hispanoamericana³⁶, en donde se citan dos de sus Aires Variados para oboe y piano, el nº 1 y el nº 6 (op. 1 y 12, respectivamente), y también su *Souvenir d'un ange* (op. 45) (sic.)³⁷.

Atendiendo a que su op. 13 se publicó de forma póstuma (aunque es posible que estuviese en imprenta cuando falleció, dado que la fecha de impresión es 1851), creemos que la numeración "op. 45" puede atribuirse a un error en la edición de Kenyon, que pudo haber reproducido a partir del original de Constantin, y que el opus que debería aparecer podría ser, en cambio, el op. 5, del cual no existen referencias en la literatura hasta nuestros días³⁸.

VICENTE LLIMERÀ DUS

Vicente Llimerà Dus pertenece al Cuerpo de Catedráticos de Música y AAEE. Es profesor de oboe en el CSM "Joaquín Rodrigo" de Valencia y doctor cum laude por la Universidad de Valencia EG. Ha sido profesor asociado en la Universidad Jaume I de Castellón, miembro directivo en los conservatorios superiores de música de Castellón y Valencia y director general del ISEACV. Es Premio Nacional de Interpretación 2005 y solista principal invitado en destacadas orquestas nacionales.

MANUEL LAFARGA MARQUÉS

Manuel Lafarga Marqués ha sido profesor de Estética e Historia de la Música en los Conservatorios Superiores de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia y "Oscar Esplà" de Alicante. Doctor en arte por la UPV y titulado superior por el Real CSM de Madrid, colaboró como oboísta con las principales orquestas de España (ORTVE, OSM, entre otras) antes de dedicarse a la docencia y la investigación. Ha sido profesor asociado de Historia de la Música en la Universidad de Valencia EG durante casi dos décadas, en donde impartió además numerosos cursos sobre música y neurociencia. Es autor de diversas publicaciones relacionadas con sus campos de interés: neurociencia, musicología y evolución humana. musiclanguagefrontiers@gmail.com

³⁴Hemos consultado esta versión en la reimpresión que Southern Music ha realizado de esta última edición, a petición expresa nuestra: Soler, Pedro (1958), *Souvenir de Madrid*, para oboe y piano, op. 13 (nueva edición del original publicado en París, Schonenberger, 1950-51), San Antonio, Southern Music.

³⁵Jan Kalliwoda (1801-1866), compositor, violinista y director de orquesta alemán. Lehrer, Charles-David (1984), "The repertory of the oboe soloist in the 19th century: the hidden structure", *Journal of the International Double Reed Society*, 12. 15 pp.

³⁶Kenyon de Pascual, Beryl (2000), "Soler, Pedro", en Casares (2000), *ob. cit.*, vol. VIII, p.1137.

³⁷Kenyon se basa en la obra de Pierre, Constantin (1893), *Les Facteurs d'instruments de musique*, París.

³⁸De lo contrario habría que atribuirle 32 obras desconocidas compuestas durante su último año de vida.



RECORD GUINNESS AL MAYOR ENSEMBLE DE VIENTO-MADERA DEL MUNDO OBTENIDO POR LA IDRS 2018 DOUBLE REED BAND

¡GUINNESS WORLD RECORDS CERTIFICA QUE LA IDRS 2018 DOUBLE REED BAND HA CONSEGUIDO EL RÉCORD MUNDIAL A LA MAYOR ENSEMBLE DE VIENTO-MADERA DEL MUNDO!

Después de haber entregado toda la documentación y de que fuesen valoradas todas las evidencias, Guinness World Record determina que la IDRS 2018 Double Reed Band estuvo formada por 500 personas, y, por lo tanto, que superó el número mínimo establecido en 250 personas para poder conseguir dicho récord.

Desde AFOES queremos dar las gracias a todas las personas que han hecho posible que esto haya ocurrido: a todos los músicos que participasteis, a los voluntarios, a los percusionistas, a la Banda de música de Churriana de la Vega por prestarnos el instrumental de percusión, a Lolo el payaso, a los fotógrafos Eduardo Nogueroles y Fernando Sánchez, a los testigos Guillermo Quero y Eduardo Castillo, también a los socios que no pudisteis participar, pero que colaborasteis con vuestra cuota para que IDRS 2018 fuese una realidad, y a muchísima gente que ha hecho esto posible.

Queremos hacer una mención especial al esfuerzo realizado por el Equipo de AFOES anterior y al grupo de personas pertenecientes a la Asociación Amigos de la Orquesta Ciudad de Granada, que asumieron el fundamental rol de supervisores, haciendo el recuento y controlando su sección además de repartir los bocadillos y bebidas entre el ensayo general y el concierto: Laureano Cuevas, Encarnación Terrón, Josefa López, Roberto Martínez, Carmen López, Nicasio Angulo, Montserrat de la Fuente, José Luís Roldán, Josefa Castillo, Cristina Vallecillos, Rosa María Rodríguez, Eliana Pastor, Fermín Canovaca, José Gregorio Hervás, Rosa María Vilchez y a María José Gómez.

A todos y a todas, ¡mil gracias! Hicisteis de aquel concierto un momento inolvidable.

El equipo AFOES.



INFORMACIÓN CUOTA 2020

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.

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

SOCIO PROFESIONAL, SOCIO ESTUDIANTE, SOCIO JUBILADO Y SOCIO DESEMPLEADO: Las cuotas para 2020 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.

PRIMERA CUOTA Y REENGANCHES: La cuota por socio nuevo y el reenganche de un socio (que no ha pagado la cuota del año anterior) tendrá un incremento de 20€ en concepto de inscripción.

SOCIO LA CAÑA: Para formar parte de este colectivo se deberá indicar o actualizar en el formulario de domiciliación, o bien a través de transferencia bancaria anual indicando la modalidad de socio para tal efecto. La aportación mínima será de 75 € (+20 € si es primera cuota o reenganche). Se ofrecerá el merecido reconocimiento publicando el detalle de asociados en la revista anual, salvo petición expresa de lo contrario.

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

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

info@afoes.es

ANUNCIANTES DE LA REVISTA AFOES 2019

ANCE FEROLETO ■ BUFFET CRAMPON / RIGOUTAT
DANZI REEDS ■ F. LORÉE-DE GOURDON ■ FOSSATI - PARIS
HOWARTH OF LONDON ■ J. BERTHELOT
J. PÜCHNER ■ MEDINA REEDS ■ MERCASEGUROS
OBOENZUBEHÖR BUCHER GMBH ■ REED MACHINES
RIMPL UG ■ 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

