



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LA
EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y
CORPORAL**

TESIS DOCTORAL

**EL CONCIERTO PARA OBOE Y PEQUEÑA
ORQUESTA EN RE MAYOR OP. 144 (TRV 292)
DE RICHARD STRAUSS (1947) DESDE UNA
PERSPECTIVA A/R/TOGRAFICA**

**PRESENTADA POR:
CECILIO GARCÍA HERRERA**

**DIRIGIDA POR:
DRA. D^a. M^a PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS**

JAÉN, 17 DE FEBRERO DE 2017

ISBN 978-84-9159-069-9

INDICE

<u>CAPÍTULO 1.....</u>	17
1.1 INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN.....	17
1.2 LA ELECCIÓN DEL <i>CONCIERTO PARA OBOE Y PEQUEÑA ORQUESTA EN RE MENOR OP. 144 (TRV</i>	
<i>292) DE RICHARD STRAUSS.....</i>	<i>21</i>
<u>CAPÍTULO 2.....</u>	27
2 LA METODOLOGÍA.....	27
2.1 A/R/TOGRAFÍA.....	32
2.2 LOS CONCEPTOS A/R/TOGRÁFICOS Y SU FUNCIÓN EN MI EXPERIENCIA INVESTIGADORA.	35
2.2.1 <i>Contigüidad:.....</i>	<i>36</i>
2.2.2 <i>Indagación.</i>	<i>38</i>
2.2.3 <i>La metáfora y la metonimia.....</i>	<i>39</i>
2.2.4 <i>Aperturas.....</i>	<i>40</i>
2.2.5 <i>Reverberaciones.</i>	<i>42</i>
2.2.6 <i>Exceso.....</i>	<i>43</i>
<u>CAPÍTULO 3.....</u>	45
3 EL <i>CONCIERTO PARA OBOE Y PEQUEÑA ORQUESTA EN RE MAYOR OP. 144 (TRV</i>	
<i>292) DE RICHARD STRAUSS (1947, 1948) DESDE UNA PERSPECTIVA A/R/TOGRÁFICA.</i>	45
3.1 RICHARD STRAUSS	47
3.2 OBRA INSTRUMENTAL DE RICHARD STRAUSS.	49
3.3 EL ORIGEN DEL <i>CONCIERTO</i>	52
3.4 CARACTERÍSTICAS Y DIFICULTADES TÉCNICAS DEL <i>CONCIERTO</i>	66
3.5 EL DEBATE DE LA RESPIRACIÓN EN EL <i>CONCIERTO PARA OBOE</i> DE RICHARD STRAUSS (EDS.	
1947, 1948). 70	

3.6	DOS APROXIMACIONES A LA ESCRITURA DE RICHARD STRAUSS EN EL <i>CONCIERTO PARA OBOE Y PEQUEÑA ORQUESTA EN RE MAYOR OP. 144 (TRV 292)</i> .	74
3.6.1	<i>Una formación violinística</i>	75
3.6.2	<i>Aerophor</i>	76
3.6.3	<i>Conclusiones de este capítulo</i>	80
3.7	ANÁLISIS FORMALISTA DE LA OBRA.	81
3.7.1	<i>Primer movimiento</i>	89
	Exposición	91
	Tema A de la exposición	92
	Transición de la exposición	94
	Tema B de la exposición	95
	Desarrollo	98
	Reexposición	99
	Tema A de la reexposición	100
	Transición de la reexposición	101
	Tema B de la reexposición	101
	Coda	103
3.7.2	<i>Segundo movimiento</i>	104
	Tema A y transición	107
	Tema B	110
	Tema A.2	111
	Coda, transición y cadencia	113
3.7.3	<i>Tercer movimiento</i>	114
	Exposición	117
	Tema 1 y primera transición	118
	Tema 2 y segunda transición	119
	Desarrollo	121
	Reexposición	123
	Coda	124
3.8	ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA OBRA	125
3.8.1	<i>Primer movimiento</i>	129

Exposición.....	129
Tema A de la exposición.....	129
Tema B de la exposición.....	132
Desarrollo.....	132
Reexposición.....	132
<u>CAPÍTULO 4.....</u>	137
4 ACCIONES ARTOGRÁFICAS EN EL <i>CONCIERTO PARA OBOE</i> DE RICHARD STRAUSS. 137	
4.1.1 Fase uno:.....	139
4.1.2 Fase dos:.....	139
4.1.3 Fase tres:.....	140
4.2 LAS RESPIRACIONES EN EL <i>CONCIERTO PARA OBOE Y PEQUEÑA ORQUESTA EN RE MAYOR Op. 144 (TRV292)</i> DE RICHARD STRAUSS.	140
4.2.1 Desarrollo de la fase uno.	143
4.2.2 Primer movimiento.	145
4.2.3 Actividad 1.....	147
Vídeos 1, (disco 1) – alumna 1. Exposición del primer movimiento (primera audición).	147
Vídeo 2, (disco 1) – alumna 2. Exposición del primer movimiento (primera audición).	147
Vídeo 3, (disco 1) – alumna 3. Exposición del primer movimiento (primera audición).	147
Vídeo 4, (disco 1) – alumna 4. Exposición del primer movimiento (primera audición).	147
4.2.4 Propuesta de espacios para la respiración.....	150
Exposición del primer movimiento.	151
Tema A de la exposición.....	151
Respiración 1:.....	153
Respiración 2:.....	153
Respiración 3:.....	156
Respiración 4:.....	156
Respiración 5:.....	158
Respiración 6:.....	158
Respiración 7:.....	160

Respiración 7.1:.....	161
Respiración 8:.....	162
Respiraciones 9 y 10:	163
Respiraciones 11, 12 y 13:	164
Vídeo a, (disco3) – intérprete. Final de la exposición - primer movimiento.....	165
Respiraciones 14, (14.1, 14.2, 14.3):	166
Respiración 15:	167
Respiración 16:	167
4.2.5 Actividad 2.....	169
Vídeo 5, (disco 1) – alumna 1. Exposición del primer movimiento con respiración circular.	171
Vídeo 6, (disco 1) – alumna 4. Exposición del primer movimiento con respiración natural y rallentando en el tempo.....	171
Vídeo 7, (disco 1) – alumna 2. Exposición del primer movimiento con respiración natural y rallentando en el tempo.....	172
Transición de la exposición.	172
Respiración 17:	173
Tema B de la exposición.....	174
Respiración 18 y 19:	175
Respiraciones 20, 21, 22, 23 y 24:	175
4.2.6 Actividad 3.....	177
Vídeo 8a, (disco 1) – alumna 2. Tema B, respiraciones precipitadas.	178
Vídeo 8b, (disco 1) – alumna 3. Tema B, finales cortados.	178
Vídeo 8c, (disco 1) – alumna 1. Tema B, escalas mal ejecutadas.....	178
Vídeo b, (disco 3) – intérprete. Tema B, propuesta de estudio para las escalas.....	178
Desarrollo del primer movimiento.	178
Respiraciones 25 y 26:.....	179
Respiraciones 27 y 28:.....	180
4.2.7 Actividad 4.....	182
Vídeo 9a, (disco 1) - alumna 4.	183
Vídeo 9b, (disco 1) - alumna 3.....	183
Vídeo 9c, (disco 1) - alumna 2.....	183

Vídeo 9d, (disco 1) - alumna 1.....	183
Vídeo c, (disco 3) – intérprete. Final del desarrollo y comienzo de la reexposición del primer movimiento.....	184
Reexposición del primer movimiento.....	186
Tema A de la reexposición.....	186
Respiración 29:.....	187
Respiración 30:.....	189
Respiraciones 31 y 32:.....	189
Respiración 33:.....	191
Respiración 34:.....	191
Respiración 35:.....	192
Transición de la reexposición.....	194
Respiración 36:.....	194
Respiración 37:.....	195
Tema B de la reexposición.....	196
Respiración 38:.....	197
Respiración 39:.....	199
Respiración 40:.....	199
Respiración 41:.....	200
Respiración 42:.....	200
Respiración 43:.....	200
Respiración 44 y 45:.....	201
Respiración 46:.....	202
Respiración 47:.....	202
Respiración 48:.....	203
Respiraciones 49 y 50:.....	205
Coda.....	206
Respiración 51:.....	208
Respiración 52:.....	208
Respiraciones 53 y 54:.....	209
Respiraciones 55 y 56:.....	209
4.2.8 Actividad 5.....	210
Vídeo 10a, (disco 1) - alumna 1. Audición del primer movimiento (respiración circular)...	211

Vídeo 10b, (disco1) - alumna 4. Audición del primer movimiento (respiración natural)....	211
Vídeo 10c, (disco 1) - alumna 3. Audición del primer movimiento (grandes cambios).....	211
4.2.9 Desarrollo de la fase dos.	212
4.2.10 Actividad 6.	212
Vídeo 11a, (disco 1) - alumna 1. Segundo movimiento.	213
Vídeo 11b, (disco 1) - alumna 3. Segundo movimiento (problemas de respiración).	213
Vídeo 11c, (disco 1) - alumna 2. Segundo movimiento.....	213
4.2.11 Segundo movimiento.	215
Tema A y transición.	215
Respiración 1a:	217
Respiración 2a:	217
Respiración 3a:	218
Respiración 4a:	219
Respiración 5a:	219
Respiraciones 6a y 7a:	220
Respiración 8a:	221
Respiración 9a:	221
Respiración 10a:.....	222
Respiración 11a:.....	222
Respiración 12a:.....	223
Respiración 13a:.....	224
Respiración 14a:.....	224
Respiración 15a:.....	224
4.2.12 Actividad 7.	225
Vídeo 13, 13.1 y 13.2, (disco 1) - alumna 1. Segundo movimiento, fraseo y respiración.....	226
Vídeo 14, (disco 2) - alumna 1. Respiración circular o respiración natural, estudio del fraseo en el segundo movimiento.	227
Vídeo 15, (disco 2) - alumna 3. Planificación de la respiración y fraseo, segundo movimiento.	228
Vídeo 16, (disco 2) - alumna 1. Evolución del proceso interpretativo.....	228
Tema B.....	229
Tema A.2	230

Diferencias interpretativas entre el tema A y el tema A.2:	232
Coda, transición y cadencia.	235
4.2.13 Actividad 7.	236
Vídeo 17, (disco 2) - alumna 1. Cadencia del segundo movimiento.....	236
Vídeo 17a, (disco 2) - alumna 1. Cadencia del segundo movimiento.	237
Vídeos 17b y 17c, (disco 2) - alumna 2. Cadencia del segundo movimiento.....	237
4.2.14 Actividad 8.	238
Vídeo 19, (disco 2) - alumna 3. Audición del segundo y tercer movimiento.....	238
Vídeo 20, (disco 2) - alumna 4. Audición del segundo y tercer movimiento.....	239
4.2.15 Desarrollo de la fase tres.	240
4.2.16 Tercer movimiento.	241
4.2.17 Actividad 9.	242
Vídeo 21, (disco 2) - alumna 2. Ejercicios técnicos y de respiración.	242
Vídeo 22, (disco 2) - alumna 2. Nexo, tema 1 y tema 2 del tercer movimiento.....	242
Vídeo 23, (disco 2) - alumna 1. Nexo y tercer movimiento, ejercicios e interpretación.	244
Vídeo 24, (disco 2) - alumna 1. Errata en el tercer movimiento.....	245
1.1.1 Actividad 10.....	247
Vídeo 25, (disco 2) - alumna 3. Nexo y tema 1 del tercer movimiento.	248
Vídeo 25a, (disco 2) - alumna 4. Tema 2 y desarrollo del tercer movimiento.....	249
Vídeo 25b, (disco 2) - alumna 4. Coda y cadencia del tercer movimiento.....	249
Vídeo 25c, (disco 2) - alumna 1. Coda, trabajo de orquestación e interpretación en el tercer movimiento.	249
Vídeo 25d, (disco 2) - alumna 1. Interpretación en el final de la coda.....	250
1.1.2 Actividad 11.....	251
Vídeo 26, (disco 3) - alumna 1. Recital, Concierto para oboe de Richard Strauss.....	252
Vídeo 27, (disco 3) - alumna 2. Recital, Concierto para oboe de Richard Strauss.....	252
Vídeo 28, (disco 3) - alumna 3. Recital, Concierto para oboe de Richard Strauss.....	252
Vídeos 29 y 29.1, (disco 3) - alumna 4. Recital, Concierto para oboe de Richard Strauss.....	252
<u>CAPÍTULO 5.....</u>	253
5 CONCLUSIONES.....	253
Vídeo 30 – Conclusiones de la mesa redonda.	261

6 BIBLIOGRAFÍA.....	263
7 ANEXOS.....	271
7.1 DISCOS DE GRABACIONES.....	271
7.1.1 Disco 1:	271
Vídeos 1, (disco 1) – alumna 1. Exposición del primer movimiento (primera audición).	
.....	271
Vídeo 2, (disco 1) – alumna 2. Exposición del primer movimiento (primera audición)..	271
Vídeo 3, (disco 1) – alumna 3. Exposición del primer movimiento (primera audición)..	271
Vídeo 4, (disco 1) – alumna 4. Exposición del primer movimiento (primera audición)..	271
Vídeo 5, (disco 1) – alumna 1. Exposición del primer movimiento con respiración circular.	
.....	271
Vídeo 6, (disco 1) – alumna 4. Exposición del primer movimiento con respiración natural y rallentando en el tempo.....	271
Vídeo 7, (disco 1) – alumna 2. Exposición del primer movimiento con respiración natural y rallentando en el tempo.....	271
Vídeo 8a, (disco 1) – alumna 2. Tema B, respiraciones precipitadas.....	271
Vídeo 8b, (disco 1) – alumna 3. Tema B, finales cortados.....	271
Vídeo 8c, (disco 1) – alumna 1. Tema B, escalas mal ejecutadas.....	272
Vídeo 9a, (disco 1) - alumna 4. Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Respiración incorrecta.....	272
Vídeo 9b, (disco 1) - alumna 3. Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Pérdida del control de la respiración.	272
Vídeo 9c, (disco 1) - alumna 2. Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Respiraciones improvisadas.	272
Vídeo 9d, (disco 1) - alumna 1. Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Ejemplo de respiración circular.	272
Vídeo 10a, (disco 1) - alumna 1. Audición del primer movimiento (respiración circular).	
.....	272
Vídeo 10b, (disco1) - alumna 4. Audición del primer movimiento (respiración natural).	
.....	272
Vídeo 10c, (disco 1) - alumna 3. Audición del primer movimiento (grandes cambios). .	272
Vídeo 11a, (disco 1) - alumna 1. Segundo movimiento.....	272

Vídeo 11b, (disco 1) - alumna 3. Segundo movimiento (problemas de respiración).....	272
Vídeo 11c, (disco 1) - alumna 2. Segundo movimiento.	272
Vídeo 13, 13.1 y 13.2, (disco 1) - alumna 1. Segundo movimiento, fraseo y respiración.	272
7.1.2 Disco 2:	273
Vídeo 14, (disco 2) - alumna 1. Respiración circular o respiración natural, estudio del fraseo en el segundo movimiento.	273
Vídeo 15, (disco 2) - alumna 3. Planificación de la respiración y fraseo, segundo movimiento.....	273
Vídeo 16, (disco 2) - alumna 1. Evolución del proceso interpretativo.	273
Vídeo 17, (disco 2) - alumna 1. Cadencia del segundo movimiento.	273
Vídeo 17a, (disco 2) - alumna 1. Cadencia del segundo movimiento.	273
Vídeos 17b y 17c, (disco 2) - alumna 2. Cadencia del segundo movimiento.	273
Vídeo 19, (disco 2) - alumna 3. Audición del segundo y tercer movimiento.	273
Vídeo 20, (disco 2) - alumna 4. Audición del segundo y tercer movimiento.	273
Vídeo 21, (disco 2) - alumna 2. Ejercicios técnicos y de respiración.....	273
Vídeo 22, (disco 2) - alumna 2. Nexo, tema 1 y tema 2 del tercer movimiento.	273
Vídeo 23, (disco 2) - alumna 1. Nexo y tercer movimiento, ejercicios e interpretación..	273
Vídeo 24, (disco 2) - alumna 1. Errata en el tercer movimiento.	273
7.1.3 Disco 3:	273
Vídeo 26, (disco 3) - alumna 1. Recital, Concierto para oboe de Richard Strauss.	273
Vídeo 27, (disco 3) - alumna 2. Recital, Concierto para oboe de Richard Strauss.	274
Vídeo 28, (disco 3) - alumna 3. Recital, Concierto para oboe de Richard Strauss.	274
Vídeos 29 y 29.1, (disco 3) - alumna 4. Recital, Concierto para oboe de Richard.....	274
Vídeo 30 – Conclusiones de la mesa redonda.....	274
Vídeo a, (disco3) – intérprete. Final de la exposición - primer movimiento.....	274
Vídeo b, (disco 3) – intérprete. Tema B, propuesta de estudio para las escalas.	274
Vídeo c, (disco 3) – intérprete. Final del desarrollo y comienzo de la reexposición del primer movimiento.	274
7.2 ENTREVISTAS	275
Entrevista a José Antonio Masmano.	275
Entrevista a Sarah Ropers.	283
Entrevista a René Martín Rodríguez.....	289

Entrevista a Miriam Pastor.....	297
Entrevista a Juan Antonio Moreno.....	305

Agradecimientos.

Quiero dedicar unas palabras para agradecer a todas aquellas personas que de un modo u otro me han ayudado en este camino de la música y la investigación. A la Dra. M^a Paz López-Peláez, por sus consejos, dedicación y profesionalidad, por los conocimientos que me ha transmitido y sobre todo, por su constante apoyo mostrado de forma incondicional, porque sin él hubiese caminado por muchos senderos sin encontrar mi destino. A Carmen Pulgar quien siempre se ha ofrecido a acompañar, resistiendo esas maratónicas clases en las que Strauss nos apartaba de la realidad. A mis alumnas (a quienes, aunque no diga sus nombres, llevo en mi corazón), porque sin ellas, todo esta investigación no hubiese existido. Y especialmente a mi familia, a mis padres, a mis hijos y sobre todo a Rosell, por su paciencia inagotable y comprensión. Gracias a todos/as ellos/as porque me han regalado este precioso tiempo para investigar.

ABSTRACT

This thesis is intended to research on the connections established between the different aspects developed by this paper's author as music performer and oboe teacher, investigating the actions and consequences related to breathing while performing *Concert in D major for oboe and small orchestra* Op. 144 (TrV 292) by Richard Strauss (1947) and experimenting new actions within this performance in order to facilitate the creative process of this piece for music students. In order to reach this objective, this research will be based on a methodological guide called a/r/tography, corresponding with the initials in the words “artist”(a), “researcher”(r) and “teacher” (t), which, at the same time, form the word “art”. This method uses personal and professional experience as the source of knowledge, performance as the artistic creative model and research as the means to investigate and search for new sources. This is a concept involving the artist, the teacher and the researcher as a single unit focused on the building of new performing and learning strategies for an educational purpose.

In this way, the investigating, researching and performing processes for this thesis are based on four main foundations: first of all, oboe performance. This is the musical instrument with which we have developed our entire professional career in several orchestras, chamber music groups and schools of music. This research stem from these areas and the results lead to them as well. Secondly, the breathing action and the different roles it serves during the musical performance, which is a decisive element for the discursive sound background. The musical phrasing is determined by the way we deal with it and, according to its use, produces different performing connotations within the same musical piece. Thirdly, Higher Music Education in Spain, as they constitute the final stage comparable to University Degree Studies, so that they are considered as the suitable spaces to strengthen the breathing control

in future professionals, enabling air work not to be an obstacle for the performance; and fourthly, the *Concert in D major for oboe and small orchestra Op.144 (TrV.292)* by Richard Strauss, in its 1947 and 1948 editions. This is an oboe literary work whose importance is crucial for this research as this “Concert” is usually performed by practically 100% of the students in High Education oboe training.

In relation to breathing, its meaning is conceived as referring not only to the mechanical processes happening around air inhalation and exhalation during any oboe performance. In this research, it is also a term enclosing all the actions in which air is involved within a musical interpretation. It describes how and when breathing is carried out and how air works in the phrasing, as well as which factors influence in the interpretative decisions in which breathing affects the results. Thus, the term “breathing” is a complex concept that includes all the before-mentioned actions.

CAPÍTULO 1

1.1 INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Durante mi carrera profesional como intérprete y como docente siempre he sentido un especial interés por las funciones que cumple la respiración en la práctica interpretativa de un oboísta. La experiencia vivida durante este tiempo, como profesor de Conservatorio y como músico, me ha permitido ser un espectador de primera fila en el proceso de creación que se produce en la interpretación musical. He tenido la suerte de poder trabajar durante dieciocho años con alumnos/as de diferentes edades, niveles educativos y musicales en los que he podido observar las diferencias que se producen entre ellos/as al hacer un uso u otro de la respiración al tocar el oboe.

Desde hace seis años ejerzo la docencia en el nivel superior de estudios musicales de Conservatorio (equiparado a una titulación universitaria) y ello me ha permitido ver y estudiar este comportamiento de la respiración desde este nivel, constatando que la gestión del aire en la interpretación sigue siendo un problema, al igual que ocurría en las etapas anteriores de formación, que se acentúa en algunas obras de la literatura de este instrumento. Un problema que, desde mi perspectiva como docente, debe ser tratado de manera concreta a través de herramientas específicas que favorezcan el control del aire en la interpretación y ofrezcan al/a la oboísta una técnica adecuada para no interrumpir el discurso musical.

La respiración ha sido uno de los factores que me ha llevado a la presente investigación. El trabajo constante que realizo con alumnado ha producido en mí interrogantes e inquietudes sobre esta cuestión a las que sentía necesidad de dar respuesta. He de precisar que el significado del término “respiración” que yo concibo no se refiere sólo al proceso mecánico producido como consecuencia de la inhalación y exhalación del aire en el

transcurso de una interpretación oboística. Es un término que engloba todas las acciones en las que interfiere el aire dentro de una interpretación musical. Describe cómo respiro, cuándo respiro, cómo se comporta el aire en el fraseo, qué factores inciden en las decisiones interpretativas en las que la respiración afecta al resultado, etc.... Como se puede apreciar, el término respiración es un concepto muy complejo que agrupa bajo un mismo significante todas estas acciones.

Surge así esta tesis centrada en la respiración en el *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor Op. 144 (trV 292)* de Richard Strauss (1947). A través de ella, he indagado en las conexiones que se producen entre las distintas facetas que desarrollo como intérprete y docente de oboe, explorando las acciones y consecuencias que conlleva la respiración en la interpretación del *Concierto* y experimentando desde la interpretación nuevas acciones que faciliten al alumnado el proceso de creación de esta obra.

Todas estas acciones las llevo a cabo desde la a/r/tografía, un marco metodológico cuyo nombre responde a las iniciales en inglés de artista (artist), investigador (researcher) y profesor (teacher), y que, a la vez, incluye la palabra “arte”. Esta metodología utiliza la experiencia personal y profesional como fuente de conocimiento, la interpretación como modelo de creación artística y la investigación como medio de indagación y búsqueda de nuevas fuentes. Es un concepto que involucra al/a la artista, profesor/a e investigador/a como unidad en la construcción de nuevas estrategias interpretativas y didácticas que desembocan en la educación.

El haberme decidido por abordar este estudio desde esta perspectiva a/r/tográfica se debe al hecho de que, como me ha demostrado mi experiencia docente a lo largo de todos estos años, el alumnado no está preparado para afrontar las complejidades interpretativas que conlleva la respiración en este *Concierto*. Al igual que ocurre en las titulaciones

universitarias (a la que está equiparada la enseñanza que yo imparto), al alumnado que asiste a los Conservatorios Superiores de Música no se le ha fomentado el desarrollo del pensamiento crítico y carece de autonomía y de criterio para solventar la mayoría de los problemas técnicos. Con este trabajo, e involucrando a los/as alumnos/as a lo largo de todo el proceso, he querido poner de relieve la importancia de la investigación en interpretación. Ya que cuando ellos/as se enfrentan a la ejecución de una obra, lo que suelen hacer es imitar las acciones interpretativas que realiza determinado solista de renombre en una grabación o las directrices de su profesor/a, sin cuestionarse ningún aspecto técnico. Tener que investigar para tocar o para buscar una interpretación es para ellos/as un concepto nuevo.

De este modo, el proceso investigador, interpretativo y docente en esta tesis gira en torno a cuatro pilares. En primer lugar, a la interpretación con el oboe, instrumento musical con el que he desarrollado mi carrera en diferentes Orquestas, Grupos de cámara y Conservatorios de Música, espacios estos en los que ha surgido esta investigación y a los que van dirigidos sus resultados. En segundo lugar, a la respiración, y a las distintas funciones que ésta cumple en la interpretación musical, y a su relevancia dentro del discurso sonoro. Como es sabido la respiración condiciona el fraseo musical y produce diferentes connotaciones interpretativas de una misma obra en función del uso que se haga de ella. En tercer lugar, al *Concierto para oboe y pequeña orquesta Op. 144 (TrV 292)* de Richard Strauss, en sus ediciones de 1947 y 1948. Una obra de la literatura del oboe cuya elección para esta investigación procede de su relevancia, y es que este *Concierto* es interpretado por la práctica totalidad de los/as oboístas que realizan Estudios Superiores. Y en cuarto lugar, a las Enseñanzas Superiores de Música en España, ya que constituyen el último eslabón de los estudios equivalentes de Grado. Considero que éstas, en la especialidad de oboe, se erigen como espacio formativo idóneo para afianzar el control de la respiración en los futuros

profesionales, posibilitando que la capacidad de gestión del aire no sea un obstáculo para su interpretación.

La tesis que presento a continuación está estructurada en cinco capítulos, en los cuales se incluye toda la información resultante de mi investigación. En este primero se introduce y justifica las razones que me han conducido a abordar este trabajo de investigación y se señalan algunas singularidades del *Concierto para oboe* de Strauss. En el capítulo 2, abordo todos los aspectos metodológicos que han configurado esta tesis y que me han guiado en el transcurso de esta investigación, y defino los principales conceptos que distinguen la a/r/tografía como un método que integra e involucra al/a la artista, profesor/a e investigador/a como unidad en la construcción de nuevas estrategias interpretativas y docentes. En el capítulo 3, se contextualiza el *Concierto para oboe y pequeña orquesta* de Richard Strauss, y se exponen las peculiaridades que distinguen a este músico en su forma de composición. Se sitúa el *Concierto* en el conjunto de su obra instrumental, se presentan los sucesos que llevaron a Strauss a componer este *Concierto para oboe* y, de manera especial, se tratan las características y dificultades que conlleva su interpretación. Además, se indaga en la problemática de la respiración en este *Concierto* y se plantean dos aproximaciones sobre la escritura que el compositor emplea en esta obra. En último lugar, dentro de este mismo capítulo, se presentan los resultados de un análisis formalista del *Concierto*, así como un análisis interpretativo de varios artistas internacionales centrado en la respiración.

He optado por incluir estos dos análisis realizados sobre la obra (formalista e interpretativo) dentro de este capítulo 3, porque para iniciar mi propia experiencia interpretativa sobre este *concierto* y extraer de ella los resultados que más tarde utilizaría en mi acción como docente era necesario que los análisis musicológicos se realizaran previamente.

El capítulo 4 lo he denominado acciones a/r/tográficas en el *Concierto para oboe* de Richard Strauss, porque a través de él he aplicado los resultados obtenidos de la investigación e interpretación de esta obra de Strauss al alumnado. Es decir, mis conocimientos sobre la respiración en la interpretación del *Concierto para oboe* de Richard Strauss son aplicados en mi faceta como docente, con el objetivo de favorecer el desarrollo crítico y artístico del alumnado y por tanto ofrecerles la información necesaria para que desarrollen su propia identidad como intérpretes. Para poner en práctica estas acciones, me he basado en el proceso de construcción interpretativa que han llevado a cabo cuatro alumnas estudiantes de oboe y participantes en esta investigación. El contenido del capítulo se presenta en dos formatos documentales, uno en el presente documento escrito, en el que de forma narrativa se abordan todas las actividades que se desarrollaron en torno al proceso creativo, y otro en un documento audiovisual (incluido en los discos 1, 2 y 3, adjuntos a este documento), que recoge un diario de grabaciones realizado con estas alumnas en diferentes clases, audiciones y un recital final. En el capítulo 5, el último, expongo las conclusiones que he obtenido como a/r/tógrafo (en mis facetas como intérprete, investigador y docente) y que han resultado de las acciones ya mencionadas y llevadas a cabo en torno al *Concierto para oboe y pequeña orquesta Op. 144, (TrV 292)* de Richard Strauss.

1.2 LA ELECCIÓN DEL *CONCIERTO PARA OBOE Y PEQUEÑA ORQUESTA EN RE MENOR OP. 144 (TRV 292)* DE RICHARD STRAUSS.

Desde el nacimiento del oboe barroco, cuya invención es atribuida a Jean Hotteterre a mediados del S. XVII (Andrés, 1995, p.271), y la aparición de las primeras composiciones para este instrumento de la mano de compositores como Georg Friedrich Handel, Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni, Alessandro Marcello, etc.... la literatura compositiva oboística ha

ido evolucionando hacia nuevos estilos y formas musicales. Así, en los S.XX y XXI, la evolución apreciada en la escritura musical ha producido en la interpretación oboística una gran revolución. El desarrollo experimentado en la enseñanza musical, la expansión de los Conservatorios de Música y las posibilidades expresivas y virtuosas ofrecidas por el denominado “oboe moderno”, gracias a las innovaciones técnicas experimentadas por este instrumento, han llevado la profesionalización de los músicos a un alto nivel, ofreciendo a los compositores unos recursos nunca antes conocidos. Esto ha ocasionado que la exigencia técnica e interpretativa demandada por los compositores en sus obras entrañe nuevos retos y dificultades a los oboístas.

La literatura concertística del oboe alberga infinidad de obras provenientes de distintos compositores, formas y estilos. Las obras de Robert Schumann, Antonio Pasculli, Isang Yun, Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio, Vohuslav Martinu, Johannes Brams, Mourice Ravel, Paul Hindemith, Francis Poulenc, Camile Saint-Säens, Henri Dutilleux, etc. Es un pequeño ejemplo de composiciones que destacan en el repertorio concertístico dado que su interpretación conlleva grandes retos para el oboísta a la hora de tomar decisiones interpretativas relacionadas con la gestión de la respiración. El tipo de escritura utilizada en estas obras hace que la respiración se convierta en una herramienta fundamental del discurso musical. Requiere que el nivel técnico, interpretativo y de capacidad de gestión de la respiración, permita a los/as oboístas interpretar estas obras sin llegar a pasar un mal momento físico y creativo. No se trata de un conjunto de compositores que compartan unas mismas características compositivas. Muy al contrario, cada uno de ellos es un exponente de un estilo musical diferente. Son una muestra de maestros que en su obra han explorado los recursos del instrumento y del instrumentista a un alto nivel.

En este grupo de compositores se encuentra Richard Strauss (1947) y su *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor Op. 144 (trV 292)*. Como señala Binkley (2002),

esta obra es una de las composiciones escritas para Oboe solista más importantes de la literatura. Desde mi experiencia docente e interpretativa, es una obra que exige en su interpretación un excelente control de la respiración. Su ejecución plantea al alumnado de Enseñanzas Superiores de Música que afronta por primera vez esta composición un gran reto. Es una obra que destaca sobre las demás por sus características interpretativas que exigen al oboísta un alto nivel de resistencia y de respiración.

Desde un punto de vista docente e interpretativo, hablar de este *Concierto* de Strauss (1945, 1947, 1948)¹ es referirse a una de las obras fundamentales para los Estudios Superiores de Música. Su interpretación requiere de una madurez musical, técnica e interpretativa que cambia la experiencia del alumno/a convirtiéndola en un momento clave de su carrera, en un antes y un después como músico. Es una obra que genera en los/las intérpretes y en especial en el alumnado problemas de resistencia ocasionados por la exigencia de energía que requiere su interpretación, hace que el/la oboísta se encuentre con verdaderos problemas de respiración. Esto no solo afecta a la mera ejecución sino que una inadecuada planificación de la respiración en la obra hace que el/la intérprete se encuentre con situaciones de falta de oxígeno que afectan al estado físico y como consecuencia al estado mental. Hay que tener en cuenta que la pérdida de energía y de control del aire debilita el proceso de creación artística, pues no permite a el/la instrumentista disponer de los medios físicos y mentales necesarios para desarrollar su creatividad en la interpretación.

Desde que ejerzo como docente en el Conservatorio superior de Música de Jaén he trabajado con muchos/as alumnos/as el *Concierto* de Strauss (1947) y durante este tiempo he

¹ Las distintas fechas que figuran en (1945, 1947, 1948) corresponden a los tres documentos que existen sobre el *Concierto*. 1945 corresponde a la fecha de composición de la obra y al primer manuscrito. 1947 corresponde a la fecha de edición del *Concierto* adaptado para oboe y piano, y 1948 corresponde a la última edición del *Concierto para oboe y orquesta*.

ido reflexionando sobre cuáles eran las cuestiones que más incertidumbre creaban al alumnado cuando querían afrontar esta composición. Preguntas que a través de esta tesis quieren encontrar respuestas y generar discusiones en torno a la interpretación. No solo se trata de problemas técnicos si no que va más allá con cuestiones como:

- ¿Por qué la escritura en el *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor Op. 144, (TrV 292)* de Strauss (1947) es compleja para el oboísta?
- ¿Es correcto interrumpir, con el objeto de respirar, las frases que escribió Strauss?
- ¿Dónde debo respirar?
- ¿Qué tipo de respiración es más adecuada para este *Concierto*?
- ¿Se debe utilizar la respiración continua en esta obra?
- ¿Es natural la interpretación cuando se hace respiración continua?
- ¿Cómo debo afrontar el estudio de este *Concierto*?

Estas peculiaridades han provocado que el *Concierto para oboe* de Strauss (1947) se convierta en el centro de mi investigación. Todas las controversias en torno a la obra de Strauss, su interpretación, enseñanza y aprendizaje han demandado por mi parte una búsqueda de nuevo conocimiento. Conocimiento que ofrezca la posibilidad de implementar nuevas acciones a la interpretación de Strauss (1947) e instruir a los/as futuros músicos con los medios necesarios para poder ejercer su interpretación con capacidad.

Mi objetivo en esta tesis no es si un alumno/a puede o no tocar el *Concierto para oboe* de Richard Strauss, sino cuál es la manera más fácil y cómoda de poder hacerlo. Esta investigación trata de, a partir de mi trabajo previo como artista e investigador, facilitar el aprendizaje de una obra cuyas características musicales ponen una barrera a los intérpretes y la forma de superar esa barrera se convierte en determinante.

Estos antecedentes me llevan a plantear dos posibles hipótesis sobre los problemas y dificultades que surgen cuando el alumnado comienza a trabajar la obra para oboe de Strauss (1947):

La escritura que Richard Strauss (1947) utiliza en su *Concierto para Oboe y Orquesta en re mayor Op. 144 (TrV 292)*, plantea una serie de problemas técnicos e interpretativos al/la oboísta derivados de la longitud extrema de sus frases y de la ausencia de silencios entre ellas.

Una propuesta metodológica concreta para el *Concierto para Oboe y Orquesta en re mayor Op. 144 (Trv 292)* de Strauss (1945) y centrada en la gestión de la respiración, mejorará los rendimientos físicos y mentales del/la oboísta y por consecuencia ofrecerá nuevos recursos que faciliten el proceso de ejecución y de interpretación de la obra. Esto debe permitir a los/as intérpretes del oboe alcanzar unos resultados más conscientes de la interpretación y del proceso de creación artística.

CAPÍTULO 2

2 LA METODOLOGÍA.

Desde muchos años atrás he sentido interés por realizar una investigación académica que me ayudara a profundizar en mi condición de músico indagando en nuevas fuentes que permitan mejorar mis facetas de docente e intérprete. Pero ese interés siempre se ha visto frenado por las barreras interpuestas por las metodologías que se aplicaban en la investigación musical en la universidad, debido a que excluían la propia interpretación y conducían la investigación casi obligatoriamente por los ámbitos musicológicos y sociológicos de la música. Por ello, cuando inicié la este trabajo sentí la necesidad de explorar sobre las nuevas metodologías que se estaban desarrollando en torno a las enseñanzas artísticas, tanto en un contexto universitario como en un contexto de enseñanzas artísticas superiores, dado que el objeto de estudio requería de la interpretación musical como fuente de información.

Por ello, para llevar a cabo esta tesis el proceso investigador necesitaba una metodología que me permitiese afrontar la cuestión planteada desde distintos puntos de vista, partiendo de que la práctica interpretativa era el origen de la cuestión, y a su vez, ésta había nacido de un contexto docente en el que surgían las preguntas y al que debían llegar las respuestas.

Si tenemos en cuenta que la investigación artística se encuentra actualmente en un constante cambio, encontrar un marco adecuado que atendiera a estas necesidades fue una tarea fundamental para que la experiencia artística de la interpretación y de la propia docencia permitiese descubrir posibles soluciones a los problemas que planteaba su ejecución.

“Hemos podido pasar en pocos años, quizás desde el debate y agitación pre-Bolonia, de inquietarnos por quién construye las vallas del campo de la investigación artística, a preocuparnos por cómo poder llevar a cabo dicha investigación sin acabar exhaustos en el intento.” (Simón, 2013, p. 118)

En este sentido, desde el inicio del plan Bolonia en el Espacio Europeo de Educación Superior surgió un nuevo concepto de investigación denominado “Investigación Artística” que fue presentado como nuevo prototipo de investigación-creación emplazado a innovar los modos de enseñanza superior en arte (López-Cano & San Cristóbal, 2014).

Los trabajos de Rubén López-Cano & Úrsula San Cristóbal (2014) y Jorge Luis Moltró Doncel (2016) presentan significativas contribuciones a esta metodología de investigación que se está aplicando actualmente en los Centros Superiores de Música y en general en el Espacio Europeo de Educación Superior. Aportaciones que reflejan el avance experimentado en Europa por la Investigación Artística y que están ofreciendo importantes conocimientos en este campo. Las propuestas de López y San Cristóbal (2014) hablan de que la investigación artística debe ofrecer un nuevo perfil de músico. Para ellos, la investigación artística es una oportunidad de reconstrucción profesional y estética, de descubrir nuevas formas de diálogo e intercambio intelectual y modernizar la figura e importancia del arte en nuestras sociedades. Como ellos mismos apuntan, “La investigación artística no se agota en el conocimiento generado por la obra, sino que implica reflexión crítica sobre la práctica artística” (López & San Cristóbal, 2014, p.39).

Los modelos metodológicos de Investigación Artística son utilizados habitualmente en el marco de las Enseñanzas de Música en el Espacio Europeo de Educación Superior, sobre todo para la realización de trabajos de fin de estudios, trabajos fin de máster, y en un

entorno Europeo, no en el español, en los trabajos de doctorado². Esta situación de exclusión que se produce en los estudios de tercer ciclo en los Conservatorios Superiores de Música en España, hace que los modelos de investigación que se llevan a cabo en el contexto interpretativo musical, se acerquen más a los desarrollados en la Universidad que a los modelos propuestos en la investigación artística.

Los métodos de investigación que se utilizan en las universidades en arte y en música por lo general se basan en unos modelos denominados: “Investigación Basada en las Artes” (IBA). Se trata de modelos metodológicos que se encuentran en un espacio común entre la práctica artística y la investigación desarrollada en la universidad.

Estos modelos metodológicos de “Investigación Educativa Basadas en las Artes” como menciona Marín (2011) son utilizados en todas las especialidades artísticas: poesía, novela, drama, danza, música, pintura, fotografía, instalaciones, video, performances, etc. En cada una de ellas se emplea la experiencia de conocimientos y estrategias profesionales de análisis, representación y persuasión, propias de la creaciones artísticas, para afrontar los problemas educativos.

Fernando Hernández (2008), describe cómo este movimiento de “Investigación basada en las Artes” (IBA) se inició en los años 80 a través de la utilización de la narrativa en la investigación de las Ciencias Sociales, vinculando desde una doble relación, la investigación con las artes.

² El Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, establece en su artículo 2.1: “Los estudios de doctorado regulados en el Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, podrán impartirse en los centros superiores de enseñanzas artísticas de música mediante convenios con las universidades”. (BOE, 5/7/2010, p.48480)

“Por una parte, desde una instancia epistemológica - metodológica, desde la que se cuestionan las formas hegemónicas de investigación centradas en la aplicación de procedimientos que ‘hacen hablar’ a la realidad; y por otra, mediante la utilización de procedimientos artísticos (literarios, visuales, performativos, musicales) para dar cuenta de los fenómenos y experiencias a las que se dirige el estudio en cuestión”. (p.87)

Como defiende Marín (2011):

“Las investigaciones en Educación Artística conforman un espacio específico y muy heterogéneo. Los temas y los problemas de investigación en Educación Artística constituyen un territorio muy especializado dentro de las investigaciones educativas, por un lado, y de las investigaciones sobre el arte, por otro.” (p. 271)

Esto hecho se aprecia en los métodos de investigación que plantea la Universidad, los cuales habitualmente se llevan a cabo desde perspectivas musicológicas o sociológicas. Como describe Gouzouasis, (2006) la investigación educativa basada en las artes, tratada desde un punto de vista estructural y de procesos, está dominada por las formas narrativas de investigación.

En este sentido mi planteamiento metodológico necesitaba partir de la práctica docente e interpretativa, del análisis y del estudio de las fuentes en las que la propia interpretación se prestara como nexo entre teoría y práctica, y mi propia experiencia sirviese para abrir un proceso de reflexión y de debate interno que pudiese dar respuesta a los problemas que surgen de la interpretación de una obra de Strauss de especial relevancia para

cualquier intérprete del oboe: el ya mencionado *Concierto para oboe y pequeña orquesta Strauss* (1945, 1947, 1948).

Marín (2011) destaca tres problemas epistemológicos y metodológicos que plantean las Metodologías Artísticas de Investigación: “a) la pluralidad de lenguajes de (re)presentación; b) la complejidad semántica y la amplitud connotativa de los resultados; y c) la flexibilidad con los datos empíricos” (p. 281). Por ello, era fundamental que la metodología que utilizase para realizar una investigación centrada en una obra escrita para oboe acogiese en sus procesos las fuentes de tipo sonoro como una herramienta para la producción de resultados, y que valorara la interpretación musical como consecuencia de la investigación. La metodología para mi investigación debía admitir que el producto final de resultados no solo fuese validado desde formas de lenguaje verbal escrito o formas narrativas, debía aceptar, desde un posicionamiento construccionista, los resultados en todas su formas para entenderlos y traducirlos a un lenguaje textual que fuera parte y unión de nuevas formas de expresión de significados.

Hernández (2008), en su trabajo sobre la “Investigación Basada en la Artes”, habla de cómo después de la crisis de los supuestos del positivismo y del cientifismo el concepto de investigar y la forma de hacerlo ha avanzado, ampliando los límites sobre la noción de investigación científica y rompiendo con los estereotipos de pensamiento dualista que nos ha definido durante trescientos años en Occidente. Estereotipos que admitían como inevitable la separación entre el sujeto que observa y el sujeto que investiga.

Por ello, otro aspecto determinante para adoptar una perspectiva metodológica en mi trabajo era que ésta admitiera las conexiones que se producen entre los distintos sujetos que actúan en la investigación (sujeto investigador, sujeto intérprete y sujeto docente) y permitiera que los vínculos entre estos fuesen un espacio de intercambio donde encontrar

respuestas a los interrogantes y problemas de respiración que surgen de la interpretación del *Concierto de Strauss* (1945, 1947, 1948).

Con estos antecedentes mi búsqueda encontró una metodología que daba cabida a mis inquietudes y que admitía mi realidad e identidades (como artista, investigador y docente) con el fin de poder obtener un conocimiento que pudiese aportar nuevas perspectivas a la interpretación y a la docencia del oboe en torno al *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor Op. 144 (trV 292)* de Richard Strauss (1945-1947-1948).

2.1 A/R/TOGRAFÍA

De todos los modelos metodológicos utilizados en la investigación basada en las artes, uno de los más consolidados se está desarrollando en la Universidad de Columbia Británica, en la ciudad canadiense de Vancouver, y se denomina “a/r/tografía”. Su nombre responde a las iniciales en inglés de artista (artist), investigador (researcher) y profesor (teacher), y a la vez a la palabra ‘arte’. Es un método que se vale de la experiencia personal y profesional como fuente de conocimiento, de la interpretación como modelo de creación artística y de la investigación como medio de indagación y búsqueda continua de nuevas fuentes. Un concepto que involucra al/a la artista, profesor/a e investigador/a como unidad en la construcción de nuevas estrategias interpretativas que desembocan en la educación. La a/r/tografía transforma los sistemas abstractos de la teoría y la práctica a espacios de intercambio, reflexividad y relacionalidad que se encuentran en un estado de movimiento continuo (Irwin, 2013).

Rita L. Irwin, es la precursora de esta metodología de orientación cualitativa que responde a un modelo de investigación basada en las artes y explora las relaciones y

conexiones existentes entre las amplias identidades de concepción del/de la artista - investigador/a – profesor/a para crear nuevos significados y/o mejorarlos.

La investigación desde la a/r/tografía se realiza sobre los conceptos metodológicos de contigüidad (contiguity), indagación (living inquiry), aperturas (openings), metáfora/metonimia (metaphor/metonymy), reverberaciones (reverberations) y exceso (excess), los cuales son presentados e interpretados cuando una investigación estética relacional es concebida como lugar de entendimiento e intercambio entre el arte y el texto (Springgay, Irwing y Kind, 2005). Como menciona Given (2008), los/las a/r/tógrafos/as recurren a la afirmación de Mieke Bal³ de que la interdisciplinariedad tiene que hallar su fundamento en los conceptos en lugar de en los métodos. Los conceptos son espacios intersubjetivos y flexibles que favorecen el entendimiento, siendo las condiciones de estos, formas relacionales de investigación.

Para Irwin la a/r/tografía es inherente a uno mismo, como lo es el artista/investigador/profesor e implica la auto-indagación. Sin embargo, la a/r/tografía también es social cuando los grupos o comunidades de a/r/tógrafos forman grupos de investigaciones, articulando una evolución de las preguntas de investigación, y presentando sus obras evocativas/provocativas a los demás colectivos. (Irwin Rita L.

³ Bal, Mieke (2009). "Interdisciplinarity in the humanities should seek its heuristic and methodological basis in concepts rather than in methods. Concepts are the tools of intersubjectivity: They facilitate discussion on the basis of a common language. But concepts are not fixed. They travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods and between geographically dispersed academic communities. Between disciplines, their meaning, reach and operational value differ. These processes of differing need to be assessed before, during and after each 'trip'. All of these forms of travel render concepts flexible. It is this changeability that becomes part of their usefulness for a new methodology that is neither stultifying and rigid nor arbitrary or 'sloppy'. This paper aims to explore the value of such unsettled concepts for interdisciplinary work in the Humanities". (p.13)

http://artography.edcp.educ.ubc.ca/?page_id=69). Como menciona Marín (2011), *“En lugar de dislocar cada una de estas tres perspectivas en sus respectivas actividades profesionales ¿por qué no reunir las bajo una misma unidad conceptual y vital?”* (p.282).

Hernández (2008) describe cómo los investigadores a/r/tográficos añaden formas de indagación visual, performativa, poética, musicales y narrativas en sus proyectos de investigación y trabajan sobre nuevas formas de exposición y publicación para todo tipo de audiencias.

En la a/r/tografía los/las artistas y docentes participan en el desarrollo de investigaciones sobre temas o curiosidades particulares a través de sus formas de arte y pedagogías y, en consecuencia, utilizan su investigación para cambiar sus prácticas (Irwin, et al., 2006).

En el grupo de investigación que define la a/r/tografía Peter Gouzouasis (2006) representa la corriente metodológica centrada en la música. Su trabajo establece las relaciones entre los conceptos metodológicos de la a/r/tografía y los diferentes aspectos de la música. En su trabajo “A Reunification of Musician, Researcher, and Teacher: A/r/tography in Music Research” Gouzouasis (2006) articula las posibles funciones de la música en esta forma de investigación educativa basada en las artes. (p.23)

“Art is the visual reorganization of experience that complexifies the apparently simple or simplifies the apparently complex. Research is the enhancement of meaning revealed through ongoing interpretations of complex relationship that are continually created recreated and transformed. Teaching is performative

knowing in meaningful relationship with listeners”. (Irwin, 2004: 31;cit. Gouzouasis, P., 2006: 24)⁴

Gouzouasis (2006) destaca el escaso pronunciamiento que los músicos hemos realizado sobre la investigación educativa basada en la artes y que nuestra incorporación en este campo, más concretamente en la investigación a/r/tográfica, ha sido tardía. Por ello, nos traslada cómo la perspectiva de Irwin (2004) puede ser fácilmente adoptada por los músicos, exponiéndolos a un proceso de transformación y continuo diálogo del intelecto, la práctica y la sensibilidad. Cuando la música se introduce en la a/r/tografía, los conceptos metodológicos que la definen toman un mayor significado.

2.2 LOS CONCEPTOS A/R/TOGRÁFICOS Y SU FUNCIÓN EN MI EXPERIENCIA INVESTIGADORA.

La a/r/tografía representa una gran promesa en la complejidad de la expresión que se produce en la relación entre el músico e investigación, entre la enseñanza y la interpretación. Gouzouasis (2006) entiende que la música influye profundamente en la estructura y expresión de una investigación a/r/tográfica. Por ello, define la a/r/tografía como una apertura, una invitación, una práctica viva, un lugar para la improvisación formado por los músicos y la creación musical y una gran estructura de investigación.

⁴ El arte es la reorganización visual de la experiencia que comprende la aparente sencillez o simplifica la apariencia compleja. La investigación es la mejora de significado revelado a través de interpretaciones en curso de la relaciones complejas que continuamente son creadas, recreadas y transformadas. La enseñanza performativa es conocimiento en relación significativa con los oyentes. (Traducción del autor)

“A/r/tography as métissage involves teaching and learning: it accepts responsibility for oneself as a learner and for establishing meaningful relationship with others who are also learners”.⁵ (Irwin, 2004, p 33; Cit. Gouzouasis, P., 2006: 38)

Con estos planteamientos, el proceso de enseñanza - aprendizaje que se desarrolla en la música puede ser transformado radicalmente mediante los procesos a/r/tográficos, porque “a/r/tography as métissege is a powerfull pedagogical source for relationship sharing, dialogue, and understanding”⁶ (Irwin, 2004, p 33; Cit. Gouzouasis, P., 2006: 38).

2.2.1 CONTIGÜIDAD:

La contigüidad (contiguity), representa la unión de las artes y el texto, al igual que simboliza el vínculo entre las identidades de los artistas/investigadores/profesores y sus prácticas, hace visibles los espacios entre ellos, así como las relaciones que estos espacios inspiran (Given, 2008).

Gouzouasis (2006) compara la contigüidad con las relaciones de las voces en la Polifonía del Renacimiento, en la que cada una de ellas eran igual de importantes y a la vez necesarias e independientes. De acuerdo con esto este autor considera que las conexiones entre todas las artes son importantes desde la perspectiva a/r/tográfica. Define como cada uno de los sujetos y objetos que intervienen en la investigación deben explorar la naturaleza de

⁵ La a/r/tografía como mestizaje implica la enseñanza y el aprendizaje: se acepta la responsabilidad de uno mismo como un aprendiz y para establecer una relación significativa con otros que también están aprendiendo. (Traducción del autor)

⁶ A/r/tografía como mestizaje es una fuente de gran alcance pedagógico para la relación, el intercambio, el diálogo y el entendimiento. (Traducción del autor)

sus inter e intra conexiones, valorando la relación que se produce entre las experiencias de la creación musical/investigación/enseñanza. Para Gouzouasis (2006), las artes son tanto el contenido como el contexto para la creatividad, la estética y práctica del artista/profesor/investigador. Para los músicos, la práctica de la música siempre implica más práctica y ésta es una búsqueda y re-búsqueda de interpretaciones.

Gouzouasis (2006), entiende que la contigüidad está presente en el estudio de un instrumento musical, en la composición, en las escuelas de pensamiento y en la práctica interpretativa, en conciertos y en grabaciones. Él describe estas representaciones como únicas ya que resisten categorizaciones triviales y caracterizaciones.

En mi investigación la contigüidad me ofrece el escenario para explorar las relaciones que se producen entre mis facetas artística/investigadora/docente. Me permite trasladar mi experiencia interpretativa de Strauss (1945, 1947, 1948) a la docencia, y viceversa, e indagar en las conexiones que se producen entre esta interpretación y la pedagogía. Pero la contigüidad no solo se limita a mi propia experiencia sino que explora en la experiencia interpretativa de otros oboístas, tanto profesionales como estudiantes que, a través de sus interpretaciones y grabaciones, me permite analizar la realidad y encontrar en ella tanto las conexiones que se producen como las diferencias. Y es en base a este concepto a/r/tográfico he analizado las interpretaciones de: Thomas Indermuhle, Lotar Koth, Gordon Hunt, Miriam Pastor Burgos, José Antonio Masmano, Marin Tinev, Alex Kleim, Ramón Ortega Quero, Cristina Gómez Godoy, Alexei Ogrintchouk, François Leleux, Manfred Clement, Ivan Podyomov, Heinz Holliger, Stefan Schilli, Washington Barella, Macías, Viola Wilmsen. La contigüidad es, por tanto, una oportunidad de establecer una relación entre la teoría y la práctica. Una ocasión de encontrar puntos en común que ayuden a contextualizar la investigación.

2.2.2 INDAGACIÓN.

La indagación (living inquiry) se sitúa en los espacios liminares que se producen entre un A (artista), un R (investigador), y un T (maestro), que a menudo surgen de la vida cotidiana. Destaca por la complejidad y las contradicciones que se producen en estos espacios, así como en la comprensión de las experiencias de la vida (Given, 2008).

Para los músicos, la interpretación forma parte de esta experiencia. Por ello, Gouzouasis (2006) considera que la indagación en la interpretación musical es un proceso cíclico que se desarrolla durante toda la vida y que conlleva la práctica, la investigación, la reflexión y la actuación. Contrariamente a las perspectivas de los investigadores de artes visuales, los músicos con frecuencia separan las interpretaciones musicales y textuales de las experiencias de la música, porque la música es única y debe ser considerada como independiente del lenguaje escrito, incluyendo explicaciones metafóricas y metonímicas.

Este concepto a/r/tográfico nos introduce en un constante diálogo personal. La indagación es uno de los factores más importantes que entran en juego en mi investigación. La posibilidad de explorar mi propia experiencia, de reflexionar sobre ella, con los aciertos y errores que se cometen a diario y que con el paso del tiempo se llegan a observar y entender de distinta manera. La indagación hace que nos replanteemos a nosotros mismos, que aprendamos de nuestra práctica artística y que a través de ella, estudiemos su conexión con la docencia. Porque en el ámbito de la educación, según Gouzouasis (2006), la investigación musical se ve materializada desde la práctica en sí, ya que la enseñanza y el aprendizaje son procesos intrínsecos del arte de la música.

Esta indagación sobre mi identidad artística y docente, me lleva a una discusión interna de cómo y por qué interpretar de una determinada manera el *Concierto* de R. Strauss (1945, 1947, 1948), puede beneficiar o perjudicar a la propia interpretación o cómo las

decisiones interpretativas pueden afectar al proceso de enseñanza-aprendizaje. Es una reflexión continua de los distintos sujetos que actúan en la investigación, en la que los distintos planteamientos y decisiones que adopte en cualquiera de ellos producirán diferentes resultados.

La indagación invita a reflexionar a través del texto escribiendo sobre las experiencias. Es necesario que los resultados se presenten no sólo a través de las formas del arte, sino de la escritura, expresar los resultados como artista, investigador/a y profesor/a (Gouzouasis, 2006).

2.2.3 LA METÁFORA Y LA METONIMIA.

Según Gouzouasis (2006), una metáfora puede traducir el pasado, presente y futuro en experiencias así como el investigador traduce esquemas, matrices y modelos en la investigación. Es una forma de conocerse y aprender de uno mismo. Por lo general, la metáfora lingüística facilita de manera efectiva la claridad durante la creación de nuevas formas expresivas. Gouzouasis (2006), entiende que la propia música puede funcionar como metáfora en contextos performativos de artes.

En esta investigación, la metáfora se encuentra en la interpretación y en las formas de expresión a través del sonido, pero a la vez la metáfora no solo se sitúa en la expresión del/de la artista, sino que evoca desde el/la artista, al oyente y a la forma en que éste entiende una expresión musical en un sentido figurado. La metáfora desde la interpretación musical será muy funcional si es acompañada de una descripción metafórica lingüística de la propia interpretación. Cumplirá una doble función interpretativa y lingüística, facilitando el entendimiento del texto y de la música. Desde un punto de vista práctico la metáfora en la música entraría en discusión si solo tradujésemos la interpretación. En su interpretación el

músico, en este caso el oboísta, pretende trasladar en su discurso un sentido metafórico de la obra al oyente, pero al no tratarse de un lenguaje escrito, es decir de una metáfora lingüística, el discurso del intérprete provocará que cada oyente perciba esta metáfora con un significado distinto, ya que establecerá su propio contexto para entender el discurso musical. Sin embargo, si la interpretación es acompañada del texto, el significado producido por el artista será único y el/la oyente percibirá el mensaje tal cual fue concebido. En este sentido es muy importante la contigüidad, la relación entre el sonido y el texto. Si se tratase de una mera interpretación, la riqueza de la música reside en la libertad de pensamiento del oyente, pero al tratarse de una investigación en la que se persigue un resultado, no podemos concebir la música sin el texto.

Así la metonimia es entendida por Gouzouasis (2006) como la relación que se produce entre un “sound – to – sound – as well as Word – to Word, sound – to – Word, image – to – Word, or image – to – image”⁷ (p.33), o un estado acústico que saque el máximo partido de la ambigüedad de significados que cambian en el espacio y el tiempo. Mi manera de trasladar la metonimia a esta investigación se traduce en la expresión de los sentimientos en la interpretación, de cómo estos pueden inducir a la concepción de distintos resultados sobre un mismo objeto.

2.2.4 APERTURAS.

El concepto de apertura (opening), como describe García Roldán (2012), acentúa el poder del diálogo y el discurso. Given (2008) considera este concepto como una forma activa y a la vez sensible de la a/r/tografía. Como señala, es abierta a lo que se ve y se conoce, al

⁷ Sonido a sonido, así como palabra a palabra, sonido a palabra, imagen a palabra o imagen a imagen.

(Traducción del autor)

igual que lo es para lo que no se ve y no se conoce. Se trata, por tanto, de un concepto de investigación que se abre a las conversaciones y crea espacios donde las relaciones pueden reverberar con significado. (p.28)

“To live the life of an artist who is also a reserarcher and teacher, is t olive a life of awareness. A life that permits openness to the complexity around us, a life that intentionally sets out to (conceive and) perceive things differently”. (Irwin, et al, 2006, p.7; cit. Gouzouasis, P., 2006, p.34)⁸

La apertura se nutre de todos los elementos y matices que conforman la música. Para Gouzouasis (2006), la música y el movimiento son inseparables. El concepto de apertura más evidente que tiene origen en la música y el movimiento es el silencio y la inmovilidad. El silencio en la música puede producir descanso pasivo, y a la vez puede ser un lugar de tensión. Es un aspecto básico de la música que no solo se traduce en un conjunto de sonidos organizados. Hay que considerar que la música se construye de sonidos y de silencios, siendo el silencio en sí mismo una forma de apertura. “Music without silence is like a poem without a dramatic pause, a dance without a frozen stance”⁹ (p.35). En esencia, Gouzouasis (2006) considera que el músico a/r/tográfico que utiliza diferentes aspectos de la música para enmarcar su investigación, es capaz de encontrar numerosas aperturas en todos los matices que se utilizan como medio de expresión a/r/tográfica. (pp.34-35)

⁸ Vivir la vida de un artista que también es investigador y maestro, es vivir una vida de conciencia. Una vida que permite la apertura a la complejidad que nos rodea, una vida que intencionalmente se expone a (concebir y) percibir las cosas de manera diferente. (Traducción del autor)

⁹ La música sin el silencio es como un poema dramático sin pausa, un baile sin una postura congelada. (Traducción del autor).

Desde mi punto de vista y siguiendo los postulados de Gouzouasis (2006), el concepto de apertura se ve reflejado en la propia interpretación del *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor Op. 144* de Richard Strauss (1945). La función de este concepto en mi investigación es estimular el diálogo entre los/as oboístas, profesionales y estudiantes, en lugar de informar a los lectores lo que mi identidad como artista/intérprete ha aprendido. Así el propio estudio de la obra en cuanto a los problemas que genera en el proceso de enseñanza-aprendizaje, a las decisiones interpretativas y las dificultades de respiración, abre un debate que afecta a la comunidad de oboístas.

2.2.5 REVERBERACIONES.

Las reverberaciones (reverberations) es un concepto que hace referencia a los movimientos que se materializan dentro y desde las obras a/r/tográficas. Movimientos que se producen a niveles profundos de la investigación en los que la reverberación exige al/a investigador/a replantearse el entendimiento con el significado de la obra, modificándolo y creando nuevas posibilidades y aperturas (Manry Pourchier, 2010, p.742). Para Gouzouasis (2006) la reverberación es un efecto acústico esencial en la creación y recreación de la música “That is because reverberation is an acoustic experience”¹⁰ (p.36). Desde un punto de vista musical, las decisiones interpretativas que se producen sobre el discurso sonoro de una obra vienen determinadas por el diálogo del intérprete con el significado de la misma, lo que conlleva nuevas posibilidades del discurso sonoro.

¹⁰ Esto es debido a que la reverberación es una experiencia acústica. (Traducción del autor)

2.2.6 EXCESO.

La a/r/tografía entiende el exceso (excess) como el espacio que creamos para examinar nuestros miedos y deseos y en el que se producen las transformaciones. Representa lo excluido y lo sublime, lo horrible y lo increíble (Given, 2008). Como describe García Roldán (2012) “El Concepto de Exceso, que realza aquello que está fuera de lo aceptable, esto es; lo grandioso, lo monumental y lo enorme” (p.43).

Gouzouasis (2006), argumenta que el exceso se encuentra en la raíz del pensamiento progresista pudiendo llegar a ser provocativo y sugerente. El exceso en la música está asociado con la variedad de estilos y géneros a través de los siglos. Por lo tanto, una interpretación musical puede estar cargada de excesos según el significado que el intérprete quiera traducir a la interpretación.

En este sentido, se puede concebir el exceso como la traducción que el/la intérprete realiza de la obra musical a través de su contexto, escritura y forma. Puede entenderse desde el concepto de interpretación histórica o interpretación posmoderna en el que los significados de una interpretación no solo se encuentran en la historia de la obra sino en la concepción que el/la intérprete quiera plasmar sobre ella y en las connotaciones sociales que le condicionan.

CAPÍTULO 3.

3 EL CONCIERTO PARA OBOE Y PEQUEÑA ORQUESTA EN RE MAYOR OP. 144 (TRV 292) DE RICHARD STRAUSS (1947, 1948) DESDE UNA PERSPECTIVA A/R/TOGRÁFICA.

Al comienzo de esta investigación a/r/tográfica la información de la que disponía provenía de mi experiencia docente. Había realizado un estudio sobre las incertidumbres que surgían cuando el alumnado de oboe comenzaba a estudiar el *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor, Op. 144 (trV 292)*” de Richard Strauss (1947, 1948) y observaba cómo la gestión de la respiración les generaba problemas y discusiones en la interpretación. Percibía cómo la docencia por sí sola no era capaz de mostrar soluciones, no se acercaba a la realidad de una experiencia artística y en consecuencia no encontraba todos los datos necesarios para resolverlo. Sentía por ello la necesidad de experimentar e investigar con la interpretación, con el objeto en sí. Era preciso que mi figura docente pudiera observar, indagar y sentir el proceso creativo antes de trasladarlo a la docencia. Esto no significa que la docencia en sí misma no tuviese la capacidad de establecer un proceso de enseñanza de esta obra sin haberla experimentado, dado que el conocimiento sobre el *Concierto* no solo reside en la experiencia sino en el propio conocimiento. Pero la docencia en la interpretación musical trasciende más allá del conocimiento de la obra y debe poner en cuestión muchos más factores, además de éste, que solo desde una experiencia artística se pueden percibir. Son las sensaciones, las acciones y los pensamientos que se perciben desde la propia interpretación, un conjunto de experiencias originadas y motivadas solo a través de esta acción. Por ello, bajo mi punto de vista, era necesario que el/la docente creara un contexto donde la experiencia artística pudiera ser estudiada y analizada, un espacio para la investigación donde la propia experiencia ofreciera nuevas aportaciones que pudieran ayudar

a encontrar respuestas sobre estas discusiones, problemas e incertidumbres que se producían en la interpretación de Strauss (1947, 1948). Surgía así, en esta investigación, la necesidad de establecer una relación entre el/la docente, el/la intérprete y el /la investigador/a bajo un mismo marco metodológico. Una relación entre distintos sujetos capaz de observar, estudiar y experimentar la misma cuestión desde distintas visiones.

Fueron estos principios los que me llevaron a adoptar la perspectiva a/r/tográfica al abordar este *Concierto* de Strauss. Una metodología que comprende un círculo, en mi opinión, necesario para el estudio de cualquier experiencia del arte y que debe comenzar, en el caso de la música, por una investigación sobre el autor, la obra y las características compositivas e interpretativas que la componen.

Dentro de este rol como investigador, he indagado como a/r/tógrafo en los rasgos que distinguen a Richard Strauss -en su estilo de composición- como una de las personalidades más importantes de la música entre los siglos XIX y XX. Me he aproximado a su obra instrumental con el fin de poder ubicar la composición de su *Concierto para oboe*, las circunstancias que condujeron a su creación y, de manera especial, las características y dificultades que presenta su interpretación. De este modo, la investigación me introdujo en el debate que se produce en torno a la respiración en los/as oboístas cuando quieren interpretar esta obra y es a través de ella como planteé dos posibles aproximaciones sobre la escritura que el compositor utiliza en su *Concierto para oboe*. La finalidad de todo esto era la de entender mejor el origen de los problemas de respiración que soportan estos/as oboístas cuando interpretan la obra y poder transmitir estos conocimientos al alumnado. En otras palabras, considero necesaria toda esta investigación previa, pues su conocimiento es la base para la enseñanza de la obra y para el consiguiente aprendizaje del alumnado. Por ello, además de esta indagación sobre Richard Strauss y su *Concierto para oboe*, era necesario que de la investigación se extrajese información concreta sobre las características compositivas e

interpretativas de la obra. Esto me llevó a plantear un análisis formalista del Concierto y un análisis interpretativo de diferentes grabaciones que se han realizado, con el objetivo de que esta información me aportara conocimientos sobre las diferentes decisiones interpretativas que se producen en relación a la respiración en la interpretación de este *Concierto*. Una investigación sobre Richard Strauss y su Concierto para oboe.

3.1 RICHARD STRAUSS

Nacido en la ciudad de Múnich el 11 de junio de 1864 y fallecido el 8 de septiembre de 1949 en la ciudad de Garmisch-Partenkirchen (Alemania), Richard Strauss es uno de los compositores más importantes del S. XIX y XX además de haber sido el compositor en vida más famoso que se ha conocido. Su larga vida profesional nos ha dejado un enorme legado de composiciones de diversos géneros que muestran una gran diversidad de estilos. Como describe Gilliam (2002):

“La figura del compositor Richard Strauss plantea un reto que se puede calificar de único en la historia de la música contemporánea. Su predilección por mezclar lo trivial con lo sublime, por situar lo extraordinario al mismo nivel que lo cotidiano desafía decididamente a todos los estereotipos que pudiera haber sobre los compositores de los siglos XIX y XX” (p.13).

Fue un compositor contrario a los ideales neorrománticos que abogaban por apartarse de lo mundano. Consideraba la música como un trabajo común del que obtenía sus ingresos y así lo transmitía en su imagen personal, como compositor y director de orquesta. Aunque “en realidad” esa imagen proyectada al exterior escondía en su interior al Strauss artista, al compositor que se alejaba de lo social para dar paso a su creación. Gilliam (2002) habla de un

Strauss que se consideraba modernista y que percibía la imposibilidad del arte contemporáneo de mantener un modo de expresión unificado. De ahí podemos observar la infinidad de géneros, formas y estilos que mostraba en sus diferentes composiciones.

Trataba el estilo musical desde una perspectiva ahistórica y a menudo crítica, de la que se podría decir que prefiguró las tendencias de la última mitad del S. XX. Strauss parece anunciar lo que Fredric Jameson denominaba el “colapso de la ideología del estilo” característico del posmodernismo. (p.17)

Tanto en su juventud como a su vejez, Strauss siempre estuvo por detrás de las tendencias compositivas más importantes del momento, de igual forma que durante las décadas de 1890-1910 como defiende Warfield (2003) estuvo a la cabeza de la vanguardia. Era un músico que no se limitaba a imitar la moda del momento sino que condujo su propio camino creativo.

For Strauss, the foundation of all music was the great Austro—Germanic tradition that began for him with Mozart, and at the heart of that tradition were two fundamentals: tonality and time-honored forms. Indeed, there is an admirable consistency to Strauss’s instrumental works, with the conservative foundations laid down for him by his father and by his composition teacher Meyer serving him well from the beginning to the end of his life. ¹¹ (p.225)

¹¹ Para Strauss, el fundamento de toda la música era la gran tradición austro-germánica que comenzó con Mozart, y en el corazón de esa tradición había dos fundamentos: la tonalidad y las formas honradas. De hecho, hay una consistencia admirable a las obras instrumentales de Strauss, con las fundaciones conservadoras

Gilliam (2002) hace referencia a los años de juventud de Strauss en los que el joven compositor analizaba los conciertos a los que asistía. Sentía un enorme respeto hacia Haydn, Beethoven, Schubert, y especialmente Mozart. Como expone Wajemann (2003) W. A. Mozart y R. Wagner fueron su referente hasta su muerte. Conforme el compositor crecía, alcanzaba más las ideas de ambos.

3.2 OBRA INSTRUMENTAL DE RICHARD STRAUSS.

Strauss abordó durante su vida prácticamente todos los géneros musicales, desde el Concierto –en el que se incluye el que compusiera para oboe-, pasando por el Poema Sinfónico y el Lieder, hasta llegar a la Ópera.

Sus años de juventud fueron fundamentales para adquirir experiencia en el género del concierto. Las obras compuestas en este periodo fueron las base para que Strauss pudiese explorar y desarrollar su estilo compositivo. Obras como: la *Romanza in mi bemol mayor para clarinete y orquesta, Op. 61 (TrV 80)*, compuesta en 1879; el *Concierto en mi bemol mayor para trompa y orquesta Op. 11 (TrV 117)* año 1882; el *Concierto para violín y orquesta in Re menor Op. 8 (TrV 110)* escrito en 1882; la *Romanza en Fa mayor para violonchelo y orquesta Op. 75 (TrV 118)* del año 1883; *Burlesque in Re menor para piano y orquesta Op. 85 (TrV 145)* creada en 1886; y la *Rapsodia in do sostenido menor para piano y orquesta, AV 213 (TrV 146)* compuesta en 1886.

Desde la composición de *Rapsodia*, obra escrita en 1886, pasó un largo periodo de tiempo en el que Strauss dedicó su composición a otros géneros como el Poema Sinfónico y la Ópera, hasta que en 1919 Paul Wittgenstein (pianista de renombre internacional) solicitó

establecidas para él por su padre y por su profesor de composición Meyer sirviéndole de ellas desde el principio hasta el final de su vida. (Traducción del autor)

a Strauss la composición de un *Concierto para piano y orquesta*. La obra tomó el nombre de *Parengon*, *pieza para piano destinada para acompañar a la Sinfonía Doméstica*, *Op. 73 (TrV 209a)*, y fue fechada en el año 1925. El compositor en un primer momento rechazó el encargo debido a que “conforme Strauss se iba haciendo mayor más se percataba de que él sólo podía componer basándose en la conexión de ideas musicales con fenómenos extramusicales: un libreto, un poema o un programa” (Gilliam, 2002, pp.149–150). No había escrito ningún *Concierto para piano* desde que compusiera *Burleske* en 1886. Strauss había recuperado este género 33 años después y a éste, *Parengon*, le seguiría otro *Concierto* que escribiría para el mismo pianista, Paul Wittgenstein, y que recibiría el nombre de *Panathenäenzug*, *estudios sinfónicos en forma de pasacalles para piano (mano izquierda) y orquesta*, *Op. 74 (TrV 254)*, fechado en 1927. Estas obras supusieron el retorno del compositor al género del *Concierto*.

“En cierta ocasión, y con una franqueza y objetividad insólitas, Strauss admitió ante Zweig que componer música instrumental pura era muy difícil para alguien de una edad tan avanzada como la suya porque, para ello, se requiere de una energía y frescura creativa” (Gilliam, 2002, p.179).

En 1936, asentado ya en el género del *Concierto*, Strauss decidió componer una nueva obra para violonchelo y orquesta, aunque finalmente ésta quedó inacabada. Creía que el trabajo de su vida ya había finalizado, y así se lo refirió a su amigo Willi Schuh (biógrafo, amigo del compositor y crítico musical)

“Since Capriccio, I have not been writing any “novelties,” only some competent studies for our worthy instrumentalists and devoted a cappella choirs—studio works, so that the wrist does not become too stiff and the mind prematurely

senile; for posterity, Horatio, for posterity!”¹². (Schuh, 1969; Cit. Brosche 1992, p.178)

El compositor, con una edad ya avanzada, subestimaba las obras compuestas en estos últimos años y las describía como “Handgelenksübungen”, es decir, ejercicios musicales “para hacer muñeca”, con la única intención de continuar activo. No era consciente de la relevancia que éstas tendrían en el futuro.

Sería en 1942, con su *Concierto para trompa y orquesta No. 2 en mi bemol mayor Op. 132 (TrV 283)*, cuando compusiera su primer y más famoso “Handgelenksübungen”. A esta obra le seguirían otras del mismo género como: la *Primera Sonatina para viento en fa mayor Op. 135 (TrV 288)* fechada en 1943 y titulada *Del taller de un inválido* y la *Sonatina N° 2 en mi bemol mayor, Op. 143 (TrV 291)* escrita en 1944 para 16 instrumentos de viento y titulada *El alegre Taller*.

1944 fue el año en el que Strauss escribió *Metamorfosis, Op. 142 (TrV 290)*, obra que Gilliam (2002) define como la más profunda de este periodo tardío. Fue subtitulada como *Un estudio para veintitrés instrumentos de cuerda* (1945) y un encargo de Paul Shacher (Director de Orquesta y mecenas suizo) quien además se encargó de dirigirla en su estreno en Zürich (Suiza) el 25 de enero de 1946, un mes antes del estreno del *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor, Op. 144 (TrV 292)*.

Cuando Strauss escribió el *Concierto para oboe* tenía la edad de 81 años, y era la primera vez que consideraba dar al oboe el protagonismo de solista con orquesta, aunque

¹² Desde *Capriccio*, no he estado escribiendo ninguna “novedad”, sólo algunos estudios competentes para nuestros dignos instrumentistas y dedicados a un estudio de coros de cappella, para que la muñeca no se vuelva demasiado rígida y la mente prematuramente senil; Para la posteridad, Horatio, para la posteridad! (Traducción del autor)

siempre había empleado grandes solos orquestales en sus Óperas y Poemas Sinfónicos. Se trata de una de sus últimas obras y del último gran Concierto que compuso.

En la actualidad estos últimos Conciertos se han convertido en grandes obras maestras del siglo XX y muestra de ello es la cantidad de interpretaciones que se realizan de estas últimas obras a nivel mundial. El compositor había retomado un género de la juventud al que supo imprimir la técnica compositiva y la experiencia de su vida.. Gilliam (2002) las describe como: “...entre las más delicadas de sus composiciones instrumentales, muestran el retorno del compositor a los géneros clásicos de su juventud: Conciertos, Serenatas para viento y Lieders” (p.191).

3.3 EL ORIGEN DEL CONCIERTO.

En 1943 Strauss y su esposa decidieron trasladarse a la residencia familiar de la montaña en Garmisch (ciudad de Alemania en el estado de Baviera, ubicada cerca de la frontera con Austria), en un intento de alejarse de todos los sucesos que se acontecían hacia el final de la Segunda Guerra Mundial y que habían perturbado la cultura alemana, que “–como el propio Strauss comentaría en un breve memorándum– había llegado a su fin” (Gilliam, 2002, p. 199). Reflejo de ello, en el final de su obra *Metamorfosis, Op. 142 (Av142)*, surge en la última sección titulada “In memorian” el tema original, nota por nota, de la marcha fúnebre de la sinfonía N° 3 “Eróica” de Beethoven. Con esta apropiación, Strauss manifestaba, de forma irónica su propio estado anímico. (Gilliam, 2002; Steinberg, 2000; Brosche 1992).

En esta época Joseph Goebbels, Ministro alemán para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich, había declarado el estado de guerra total, cerrando todos los teatros de ópera alemanes y también los cines en 1944. Los centros culturales de ópera, como Múnich, Viena, Berlín y Dresde, con los que Strauss había mantenido una estrecha relación

durante su carrera alcanzando una fama mundial, habían sido bombardeados y destruidos. Strauss escribía a Franz y Alice (sus hijos políticos) expresándoles la tristeza, preocupación y pánico que sentía por la destrucción, lo que le había llevado a una depresión absoluta (Binkley, 2002; Gilliam, 2002). Como describe Brosche (1992) superado por una profunda sensación de resignación, dio la espalda al mundo y se encerró tras la lectura de Goethe, ya que este escritor alemán le aportaba una gran estabilidad interna y lo evadía de la realidad.

El 30 de abril de 1945, el mismo día en que se suicidó Hitler, las tropas aliadas del ejército norteamericano entraron en el complejo alpino de Garmisch-Partenkirchen, en Baviera, y ocuparon las villas más grandes de la ciudad para utilizarlas como cuartel. Un pelotón de soldados estadounidenses rodearon el camino de entrada de una pintoresca villa en las inmediaciones de Strasse Zoeppritz N^a 42 (Bloom, 2001). Alex Ross (2014) describe los sucesos que acontecieron a través de los datos aportados por uno de los soldados, Milton Weiss (jefe del destacamento), quien fue uno de quienes mantuvieron el primer contacto con el compositor. Weiss, consultado telefónicamente por Bloom (2001) y más adelante por Ross (2014), recordó haberse encontrado cara a cara con un señor de ochenta años de edad que le dijo “¡Yo soy el compositor del Caballero de la rosa y Salomé! Richard Strauss” (Bloom, 2001; Ross, 2001). En el encuentro que mantuvo con Strauss, Weiss describió al compositor como: “...was good-looking for a man of eighty. I was impressed enough not to move my unit into his house.”¹³ (Ross, 2014, p.1).

Strauss dejó constancia de estos acontecimientos, el 10 de mayo de 1945, en una carta enviada a Willi Schun (biógrafo, amigo del compositor y crítico musical):

¹³ “...tenía un buen aspecto para un hombre de ochenta años. Me quedé lo suficientemente impresionado como para no llevar mi unidad a su casa”. (Traducción del autor)

Eight days have now gone by since our poor, ravaged, ruined Germany was liberated from twelve years of slavery . . . Today, I am taking advantage of the first available opportunity to let you know ... that Garmisch was spared any bombing attacks, and since, thank God, no resistance was offered when the Americans marched in, it has remained unscathed; it has simply been occupied. The very next day, some high-ranking officers turned up and, in the most polite and respectful way, exempted my house from any kind of requisitioning by putting up a large sign which said "Off Limits." The commanding general himself [First Lieutenant Milton Weiss?] paid me a special visit.... In any case, the Americans are being extremely kind and friendly, and I can hardly get away from all the autograph-hunters - many's the time I have to note down the waltz from Rosenkavalier, and, on one occasion, the Don Juan motif.¹⁴ (Bloom, 2001, pp.77-78; Brosche, 1992, pp.179-180)

La importancia de estos acontecimientos reside en su vinculación con el origen del *Concierto para oboe* y en concreto en los sucesos que acaecieron en los días posteriores a estos hechos.

¹⁴ Han pasado ya ocho días desde que nuestra pobre, destrozada y arruinada Alemania fue liberada de doce años de esclavitud. . . Hoy estoy aprovechando la primera oportunidad disponible para hacerte saber ... que Garmisch se salvó de cualquier atentado con bombas y que, gracias a Dios, no se ofreció ninguna resistencia cuando los norteamericanos marcharon, ha quedado ilesa; Simplemente se ha ocupado. Al día siguiente, algunos oficiales de alto rango se presentaron y, de la manera más cortés y respetuosa, eximieron mi casa de cualquier tipo de requisición, colocando una gran señal que decía "Off Limits". El propio general (Primer teniente Milton Weiss?) Me hizo una visita especial ... En cualquier caso, los estadounidenses son extremadamente amables y amistosos, y apenas puedo escaparme de todos los cazadores de autógrafos - muchas veces tengo que interpretar el Vals de Rosenkavalier, y, en una ocasión, el motivo de Don Juan. (Traducción del autor)

Debido a la fama del compositor y a la relación que se había creado con el ejército aliado, Strauss recibía numerosas visitas de soldados norteamericanos que mostraban un gran interés por conocerlo en persona, que querían charlar con él y escuchar su música. Entre estos soldados se encontraba un joven músico llamado John de Lancie (oboísta de la Orquesta de Pittsburg antes de la guerra, y sargento de la oficina de servicios estratégicos en 1945). Bloom (2000) describe las visitas que realizó De Lancie a Strauss y a las que asistió gracias a la invitación de un amigo y compañero, y entonces oficial americano, llamado Alfred Mann. Él y De Lancie se habían conocido en el Instituto Curtis de Filadelfia cuando realizaban sus estudios de música. Alrededor del 10 de mayo de 1945, Mann llevó a De Lancie a conocer a Strauss, con quien había mantenido una relación estrecha con anterioridad y fue esta conexión la que le permitió a De Lancie entrar en contacto con el compositor. De Lancie, “quien más adelante haría una gran carrera en la Orquesta de Filadelfia” (Gilliam, 2002, p.201), era un admirador de la escritura que Strauss había realizado para el oboe en algunas de sus obras como *Don Juan*, *Don Quijote*, *Sinfonía doméstica*, y había tenido la oportunidad de conocer su *Concierto para Trompa y orquesta*. Steimberg (2000); Bloom (2001); Roos (1991); Gilliam (2002); Binkley (2002); y Brosche (1992) recogen en sus trabajos como en una ocasión De Lancie preguntó a Strauss si alguna vez había pensado en escribir un *Concierto para oboe*, a lo que el compositor respondió con una tajante negativa. Fue esta respuesta la que ocasionó que De Lancie en la parte posterior de una fotografía que se hizo con Strauss escribiera:

I must confess that I was overcome by shyness and a feeling of great awe in the presence of this man, and I remember thinking, at the time, that I would have nothing at all to contribute to the conversation that could. Possibly be of interest to the composer. Once, though, I summoned up all my courage and began to

talk about the beautiful oboe melodies one comes across in so many of his works—in Don Quixote, Don Juan, the Sinfonia Domestica and many others besides. I wanted to know if he had a special affinity for that particular instrument, and, since I was familiar with his Horn Concerto, I asked him whether he had ever thought of writing a concerto for oboe. His answer was a plain “No!” That was about the most I could get out of him, so I assumed the whole subject was either of no interest at all, or of no further interest to him.¹⁵

(Brosche, 1992, p.180)

Imagen 1 – Fotografía de Richard Strauss y John de Lancie en la villa de Garmisch. Fuente: Manuscrito de la partitura del *Concierto* de 1945, extraído de la biblioteca de Mannheim University of Music and Performing Arts.



¹⁵ Debo confesar que la timidez me venció ante la presencia de este hombre por un sentimiento de miedo, y recuerdo haber pensado, en ese momento, que no tendría nada en absoluto que pudiera contribuir a la conversación. Posiblemente fuese por el interés hacia el compositor. Una vez, sin embargo, reuní todo mi coraje y comencé a hablar de las hermosas melodías de oboe que se encuentran en tantas de sus obras -Don Quijote, Don Juan, Sinfonía Doméstica y muchos otras. Quería saber si él tenía una afinidad especial por ese instrumento en particular, y como conocía su *Concierto para trompa*, le pregunté si había pensado en escribir un *Concierto para oboe*. Su respuesta fue un simple "¡No!" Eso fue lo más que pude sacar de él, así que asumí que no tenía ningún interés en el asunto o no le interesaba más. (Traducción del autor)

A pesar de la negativa a De Lancie, lo cierto es que Strauss, con fecha de 6 de julio de 1945, escribió una carta a su amigo Schuh en la que le decía: "In the studio of my old age, a concerto for oboe and small orchestra is being 'concocted.' The idea for this [work] was suggested to me by an oboe player from Chicago".¹⁶ (Brosche, 1992, p.180)

También le anunció a su amigo Alfred Mann que había compuesto un nuevo Concierto, como se puede observar en una carta publicada por Bloom (2001) que nunca antes había sido publicada y dirigida a Mann:

Dear Lieutenant,

Enclosed please find the letter to Mr. Kennedy. I hope that he can help me get my scores; I've been so worried about my things.

In any case, heartfelt thanks for kindly taking care of the letter. Why do we no longer see you? I would be very happy to see you again. The visit of your friend from Chicago has inspired me to write a little piece for the oboe!

With cordial greetings.

Richard Strauss.¹⁷ (Bloom, 2001, pp.78-79)

¹⁶ "En el estudio de mi vejez, estoy componiendo un *Concierto para oboe y pequeña orquesta*. La idea de este [trabajo] fue sugerida por un oboísta de Chicago". (Traducción del autor)

¹⁷ Querido teniente, Adjunto encontrará la carta a Mr. Kennedy. Espero pueda ayudarme a conseguir mis partituras; He estado muy preocupado por mis cosas. En cualquier caso, gracias de corazón por amablemente cuidar de la carta. ¿Por qué ya no te veo? Estaría muy feliz de verte de nuevo. La visita de su

Según Bloom (2001) Strauss comenzó a componer el *Concierto para oboe* en junio o julio de 1945 en su villa de Garmisch, al poco tiempo de haber recibido la propuesta de De Lancie y finalizó un borrador el 14 de septiembre de 1945. Un mes más tarde, el 11 de octubre de 1945, Strauss se trasladó a Baden, cerca de Zurich (Suiza) y allí completó la partitura final a mediados de octubre de 1945 (Gilliam, 2002).

El 17 de diciembre de 1945, Strauss envió una carta a John de Lancie anunciando el estreno del *Concierto para oboe*. Aunque De Lancie ya era conocedor de la existencia del mismo gracias a un recorte de prensa que su hermano había leído en *Daily Newspaper* "The world will get a new oboe concerto from the pen of the famous Richard Strauss, 81-year-old composer, because an American soldier asked the master to write him a few bars of music for the oboe...".¹⁸ (James Roos, 1991; Bloom, 2001, p.79)

En la carta enviada por Strauss a John de Lancie y publicada por Bloom (2001), el compositor indica que la fecha del estreno sería el 26 de marzo de 1946 con la Tonhalle-orchester de Zurich (Suiza), bajo la dirección de Volkmar Andreae y con el solista de oboe Marcel Sallet. Sin embargo Bloom (2001) y Binkley (2002) datan la fecha del estreno un mes antes, el 26 de febrero de 1946. Al poco tiempo del estreno la partitura fue publicada por la editorial "Boosey & Hawkes", quien también fecha el estreno el 26 de febrero de 1946.

El *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor, Op. 144 (TrV 292)* de Richard Strauss (1945) es una de las últimas cuatro obras que el compositor realizó y que representan, en palabras de Brosche (1992), la cumbre de su último periodo. Kissler (1988)

amigo de Chicago me ha inspirado para escribir una pequeña pieza para el oboe! Con saludos cordiales. Richard Strauss. (Traducción del autor)

¹⁸ "El mundo tendrá un nuevo concierto para oboe escrito por el famoso compositor Richard Strauss, de 81 años, porque un soldado estadounidense le pidió al maestro que le escribiera unos pocos compases de música para el oboe ...". (Traducción del autor)

las define como obras ilustrativas del uso conservador del compositor tanto en armonía como en tonalidad. De estas últimas cuatro grandes obras, el *Concierto* es la composición que conserva un carácter más clásico, tanto en la forma, como en la tonalidad. Bloom (2001) ve en el *Concierto para oboe* la encarnación de la fe de Strauss por continuar con la tradición clásica germánica. Tras la composición de *Capriccio* Strauss (1941), “el viejo Strauss dijo adiós al teatro y retornó a los géneros instrumentales que había cultivado durante su juventud” (Gilliam, 2002, p. 18).

Willi Schuh (1949), biógrafo oficial de Strauss, destaca que los últimos trabajos del compositor, de estilo tardío, se identifican por el refinamiento de los recursos que emplea y se caracterizan por sus *finales* a la vez que se acercan al Clasicismo, sobre todo a W. A. Mozart. Wajemann (2003) también comparte su visión sobre la particular influencia que ejerce W.A. Mozart en las últimas obras de Strauss, sobre todo en el *Concierto para oboe*.

He achieves proximity to his beloved Classical composers through the use of unobstructive and moderate forms and orchestration, and through the cheerful play and cool sense of remove that Mozart managed to express in his works.¹⁹
(p.27)

La partitura del *Concierto*, como he indicado anteriormente, está publicada por la editorial “Boosey & Hawkes” de la que actualmente se comercializan dos ediciones; la primera es una reducción orquestal para oboe y piano realizada por Arthur Willner

¹⁹ Logra acercarse a sus amados compositores clásicos a través del uso de formas y orquestación moderadas y sin obstrucciones, y a través del alegre juego y el fresco sentido de la eliminación que Mozart logró expresar en sus obras. (Traducción del autor)

(compositor de origen checo afincado en Inglaterra, nacido en 1881 y fallecido en 1959)²⁰, con fecha de edición de 1947 y copyright N° 16157; la segunda es la partitura completa para oboe y orquesta, con fecha de edición de 1948 y copyright N° 16388. (Véase la imagen 2)

Un hecho significativo de estas ediciones del *Concierto* y del que hace mención Binkley (2002) es que la editorial ignoró una edición anterior de la partitura, la primera de todas, publicada en 1946. Esta edición es un documento poco frecuente que no está disponible para su comercialización. De esa primera edición de 1946 se pueden encontrar una partitura con reducción para oboe y piano que pertenece a la colección personal del Dr. Neil Tatman (profesor de oboe en la Universidad de Arizona) (p.20), y una partitura orquestal manuscrita que permanece en el archivo de Garmisch, como expondré más adelante.

Imagen 2 – Ediciones de la partitura del *Concierto para oboe*, Strauss 1948 y 1947.

The image displays two pages of musical scores for Richard Strauss's *Oboe Concerto*. The left page is the 1947 edition, titled "CONCERTO FOR OBOE and Small Orchestra". It features a full orchestral score with parts for Flauti I & II, Corsos Inglesi, Clarineti I & II in Bb, Fagotti I & II, Corni I & II in Bb, Oboe Solo, Violini I & II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The right page is the 1948 edition, titled "OBOE CONCERTO". It shows a reduction for oboe and piano, with the oboe part in the upper staff and the piano accompaniment in the lower staff. Both editions are marked "Allegro moderato" and include the composer's name "RICHARD STRAUSS".

²⁰ En el siguiente enlace se puede consultar una pequeña biografía de Arthur Willner. [Guide to the](#)

[Arthur Willner Collection](#) at the Leo Baeck Institute, New York.

Como muestra de esta edición de 1946 existe un importante documento sonoro²¹. Se trata de la grabación realizada por León Goossens (oboísta inglés nacido en Liverpool en 1897 y fallecido en 1988) los días 15 y 23 de septiembre de 1947 en Kingsway Hall de Londres (Inglaterra). Esta grabación es una de las escasos documentos sonoros que existen de la edición de 1946 y una de las más importantes que podemos encontrar en la actualidad, dada la fecha de grabación tan próxima a la composición de la obra. La grabación muestra un estilo interpretativo reflejo de la época y la ejecución técnica del oboe.

En 1948 Strauss realizó una revisión del *Concierto* que aparece fechada el 1 de febrero de 1948 (Steinberg 2000, p.459). Binkley (2002) menciona como el compositor parecía tener dudas sobre ciertos aspectos de la obra tras su estreno en Zürich (Suiza) y por ello revisó la partitura dos años después en 1948, siendo esta edición posterior la que actualmente se comercializa e interpreta.

Las partituras del *Concierto* escritas para oboe y piano y publicadas en 1946 y 1948, presentan la peculiaridad de mantener ambas el mismo número de identificación “16157” (p.20). Esta característica refleja la poca de importancia que, al menos aparentemente, el editor dio a las dos versiones del *Concierto*.

Gunter Brosche (1992) señala la existencia de cinco fuentes autógrafas del *Concierto para oboe* de Strauss. La primera fuente, que se encuentran en el archivo del compositor en la ciudad de Garmisch (Alemania), es un cuaderno de anotaciones de 124 páginas con referencia “Tr.135” que contiene las primeras ideas de Strauss sobre cada uno de los tres movimientos que conforman el *Concierto*. Otras dos fuentes disponibles en el archivo de Garmisch son una partitura corta y otra completa con veinte y cuarenta páginas,

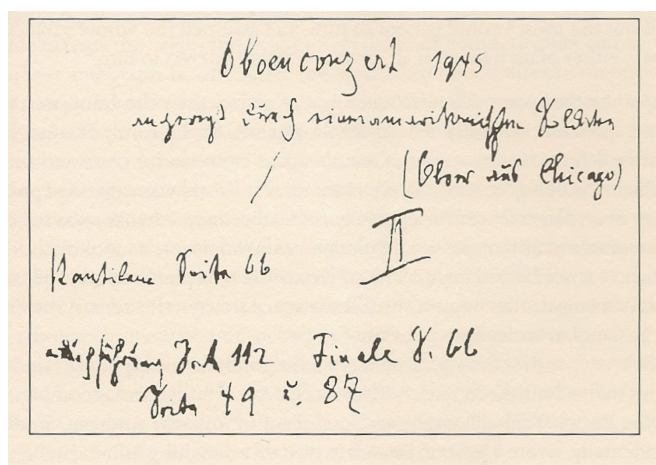
²¹ Este vídeo se puede visualizar a través del siguiente enlace:

https://www.youtube.com/watch?v=3beWxKdz_LA

respectivamente. Norman del Mar (1972) añade que la partitura corta fue completada en Garmisch con fecha de 24 de septiembre de 1945 y la partitura completa con la orquestación fue finalizada seis semanas después. Así se puede observar en el manuscrito original en el que aparece fechada la partitura en octubre de 1945 (véase imagen 3). Otra fuente se puede encontrar en el patrimonio del editor londinense de Strauss, Ernst Roth de Boosey & Hawkes, e incluye en un único folio la revisión final de 1948 en el que figura escrito: “Montreaux, 1 de febrero de 1948”. Esta revisión fue incorporada a la edición de 1948.

Resulta curioso, como ya señalara Binkley (2002), que la editorial, a pesar de haber sido consultada en varias ocasiones sobre estas ediciones, ignorara su existencia o que incluso la propia familia Strauss y los biógrafos siempre evitaran dar explicaciones sobre ellas. De hecho en preguntas realizadas al editor por John de Lancie en el año 1960 y posteriormente por Binkley en el año 2000, el editor continuaba manifestando su desconocimiento sobre la edición de 1946.

Imagen 3 – Extracto de la partitura manuscrita de 1945 del *Concierto para oboe y pequeña orquesta* de Richard Strauss. Fuente: Manuscrito original de 1945, Biblioteca Mannheim University of Music and Performing Arts.



La última fuente fue encontrada en 1986 ha sido publicada por Brosche (1992) en su trabajo “The Concerto for Oboe and Small Orchestra (1945): Remarks about the Origin of the

Work Based on a Newly Discovered Source”. Se trata de una doble hoja manuscrita a lápiz que fue donada por un coleccionista privado vienes al departamento de música de la Biblioteca Nacional de Austria con referencia “Mus. Hs. 39.546” (p.181). El documento contiene bocetos de determinados pasajes del *Concierto* que el compositor regaló a su amigo Gustav Samazeuilh (compositor y crítico musical francés) como agradecimiento por su ayuda en la organización del Festival Strauss de 1949. Los pasajes escritos en estos bocetos corresponden a la versión final del *Concierto*, aunque aparecen escritos desordenadamente, no correspondiéndose con la secuencia final de la partitura (p.184).

Existe una tercera versión del *Concierto* que no fue publicada por la editorial Boosey & Hawkes (Londres), ya que no se corresponde con la obra original del compositor. Se trata de la versión realizada por John de Lancie, grabada en mayo de 1997, y publicada en 1991 por “RCA Victor Gold Seal, 7989-2-RG” con una orquesta de cámara dirigida por Max Wilcox (ver imagen 3).

Imagen 3 – Portada del disco que contiene la grabación de John de Lancie 1991.

Fuente: <https://www.discogs.com/es/Strauss-Francaix-Ibert-Satie-John-De-Lancie-Max-Wilcox-André-Previn-Oboe-Concerto-Lhorloge-De-Flor/release/7298840>



Como agradecimiento a De Lancie por la inspiración para la composición del *Concierto para oboe* y a la amistad surgida durante las visitas del oboísta a la residencia de Garmisch, Strauss anotó en el manuscrito del *Concierto* de 1945, como indica en el prólogo

de la partitura Stephan Kohler (director del *Instituto Richard Strauss* en Munich en Alemania), la siguiente referencia: “inspired by an American soldier (oboist from Chicago)”²². Además dio instrucciones a la editorial (Boosey & Hawkes, Londres) para que el estreno del *Concierto* en América lo realizara John de Lancie (Binkley 2002).

...After my return to America and civilian life in 1946, I corresponded with the family. I received a letter from the editor of Boosey (& Hawkes, Strauss’s English Publisher) informing me of a request from Strauss that I should be offered the first performance in America...²³ (Steimberg, 2000, p. 461).

John de Lancie no pudo realizar el estreno del *Concierto* en América por causas relacionadas con los protocolos de organización de la Orquesta de Filadelfia. Y es que debía ser el solista principal quien lo hiciera y no era De Lancie sino Marcell Tabetaeu. Pero tampoco fue Tabeau, quien rechazó estrenar la obra, sino Mitch Miller quien realizara el estreno del *Concierto* en Estados Unidos. Fue en una emisión radiofónica de 1948 con la Orquesta sinfónica Columbia Broadcasting System (CBS) y dirigido por Bernard Herrmann (Binkley, 2002, 34). Tendrían que pasar varios años hasta que De Lancie decidiera llevar a cabo la interpretación del *Concierto* y también su grabación.

Desde que De Lancie conociese la partitura del *Concierto*, primeramente la edición de 1946 y más tarde, en la década de 1960, la nueva edición de 1948, el oboísta “...was also concerned about the extremely long solo passages that occur in three of the four movements.

²² Véase la imagen 2, página.....

²³ ... Después de mi regreso a América y a la vida civil en 1946, correspondí con la familia. Recibí una carta del editor de Boosey (& Hawkes, la editora inglesa de Strauss), informándome de una petición de Strauss para que se me ofreciera la primera actuación en América ... (Traducción del autor)

The demands it places upon the soloist's endurance are often at odds with the work's extended musical phrases”²⁴ (Binkley, 2012, p.36). Para él surgía la duda sobre si existía la posibilidad de aliviar los problemas de respiración sin alterar la obra original. Por ello, De Lancie realizó una revisión de la partitura en la que transfería determinados pasajes escritos de la voz solista del oboe a otros instrumentos de la orquesta, descargando la voz principal y creando espacios en mitad de la frase donde poder respirar y así aliviar el problema de la respiración. Además, acortó el final de la obra volviendo a la versión escrita por Strauss antes de la edición de 1948. Es importante tener en cuenta que los planteamientos que John de Lancie realizó a su versión orquestal fueron aprobados por la familia Strauss, quienes conocieron los detalles de la misma a través de una grabación realizada con la reducción de piano. Igualmente el oboísta consultó con compañeros de la Orquesta de Filadelfia y con el director de Orquesta Sergei Celebidache, amigo del compositor y director de la Orquesta Filarmónica de Berlín en la época en la que Strauss compuso el *Concierto*, quienes consideraban acertadas las intervenciones de De Lancie (Bloom, 2001; Binkley, 2002).

²⁴ "... estaba también preocupado por los pasajes solistas extremadamente largos que se suceden en tres de los cuatro movimientos. A menudo las exigencias de resistencia requeridas al solista entran en conflicto con las largas frases musicales de la obra ". (Traducción del autor)

3.4 CARACTERÍSTICAS Y DIFICULTADES TÉCNICAS DEL CONCIERTO.

El estreno del *Concierto para oboe y pequeña orquesta* de Richard Strauss se realizó el 26 de febrero de 1946 en la sala de Tomhalle de Zürich (Suiza) a cargo de Marcell Saillet, oboísta al que está dedicada esta obra. A partir de entonces, los comentarios de distintos profesionales y las notas de prensa han dejado constancia de las complejidades y características que conforman la obra de Strauss en sus distintas ediciones.

Willi Schuh, biógrafo de Strauss y conocido crítico del *Neue Zürcher Zeitung*, dejó constancia de sus impresiones sobre la primera interpretación de la obra. Así lo recoge Peter Bloom (2005,) quien destaca el entusiasmo del crítico hacia el *Concierto* y como éste hacía hincapié en el clasicismo de la composición al estilo de W.A. Mozart:

This little concerto is done with a wonderfully light touch. ... The solo part makes the highest demands on the player's agility, suppleness, and breath control. Marcel Saillet met these demands superbly, never displaying even a suspicion of their enormous difficulty. He did justice to the charm of the work in a masterful manner and with an expressive and noble tone.²⁵ (p.79)

Así mismo, el 2 de marzo de 1945, el crítico escribía:

²⁵ Este pequeño concierto está hecho con un toque maravillosamente ligero. ...La parte solista contiene las mayores exigencias de agilidad, flexibilidad y control de la respiración del intérprete. Marcel Saillet respondió a estas demandas soberbiamente, sin mostrar siquiera una sospecha de su enorme dificultad. Hizo justicia al encanto de la obra de una manera magistral y con un tono expresivo y noble. (Traducción del autor)

The first movement, with its broadly extended thematic material, certainly demands enormous breath control on the part of the soloist. With extraordinary subtlety the murmuring motif of the beginning then leads into the Andante, whose tone is one of warmth and serenity. The ensuing solo cadenza takes us to the Rondo, of a conventional sort, in which we hear reminiscences of the first movement, and in which we finally find ourselves waltzing. Perhaps the charm of this work would be better revealed in the intimate surroundings of a chamber music concert than in the larger concert hall. None the less, the soloist, Marcel Saillet, deserves high praise and admiration. It is simply unbelievable what the artist has to overcome here some not always idiomatic oboe writing, some enormous demands on wind power—in order to avoid leaving us with a sense of exhaustion.²⁶ (p.79)

Es evidente que la sensación de Schuh ante la audición del concierto dejó en él un efecto de fatiga al ver a Saillet interpretar esta obra. Como él manifiesta, el solista hizo justicia a los encantos de la obra pero sus enormes exigencias técnicas ocasionaron que se pudieran percibir las dificultades y exigencias que Richard Strauss había plasmado en su

²⁶ El primer movimiento, con su material temático ampliamente extendido, exige sin duda un enorme control de la respiración por parte del solista. Con sutileza extraordinaria, el motivo murmurador del comienzo conduce al Andante, cuyo tono es cálido y sereno. El solo de la cadencia que sigue nos lleva al Rondo, de tipo convencional, en el que oímos reminiscencias del primer movimiento, y en el que finalmente nos vemos bailando en forma de vals. Tal vez el encanto de este trabajo se apreciaría mejor en el ambiente íntimo de un concierto de música de cámara que en una sala de conciertos más grande. Sin embargo, el solista, Marcel Saillet, merece un gran elogio y admiración. Es simplemente increíble lo que el artista tiene que superar aquí no siempre la escritura idiomática del oboe, algunas demandas enormes sobre la energía del aire para evitar dejarnos con un sentido del agotamiento. (Traducción del autor)

composición. Bloom (2005) y Binkley (2002) señalan estas enormes dificultades, en el *Concierto*, al que Linda Binkley (2002) considera como uno de los más difíciles del repertorio solista de oboe.

“It is a challenging work to master, as it requires a high level of musical artistry, great technical command of the instrument, and disciplined use of breath control”²⁷ (p. 11).

En una entrevista a Lidia Khaner, solista de oboe de la Edmonton Symphony Orchestra de Canadá, realizada por Tom Murray de *Edmonton Journal* el 29 Noviembre 2007, Khaner señala que el *Concierto* no presenta un problema en la ejecución de sus notas sino que la dificultad reside en la respiración, en la extensas frases sin descanso. Para ella, la resistencia es la parte más importante ya que hay que aprender cómo interpretar la primera página y media de la obra sin sentir que estás en el extremo de tu capacidad.

Son numerosos los oboístas que han manifestado la complejidad que conlleva la ejecución de esta obra. A continuación, hago una relación de algunos de estos músicos experimentados, que en algún momento de su carrera han ejecutado este *Concierto*, y que se han prestado a expresar su opinión sobre las dificultades que su ejecución entraña.

- El profesor de oboe del Conservatorio Superior de Música de Málaga René Martín Rodríguez considera que la resistencia es la mayor dificultad en el *Concierto para oboe* de Strauss (1945, 1947, 1948). Para él, su interpretación produce un agotamiento debido a la extensión del *Concierto* y destaca que los oboístas no estamos habituados a interpretar conciertos de esta duración. Al igual que Khaner, Martín Rodríguez resalta que los compases

²⁷ Es un trabajo difícil de dominar, ya que requiere un alto nivel de habilidad artística musical, gran dominio técnico del instrumento, y el uso disciplinado de control de la respiración. (Traducción del autor)

de la exposición del primer movimiento son los que más exigen al oboísta. (R. Martín, comunicación personal, 25 de septiembre de 2016).

- El profesor de oboe del Conservatorio Superior de Música de Granada Juan Antonio Moreno comparte los principios de René Martín sobre la resistencia en este *concierto*. Señala que la respiración se convierte en un problema en la exposición del primer movimiento, dónde es difícil mantenerse bien durante la interpretación para poder hacer toda la música que se quiere. (J.A. Moreno, comunicación personal, 25 de septiembre de 2016).

- José Antonio Masmano, oboísta de la Orquesta Ciudad de Granada, profesor del Conservatorio Superior de música de Aragón y presidente de la Asociación de fagotistas y oboístas de España “AFOES”, interpretó el *Concierto para oboe* de Richard Strauss en su edición para oboe y orquesta de 1948, en el año 2006. Para Masmano (2016) la composición para oboe de Richard Strauss es un *Concierto* que comprende partes líricas, virtuosismo y a la vez es exigente. Él siente que Strauss explotó muy bien el carácter melódico del instrumento, aunque hace hincapié en el exceso de frases largas. Se trata de una obra que, según él, “saca a relucir toda la personalidad del oboe”. En cuanto a las dificultades del *Concierto*, Masmano percibe que lo primero que destaca en la interpretación es la resistencia, que va unida a una buena base técnica. Él señala que si tienes una buena respiración y eres capaz de aguantar, sin que haya necrosis en los labios, tienes un buen trabajo ya hecho. (J. A. Masmano, comunicación personal, 25 de septiembre de 2016).

- Sarah Ropers, profesora solista de oboe de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y Segunda Vicepresidenta de la IDRS (Internacional Doble Reeds Society) ve que en la interpretación de este *Concierto*, la respiración se convierte en una de las principales dificultades para el oboísta. Piensa que Richard Strauss escribió esta obra como si fuese para violín, y es probable que el compositor no pensara realmente en cómo es la técnica de un

oboísta sino en cómo él lo quería musicalmente. Para ella, la dificultad reside en combinar al mismo tiempo la ejecución de las notas con el oboe y expresar las frases largas en legato. Piensa que, más que nada, es una cuestión mental de estar tranquilo y preparado para poder respirar bien. (S. Ropers, comunicación personal, 25 de septiembre de 2016).

- Miriam Pastor Burgos, interpretó el *Concierto para oboe y pequeña Orquesta Op. 144 en re mayor Op. 144* de Strauss (1948) con la Orquesta Ciudad de Murcia bajo la batuta del prestigioso oboísta y director Paul Dombrecht, el día 24 de septiembre de 2016, en el marco del IV congreso AFOES que organiza la Asociación de fagotistas y oboístas de España. Tras su magnífica interpretación tuve la oportunidad de entrevistarla y conocer su experiencia respecto al *Concierto para oboe* de Strauss (1948). En este sentido, Pastor Burgos defiende, en la misma línea que Ropers, que “Strauss compuso el *Concierto para oboe*, no pensando que componía un concierto para este instrumento. La escritura es para un instrumento de cuerda, claramente”. Para ella la dificultad de esta obra reside en:

...el nivel de resistencia en cuanto a respiración y flexibilidad. Necesita mucha resistencia, pero en todos los músculos tanto en la embocadura como a nivel de presión, de diafragma. ...lo más difícil es controlar el tema respiración. (M. Pastor Burgos, comunicación personal, 25 de septiembre de 2016)

3.5 EL DEBATE DE LA RESPIRACIÓN EN EL *CONCIERTO PARA OBOE* DE RICHARD STRAUSS (EDS. 1947, 1948).

John de Lancie, como he señalado anteriormente, iniciaba este debate en torno a la respiración en Strauss (1946, 1948). En su versión, De Lancie, preocupado por las frases extremadamente largas que interferían en la capacidad de resistencia del intérprete, afrontaba

las barreras de la escritura del compositor transfiriendo partes de la voz solista del oboe a otros instrumentos de la orquesta y creaba momentos en los que el intérprete podía descansar y respirar. Pero estos cambios en la partitura, como señala Bloom (2005) están sujetos a debate por parte de los investigadores. Él defiende que los cambios de De Lancie afectan a la sonoridad de la obra pero no a las notas del compositor. Bajo su punto de vista, estas modificaciones a la partitura original pretendían "...that the work be heard as an expression of art and not as a test of endurance"²⁸ (p.81).

Mi posición ante este debate se instala en un camino diferente en el que las necesidades de resistencia del fraseo en el *Concierto para oboe* de Strauss pueden ser afrontadas sin la necesidad de modificar la composición original del autor.

Es curioso ver cómo distintos profesionales que han interpretado esta obra de Strauss (me refiero en concreto a Ropers y Burgos) se sitúan en la hipótesis de que el compositor no pensaba en el oboe al componer la obra sino en la música. En esta posición se manifiesta igualmente Binkley (2002) cuando afirma que "This style of continuous melodic writing more closely resembles that which is more natural to a violin concerto than one written for oboe"²⁹ (p.46). (Véase imagen 4)

Siguiendo con esta línea de pensamiento, el tipo de escritura de Richard Strauss, que se aprecia en la imagen 4, parece acercarse más a un instrumento de cuerda que a un instrumento de viento. Estudiosos de Strauss como Warfiel (2003) señalan que para este compositor el reto estaba en la concepción de la obra y no en su ejecución. De igual forma,

²⁸ "... que la obra sea escuchada como una expresión de arte y no como una prueba de resistencia".
(Traducción del autor)

²⁹ "Este estilo de escritura melódica continua se parece más natural en un concierto de violín que en uno escrito para oboe". (Traducción del autor)

Ropers estima que frente a la escritura de Strauss, que se centraba en cómo él quería que sonase la música, “hay otros compositores que saben escribir mucho mejor para vientos pero eso a veces es un sacrificio para la música”. Ella expresa que conocer el instrumento hace que en determinadas partes de la frase el compositor deje respirar al oboísta, cuando quizás le hubiese gustado continuar la melodía, en detrimento de la música (S. Ropers, comunicación personal, 25 de septiembre de 2016).

Imagen 4 – Ejemplo de la melodía del oboe en la exposición del primer movimiento del Concierto para oboe y pequeña orquesta de Richard Strauss. Tipo de escritura. Fuente: IMSLP, partitura de dominio público.

Oboe Solo **CONZERT FÜR OBOE**
und kleines orchester (1945) Richard Strauss

Allegro moderato
(♩ = 112)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46

p *cresc.* *sf espr* *mf* *pp* *cresc.*

Esta práctica de fraseo largo que Strauss impregna en sus obras se puede observar también en otras composiciones. Y así lo reflejan los poemas sinfónicos de *Don Juan*, Op. 20 (TrV 156) (1888) y *Don quijote*, Op. 35 (TrV 184) (1897), en los que los solos de oboe mantienen este tipo de escritura que no permite respirar al instrumentista. Estos ejemplos se acercan a la escritura del oboe en el segundo movimiento del *Concierto para oboe* de Strauss. (Véanse imágenes 5 y 6)

Imagen 5 – Extracto del solo de oboe del Poema Sinfónico "Don Juan Op. 20" de Richard Strauss. Fuente: IMSLP, partitura de dominio público.



Imagen 6 – Extracto del solo de oboe del Poema Sinfónico *Don quijote*, Op. 35 (TrV 184) (1897), de Richard Strauss. Fuente: IMSLP, partitura de dominio público.



La característica compositiva de Richard Strauss no solo se aprecia en los solos de oboe sino que trasciende también a las melodías de los cantantes. Bloom (2005) describe cómo en una visita de John de Lancie a los nietos y nuera del compositor –Richard, Cristian y Alice– esta última le manifestaba a De Lancie que en muchas ocasiones los cantantes trasladaban a Strauss las dificultades en la escritura para la voz y que el compositor siempre estaba abierto a realizar cambios para atender a sus peticiones.

En las *Cuatro últimas canciones, Op. 150 (TrV 296)* compuestas por Strauss en 1948, siendo estas posteriores al *Concierto para oboe*, se aprecia este tipo de fraseo. Concretamente la cuarta canción titulada *Im Abendrot*³⁰ es una imagen de esta forma de escritura y composición.

3.6 DOS APROXIMACIONES A LA ESCRITURA DE RICHARD STRAUSS EN EL CONCIERTO PARA OBOE Y PEQUEÑA ORQUESTA EN RE MAYOR OP. 144 (TRV 292).

Aunque la cuestión de esta tesis no reside en descubrir por qué Richard Strauss componía estas frases tan extensas para los oboístas y los cantantes, considero que es importante intentar comprender cuál era el origen de esta característica compositiva en el *Concierto para oboe Op. 144*, ya que es uno de los planteamientos más frecuentes que surgen de la experiencia docente e interpretativa en el aula. Es una reflexión y un debate interno que como oboísta me invade cuando afronto esta obra. En este sentido la investigación me ha llevado a dos posibles aproximaciones del por qué de esta escritura, ya que esta cuestión plantea a los intérpretes ciertas inquietudes en cuanto a la toma de decisiones interpretativas

³⁰ Enlace al vídeo de las *Cuatro últimas canciones, Op. 150 (TrV 296)* - *Im Abendrot*
<https://www.youtube.com/watch?v=z5xFL-iFh0Q>

que puedan determinar su interpretación. Una de las inquietudes que con más frecuencia me plantea el alumnado se refiere a: ¿es correcto interrumpir, con el objeto de respirar, las frases que escribió Strauss?

3.6.1 UNA FORMACIÓN VIOLINÍSTICA.

La primera aproximación que puede ayudar a entender esta escritura, se basa en la formación musical que el compositor recibió desde niño, tanto con el piano como con el Violín. Binkley (2002) expresa cómo en 1882 Richard Strauss era un asiduo a los ensayos de la Orquesta Wilde Gung'l, de la que era director su padre, hasta que ingresó como primer violín. Había recibido su formación con este instrumento a través de su primo y profesor Benno Walter, quien estrenara, en la versión de piano y Violín, su *Concierto en re menor para Violín y Orquesta Op. 8 (TrV 110)* Strauss (1882).

En la imagen 7 se encuentran dos fragmentos del comienzo del segundo movimiento del *Concierto para violín y orquesta Op. 8*, Strauss (1882) y del *Concierto para y pequeña orquesta Op. 144*, Strauss (1947) respectivamente. Aunque los dos Conciertos distan bastante tiempo en su fecha de composición, Analizando la escritura de las frases se observa que en ambas partes la voz solista carece de silencios o pausas. En concreto, el segundo movimiento completo del *Concierto para violín* no tiene ningún silencio en el fraseo. Este tipo de escritura aplicada al violín es habitual, pero en el oboe supone un gran requerimiento de aire, resistencia y energía para el instrumentista.

Grüninger (1914) describe un aparato que se adjunta a los instrumentos de viento de la Orquesta permitiéndoles tocar notas largas y frases enteras de forma continua, evitando la interrupción de las mismas al inhalar el aire.

Parece que este invento aliviaba los síntomas de fatiga de los instrumentistas de viento y les permitía estar más tranquilos en obras de gran exigencia en lo relativo a la respiración pudiendo evitar sobreesfuerzos en las frases largas.

En la revista alemana de ciencia *Spektrum der Wissenschaft* aparecía en 2011 una imagen de este dispositivo denominado Aerophor. Este dispositivo es descrito como un sistema construido por una manguera situada entre el pie del músico y que llega hasta la boquilla del instrumento, en este caso hasta la caña del oboe. Su funcionamiento se realiza a través de una corriente de aire generada por un fuelle situado como pedal para el pie. El fuelle está provisto de una válvula de retención, para evitar que el aire pulmonar entre en el fuelle. (Véase imagen 8)

Imagen 8. Ejemplo de utilización del aerophor en un oboísta. Recuperado de www.wissenschaft-online.de/pdf/sdw-11-12-s092.../1128945?file



En el mismo año 1914, la revista *The Independent* de New York en su Vol. 14, publicó una noticia titulada The Aerophor. Se trataba de la presentación en EE.UU. de este dispositivo mecánico generador de aire, lo que atestigua la importancia del mismo internacionalmente. En el artículo se describe que el Aerophor “Thus it has the remarkable effect of abolishing the principal limitation on wind instruments, the inability, namely, to sustain tones at the will of the composer or to perform long phrases without stopping to take breath”³¹ (p.334). El dispositivo, que había tenido acogida en muchas orquestas europeas, se utilizó por primera vez en el estreno estadounidense de *Festliches Praeludium Op. 61* de Strauss (1913) con la Orquesta Filarmónica de New York. “...the composer had written a tone sustained so long that no pair of human lungs could hold it, and had specified that it should be played with the help of the aerophor”³² (p.334).

La siguiente imagen es un recorte de prensa que muestra el dispositivo aerophor en tres instrumentos de viento, la tuba, el corno inglés y el clarinete.

³¹ Así, tiene el notable efecto de abolir la principal limitación de los instrumentos de viento, es decir, la incapacidad de sostener las notas a voluntad del compositor o de realizar frases largas sin detenerse a respirar. (Traducción del autor)

³² “... el compositor había escrito una nota sostenida durante tanto tiempo que ningunos pulmones humanos podían mantenerla, y había especificado que debía ser tocado con la ayuda del aerophor”. (Traducción del autor)

Der Combinder-Apparat „Aerophor“.

Wie bereits erwähnt, hatte der Unterzeichnete unlängst Gelegenheit, diesen epochemachenden Apparat des Herrn Hofmusiker Samuels in Schwerin kennen zu lernen. Die Wirkung der ein neues Zeitalter der Orchesterleitung einleitenden Erfindung war ebenso überraschend, wie die Konstruktion des Apparates einfach ist. Letztere ermöglicht den Holz- und Blechbläsern ein ungehindertes, anhaltendes Binden aller Töne, ist somit vom künstlerischen Standpunkt aus eine unbedingte Notwendigkeit. Aber auch in hygienischer Beziehung ist die Einführung der Erfindung von größter Bedeutung. Seine Konstruktion läßt sich unsäuer erkennen, ist auch bereits in einem Artikel unseres Verbandspräsidenten Gords im Laufe des verfloffenen Jahres behandelt worden. Aus kommt es für heute mehr darauf an, die enorme Wichtigkeit hervorzuheben, welche der Apparat in künstlerischer Beziehung hat. Wer den Samuelschen Ausführungen, den Darbietungen der mit dem „Aerophor“ spielenden Musiker lauschte, muß erkennen, daß sich hier den Kompo-

nisten, Dirigenten und Musikern ein Hilfsmittel bietet, das nur kurzfristige in seiner Wichtigkeit verfeinert werden. Dem Komponisten bietet der Apparat die Möglichkeit, bisher unbekannte Wirkungen (wie z. B. Tremolo der Posaunen!) hervorzurufen; die Dirigenten sind in der Lage, jede gewünschte Phrasierung im Handumdrehen zu erzielen; dem

Verbreitung. Im Interesse der Direktionen, der Städte und ihrer Musikkommissionen liegt es, durch pekuniäre Beihilfe es ihren oft unzureichend dazu besoldeten Musikern die notwendige Anschaffung von Combinder-Apparaten zu ermöglichen. Eine einzige „Siegesried“-Aufführung unter Benützung des Apparates seitens des Gesamtorchesters vor Publikum — und eine andere wird nie wieder möglich sein! „So nur hat es sich Richard Wagner gedacht!“ Dieser Ausdruck von Richard Strauss gelegentlich einer Vorführung des „Aerophor“ sagt monumental, was sich über den Apparat sagen läßt. Eine Teilnahmslosigkeit der Interessenten auch hier wäre eine Schande, ja ein Verbrechen gegen die Musik und die Musiker. Samuels hat im besten Sinne Zukunftsarbeit geleistet. Was er geschaffen, ist höchster Ehren wert.

Gans R. Schaub.



Herr Hofmusiker Franz Georg Laufmann = Schwerin.



Herr Hofmusiker Franz Schula = Schwerin.



Herr Paul Kruse, Mitglied des Städt. Orchesters zu Düsseldorf.

Musiker endlich ist die Möglichkeit gegeben, den Vorschriften der Meister reißlos und ohne jede Anstrengung gerecht zu werden, keine Kräfte zu schonen und sich damit länger leistungsfähig zu erhalten. Nur Bequemlichkeit und falsche Scheu können der Grund sein, der Erfindung, die in 25 Jahren in allen Orchestern eingebürgert sein wird, den Weg zu erschweren. Wien, Elberfeld, Dresden, Bremen, Hamburg, Mannheim, Düsseldorf usw., ja auch die amerikanischen Städte besitzen heute schon solche Apparate für ihre Orchester. Das Gros der Musiker hat allerdings wie für so manches andere uns Wichtige, das rechte Interesse für die enorm praktische Neuerung noch nicht gefunden. Bewahre Herr Samuels guter Genius ihn davor, daß diese Interessierlosigkeit anhält. Von ganzem Herzen wünschen wir ihm, daß er recht bald von seinen künstlerisch hochstehenden Orchester zu Vorführungen und Vorträgen aufgefordert und sein Streben nach Möglichkeit gefördert werde. Im Interesse der deutschen Musik, insbesondere einer vollendeten Interpretation der Wagnerischen Bühnenwerke, wünschen wir dem „Aerophor“ die weiteste

Norman del Mar (1983) en su libro *Anatomy of the Orchestra*, hace referencia a que Richard Strauss había pensado en esta nueva invención de Bernhard Samuels para evitar interrupciones en la continuidad del sonido cuando escribía frases largas y notas mantenidas en sus obras. Por ello, Strauss prescribió su uso tanto en su *Festliches Praeludium* (1913) como en su *Eine Alpensinfonie*, Op. 64, (1893).

En la partitura de *Festliches Praeludium*, Op 61, Strauss (1913) Strauss escribe el siguiente texto: “Um in den Blasinstrumenten die langen bindungen ohne atemunterbrechung anzuführen, ist Samuels "Aerophor" zu gebrauchen³³” (p.3). Es la indicación que realiza el compositor para que los instrumentos de viento utilicen este artefacto para no interrumpir las

³³ Para llevar a cabo las largas conexiones sin aire y sin interrupción en los instrumentos de viento, utilizar Samuels "Aerophor". (Traducción del autor)

conexiones entre las notas al respirar. Al igual ocurre en la partitura de *Eine Alpensinfonie*, Op. 64, (1915, ed. 1993), donde Strauss indica el posible uso del *aerophon* en las frases y ligaduras largas.

Strauss aprovechó la oportunidad de escribir extensas frases y ligaduras gracias al ingenio de Bernard Samuel, con la idea de que los instrumentistas de viento pudiesen mantener el aire artificialmente mientras soplaban interminablemente sin esfuerzo (Del Mar, 1983). Sin embargo, y a pesar del éxito que tuvo con el compositor alemán, este dispositivo desapareció hace mucho tiempo sin dejar rastro.

3.6.3 CONCLUSIONES DE ESTE CAPÍTULO.

Richard Strauss (1947) compuso frases tan extensas en su *Concierto para oboe* que su interpretación causa verdaderos problemas de respiración para los oboístas. Las opiniones de los distintos profesionales, y la mía propia, ponen de manifiesto que la complejidad de la obra reside en la resistencia y en la respiración,

Las dos hipótesis expuestas anteriormente sobre la posible causa que justifique las extensas frases que Strauss (1946, 1947, 1948) utiliza en el *Concierto para oboe*, pueden dar, en mi opinión, respuesta a la cuestión planteada. Ambas conllevan que el compositor no tuviese en cuenta las posibilidades técnicas reales del oboe y la capacidad del oboísta al componer esta obra.

En el estreno del *Concierto*, en el que estuvo presente el compositor, Marcell Saillet, quien fuera el oboe solista, no utilizó ningún dispositivo, ni así aparece indicado en ningún documento. En cualquier caso, al profundizar en el estudio del dispositivo de Bernard Samuel y en el uso que de él hizo Richard Strauss en otras obras como *Festliches Praeludium*, Op 61,

y *Eine Alpensinfonie*, Op. 64, concibo que éste pudo influir en el compositor creando una imagen irreal de posibilidades técnicas y expresivas del oboe.

Si el compositor fue consciente en el estreno de la obra de las dificultades que conllevaba la respiración, como así dejó constancia su biógrafo Willi Schuh (1949), podría haber modificado la melodía del oboe en la partitura, al igual que modificó otras partes en la revisión que hizo del *Concierto* en 1948, cuya edición se interpreta actualmente. Pero el compositor no cambió ninguna parte de la melodía que afectase a la ejecución y a los descansos de los oboístas, mantuvo la línea melódica tal cual.

En cuanto a la formación violinística, tras observar las partituras del *Concierto para violín* y del *Concierto para oboe*, y teniendo en cuenta los antecedentes de formación musical de Strauss con el violín, no parece tan extraña la idea de que el compositor tuviese en su mente la imagen de la música como violinista y concibiera esta obra como tal. Este hecho lo llevaría a crear extensas frases desde el pensamiento de un instrumentista de cuerda ya que no entrañan dificultad, pero esas mismas frases interpretadas por un oboísta conllevan un problema porque requieren de una gran capacidad de respiración y resistencia para ejecutarlas.

3.7 ANÁLISIS FORMALISTA DE LA OBRA.

El análisis del *Concierto para oboe y pequeña orquesta* de Richard Strauss en sus ediciones de 1947 y 1948 (edición para oboe y piano y edición para oboe y orquesta) constituye una herramienta esencial en esta tesis pues supone un acercamiento al lenguaje del compositor en esta obra y resulta necesario su abordaje para poder trabajar esta obra con el alumnado. Aunque la a/r/tografía se desarrolla integrando la perspectiva docente, investigadora e interpretativa, he realizado este análisis antes de las acciones a/r/tográficas

porque para poder iniciar mi propia experiencia interpretativa y más tarde trasladársela a las alumnas que participan en esta investigación, era necesario que como investigador pudiese disponer de la información que me ofrece este análisis. Es por esto, que lo he situado en el capítulo del *Concierto para oboe y pequeña orquesta* de Richard Strauss y no en el capítulo de Acciones a/r/tográficas. El análisis es una manera de indagar en la escritura de este compositor como origen de las dificultades que plantea la interpretación de esta composición para los/as oboístas. Para Arnold Whittall (2008) “El objetivo del análisis no es ensalzar (ni siquiera perfeccionar) una técnica analítica en particular, sino mostrar que el contenido expresivo y formal de una gran obra maestra puede realzar su valor mediante las convenciones y los procedimientos específicos de dicha técnica” (p.82). Por ello, el análisis que realizo de la obra se basa en un análisis formalista³⁴ planteado desde un punto de vista fraseológico ya que, en mi opinión, de él se podrían obtener nuevas aportaciones relativas a la respiración que las fuentes que he consultado no presentan. Este análisis fraseológico me permitirá explorar la relación que se produce entre la escritura planteada por el compositor y las consecuencias en la respiración del oboísta derivadas de su interpretación. El análisis estructura la melodía del oboe, en función del contenido musical de la obra, para poder observar las características que cada frase impone a la respiración de los oboístas. Para ello,

³⁴ Utilizo este término basándome en la clasificación que hace Arnold Whittall (2008) en el *Diccionario enciclopédico de la música* en el que describe dos formas de análisis: hermenéutica y formalista. Para él “La interpretación hermenéutica pone énfasis en métodos interpretativos de evaluación tanto de los contextos histórico, social y estético, como del material musical de la composición, métodos que no reparan en comentarios sobre el contenido expresivo y el contexto genérico de cualquier tipo de música, y no exclusivamente de la que contenga textos o indicaciones programáticas escritas. En contraste, la interpretación formalista centra su análisis en las funciones melódica, armónica, contrapuntística y rítmica de una composición, así como en todos sus elementos estructurales, a pequeña o gran escala”. (Whittall, 2008, p.75)

numero las frases dentro de las secciones de cada movimiento y las presento en forma de tabla. La terminología que empleo para este análisis se basa en la nomenclatura empleada por Joaquín Zamacois (1997) en su libro *Curso de formas musicales*.

Para el análisis armónico y tonal del *Concierto para oboe y pequeña orquesta Op. 144 (TrV 292)* Strauss (1945, 1947, 1948), mi trabajo se apoya en la tesis de Kissler (1988), “Harmony and tonality in selected late works of Richard Strauss, 1940-1948” quien aborda el estudio de esta obra desde el análisis de las cuatro últimas grandes composiciones de Richard Strauss: *Capriccio, conversation piece for music in one act, Op. 85 (TrV 279)* (1941), *Metamorphosen, study for 23 solo strings Op. 142 (TrV 290)* (1945), *Four last Songs (Lieder) for Soprano and orchestra, Op. 150 (TrV 296)* (1948) y *Concierto para oboe y pequeña orquesta Op. 144 (TrV 292)* (1945).

El *Concierto para oboe y pequeña orquesta Op. 144 (TrV 292)* de Strauss (1945, 1947, 1948) está compuesto en la tonalidad de re mayor y estructurado en tres movimientos: *Allegro moderato, Andante y Vivace – Allegro*. Se trata de una obra que mantiene las formas clásicas, al igual que el *Concierto para oboe y Orquesta en do mayor Kv 285d/314* de W. A. Mozart. Kissler (1988) destaca que las diferencias entre la obra de Strauss (1945) y la de W. A. Mozart (1777) reside en la ausencia de una doble exposición y de una cadencia en el primer movimiento. “Strauss estaba convencido de que el deber de un artista era crear formas nuevas para nuevos temas” (Gilliam, 2002, p. 58). Además de las diferencias descritas por Kissler (1988), Strauss (1945) incluye en el final del segundo movimiento una cadencia que actúa como nexo de unión entre éste y el tercer movimiento, en oposición a las cadencias que se escribían en los conciertos clásicos, que no se situaban al final sino que precedían a una intervención de la orquesta que finalizaba el movimiento. Lo mismo ocurre en el tercer movimiento donde la cadencia se ubica al final del movimiento y en este caso precede a la *coda final*. La *coda* del tercer movimiento del *Concierto para oboe* de Strauss (1945) es

completamente diferente a las compuestas por otros compositores en sus Conciertos para oboe. Constituye en si misma casi un movimiento más del *Concierto*, es una *coda* extendida, y de hecho Strauss utiliza en ella un compás y un tiempo diferentes al del tercer movimiento.

Warfield (2003) hace mención a que la tradición austro-germana constituyó para Strauss los cimientos de toda su música, la tonalidad y las formas consagradas. Supo ver en estos viejos recursos, supuestamente agotados, nuevas posibilidades. Su *Concierto*, de inspiración clásica, se acerca a lo que Zamacois (1997) denomina *concierto moderno*. Se distingue de un concierto clásico, además de por las características antes definidas, por el diálogo permanente que se produce entre el solista y la orquesta.

La siguiente tabla está formada por cinco columnas y siete filas en las que se expone las características compositivas principales del concierto analizadas desde un planteamiento de análisis formalista de cada uno de los movimientos que componen el *Concierto para oboe* de Strauss (1947, 1948); La fila uno describe los movimientos que conforman la obra; La fila dos el *tempo* de cada movimiento indicado por el compositor para su interpretación; La fila tres define la forma o estructura de cada movimiento, basándome para ello en nombres de estructuras musicales ya definidas según la terminología empleada por Zamacois (1997); La fila cuatro los tipos de compás que utiliza Strauss para componer cada movimiento; La fila cinco los números de compases que contiene cada movimiento; La fila seis las tonalidades principales en las que están compuestos los distintos movimientos del *Concierto*; La Fila siete indica si el movimiento contiene cadencia para el oboe o no, y en caso de tenerla específico los número de compases en los que están escritas.

Tabla 1 – Análisis formalista del *Concierto*. Fuente: el autor

ANÁLISIS

Concierto para oboe y pequeña Orquesta en re mayor Op. 144, TrV 292, Strauss (1947, 1948)

Movimiento	Primero	Segundo	Tercero	* Coda
Tempo	Allegro Moderato	Andante	Vivace	Allegro
Forma	Sonata	ABA + Coda	Rondó Sonata + Coda*	ABA + Coda
Tipo de compás	4/4	3/4	2/4	6/8
Nº de compás	1/218	219/365	366/624	625/725
Tonalidad	Re mayor	Si b mayor	Re mayor	Re mayor
Cadencia	NO	SI (C: 342/365)	SI (C: 601/624)	NO

Una característica que define este *Concierto* es que la interpretación del mismo se produce de forma continua sin interrupciones entre los movimientos. El compositor introduce un elemento, que Kissler (1988) denomina motivo (x), cuya importancia reside en la relación que establece entre todos los elementos del *Concierto*. Es un motivo que se comporta de diversas formas en la obra, como introducción, como material temático, como elemento rítmico y como nexo entre el primer y segundo movimiento (véase imagen 10). La unión entre el segundo y tercer movimiento se produce en el final de la cadencia del oboe del

segundo movimiento. Una escala de re mayor ascendente conduce directamente al inicio del tercer movimiento (véase imagen 11).

Bajo mi punto de vista, el compositor concibió los movimientos de esta obra como una unión. El material temático que contiene se extiende a través de todos los movimientos y su interpretación se realiza como una unidad musical. Este hecho hace que su ejecución sea más compleja que otros Conciertos, pues exige al oboísta una capacidad de resistencia mucho mayor.

En cuanto a la orquestación, Strauss compuso el *Concierto para oboe solista y pequeña orquesta*. Esta práctica no fue habitual en su música ya que el compositor se caracterizó siempre por las enormes orquestaciones utilizadas en sus óperas y poemas sinfónicos. Consciente de Strauss (1921) manifestó en el prefacio de su obra *Intermezzo, bourgeois comedy with symphonic interludes in two acts*, Op. 72 (TrV 246) su preocupación por que la voz no fuese ocultada por la orquesta, estableció unas indicaciones para su interpretación en la que mantenía que la polifonía orquestal, aún en dinámicas de piano, ocultaba irremediabilmente la palabra sobre la música (Schuch, 1949, p. 115). El compositor, conocedor del potencial de la orquesta, estaba convencido que la reducción de la misma era una cuestión determinante para no ocultar la voz solista (Schuch, 1949, p. 45). Aun así, como menciona Binkley (2002), “the size of the orchestra, particularly the strings, can easily overpower the soloist during moments of tutti playing” (p.52)

Imagen 10 - Enlace del primer al segundo movimiento a través del motivo (x)

Final del primer movimiento Segundo movimiento

Andante (♩ = 4 drs 4/4)

215

Fl. I, II

C. Ing

Clar. in Si^b I, II

Fag. I, II

Ob. Solo

V-ni I

V-ni II

Viole

Vc.

Cb.

Andante (♩ = 4 drs 4/4)

Motivo x

Motivo x

pp

pizz.

pp

Imagen 11 - Enlace del segundo al tercer movimiento a través de una escala de re mayor.

poco accel. **Calando** **(Allegro)**

Ob.Solo *f* *dim.* *p* *ff*

FINAL DEL 2º MOVIMIENTO **Escala de re mayor ascendente**

V-ni I *f*

V-ni II *f*

Viole *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

TERCER MOVIMIENTO

Vivace (♩ = 132)

Fl. I, II *mf*

C. Ing.

Fag. I, II

Cor. (Fa) I, II *p*

Vivace (♩ = 132)

Ob.Solo *f* *p*

V-ni I arco *mf* *p*

V-ni II arco *mf* *p*

Viole arco *mf* *p*

Vc. arco *mf* *p*

Las ediciones, tanto la de 1945 como la de 1948, están orquestadas para ocho violines primeros, seis violines segundos, cuatro violas, tres violonchelos, dos contrabajos, dos flautas, un corno inglés, dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas. Binkley (2002) hace mención a la división de la voz de los violonchelos que aparece en el tercer movimiento del *Concierto* en la que el compositor escribe cuatro voces, por lo que la plantilla orquestal no sería suficiente con tres violonchelos. En cuanto a la ausencia del oboe en la orquesta, Strauss prescindió de este instrumento en la orquesta e introdujo momentos de *tutti* orquestal a la voz del oboe solista, como ocurre entre los compases número 187 y 195 del primer movimiento del *Concierto*.

3.7.1 PRIMER MOVIMIENTO.

Este movimiento está compuesto en la tonalidad de re mayor, en un compás de 4/4 e indicado en el *tempo* como *Allegro moderato*. Es un movimiento con forma de sonata clásica bitemática (con dos temas A y B), y con estructura tripartita: exposición, *desarrollo*, reexposición. Comienza con una introducción de dos compases compuestos por el motivo x y finaliza con una *coda* que contiene el mismo material temático, haciendo de éste, como he expuesto anteriormente, un elemento de unión entre el primer y segundo movimiento.

La siguiente tabla presenta los resultados del análisis realizado, desde un punto de vista formalista, en el primer movimiento del *Concierto para oboe* de Richard Strauss (1947, 1948). La tabla está compuesta por siete filas y seis columnas en las que se especifican las características de este movimiento; La fila uno expone las diferentes secciones estructurales que componen este movimiento; En la fila dos se especifica las indicaciones de *tempo* realizadas por el compositor en cada una de las secciones. En la fila tres se concreta los tipos de compás en los que se compone cada sección; La fila cuatro enumera los compases entre los que se encuentra cada sección; La fila cinco contiene los distintos temas musicales que

componen cada sección; En la fila seis se detalla las tonalidades de cada sección y las tonalidades de los principales temas musicales de este movimiento, especificando las del tema A y tema B; Y la séptima fila y última fila describe los motivos melódicos que componen las diferentes secciones del movimiento desde la perspectiva de Kissler (1988).

Tabla 2. Análisis del primer movimiento. Fuente: el autor.

ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO

SECCIÓN	INTRODUCCIÓN	EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN	Coda
Tempo	Allegro Moderato	Allegro Moderato	Vivo (Lebhaft)	Tempo primo (Allegro Moderato)	Mismo tiempo
Tipo de compás	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
Nº de compás	1/2	3/113	114/147	148/207	208/218
Temas		Tema A (C:3/58) Transición (C:59/83) Tema B (C:84/113)		Tema A (C:148/170) Transición (C:171/178) Tema B (C:179/207)	
Tonalidad	Re mayor	(A) Re mayor (B) La mayor	Fa mayor La mayor Re mayor	Re mayor	Re mayor
Material motivico Kissler (1988)	x	x, a, b, c, d, e	x, b, d, e	x, a, b, c, d, e	x, a

Kissler (1988) establece en su análisis del primer movimiento seis motivos melódicos principales que constituyen la base del material fraseológico con el que nos encontramos los

oboístas al interpretar la obra. Estos motivos se pueden observar en la siguiente tabla en la que se expone en la columna uno, la denominación del motivo y en la columna dos, el fragmento musical que define el motivo.

Tabla 3: Motivos melódicos del primer movimiento. Fuente: el autor

MOTIVOS MELÓDICOS DEL PRIMER MOVIMIENTO	
NOMBRE	FRAGMENTO
MOTIVO (x)	
MOTIVO (a)	
MOTIVO (b)	
MOTIVO (c)	
MOTIVO (d)	
MOTIVO (e)	

Exposición

La exposición es la primera sección que contiene el primer movimiento del *Concierto para oboe* de Richard Strauss compuesto como una sonata clásica y formado por las secciones de introducción, tema A, transición, tema B y *coda*. En los siguientes apartados presento los resultados del análisis formalista realizado y que han estado centrados en los aspectos fraseológicos del *Concierto*.

Tema A de la exposición.

Los resultados del análisis fraseológico realizado sobre el tema A de la exposición en el primer movimiento del *Concierto* los presento en la tabla número 4. Esta tabla, está compuesta por dos columnas y presenta la división de frases que componen este tema en la columna uno y denominada como Subsección, y los números de compás entre los que se encuentran ubicadas estas subsecciones, en la columna dos, denominada como Compases.

Como resultado de este análisis del tema A de la exposición se observa que éste está formado por siete frases de ocho compases con una estructura de composición *clásica*; es decir, dividido en semifrases de cuatro compases y motivos de dos. El material melódico de este tema está basado en los motivos a, b y x, siendo el motivo x interpretado en esta sección por los instrumentos de cuerda, fundamentalmente por los violonchelos. Este motivo conforma un elemento común y unificador de la sección, Y su ritmo es fundamental para la melodía del oboe ya que, tanto en la orquesta como en el oboe, el grupo de cuatro semicorcheas se impone como unidad rítmica manteniendo constante el movimiento musical.

La siguiente tabla contiene los resultados del análisis fraseológico realizado sobre la el tema A al tema B de la exposición en el primer movimiento del *Concierto*. Está compuesta por dos columnas y presenta la división de frases que componen este tema en la columna uno y los números de compás entre los que se encuentran ubicadas estas subsecciones.

Tabla 4 : Relación de frases del Tema A de la exposición en el primer movimiento.

Fuente: El autor

TEMA A DE LA EXPOSICIÓN	
Primer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
INTRODUCCIÓN	1 – 2 - oboe
FRASE 1	3 – 10 - oboe
FRASE 2	11 – 18 - oboe
FRASE 3	19 – 26 - oboe
FRASE 4	27 – 34 - oboe
FRASE 5	35 – 42 - oboe
FRASE 6	43 – 50 - oboe
FRASE 7	51 – 58 - oboe

La extensión o tesitura³⁵ de la voz del oboe en esta sección está comprendida entre la nota re (en la tercera octava del oboe), en los compases número 16, 35 y 39, y la nota mi (en la primera octava), en los compases número 19 y 29. Las indicaciones de *dinámica* del Tema A en la voz del oboe están comprendidas entre el *piano* (*p*) del compás número 3, pasando por un *piano súbito* (*p súbito*) del compás número 27 que nos lleva a través de un *crescendo* al *fuerte* (*f*) del compás número 39 y el *fortísimo* (*ff*) del compás número 59 con el que culmina este tema.

³⁵ Cuando utilizo el término *tesitura* me refiero a él en su tercera acepción del significado de la palabra que aparece en el Diccionario de la Academia de la Lengua Española: “Altura propia de cada voz o de cada instrumento”.

Transición de la exposición.

La siguiente tabla contiene los resultados del análisis fraseológico realizado sobre la *transición* que nos lleva del Tema A al Tema B de la exposición en el primer movimiento del *Concierto*. Está compuesta por dos columnas y presenta la división de frases que componen este tema en la columna uno y los números de compás entre los que se encuentran ubicadas estas subsecciones.

Tabla 5 : Relación de frases de la transición de la exposición en el primer movimiento.

Fuente: El autor

TRANSICIÓN DE LA EXPOSICIÓN	
Primer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	59 – 69 - orquesta
FRASE 2	70 – 75 - orquesta
FRASE 3	76 – 83 - oboe

Basándome en el análisis de Kissler (1988) la transición de la exposición está comprendida entre los compases número 59 y 83 en la tonalidad de re mayor y si bemol mayor. Esta sección es interpretada por la orquesta que toma el protagonismo del *Concierto* a través de los motivos x y b, hasta el compás número 76, donde después de una pequeña cadencia de la orquesta, de iguales características que la realizada por el oboe en los compases número 41 y 42, el oboe vuelve a aparecer en la frase 3 interpretando el motivo c

en la tonalidad de si mayor hasta que aparece, a través de la orquesta, el Tema B de la exposición en el compás 84 en la *dominante* de la tonalidad, la mayor.

Desde un punto de vista fraseológico la melodía del oboe en la frase 3 de la transición, es una frase de ocho compases en la que el oboe, como mencionaba anteriormente, presenta el motivo melódico c y conduce la melodía hasta el Tema B a través de un *diminuendo* del oboe en el último compás. La frase esta compuesta con el mismo tipo de lenguaje del Tema A donde la melodía no presenta ningún espacio o silencio.

La tesitura del oboe se mueve entre las notas de sol sostenido grave (de la primera octava del oboe) y un do sostenido sobreagudo (de la tercera octava). En cuanto a la dinámica, la frase 3 comienza en *piano* (*p*) hasta el compás número 81 donde aparece un *crescendo* que lleva el *piano* hasta un *mezzo forte* (*mf*), y en el último compás la melodía del oboe tiene un *diminuendo* hasta que aparece el Tema B en la orquesta.

Tema B de la exposición.

El Tema B, escrito en la mayor, está comprendido entre los compases número 84 y 113. El material temático que lo compone lo forman los motivos d, x, e y c. Este tema contiene dos melodías principales que el compositor las presenta como opuestas. Por un lado la primera frase es una melodía lírica y bella donde toda la orquesta interpreta el mismo tema y por otro, la segunda frase sitúa al oboe como protagonista con una melodía de carácter virtuoso y enérgico sobre la escala de la mayor en la que el instrumento solista inicia un diálogo con los instrumentos de la orquesta, fundamentalmente con el clarinete. En la tercera frase compuesta por el mismo material motivico de la frase 2 y de mayor longitud que las frases anteriores, Strauss enfatiza el diálogo entre el oboe y la orquesta hasta la llegada del desarrollo. Una característica del Tema B es que contiene un motivo rítmico interpretado por los instrumentos de cuerda, que se presenta como variación del motivo (x) (véase imagen

12), y que aparece siempre acompañando las escalas de la melodía del oboe. Este nueva célula rítmica produce un juego con las escalas de la melodía del oboe y le impone exactitud rítmica. Cuando las escalas las realiza el clarinete el motivo no aparece.

La tesitura del oboe en esta sección se mueve entre el mi sobreagudo (de la tercera octava) que aparece en las escalas virtuosas del motivo e, y un mi grave (de la primera octava). Estos extremos de registro³⁶ en el oboe muestran la extensión de la voz en esta sección en la que Strauss lo utiliza casi en toda su extensión.³⁷ En cuanto a dinámicas se refiere, esta sección se mueve entre el *piano* (*p*) del compás número 92 y el *fuerte* (*f*) al que lleva la melodía en el comienzo del desarrollo. El compositor utiliza la dinámica en cada frase para crear tensión musical, así en la frase 2, el oboe la inicia en *piano* (*p*) y a través de un *crescendo* (*cresc.*) la lleva hasta un *fuerte* (*f*). En la frase 3, formada por el mismo material motivico Strauss utiliza la dinámica de *mezzo forte* (*mf*) con la posible intención de enfatizar más en carácter de este motivo, que como ya he comentado anteriormente se presenta como virtuoso y enérgico. En esta sección utiliza efectos en el sonido como el *forte piano* (*fp*) y el *sforzando* (*sf*) para resaltar el comienzo de las escalas en la frase 2 y 3.

La siguiente tabla contiene los resultados del análisis fraseológico del tema B de la exposición en el primer movimiento del *Concierto*. Está compuesta por dos columnas y presenta la división de frases que componen este tema en la columna uno y los números de compás entre los que se encuentran ubicadas estas subsecciones, en la columna dos.

³⁶ Hago uso de este término *registro* para referirme a él en su decimoséptima acepción de la palabra según su el Diccionario de la Lengua Española: “Cada una de las tres grandes partes en que puede dividirse la escala musical. La escala musical consta de tres registros: grave, medio y agudo”.

³⁷ Hay que tener en cuenta que el registro del oboe se mueve entre la nota si bemol 2, grave y el sol 5, sobreagudo.

Tabla 6: Relación de frases del Tema B. Fuente: El autor

TEMA B DE LA EXPOSICIÓN	
Primer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	84 – 91 - orquesta
FRASE 2	92 – 99 - oboe
FRASE 3	100 – 113 - oboe

Imagen 12 – Motivo rítmico del Tema B, Strauss (1948).

9 *un poco piu mosso*
(♩ = 120)

Fl. I, II

C. Ing.

Clar. in Sib I, II

Fag. I, II

Ob. Solo

V-ni I

V-ni II

Viole

Vc.

Cb.

sf

sf

p

p

pizz.

pizz.

pizz.

unis.

Motivo rítmico

5

Desarrollo

El desarrollo comienza en el compás número 114 con una indicación de tiempo diferente a la exposición. El compositor indica “vivo” (*Lebhaft*) prolongándose este *tempo* hasta el compás número 148 donde comienza la reexposición y el *tempo* del comienzo. El material temático que lo compone, como define Kissler (1988), está formado por los motivos e, x, b, d. Esta sección es interpretada por la orquesta hasta que en el compás número 134 reaparece el oboe. Al igual que sucediera en el *final* del Tema B de la exposición, estas frases establecen un diálogo entre el oboe y la orquesta sobre el material temático del motivo d y b, en las tonalidades de la mayor y re mayor.

La siguiente tabla contiene los resultados del análisis fraseológico del desarrollo de la exposición en el primer movimiento del *Concierto*. Está compuesta por dos columnas y presenta la división de frases que componen este tema en la columna uno y los números de compás entre los que se encuentran ubicadas estas subsecciones en la columna dos.

Tabla 7: Relación de frases del desarrollo en las que interviene el oboe. Primer movimiento.
Fuente: El autor

DESARROLLO	
Primer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	114 – 123 - orquesta
FRASE 2	124 – 131 - orquesta
FRASE 3	132 - 141 - orquesta
FRASE 4	142 – 147 - oboe

La tesitura del oboe en esta sección se encuentra entre un la de la segunda octava del oboe, agudo y un re grave de la primera octava del oboe. Es un registro cómodo y central para el oboe que es utilizado por el compositor para dar calidez al motivo d en la frase 3. En la frase 4, el oboe sube una nota más en las semicorcheas del compás número 145 para descender provocando una transición melódica hacia la reexposición. La dinámica acompaña a la melodía cálida del motivo d, y se interpreta en *piano* (*p*) hasta que en la frase 4 dentro de una retransición a la exposición el oboe interpreta el motivo b, en *forte* (*f*).

Reexposición

La reexposición comienza en el compás número 148 y se extiende hasta el compás número 208, donde comienza la *coda* de este movimiento. Strauss señala en esta sección como *Tempo primo*, interpretándolo como una vuelta a los elementos temáticos de la exposición. Esta sección está compuesta en 63 compases frente a los 123 de la exposición.

He tratado la tesitura del oboe en la reexposición de forma íntegra y no por secciones ya que no presenta muchas diferencias respecto a la exposición, dado que el material temático es el mismo. Destaca en la frase 2 del Tema B (como se muestra más adelante), el unísono del oboe y los vientos de la orquesta en el que el registro del oboe asciende a un mi bemol sobreagudo (de la tercera octava del oboe) respecto al re sobreagudo (en la misma octava) al que subía la voz en la exposición. En el caso de la dinámica ocurre la misma situación que con el registro de la voz. La dinámica utilizada se mantiene en los mismos matices relacionados con los motivos melódicos que presenta esta sección.

Tema A de la reexposición.

La siguiente tabla contiene los resultados del análisis fraseológico del tema A de la reexposición en el primer movimiento del *Concierto*. Está compuesta por dos columnas y presenta la división de frases que componen este tema en la columna uno y los números de compás entre los que se encuentran ubicadas estas subsecciones, en la columna dos.

Tabla 8: Relación de frases del tema A de la reexposición. Fuente: El autor

TEMA A DE LA REEXPOSICIÓN	
Primer movimiento	
Relación de frases del tema A de la reexposición.	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	148 - 153
FRASE 2	153 – 159
FRASE 3	160 – 170

El Tema A vuelve a presentarse en la reexposición del primer movimiento, pero en esta ocasión Strauss lo *reexpone* de forma resumida. Las tres frases que lo componen contienen menos compases que el Tema A de la exposición. Así la primera frase de la exposición y de la reexposición son iguales, a diferencia de que en la *reexposición* la frase contiene dos compases menos, concretamente los dos primeros. El resto de compases, en este caso seis, presentan el mismo material melódico basado en los motivos a, x, y b, aunque Strauss modifica algunas notas del motivo a, en la melodía del oboe. La última frase y más extensa de este tema, contiene una pequeña cadencia de dos compases en la melodía del oboe que ya aparecía en la exposición a través del oboe y en la transición por medio de la orquesta.

Transición de la reexposición.

La transición de la reexposición se produce entre los compases número 171 y 178. Al igual que sucede en el Tema A de esta sección, la transición se la escribe Strauss con el mismo material motivico de la exposición, pero de forma resumida. La única frase que compone esta transición está compuesta por los motivos c y x. La orquesta comienza la frase y el oboe surge en la segunda semifrase, en respuesta a la orquesta, llevando la melodía hasta la reexposición del Tema B.

La siguiente tabla contiene los resultados del análisis fraseológico de la transición de la reexposición en el primer movimiento del *Concierto*. Está compuesta por dos columnas y presenta la división de frases que componen este tema en la columna uno y los números de compás entre los que se encuentran ubicadas estas subsecciones, en la columna dos.

Tabla 9: Relación de frases de la transición de la reexposición. Fuente: El autor

TRANSICIÓN DE LA REEXPOSICIÓN	
Primer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	171 - 178

Tema B de la reexposición.

El Tema B de la reexposición comienza en el compás número 179 y se prolonga hasta el compás número 208.

La siguiente tabla contiene los resultados del análisis fraseológico del tema B de la reexposición en el primer movimiento del *Concierto*. Está compuesta por dos columnas y presenta la división de frases que componen este tema en la columna uno y los números de compás entre los que se encuentran ubicadas estas subsecciones, en la columna dos.

Tabla 10: Relación de frases del tema B. Fuente: El autor

TEMA B DE LA REEXPOSICIÓN	
Primer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	179 - 186
FRASE 2	187 – 194
FRASE 3	195 – 202
FRASE 4	203 – 207

La tonalidad del Tema B en la reexposición es re mayor, frente a la tonalidad de la mayor en el mismo Tema B pero en la exposición. Aunque en este caso la tonalidad no se mantiene estable como sí sucede en la exposición. En la primera frase el oboe comienza la melodía al *unísono* con la orquesta, ha diferencia del Tema B en la exposición, en el que presenta el *Tema* la orquesta sola, concretamente las trompas. Pero la intervención del oboe en esta frase solo se produce en los tres primeros compases con el motivo d, en la melodía. En la segunda frase el oboe retoma el motivo melódico d, y lo extiende hasta la tercera frase en la que se reexpone el motivo c, igualmente, desde el oboe. La cuarta y última frases del

Tema B está formada por el motivo e, y lleva el final de este Tema B hasta el inicio de la *coda* en el compás número 208.

Coda

El término *coda*, como define Zamacois (1997) es una palabra italiana de empleo universal que significa cola. En este movimiento Strauss emplea la *coda* como un nexo de unión entre el primer y segundo movimiento del *Concierto*. Primeramente finaliza el material temático del primer movimiento con los motivos a y x, y como conclusión conecta, a través del motivo x (como ya he expuesto anteriormente cuando hacía referencia a este motivo), el primer y segundo movimiento. Esta sección *final* es presentada en la tonalidad principal de la obra, re mayor. En el último compás Strauss realiza, a través del motivo x, un *cromatismo descendente* que lo lleva desde la tonalidad inicial hasta la tonalidad de si bemol mayor en el primer compás del segundo movimiento. La *coda* está formada por una frase de 11 compases en la que los dos últimos actúan de forma independiente con el motivo x, como nexo. El oboe interpreta el motivo a, mientras que la orquesta va haciendo hincapié en el motivo x, con una reminiscencia de tres negras que recuerdan al principio del motivo d, y que llevan esta conclusión musical al segundo movimiento.

La siguiente tabla contiene los resultados del análisis fraseológico de la *coda* del primer movimiento del *Concierto*. Está compuesta por dos columnas y presenta la división de frases que componen este tema en la columna uno y los números de compás entre los que se encuentran ubicadas estas subsecciones en la columna dos.

Tabla 11: Relación de frases de la *coda* del primer movimiento. Fuente: El autor

CODA	
Primer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	208 - 218
NEXO (motivo x)	217 - 218

La tesitura en la *coda* se mueve entre las notas principales de la tonalidad, un re grave (de la primera octava del oboe) y un re sobreagudo (de la tercera octava del oboe). La dinámica va en *diminuendo* (*dim.*) creando una sensación de final hasta llegar al nexo de unión entre el movimiento primero y segundo del *Concierto*.

3.7.2 SEGUNDO MOVIMIENTO.

Continuando con el análisis del Concierto, en el compás 219 comienza el segundo movimiento de esta obra. Este movimiento está compuesto en la tonalidad de si bemol mayor, en un compás de 3/4 e indicado en el *tempo* como *Andante*. Es un movimiento con forma ternaria tipo *Lied* (A,B,A), que finaliza con una cadencia del oboe, primeramente como cadencia acompañada en la tonalidad de si bemol mayor y en segundo lugar como cadencia del oboe solo en la tonalidad de re menor. Al igual que sucediera en el primer movimiento, Strauss comienza el segundo con una introducción de dos compases a través del motivo x, y lo finaliza con una *coda*, aunque en este movimiento añade la cadencia final del oboe. Binkley (2002) señala que en este movimiento Strauss utiliza una de sus técnicas preferidas y

que consiste en que en el compás 313 la melodía se entrelaza entre el oboe y los primeros violines compartiendo ambos el material melódico de esta sección.

Siguiendo el mismo esquema de tabla utilizado en el primer movimiento para el análisis formalista, la siguiente tabla presenta los resultados del análisis realizado en el segundo movimiento del *Concierto para oboe* de Richard Strauss (1947, 1948). La tabla está compuesta por siete filas y siete columnas en las que se especifican las características de este movimiento. Así, la fila uno, denominada Sección, expone las diferentes secciones estructurales que componen este movimiento; En la fila dos se especifican las indicaciones de *tempo* realizadas por el compositor en cada una de las secciones; En la fila tres se concretan los tipos de compás en los que se compone cada sección; En la fila cuatro los números de compases entre los que se encuentra cada sección del movimiento; En la fila cinco las secciones del movimiento que contienen una transición y los números de compás entre los que ésta se desarrolla; En la fila seis se especifican las tonalidades de cada sección; Y en séptima fila y última fila, denominada Material motivico, se describe los motivos melódicos que componen las diferentes secciones del movimiento partiendo de las referencias que realiza Kisller (1988) y que se muestran más adelante.

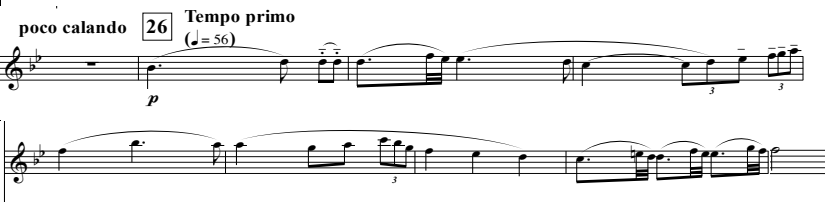
Tabla 12. Análisis del segundo movimiento. Fuente: el autor.

ANÁLISIS DEL SEGUNDO MOVIMIENTO

SECCIÓN	INTRODUCCIÓN	TEMA A	TEMA B	TEMA A	CODA	CADENCIA
Tempo	Andante	Andante	Un poco piu mosso (Etwas bewegter)	Tempo primo	Mismo tempo	Ad libitum (Frei im Vortrag)
Tipo de compás	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
Nº de compás	219/220	221/254	255/279	280/327	328/341	342/365
Transición		Transición (C:253/254)			Transición (C:340/341)	
Tonalidad	Si bemol mayor	Si bemol mayor (Trans.) Mi bemol mayor	Mi bemol mayor Do menor	Si bemol mayor	Si bemol mayor	Re menor
Material motivico Kissler (1988)	x	f, x, g, h, f, (d)	(a), h, (a), g	f, x, g, h, f, h, f, x, f	(c), h	

En el análisis que realiza Kissler (1988) sobre este movimiento del *Concierto*, el autor plantea tres motivos melódicos como nuevo material fraseológico y que muestro a continuación.

Tabla 13: Motivos melódicos del segundo movimiento. Fuente: el autor.

MOTIVOS MELÓDICOS DEL SEGUNDO MOVIMIENTO	
NOMBRE	FRAGMENTO
MOTIVO (f)	
MOTIVO (g)	
MOTIVO (h)	

Tema A y transición.

El tema A y la transición componen la primera sección estructural que da comienzo a la forma ternaria –tipo *lied*– que Strauss utilizó en este segundo movimiento. El tema A esta formado por: 1) una introducción de dos compases (motivo x) que es interpretada por la orquesta, al igual que sucediera en el primer movimiento; 2) cuatro frases de ocho compases, cada una, que son interpretadas por el oboe con el material motivico de f y x en la primera frase, motivo g en la segunda, motivo h en la tercera, y motivo f en la cuarta d; 3) como final Strauss introduce una pequeña transición de dos compases compuesta con el motivo d, que es interpretada por la orquesta hasta el tema B.

La siguiente tabla, realizada desde un análisis fraseológico, está compuesta por dos columnas y presenta la división de frases que componen este tema. En la columna uno,

denominada Subsección se exponen las partes que componen el tema. En la columna dos, los compases donde se ubican estas partes especificando si la frase es interpretada por el oboe o corresponde a la sección orquestal.

Tabla 14 : Relación de frases del Tema A y transición del segundo movimiento. Fuente: El autor

TEMA A Y TRANSICIÓN	
Segundo movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
INTRODUCCIÓN	219 – 220 – sección orquestal
FRASE 1	221 – 228 ₂ - oboe
FRASE 2	228 ₂ – 236 - oboe
FRASE 3	237 – 244 - oboe
FRASE 4	245 – 253 ₁ - oboe
TRANSICIÓN	253 ₂ – 254 - oboe

En este tema del segundo movimiento Strauss utiliza un motivo reducido proveniente del motivo d del primer movimiento. Esta reducción cumple una función rítmica cuando el motivo aparece en el acompañamiento orquestal y una función melódica cuando el motivo se incluye en la voz principal. Junto al motivo x –que Strauss utiliza en todo el *Concierto*– esta reducción del motivo d se convierte en un elemento principal de este movimiento. La reducción del motivo d está formada por tres figuras de corchea, frente a las tres figuras de negra que presentaba en el primer movimiento. Strauss reduce la figuración de este motivo al

igual que la figuración del motivo x, que se transforma desde la figura de cuatro semicorcheas hasta la figura de cuatro fusas. (Véanse imágenes 13, 14, 15 y 16)

Imagen 13: Motivo d en el primer movimiento.



Imagen 14: Reducción del motivo d en el segundo movimiento.



Imagen 15: Motivo x en el primer movimiento.

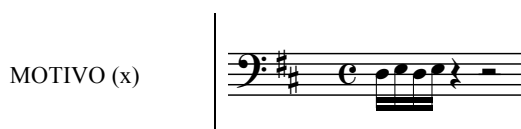


Imagen 16: Motivo x en el segundo movimiento.



La tesitura de la voz del oboe en este tema está basada en el registro central del instrumento, cuyo sonido proporciona calidez a la melodía. Está comprendida entre el do agudo (3ª octava) y un fa grave (1ª octava) por lo que no conlleva dificultades de registro para el/la oboísta. La dinámica comienza con un *piano* (*p*) *cantabile* que oscila entre un *crescendo* (*cresc.*) que lleva a un *medio forte* (*mf*) en el compás número 245 y un *diminuendo* (*dim.*) que lo regresa a la melodía al *piano* (*p*) al comienzo de la transición. Durante esta sección en la frase 3 aparece la indicación de *espr.* haciendo referencia el compositor al intérprete para que esa frase sea más expresiva.

Tema B.

El tema B es la segunda sección del *lied* que estructura este segundo movimiento. Está integrado por tres frases en las que el material melódico principalmente recae sobre la orquesta. La intervención del oboe solo se produce en la segunda semifrase (compás número 259) de la frase 1 y en los compases número 270 y 271 (antes de la frase 3) con un motivo en forma de conclusión. La frase 1 comienza con el motivo a, del primer movimiento, que acentúa la concepción del compositor sobre la integridad de la obra como unidad temática, como expuse al principio de este análisis. En la segunda semifrase –de la frase 1– el oboe comienza con el motivo h que lo extiende hasta la frase 2, siendo ésta interpretada por la orquesta con el mismo material temático de la frase anterior (motivos a y h). En el último compás aparece el oboe interpretando el principio de motivo h desde una dinámica de *forte* (*f*), hasta llegar a la tercera y última frase de esta sección compuesta con los motivos a y g, que en este caso son interpretados por la orquesta hasta el regreso del tema A.

Al igual que las tablas anteriores, la siguiente tabla está compuesta por dos columnas y presenta en las que se pueden apreciar de frases que componen este tema. Así la columna uno expone las frases de este tema y la columna dos, los compases donde se ubican.

Tabla 15 : Relación de frases del Tema B del segundo movimiento. Fuente: El autor

TEMA B	
Segundo movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	255 – 262 – Sección orquestal - oboe
FRASE 2	263 – 270 - Sección orquestal - oboe
FRASE 3	271 – 279 - Sección orquestal

Tema A.2.

He llamado a esta sección tema A.2, para diferenciarla del primer tema A. Aunque tienen el mismo material melódico, a continuación analizo esta sección porque en sus diferencias compositivas se podrán encontrar las distintas posibilidades interpretativas. El tema A.2, es la tercera sección de este segundo movimiento. Una de las características de este tema respecto a su primera aparición es que su extensión es mayor y presenta 48 compases divididos en seis frases, frente a los 32 compases del comienzo agrupados en cuatro frases. Strauss amplía esta sección utilizando el mismo material motivico del comienzo, con los motivos f, x, g, h, f, h, f, x, f, en este orden de aparición. La principal diferencia se encuentra en la textura del acompañamiento. El tema A tiene una textura que permite al/la intérprete flexibilidad en el *tempo*, y para ello, Strauss emplea figuras rítmicas largas y un contrapunto melódico. En la primera frase del tema A.2, se puede apreciar cómo el compositor cambia estas figuras por grupos de fusas que hacen que la interpretación sea más exacta en el *tempo* que en la misma frase del comienzo. Otro cambio se produce en la frase 4 donde Strauss

traslada la melodía a la orquesta y el oboe solo interpreta grupos de cuatro semicorcheas que recuerdan al motivo x. Para presentar el análisis he confeccionado la siguiente tabla que sigue los esquemas de las anteriores en cuanto a la distribución de su contenido.

Tabla 16 : Relación de frases del Tema A.2 del segundo movimiento. Fuente: El autor

TEMA A.2	
Segundo movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	280 – 287 ₂ - oboe
FRASE 2	287 ₃ – 295 - oboe
FRASE 3	296 – 303 - oboe
FRASE 4	304 – 312 - Sección orquestal - oboe
FRASE 5	312 – 319 - oboe
FRASE 6	320 – 328 - oboe

La tesitura de la voz del oboe en el tema A.2, es igual a la del tema A, a diferencia de que el oboe en esta ocasión sube a una nota re sobreaguda (3º octava). La dinámica oscila entre el *piano* (*p*) que se mueve a través del *crescendo* (*cresc.*) hasta llegar al compás número 320 en el que aparece un *forte piano* (*fp*) como culminación de esta sección que empieza a descender hasta llegar a la *coda*.

Coda, transición y cadencia.

La coda, transición y cadencia, componen el final de este movimiento, siendo el propio final de esta última el nexo entre el segundo y tercer movimiento de esta obra. La coda esta compuesta de una sola frase cuyo material motivico está basado en el motivo c que Strauss emplea en el primer movimiento pero de forma expandida. (Véanse imágenes 17 y 18)

Imagen 17: Motivo c en el primer movimiento.



Imagen 18: Motivo c en el segundo movimiento.



En el final de la *coda* aparecen tres compases iguales a los de la introducción. En este caso están situados al final del movimiento, antes de la cadencia y muestran el final de un periodo hasta que en el compás número 340 surge una pequeña transición de dos compases interpretada por la orquesta, que sorprende por su dinámica de *forte (f)* y que da pie a la cadencia.

La cadencia escrita para el oboe se divide en dos secciones. Como ya comenté en el comienzo de este movimiento, la primera sección es una cadencia acompañada por acordes de la orquesta y la segunda sección situada en el compás numero 358₂ está escrita para el oboe solo. Esta última sección la compone Strauss en la tonalidad de re menor y en el último

compás la transporta a su relativo mayor (re mayor) con una escala de dos grupos de septillos de fusas que concluyen en el tercer movimiento.

Tabla 17 : Relación de frases de la coda, transición y cadencia del segundo movimiento.
Fuente: El autor

CODA, TRANSICIÓN Y CADENCIA	
Segundo movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	328 - 339
TRANSICIÓN	340 – 341
CADENCIA	342 - 365

La tesitura del oboe en esta última sección explora todas las posibilidades que ofrece el registro del oboe. Strauss utilizó todos los recursos de este instrumento en su cadencia llegando a escribir un fa sobreagudo (3ª octava) y un mi grave (1ª octava). En la *coda* las dinámicas son de *piano* (*p*), pero en la cadencia el compositor parte del *piano* (*p*) para llegar pasando por un *mezzo forte* (*mf*) y un *forte* (*f*) situado en el compás número 357, al *fortísimo* (*ff*) con el que finaliza el movimiento.

3.7.3 TERCER MOVIMIENTO.

El tercer movimiento contiene la estructura más compleja y a la vez más novedosa de este *Concierto para oboe*. Está compuesto con una forma de *rondó sonata* al que Strauss añadió una *coda* final que casi constituye un movimiento en si misma dada su extensión,

cambio de compás, y de *tempo* y lo más importante, por la aparición de un nuevo tema, característica ésta que no es frecuente en este tipo de secciones. El rondó presenta dos temas principales en la exposición y un tercer tema entre los desarrollos, a través del motivo d que Strauss utilizó para su tema B en el primer movimiento y a lo largo del segundo movimiento. Este motivo, junto al motivo que Kissler (1998) denomina x, comprenden la unidad temática en toda la obra.

Manteniendo la estructura de las tablas que presentaban los anteriores movimientos, la siguiente tabla expone los principales elementos que componen este movimiento. La tabla está compuesta por siete filas y cinco columnas; La fila uno expone las diferentes secciones formales que componen este movimiento; en la fila dos se especifica las indicaciones de *tempo* realizadas por el compositor en cada una de estas secciones; La fila tres describe los tipos de compás de cada sección; En la fila cuatro se enumera los compases entre los que se encuentra cada sección; La fila cinco contiene los distintos temas musicales que componen cada sección; En la fila seis se especifica las tonalidades que conforman la sección y las tonalidades de los principales temas musicales de este movimiento; La séptima y última fila detalla los motivos melódicos que componen las diferentes secciones del movimiento desde la perspectiva de Kissler (1988).

Tabla 18. Análisis del tercer movimiento. Fuente: el autor.

ANÁLISIS DEL TERCER MOVIMIENTO

SECCIÓN	EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN	Coda
Tempo	Vivace Vivo (Lebhaft)	Vivo (Lebhaft)	Vivo (Lebhaft)	Allegro
Tipo de compás	2/4	2/4	2/4	6/8
Nº de compás	366/487	488/559	560/624 ₁	624 ₂ /725
Temas	Tema 1 (C:366/393) Transición (C:394/423) Tema 2 (C:424/455) Tema 3 (C:456/488)	1º Desarrollo (C: 488/559) Tema 4 (C:512/543) 2º Desarrollo (C:544/559)	Tema 1 (C:560/567) Tema 2 (C:568/600)	
Tonalidad	(1) Re mayor (1ª Trans.) Re mayor (2) La y re mayor (2ª Trans.) La y mi mayor	(1º Des.) La y do mayor (3) Modulante (2º Des.) Re mayor y re menor	Re mayor	Re mayor
Material motivico Kissler (1988)	I, k, j, l,	I, d,	I, k, j, d	x, d

Los motivos indicados por Kissler (1988) en este último movimiento son cuatro, tal y como puede verse a continuación.

Tabla 19: Motivos melódicos del tercer movimiento. Fuente: el autor.

MOTIVOS MELÓDICOS DEL TERCER MOVIMIENTO

NOMBRE	FRAGMENTO
MOTIVO (i)	
MOTIVO (j)	
MOTIVO (k)	
MOTIVO (l)	

Exposición

La exposición de este movimiento es la sección que más material motivico contiene ya que gira en torno al denominado por Kissler (1998) motivo i, que actúa como el eje central del rondó y presenta además los nuevos motivos k, j y l. He elaborado una tabla para poder entender mejor todos estos elementos; La primera columna muestra la secciones de la exposición; la segunda columna el *tempo* en el que se interpretan; la tercera columna los números de compás entre los que esta situada dentro del *Concierto*; la cuarta columna las tonalidades de cada sección; y la quinta y última columna el material motivico con el que están compuestas.

Tabla 20. Análisis de la exposición del tercer movimiento. Fuente: el autor.

EXPOSICIÓN DEL TERCER MOVIMIENTO

SECCIÓN	TEMA 1	PRIMERA TRANSICIÓN	TEMA 2	SEGUNDA TRANSICIÓN
Tempo	Vivace	Vivace	Vivace	Vivo (Lebhaft)
Nº de compás	366/393	394/423	424/455	456/488
Tonalidad	Re mayor	Re mayor	La mayor Re mayor	La mayor Mi mayor
Material motivico Kissler (1988)	i	I, k	J, l	k

Tema 1 y primera transición.

El tema 1 y la primera transición presentan en este movimiento los motivos melódicos i y k respectivamente. El tema 1 es interpretado por el oboe a través del motivo i, que transfiere a la música un carácter virtuoso y alegre en la tonalidad principal del *Concierto*. Esta compuesto por tres frases en las que el oboe inicia un diálogo con la orquesta sobre el motivo i, concretamente con la flauta y el clarinete. La transición es una sección prácticamente orquestal en la que el oboe solo interpreta el motivo i al comienzo, esta vez en respuesta a los violines. Al final de la transición en los compases 421 y 422 aparece el motivo k en las violas y violonchelos para dar paso al tema 2 de la exposición. En la siguiente tabla se puede observar la distribución de las frases en estas dos secciones de la exposición. La

tabla está compuesta por dos columnas, en la primera se exponen las frases de cada sección y en la segunda los compases donde se localizan.

Tabla 21 : Relación de frases del tema 1 y primera transición del tercer movimiento. Fuente: El autor

TEMA 1 Y PRIMERA TRANSICIÓN	
Tercer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	366 – 373 - oboe
FRASE 2	374 – 381 - Sección orquestal - oboe
FRASE 3	382 – 393 - oboe
PRIMERA TRANSICIÓN	
FRASE 1	394 – 409 - Sección orquestal
FRASE 2	410 – 423 - Sección orquestal

La tesitura de la voz del oboe en este tema 1 y primera transición oscila entre un re sobreagudo (3ª octava) y un mi grave (1ª octava). La dinámica oscila entre el *forte* (*f*) del comienzo y el *piano* (*p*) de la tercera frase, en la que surge un *crescendo* (*cresc.*) que lleva la melodía del oboe hasta un *forte* (*f*) al principio de la transición.

Tema 2 y segunda transición.

El tema 2 está compuesto por cuatro frases, está integrado por una melodía lírica y armoniosa basada en el motivo j, que Strauss presenta como opuesta a la melodía del tema 1. El tema 2 utiliza los mismos mecanismos de contraste melódico que en el tema b del primer

movimiento, donde iniciaba una melodía lírica con las trompas en la orquesta y luego la contrastaba con los pasajes virtuosos del oboe. La melodía en este caso recae sobre la orquesta siendo el oboe un elemento de acompañamiento hasta el comienzo de la *segunda* transición.

La segunda transición la forman cuatro frases y comienza con un nuevo *tempo* para la interpretación que da aun más ligereza a este tercer movimiento. A través del motivo k, el contrapunto melódico que acompaña al motivo j y el motivo i, Strauss vuelve a iniciar un interesante diálogo entre el oboe y la orquesta, pero en esta ocasión utiliza el acompañamiento contrapuntístico que antes escribía con el motivo j en los instrumentos graves de la orquesta, para acompañar a la flauta mientras interpreta la melodía del motivo i. A continuación presento una tabla que ilustra la distribución de frases en estas dos secciones de la exposición y que está compuesta por dos columnas: la primera expone las frases de cada sección y la segunda los compases donde se localizan.

El estudio de la tesitura y la dinámica en estas dos secciones no difiere de los ya planteados por el compositor en el tema 1 y primera transición, siendo la dinámica predominante el *piano* (*p*).

Tabla 22 : Relación de frases del tema 2 y segunda transición del tercer movimiento. Fuente: El autor

TEMA 2 Y SEGUNDA TRANSICIÓN	
Tercer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	424 – 431 ₁ - oboe
FRASE 2	431 ₂ – 439 - oboe
FRASE 3	440 – 447 - oboe
FRASE 4	448 – 455 - oboe
SEGUNDA TRANSICIÓN	
FRASE 1	456 – 409 - Sección orquestal - oboe
FRASE 2	463 – 471 ₁ - Sección orquestal - oboe
FRASE 3	471 ₂ – 479 - Sección orquestal - oboe
FRASE 4	480 – 488 ₁ - Sección orquestal - oboe

Desarrollo

El desarrollo en este movimiento está dividido en tres secciones: *primer* desarrollo, tema 3 y *segundo* desarrollo. Lo que diferencia esta sección es la aparición del tema 3 con el motivo d correspondiente al primer movimiento, como ya he expuesto anteriormente. El primer desarrollo formado por dos frases, recae sobre la sección orquestal y su material temático es el motivo i, que como ya he comentado es el centro de este rondó. El nuevo tema 3 basado en el motivo d está compuesto por cuatro frases de ocho compases que repiten el mismo motivo hasta llegar al segundo desarrollo. El oboe interpreta la melodía con la orquesta pero en este caso no al unísono sino con una diferencia de intervalo de una sexta

menor ascendente. En el final de esta sección se encuentra el segundo desarrollo cuyo material temático vuelve al motivo i a través de dos frases en las que el oboe vuelve a establecer un diálogo con los violines e instrumentos de viento de la orquesta. En cuanto a tesitura y dinámicas de la voz del oboe, éstas se mantienen igual que las presentadas anteriormente. Para ilustrar este análisis he confeccionado la siguiente tabla en la que se distribuyen las distintas frases que componen estas secciones. Está formada por dos columnas: la primera expone las frases de cada sección y la segunda los compases donde se localizan.

Tabla 23 : Relación de frases del desarrollo del tercer movimiento. Fuente: El autor

PRIMER DESARROLLO, TEMA 3 Y SEGUNDO DESARROLLO	
Tercer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
PRIMER DESARROLLO	
FRASE 1	488 – 500 - Sección orquestal
FRASE 2	501 – 511 - Sección orquestal
TEMA 3	
FRASE 1	512 – 520 ₁ - Sección orquestal - oboe
FRASE 2	520 ₂ – 528 ₁ - Sección orquestal - oboe
FRASE 3	528 ₂ – 536 ₁ - Sección orquestal
FRASE 4	536 ₂ – 544 ₁ - Sección orquestal
SEGUNDO DESARROLLO	
FRASE 1	544 ₂ – 552 ₁ - Sección orquestal - oboe
FRASE 2	552 – 559 - Sección orquestal - oboe

Reexposición

La reexposición es una versión reducida de la exposición y está formada por cuarenta compases divididos en cuatro frases. La primera frase reexpone el tema 1 con el motivo i como material melódico. El tema 2 es más extenso y ocupa tres de las cuatro frases en las que se reexponen los motivos melódicos i, k, j. Se debe señalar que el motivo l, no aparece en esta ocasión. Al final de la reexposición Strauss compuso una cadencia para oboe solo compuesta con el material motivico d. Como ilustración de este análisis presento la siguiente tabla en la que se exponen los detalles de las frases que la conforman. La tabla está formada por dos columnas en las que se ilustran las frases y los compases donde se ubican.

Tabla 24 : Relación de frases de la reexposición del tercer movimiento. Fuente: El autor

REEXPOSICIÓN Y CADENCIA	
Tercer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	560 – 567 - Sección orquestal
FRASE 2	568 – 579 – oboe - sección orquestal
FRASE 3	580 – 587 - oboe
FRASE 4	588 – 600 - oboe
CADENCIA	601 – 624 - oboe

Esta última sección indica unas dinámicas de *forte* (*f*) que traducen la intensidad de la melodía como final del *Concierto*, aunque después de la cadencia Strauss escribe su famosa *coda*.

Coda

Tabla 25 : Relación de frases de la *coda* del tercer movimiento. Fuente: El autor

CODA	
Tercer movimiento	
Relación de frases	
SUBSECCIÓN	COMPASES
FRASE 1	625 – 632 - oboe
FRASE 2	632 ₂ – 644 ₁ - oboe
FRASE 3	644 ₂ – 652 ₂ - Sección orquestal
FRASE 4	652 ₂ – 660 - Sección orquestal
FRASE 5	661 – 669 - oboe
FRASE 6	670 – 677 - Sección orquestal
FRASE 7	678 – 685 - Sección orquestal - oboe
FRASE 8	686 – 696 - Sección orquestal - oboe
FRASE 9	696 ₂ - 708 - oboe
FRASE 10	709 – 721 - oboe
FINAL	721 ₂ - 725 - Sección orquestal - oboe

3.8 ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA OBRA.

Habiendo conocido las dificultades de respiración que los oboístas experimentan cuando interpretan el *Concierto para oboe* de Richard Strauss en sus ediciones de 1947 y 1948, y cómo éstas se convierten en un problema para los/as estudiantes que inician la experiencia interpretativa de esta obra. Mi propuesta, como docente, sobre los espacios³⁸ más adecuados para la respiración en la interpretación de este *Concierto*, necesitaba ser refrendada con las de otros profesionales. Bajo mi punto de vista es la mejor manera de ofrecer al alumnado un conocimiento amplio sobre esta cuestión. Para ello, he llevando a cabo una investigación sobre las acciones de respiración que otros oboístas utilizan en su interpretación del primer movimiento del *Concierto*, analizando 19 grabaciones del *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor Op. 144 (TrV 292)* de Richard Strauss (1948), como muestro en la tabla 2. Me he centrado en el primer movimiento del *Concierto* porque el estudio e interpretación de éste introduce a los/as oboístas en un debate interno sobre qué espacios de respiración son o deben ser los más adecuados para que el fraseo que compuso Strauss no se vea afectado. El análisis se ha llevado a cabo estudiando las respiraciones que cada intérprete realiza en las diferentes secciones que componen la estructura del primer movimiento de esta obra, tomando como referencia los espacios que estos utilizan en los distintos compases del *Concierto* para respirar. Para situar las respiraciones he utilizado dos ediciones de la partitura del *Concierto para oboe* de Strauss, 1947 (reducción de piano) y 1948 (partitura orquestal). Al igual que sucediera con el análisis formalista he realizado el análisis interpretativo antes de las acciones a/r/tográficas porque para poder iniciar mi propia

³⁸ En el análisis formalista de la obra y de las respiraciones cuando utilizo el término “espacio” me refiero al “transcurso de tiempo entre dos sucesos”, tal y como figura en la séptima acepción del significado de esta palabra en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE).

experiencia docente e interpretativa era necesario que como investigador pudiese disponer de la información que me ofrece estos documentos audiovisuales. Es por esto, que lo he situado en el capítulo del *Concierto para oboe y pequeña orquesta* de Richard Strauss y no en el capítulo de Acciones a/r/tográficas.

Una característica de las grabaciones es que inicialmente cuando comencé a analizarlas utilicé grabaciones del *Concierto* editadas en discos. Este hecho supuso que muchas de las acciones que llevaban a cabo los intérpretes en la grabación, relacionadas con la respiración, no se apreciaran ya que las grabaciones discográficas eliminan los ruidos ajenos a la música, además de utilizar técnicas de grabación en las que la interpretación se puede fragmentar por secciones para facilitar el resultado sonoro y el trabajo de postproducción discográfica, cosa que no sucede en los conciertos en directo. Por ello, del intérprete número 1, he analizado una grabación discográfica y una grabación en directo. Esto a podido ser gracias a sitios web como *Youtube*, *Radio Televisión Española* y *Televisión de la región de Murcia* que ofrecen a los artistas la posibilidad de exponer sus interpretaciones de forma pública.

Para realizar la selección de las grabaciones ofrecidas por estos sitios web, he tenido en cuenta dos criterios: El primero, que la grabación estuviese realizada sobre un concierto en directo, con calidad de audio y de vídeo. El segundo, que los oboístas que la interpretaban fuesen de renombre internacional, ya que su experiencia interpretativa representa una fuente de conocimiento fundamental para este estudio. Así las grabaciones número 1, 3 y 4 corresponden a grabaciones discográficas, la número 15, aun siendo una grabación que se puede encontrar en el sitio web de youtube, corresponde a un disco y el resto corresponden a grabaciones en directo encontradas en estos sitios web. (Véase tabla 26)

Para presentar el resultado del análisis de las respiraciones realizado sobre las grabaciones seleccionadas he ilustrado el mismo a través de diferentes tablas. Cada tabla contiene los resultados de una sección estructural correspondiente a un movimiento (según el análisis realizado previamente sobre el *Concierto*). Para poder interpretar las tablas he establecido una numeración para las respiraciones, teniendo en cuenta que la numeración sea continua en todo el movimiento y así poder seguir un orden en la partitura. Esta numeración de las respiraciones las reinicio al comienzo de cada movimiento. Además del número de las respiraciones he indicado numéricamente el compás y parte donde se sitúa cada respiración. En la parte superior derecha de la tabla señalo el número de grabación analizado, que corresponde a los nombres presentados anteriormente en la tabla **x**. Los cuadros que se tachan con una X, o quedan en blanco, muestran si la grabación ha utilizado la respiración correspondiente. Los cuadros que contienen una **C**, significa que la respiración en ese espacio se ha realizado con la técnica de respiración continua. Los cuadros que contienen una numeración y una **c**, (ejemplo: 158₂) también indican que la respiración en ese espacio se ha realizado con la técnica de respiración continua pero al ser espacios que solo utiliza un intérprete no les he asignado un número de respiración y por ello los indico de forma distinta dentro de respiraciones cercanas. El modelo de número utilizado para mostrar el compás y la parte, está compuesto por índice y subíndice (ejemplo: 10₂), así el número indica el compás y el subíndice indica la parte del mismo. Además de las tablas que se presentan a continuación las conclusiones obtenidas de este análisis las incorporo en el apartado de las respiraciones en el concierto para oboe de Richard Strauss (a/r/tografía), dónde se trata cada respiración de forma individual.

La siguiente tabla 26, muestra la relación de intérpretes seleccionados, indicando el nombre y primer apellido en la columna 1 y 3 y el número de grabación asignado en las columnas 2 y 4.

Tabla 26. Nombre de los intérpretes y número de grabación asignado. Fuente: el autor.

**RELACIÓN DE INTÉRPRETES ANALIZADOS Y NÚMERO
DE GRABACIÓN ASIGNADO**

Intérprete	Grabación	Intérprete	Grabación
Thomas Indermuhle	1 y 2	Alexei Ogrintchouk	11
Lotar Koth	3	François Leleux	12
Gordon Hunt	4	Manfred Clement	13
Miriam Pastor	5	Ivan Podyomov	14
José A. Masmano	6	Heinz Holliger	15
Marin Tinev	7	Stefan Schilli	16
Alex Kleim	8	Washington Barella	17
Ramón Ortega	9	Lucas Macías	18
Cristina Gómez	10	Viola Wilmsen	19

3.8.1 PRIMER MOVIMIENTO.

Exposición.

Tema A de la exposición.

El estudio realizado sobre el análisis de las grabaciones en el tema A de la exposición del primer movimiento del *Concierto*, muestra que los oboístas en sus interpretaciones utilizan un *tempo* distinto cada uno, siendo este factor un condicionante fundamental para la realización de la respiración. Se produce una paradoja, pues un *tempo* más lento posibilita más espacio para respirar y a la vez consume más energía pues mantiene la interpretación durante un mayor tiempo que un *tempo* más lento. Aun así, la decisión del *tempo* en la obra se debe más a cuestiones interpretativas que de respiración, ya que Strauss sugiere para la interpretación del primer movimiento un *tempo Allegro moderato* dando lugar a la flexibilidad del mismo por parte del/la intérprete ya que no utiliza una indicación metronómica, lo que sería más exacto en el *tempo*.

El análisis interpretativo muestra que los/as distintos/as intérpretes sitúan las respiraciones de esta sección del primer movimiento en los mismos espacios. Así se observa en las respiraciones número 2, 4, 6, 9, 10, 11 y 13. En algunos casos las respiraciones no coinciden en el mismo número de compás pero fluctúan dentro de una misma frase. Por ello, las he indicado como parte de la misma numeración. Es el caso de las respiraciones número 7 y 14. En cuanto a las respiraciones número 15 y 16, apenas se aprecian cambios en las interpretaciones.

Una característica que he podido observar en las distintas grabaciones ha sido la modificación que realizan los/as intérpretes sobre dos *ligaduras* en los compases número 45, 46, 47, 48 y 49 en los que el oboe interpreta en motivo b. Concretamente los cambios se

producen sobre la *ligadura* que se inicia en la primera parte de los compases y llega hasta la tercera parte de los mismos en la partitura original, aunque en las grabaciones esta ligadura es alargada por los/as intérpretes hasta la primera corchea de la cuarta parte del compás. Este cambio tiene sentido ya que en el final del desarrollo del primer movimiento, siempre que aparece el motivo b, (compases 136, 138 y 140) la ligadura llega hasta la primera corchea de la cuarta parte del compás, por lo que parece ser una errata de las ediciones de 1947 (reducción de piano) y 1948 (partitura orquestal).

La siguiente tabla, muestra los resultados del análisis interpretativo realizado sobre el *Concierto para oboe* de Richard Strauss en su versión orquestal de 1948 sobre el tema A de la exposición del primer movimiento.

Tabla 27. Resultados del análisis interpretativo sobre el tema A de la exposición del primer movimiento. Fuente: el autor.

TEMA A DE LA EXPOSICIÓN

Primer movimiento

Análisis de las grabaciones sobre los espacios para la respiración.

Respiraciones	Espacios (Compás y parte)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
1.	3	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
2.	10 ₃		X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
3.	14/15		X	X										X		X				X
4.	18 ₃		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
5.	22/23	X	X	X		X	X				X			X		X	X	X		X
6.	26/27	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
7.	32 ₁		X			X		X				X	X				X			X
7.1	32 ₄				X					X	X				X					
8.	37 ₃					X	X	X		X	X	X	X		X		X			X
9.	40 ₂	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
10.	40 ₄	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
11.	43 ₄	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
12.	44 ₂	X	X			X	X		X	X			X		X	X	X			
13.	44 ₄	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
14.	48 ₃					X	X	X									47 ₃			X
14.1	49 ₃									X	X				X					
14.2	50 ₃					X		X		X			X							
14.3	50/51	X	X	X														X		
15.	54 ₃	X	X	X	X	X	X	X			X	X	X		X	X	X	X	X	X
16.	55 ₃	X								X		X		X	X					

Tema B de la exposición.

He omitido la realización de la tabla sobre el análisis de las grabaciones en esta sección, debido a que las respiraciones que se producen en las distintas frases que la componen se realizan al principio y al final de la misma y por lo tanto, todos los interpretes utilizan el mismo espacio. Por ello, las conclusiones de cada respiración se presentan en el epígrafe de acciones a/r/tográficas, como ya he indicado anteriormente.

Desarrollo.

Al igual que sucedía en la sección anterior, he omitido la realización de la tabla sobre el análisis de las grabaciones en esta sección, debido a que las respiraciones que se producen en las distintas frases que la componen se realizan al principio y al final de la misma y por lo tanto, todos los interpretes utilizan el mismo espacio. Por ello, las conclusiones de cada respiración se presentan en el epígrafe de acciones a/r/tográficas, como ya he indicado anteriormente.

Reexposición.

El análisis interpretativo en la reexposición del concierto muestra un dato importante de cara a la investigación en esta tesis y es el uso de la técnica de respiración denominada respiración continua, que en esta sección del primer movimiento es utilizada por los/as distintos/as intérpretes un número de veces mayor que en la exposición. Las respiraciones utilizadas por los/as intérpretes que coinciden en todas las grabaciones, sin tener en cuenta las que se realizan en el inicio de la frase, son las número: 29, 31, 32 y 33. Las respiraciones número 35, 38, 46 y 52, son utilizadas en la mayoría de las grabaciones pero no en todas. Una característica en esta sección es que al final de la misma, desde la respiración número 39 que se realiza en el comienzo de una frase, hasta la respiración número 56 los espacios utilizados

por los/as intérpretes son poco coincidentes. Este hecho se muestra como positivo para esta tesis pues pone de manifiesto un gran número de espacios que pueden ser utilizados por los/as estudiantes de oboe para configurar su interpretación desde el punto de vista de la respiración.

Al igual que sucediera en la exposición con las ligaduras en los compases número 45 al 50, en la reexposición, entre los compases número 165 y 166, las distintas grabaciones analizadas también modifican las *ligaduras* del motivo b, interpretado por el oboe. Concretamente los cambios se producen sobre la *ligadura* que se inicia en la primera parte de los compases y llega hasta la tercera parte de los mismos en la partitura original, aunque en las grabaciones esta ligadura es alargada por los/as intérpretes hasta la primera corchea de la cuarta parte del compás.

En esta sección de reexposición del primer movimiento las grabaciones analizadas muestran otras dos modificaciones sobre las ediciones de la partitura del *Concierto para oboe* de Strauss, tanto la de 1947 (reducción de piano) como la de 1948 (partitura orquestal). La primera modificación se produce en la *ligadura* del compás número 198, en la que todos/as los/as intérpretes anticipan la *ligadura* de ese compás a una figura de *corchea* anterior, uniendo esta figura de *corchea* con la de *negra* que da comienzo al compás. Este cambio toma sentido si se tiene en cuenta que la misma célula rítmica de *corchea* y *negra*, situada al final del compás número 196, tiene escrita la ligadura entre ambas figuras. Por lo que es lógico pensar que este cambio se debe a una errata de la partitura, como ya sucediera en otro caso en la exposición. En cuanto a la segunda modificación, destaca el *rallentando* que realizan todos/as los/as intérpretes en el compás número 205, y que no figura en la partitura. Este *rallentando* está situado con anterioridad a la *coda* del primer movimiento y por tanto su utilización toma sentido al enfatizar esa última sección. En realidad la *coda* comienza en

el compás 208, pero la textura³⁹ que se encuentra entre los compases 205 al 208 es diferente a la textura anterior y por lo tanto el hecho de utilizar un *rallentando* sirve para preparar la entrada a la coda.

En el transcurso del análisis de las grabaciones, concretamente en la número 13, se apreciaba una diferencia interpretativa importante que distinguía esta grabación de las demás. El oboísta no interpreta la frase de la reexposición situada entre los compases número 187 y 194 en la que el oboe hace función de *Tutti* de la orquesta y no función solista. La interpretación la inicia en el compás número 195, omitiendo toda la sección anterior. Es curiosa esta omisión porque parece que el intérprete haya encontrado un espacio dónde descansar en mitad de la reexposición del primer movimiento y consecuentemente cuando continua con la interpretación no realiza respiraciones hasta el final de la coda, a diferencia de las demás grabaciones que sí utilizan respiraciones en esa sección. Desde mi punto de vista como oyente, no se echa de menos que el oboe no participe en ese *tutti* orquestal en el que se interpreta el tema B del primer movimiento. Como docente puede ser una opción para que el alumnado que aun no tenga contralada la respiración en esta sección pueda descansar un mayor tiempo, pero siempre de manera provisional. Como intérprete no comparto esta omisión ya que no respeta la partitura del compositor y como investigador me parece muy interesante la propuesta porque crea espacios, al igual que John de Lancie en su versión del

³⁹ Hago uso de la palabra textura dentro del contexto de un análisis musical y basándome en la definición que de este término realiza el Diccionario Enciclopédico de la Música, en el que dice que “la textura se refiere a la construcción vertical de la música dentro de un periodo determinado, es decir, la relación entre las partes sonoras simultaneas. Cada una de las partes combinadas tiene un carácter lineal más o menos continuo que conforma líneas horizontales con igual grado de importancia, por lo que se dice que la textura musical es contrapuntística” (Latham, A. 2008, p. 1505).

Concierto, en los que el oboísta puede descansar sin que se aprecie demasiado los cambios en la partitura original.

La siguiente tabla, muestra los resultados del análisis interpretativo realizado sobre el *Concierto para oboe* de Richard Strauss en su versión orquestal de 1948 sobre la reexposición del primer movimiento.

Tabla 28. Resultados del análisis interpretativo sobre la reexposición del primer movimiento.
Fuente: el autor.

REEXPOSICIÓN																				
Primer movimiento																				
Análisis de las grabaciones sobre los espacios para la respiración.																				
Respiraciones	ESPACIO Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
27.	142 ₄	X	X	X	X	X	X	x	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
28.	147 ₁		X	148		X							148				X	C	145 C	X
29.	153 ₃		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
30.	159 ₂		X				158 2				158 4							156 C	157 C	158 2
31.	161 ₂	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X
32.	161 ₄	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
33.	164 ₄	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
34.	166 ₃					X											X	167 C		
35.	169 ₃	X	X	X		X	X	X		X	X	X	X		X	X	X		X	X
36.	174 ₁	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
37.	177 ₂		X	X													176 C			X
38.	179 ₂	X	X		X	X	X		X		X		X	X	X	X	X	X	178 C	
39.	187 ₁	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
40.	189 ₂					X														
41.	191 ₂	X	X	X		X						X					X			
42.	193 ₃					X	X			X	X	X	X							X
43.	194 ₄	X	X	X				X							X	X	X			X
44.	198					C				C					C			C		
45.	200 ₂		200 1					199 2							C					

46.	201 ₃	X	X		X	X	C	X	C	X	X	X	X			X	X	X	X	X
47.	203 ₃		204 ₂							X	X									X
48.	205 ₃					205 ₄		X			X	X			X					X
49.	206 ₄	X	X	X											X				C	
50.	207 ₂		X	X						208 _C		X				X	X	C		
51.	209 ₂			C		C	C		C											
52.	210 ₂		X				X	X		C	X	X	C	X			X	X	C	X
53.	211 ₂			C					C											
54.	212 ₂		X								X	X		X	C					X
55.	213 ₃		X														X			
56.	214 ₃													X				X	X	

CAPÍTULO 4

4 ACCIONES ARTOGRÁFICAS EN EL *CONCIERTO PARA OBOE* DE RICHARD STRAUSS.

Para poner en práctica la artografía en el *Concierto para oboe* de Richard Strauss, establecí mi rol como profesor (teacher) en el contexto de las Enseñanzas Superiores de Música en Andalucía que se imparten en los Conservatorios Superiores de Música de esta comunidad autónoma, en concreto en el Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén, del que soy profesor de oboe. Para ello, estructuré el proceso en base a tres pilares: 1) a las competencias profesionales que debe adquirir el alumnado de estas enseñanzas al finalizar su carrera; 2) a las materias en las que se estructura este tipo de enseñanza, como establece el “*Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*” (BOE, nº 137, 2010, Sec. 1, p. 48497); 3) y al plan de estudios en el que se establecen los itinerarios académicos y organización de las asignaturas según el “*DECRETO 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música en Andalucía*” (BOJA, nº 165, 2011, p. 45).

La estructura del proceso quedaría organizada dentro de la asignatura *Técnica e interpretación del instrumento/voz* y con la colaboración de la asignatura *Repertorio con pianista acompañante*. Así lo recoge la guía docente de la primera de ellas en los contenidos de su cuarto curso, en donde se establecen la utilización de obras de la literatura del oboe compuestas en el S. XX para el desarrollo de capacidades y para la adquisición de competencias por parte del alumnado. El objetivo es que esto les permita ser profesionales

cualificados con un dominio completo de las técnicas de interpretación del instrumento y su repertorio, además de estar preparados para ejercer una labor interpretativa de alto nivel (BOE, nº 137, 2010, Sec. 1, p. 48494).

Como ya se ha señalado, esta aproximación a/r/tográfica a la obra de Richard Strauss consiste en una investigación y experimentación sobre la interpretación de este *Concierto* desde diferentes acciones interpretativas en las que participo como docente, investigador e intérprete. La finalidad de la investigación es aportar nuevos conocimientos sobre la respiración en la interpretación del *Concierto para oboe* de Richard Strauss, de manera que estos favorezcan el desarrollo crítico y artístico del alumnado y a la vez, les aporte la información necesaria para poder crear una imagen propia sobre su interpretación. Esto facilitará el estudio, la ejecución y la interpretación de esta obra.

Para llevar a cabo este proceso planifiqué el estudio del alumnado y mi labor docente en tres fases. Cada una de ellas ha servido para utilizar diferentes herramientas didácticas y establecer puntos de control en los que poder observar el desarrollo del proceso. De este modo, la planificación estuvo determinada por las actuaciones públicas establecidas para la recogida de datos, tanto en audiciones como en conciertos, en las que las alumnas interpretaron diferentes partes o secciones del *Concierto para oboe* de Strauss (1947).

Para la planificación de la investigación tuve en cuenta que el proceso de construcción interpretativa se lleva a cabo desde tres posiciones distintas: La primera se centró en el alumnado a través de su estudio personal en el que debían utilizar las herramientas propuestas para poder alcanzar los objetivos planteados. La segunda se efectuó en el aula de oboe, en la asignatura *Técnica e interpretación del instrumento/voz (oboe)*, donde las alumnas trabajaron directamente sobre la interpretación del *Concierto* con las aportaciones que yo, como docente, les había transmitido a partir de mi experiencia como intérprete. Tras apreciar la

evolución del proceso, mi figura como docente les planteaba acciones interpretativas para la posible solución de los problemas surgidos. La tercera posición se concretaba con la ayuda de la asignatura de *Repertorio con pianista acompañante*, que como he comentado anteriormente colaboraba en este proceso. Esta colaboración fue fundamental dado que la función del piano en la obra de Strauss es la de interpretar toda la parte orquestal (reducción de la partitura orquestal) para completar íntegramente el contenido musical del *Concierto* e integrar el oboe, que interpreta la parte solista, en el conjunto de la obra. De este modo todas las audiciones y conciertos se llevaron a cabo con la participación del piano. En esta posición era determinante que las alumnas pudiesen apreciar, escuchar y observar la experiencia interpretativa del docente.

4.1.1 FASE UNO:

- Periodo de tiempo comprendido entre el 01/10/2015 y el 18/01/2016.
- Contenido movimiento o sección trabajado: 1^{er} y 2^o movimiento (sin cadencia).
- Herramientas didácticas utilizadas; la escucha, el análisis musical y la ejecución técnica.

Los puntos de control establecidos en la fase uno fueron:

1. El 14 de diciembre de 2015, en la que se interpretaron dos movimientos 1^o y 2^o (sin cadencia) de la obra.
2. El 18 de enero de 2016, en el que se repitieron las mismas partes del *Concierto* para poder observar el progreso.

4.1.2 FASE DOS:

- Periodo comprendido entre el 19/01/2016 y el 9/03/2016.
- Contenido, movimiento o sección trabajado: 2^o movimiento del *Concierto* (con cadencia).
- Herramientas didácticas utilizadas: herramientas de respiración en la interpretación.

El punto de control establecido en esta fase fue el 9 de marzo de 2016, en el que se interpretó el *Concierto* completo.

4.1.3 FASE TRES:

- Periodo comprendido entre el 9/3/2016 y el 27/05/2016.
- Contenido, movimiento o sección trabajado: 3^{er} movimiento del *Concierto*.
- Herramientas didácticas utilizadas: perfeccionamiento técnico y acción interpretativa a través de la conjugación de todos los elementos que intervienen en una interpretación.

El punto de control establecidos para esta fase fue el día 27 de mayo de 2016, organizado como recital el público en el que las alumnas interpretaron la obra integra.

4.2 LAS RESPIRACIONES EN EL CONCIERTO PARA OBOE Y PEQUEÑA ORQUESTA EN RE MAYOR OP. 144 (TRV292) DE RICHARD STRAUSS.

Basándome en los resultados del estudio realizado sobre la bibliografía existente – tanto documental como sonora–, de las opiniones manifestadas por distintos profesionales, del análisis formalista y fraseológico del *Concierto*, del análisis interpretativo y de mi experiencia interpretativa, he abordado mi faceta como docente, materializándose de esta forma los distintos roles de esta investigación a/r/tográfica. El trabajo con el alumnado ha quedado registrado en un diario de grabaciones que dará cuenta de la fusión de roles que se ha pretendido desde el comienzo de esta investigación.

En el curso 2015/2016 decidí crear un diario de grabaciones en el que quedara constancia del proceso de construcción interpretativa que pretendía del “*Concierto para oboe y orquesta en re mayor Op. 144*” de Richard Strauss (1947). En este diario participaron cuatro alumnas de oboe, estudiantes del cuarto curso de la especialidad de Interpretación en el Conservatorio Superior de Música de Jaén. Considero que los documentos audiovisuales de este diario constituyen una de las partes más importantes de la investigación ya que su contenido nace de la experiencia de las alumnas en este proceso y también de la mía propia

como intérprete y como docente. Y es que toda la información que he obtenido en esta investigación está presente en las diferentes actividades desarrolladas en el diario. Es decir, para preparar cada actividad, como docente y como intérprete me he servido de la información obtenida de esta investigación. El diario en si mismo se ha retroalimentado en este proceso, ha servido como espacio para la experimentación donde indagar con los resultados de la investigación y a la vez como fuente de información. Los datos no son el resultado de un estudio de casos, pues no ha sido el fin de esta tesis, sino una fuente de información directa que ha servido para enriquecer, refrendar y complementar todas las demás fuentes utilizadas. Este diario constituye e integra la a/r/tografía en todas sus actividades, ya que para su realización ha requerido del docente para establecer un marco donde investigar y aprender de su experiencia; del investigador para indagar sobre todos los problemas que conlleva el Concierto de Strauss; y del intérprete para experimentar con la interpretación y así poder ofrecer al docente los resultados de su propia experiencia.

Las grabaciones que se presentan e ilustran las complejidades del *Concierto* se han realizado en diferentes clases, audiciones y conciertos porque he considerado que cada una de estas situaciones podía proporcionar información de diferente calado. Así las clases han servido para detectar los problemas y plantear posibles soluciones, y las audiciones y los conciertos se han utilizado como puntos de control donde observar la evolución del proceso de creación y poner en cuestión la utilización de las nuevas herramientas didácticas utilizadas. Se presenta de esta forma una propuesta docente e interpretativa sobre el *Concierto para oboe* de Strauss en su edición de 1947 que puede ayudar, a su vez, a futuros/as estudiantes de oboe a construir su interpretación.

Antes de proceder a analizar las grabaciones, quiero hacer referencia a información que considero interesante. En primer lugar referente a la singularidad que se produce en la docencia impartida en la asignatura de instrumento en los Conservatorios de Música y que se

distingue claramente en el diario de grabaciones. En estos centros educativos, la relación (ratio) profesor-alumno que la ley educativa vigente aplica en las clases de instrumento/oboe, es 1/1, es decir, son clases individuales. Esta característica de enseñanza individual es una práctica común en la docencia musical en España que permite trasladar y recabar conocimiento de forma directa y personal con el/la alumno/a.

En segundo lugar, en cuanto a las alumnas participantes de esta investigación y en el diario de grabaciones, quiero señalar que tenían en el momento de la investigación edades comprendidas entre los 20 y 35 años. Poseían experiencia en la interpretación oboística y en la exposición ante el público. Todas ellas disponían de los medios y los conocimientos necesarios para afrontar la obra de Strauss.

Una peculiaridad observada en las distintas clases y grabaciones realizadas, ha sido la diferencia física y cognitiva entre las alumnas. Como es habitual, cada una de ellas tiene unos antecedentes, conocimientos previos y ritmo evolutivo en el proceso de creación interpretativa, lo que ha producido diversas situaciones y en consecuencia ha planteado diferentes problemas. Esto ha sido una característica que como docente-investigador considero positiva, pues me ha permitido obtener testimonios de distintas realidades interpretativas y a la vez generar información desde diferentes planteamientos musicales de una misma obra.

Una de las cuatro alumnas tiene una dolencia que limita sus capacidades físicas. Su dolencia se manifiesta físicamente en la capacidad pulmonar y de control de la respiración, en la resistencia física y en la movilidad del cuerpo. Esto hace que no pueda realizar su práctica en posición vertical, como es habitual en los conciertos para solistas, y deba realizar su interpretación sentada. Este hecho, en teoría, no debería dificultar la práctica con el oboe,

pero en la realidad afecta a la movilidad y flexibilidad del cuerpo y en consecuencia al resultado sonoro.

4.2.1 DESARROLLO DE LA FASE UNO.

Entre el mes de octubre de 2015 y el 18 de enero de 2016, comenzó la fase uno del proceso de creación interpretativa del *Concierto para oboe* de Strauss en su edición de 1947. En este periodo de tiempo el objetivo marcado era iniciar el proceso a través de herramientas de análisis, escucha y trabajo técnico, lo que permitiría a las alumnas conocer la obra, ver las dificultades y detectar los problemas que les planteaba su ejecución e interpretación. Las herramientas propuestas debían facilitar su desarrollo autónomo. El análisis y la escucha les ayudaría a encontrar su versión personal e imagen propia del *Concierto* y el trabajo técnico a configurar su interpretación. Era necesario que las alumnas hiciesen frente a su primera ejecución del *Concierto* planificando las respiraciones del primer movimiento desde su propio criterio.

En el análisis de la obra las alumnas debían realizar un estudio preliminar sobre las características estructurales y armónicas del *Concierto*. En cuanto a la escucha, se trata de una herramienta fundamental a la que hoy en día se puede acceder con facilidad. Por ello, planteé a las alumnas que la mejor manera de situarse en el contexto de una obra es escuchando distintas interpretaciones sobre ésta. La audición les ayudaría a entender mejor el lenguaje del compositor, a conocer las versiones de otros oboístas y a apreciar la obra en su integridad. Pero sobre todo, les haría cuestionarse diferentes acciones interpretativas que afectarían a su proceso y a su versión. De este modo, la audición se convertía en fundamental para el desarrollo del pensamiento crítico de las alumnas. Debían desarrollar su capacidad de investigación apreciando las características que se distinguen en las distintas grabaciones,

pero para ello, era importante que la escucha no se produjera sobre una sola fuente, sino varias, ya que esto solo produciría en el alumnado el efecto de copia.

Como docente observé los resultados del estudio personal y del trabajo realizado en las clases de oboe e intenté determinar cómo las capacidades técnicas e interpretativas de las alumnas podían hacer frente a las capacidades requeridas por Strauss en su *Concierto para oboe*. Para ello me basé en el trabajo técnico en función de las características y necesidades de cada alumna. Trabajando desde la técnica del oboe y de la propia interpretación las alumnas adquirirían los recursos necesarios para poder interpretar esta obra. Esta herramienta constituye la parte del trabajo más compleja ya con ella se puede hacer frente a las dificultades que tiene que superar el/la oboísta respecto al *Concierto* (respiración).

Una de las cuestiones más importantes que durante toda esta investigación he pretendido ha sido el desarrollo autónomo de las alumnas y sobre todo su capacidad crítica ante este *Concierto*. Las distintas herramientas perseguían que fuesen ellas mismas las que plantearan su interpretación y yo, desde mi experiencia docente, investigadora e interpretativa, el que les facilitara toda la información necesaria para su proceso. Por ello, la primera actividad debía ser el momento en el que ellas presentaran su trabajo y su versión. Era la mejor manera de hacerlas reflexionar sobre su interpretación, proponerles nuevos recursos y que fuesen ellas las que tomaran las decisiones que mejor se adaptasen a su versión. Las alumnas tenían que hacer una propuesta sobre su planificación de respiraciones para interpretar este *Concierto* y una vez analizada yo podría proponerles nuevos recursos. La planificación debía configurar su interpretación en función de las respiraciones y para ello, las alumnas debían plantearse dónde respirar según las características de la obra. Una buena o mala planificación de la respiración sería determinante para que su capacidad física y mental se mantuviese bien durante toda la interpretación. Para facilitarles este trabajo como investigador realicé el análisis de 19 grabaciones del *Concierto para oboe* de Strauss,

interpretadas por 18 artistas internacionales (como se puede ver en el epígrafe de análisis interpretativo de la obra) con el fin de que los resultados aportaran al proceso nueva información sobre diferentes características de interpretación relacionadas con las respiraciones en este *Concierto*. Era una manera de refrendar o refutar mi experiencia como docente y como interprete, una manera de experimentar con nuevas acciones para que las alumnas pudiesen entender mejor las posibilidades y diferencias que se producen en torno a la respiración en este *Concierto*.

4.2.2 PRIMER MOVIMIENTO.

El primer movimiento del *Concierto para oboe* de Richard Strauss es la parte más difícil de estudiar de toda la obra. La exposición y la reexposición de este movimiento constituyen dos de las secciones más complejas para los/as estudiantes de oboe. Muestra de ello son los resultados del diario de grabaciones realizado con las alumnas, en los que se aprecia cómo las frases extremadamente largas que escribe el compositor en esta sección no dejan espacio para la respiración del intérprete y en consecuencia cuando las alumnas iniciaban la interpretación solo encontraban problemas con las respiraciones. En vez de utilizarlas como espacios para mantenerse físicamente bien durante la interpretación, las alumnas iban acumulando tensión en cada una de ellas perdiendo el control de su propia interpretación cuando se acercaban al final de cada sección. Es este momento en el que se pone de manifiesto que el análisis musical es una herramienta fundamental en cualquier interpretación, pues constituye la base de conocimiento necesaria sobre cualquier obra musical. Solo realizando un análisis detallado de los diferentes elementos que componen y distinguen la obra, se pueden conocer las características estructurales, armónicas y melódicas, siendo necesario que el/la oboísta acceda a este conocimiento antes de iniciar su proceso de construcción interpretativa. Por ello, antes de iniciar el proceso interpretativo con las alumnas

yo ya había realizado previamente un análisis formalista de la obra (como puede verse en el epígrafe de análisis formalista) ya que era necesario que como docente dispusiera de esta información antes de realizar una propuesta de respiraciones. Del mismo modo, como intérprete necesitaba acceder a nueva información sobre acciones de la respiración en este *Concierto* para poder experimentar con ellas antes de trasladárselas a las alumnas y por ello, elaboré un análisis interpretativo (como ya he comentado anteriormente y al que se puede acceder en el epígrafe de análisis interpretativo) llevando a cabo una investigación sobre las acciones de respiración que otros oboístas utilizan en su interpretación del *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor Op. 144 (TrV 292)* de Richard Strauss (1948).

Como muestra de las dificultades que se pueden presentar en este movimiento, expongo los siguientes vídeos 1, 2, 3 y 4, realizados en la primera actividad programada como audición dentro del diario de grabaciones y expuestos en esta tesis como actividad 1. Las interpretaciones de las alumnas en estas grabaciones son fruto de su estudio y de sus propias versiones del concierto. Como comentaba anteriormente, como docente pretendía que en esta actividad las alumnas desarrollaran su autonomía interpretativa y sobre todo su capacidad crítica ante este obra programando sus propias respiraciones en el primer movimiento. A partir de los resultados de estas audiciones comencé a plantearles nuevas acciones sobre la interpretación que habían surgido como resultado de la investigación⁴⁰.

⁴⁰ El resultado de todo el proceso interpretativo realizado sobre el primer movimiento se puede observar en los vídeos de la actividad 5, situados al final del texto comprendido en el primer movimiento. Estos vídeos pueden servir de referencia durante la exposición del texto en este movimiento, aunque las distintas actividades planteadas sobre este contienen sus propias grabaciones.

4.2.3 ACTIVIDAD 1

Videos 1, (disco 1) – **alumna 1**. Exposición del primer movimiento (primera audición).

Video 2, (disco 1) – **alumna 2**. Exposición del primer movimiento (primera audición).

Video 3, (disco 1) – **alumna 3**. Exposición del primer movimiento (primera audición).

Video 4, (disco 1) – **alumna 4**. Exposición del primer movimiento (primera audición).

En el vídeo 1 se puede ver cómo la alumna 1 ha realizado un buen planteamiento de la respiración, pero poco a poco se va precipitando en el *tempo* y cada vez que respira el espacio es menor. Como consecuencia apenas se perciben los cambios de dinámica y no se aprecian los diferentes motivos. Poco a poco va precipitando todos los pasajes de semicorcheas. Debido al cansancio surgen, de forma improvisada, nuevas respiraciones y la alumna pierde el control sobre la interpretación.

En el vídeo 2, la alumna 2 realiza mal la respiración desde el primer espacio antes de iniciar su interpretación. Se precipita en los pasajes de semicorcheas del motivo a, y cuando llega a las siguientes respiraciones no las prepara. Como resultado cada vez que respira se va cargando de tensión y va perdiendo el control de su interpretación lo que ocasiona que corte los valores de las notas para poder coger aire. Es un ejemplo claro de la pérdida de control de la interpretación que se produce cuando un alumno/a no plantea bien las respiraciones o no las estudia correctamente.

La alumna 3 (vídeo 3) presenta unas características, que como ya he comentado anteriormente, hacen que su capacidad física sea reducida. Por ello, su capacidad de respiración es menor que las del resto de alumnas. Esta consecuencia tiene que incluir en su interpretación un número mayor de respiraciones que sus compañeras, estableciendo los espacios de respiración, en un principio, sobre los motivos melódicos y no sobre las semifrases e incluso frases. Lo que produce que su interpretación se escuche de forma fragmentada. Además de ello los problemas no solo se originan por la capacidad de respiración sino que a esta característica personal se le suma la falta de control de la propia respiración por lo que cada vez que coge aire pierde el control de la interpretación, tanto en lo que respecta al tempo, como en el sonido.

La alumna 4 (vídeo 4) muestra en su interpretación que las decisiones que ha tomado respecto a la respiración funcionen mejor que las tomadas por sus compañeras en las grabaciones anteriores. Pero a pesar de ello, los problemas de respiración se perciben de igual forma hacia al final del tema A, donde el cansancio causado por una mala respiración, afecta al control de su sonido y a su interpretación en general.

En resumen los problemas observados en esta aproximación de las alumnas a la obra, están relacionados con la dificultad de las frases escritas por el compositor y los vídeos muestran cuatro situaciones diferentes que se pueden presentar ante la interpretación de este movimiento. Una vez realizado este trabajo previo por su parte, y sin que hubiesen recibido ninguna indicación mía, recomendé a las alumnas que trabajasen estas secciones a través de ejercicios de digitación y flexibilidad centrados en el material motivico del movimiento, y de ejercicios de memorización y lectura y ejercicios de respiración centrados en ampliar la capacidad de respiración. Consideré que la manera de encontrar los espacios que mejor se adaptaran a su interpretación era experimentar a través de la respiración. El ejercicio que propuse consistía en ir marcando los espacios de respiración conforme iban haciendo el

recorrido de la exposición del primer movimiento, es decir, las alumnas iniciaban la interpretación hasta el primer espacio y una vez en él, debían experimentar y asimilar cómo se podía ejecutar la respiración. Cuando habían asimilado la sensación de esa respiración volvían a comenzar el recorrido desde el principio, pero esta vez hasta el segundo espacio. Una vez más, debían experimentar y sentir cómo se producía esa respiración y cuando lo conseguían, reiniciar el proceso. Así una y otra vez hasta llegar al final de la exposición. El resultado debía ofrecerles un mapa con la planificación de las respiraciones que mejor se adaptaban a su interpretación y a sus características físicas siempre que las respiraciones no afectaran al discurso musical. Para el ejercicio era importante tener en cuenta que las inspiraciones fueran positivas y no negativas. Estos términos de respiración son una creación mía que utilizo con las alumnas en el aula de oboe para referirme a la respiración positiva como aquella que se produce cuando el/la oboísta inhala aire sin hacer un ruido de aspiración, es decir, cuando se produce una respiración profunda y relajada, y a la respiración negativa como la acción de respiración es contraria a la positiva, produce ruido por la aspiración al cerrar la garganta y crea tensión muscular en los/as oboístas al inhalar el aire.

Además planteé a las alumnas la posibilidad de trabajar los distintos motivos melódicos que conforman la exposición extrayéndolos del contexto de la obra y mezclándolos entre sí de forma aleatoria y sin orden. De esta forma podrían memorizarlos y perfeccionarlos de manera que tuviesen localizado cada motivo y cuando lo integrasen en la obra fluyese sin problemas. El último ejercicio se basaba en los pasajes de semicorcheas de esta sección de la obra. Para estudiarlos podían unir todas las semicorcheas como un ejercicio, de forma que aprendiesen los distintos pasajes y a la vez encontraran en ellos la flexibilidad necesaria para mejorar su interpretación.

4.2.4 PROPUESTA DE ESPACIOS PARA LA RESPIRACIÓN.

Además de estos ejercicios relativos a la respiración, y que resultan prioritarios en esta obra, planteé a las alumnas las posibilidades y espacios que se podían encontrar en este primer movimiento y que habían surgido como resultado de la investigación que yo había realizado previamente.

Algunos de los ejemplos que se muestran a continuación se presentan desde la melodía del oboe, ya que ésta es la causa directa que afecta a la respiración. Ello no quiere decir que la propuesta, basada en el análisis formalista de la obra, se haya realizado solo desde la melodía.

La presentación de las propuestas de respiración las expongo de tres maneras distintas. Por un lado, me baso en las tablas confeccionadas en el análisis fraseológico para incluir en ellas las propuestas de respiración situándolas en cada frase y sección. Por otro lado defino cada respiración de forma narrativa, explicando las características dónde se produce la respiración y la propuesta para realizarla en base a los resultados obtenidos. Por último, utilizo la imagen para ilustrar las respiraciones en la partitura, en la que he resaltado los detalles a través de cuadros en color rojo para poder localizarlos más fácilmente. Al igual que en el capítulo de análisis de las grabaciones, los espacios que propongo para las respiraciones los indico con el número de compás y la parte donde se propone realizarla. El modelo de número utilizado para mostrar el compás y la parte, está compuesto por índice y subíndice (ejemplo (10₂), así el número indica el compás y el subíndice indica la parte del mismo. Para seguir un orden lógico en este capítulo, los planteamientos que expongo mantienen la misma estructura que los capítulos anteriores de análisis formalista de la obra y análisis interpretativo, con el fin de establecer una relación entre ellos que facilite la búsqueda de información y la presentación de los resultados.

Todas las tablas están estructuradas en tres columnas. La primera columna define las subsecciones en las que se divide los distintos secciones que componen los movimientos de este *Concierto*. La segunda columna indica los números de compás en/entre los que se ubican las subsecciones y la tercera columna presenta la propuesta de respiraciones. Después de cada tabla defino las características de estas respiraciones, así como el contexto musical en el que se producen y la técnica que se puede emplear en cada una de ellas.

Otros aspectos que he tenido en cuenta y que pueden afectar a la respiración, son la tesitura de la voz del oboe y las dinámicas de la melodía, (expuestas anteriormente en el capítulo de análisis del *Concierto*) dado que ésta última produce una mayor demanda de energía y en consecuencia de aire.

Exposición del primer movimiento.

Tema A de la exposición.

Como les explico a las alumnas en las clases, en el tema A de la exposición del primer movimiento surgen 16 espacios para la respiración, divididos entre las siete frases que componen esta sección. La tabla indica tres características, que incluyo entre paréntesis, que se producen en algunas de las respiraciones y que he indicado como (inicial) refiriéndome a la respiración que se realiza al inicio de la frase, un asterisco, *, que significa que las respiraciones que lo incluyen se realizan interrumpiendo la ligadura escrita por el compositor y dos asteriscos, **, para indicar el compás que contiene silencios para la respiración. A continuación, y para que las alumnas comprendan de manera correcta las características de cada uno de los espacios de los que disponen, realizo la siguiente explicación.

Tabla 29: Propuesta de respiraciones sobre el análisis fraseológico del tema A de la exposición del primer movimiento. Fuente: El autor

TEMA A DE LA EXPOSICIÓN		
Primer movimiento		
Relación de frases del tema A y propuesta de respiraciones sugerida por el autor.		
SUBSECCIÓN	COMPASES	RESPIRACIÓN
INTRODUCCIÓN	1 - 2	1 – antes del compás 3 (inicial)
FRASE 1	3 - 10	2 – compás 10 ₃ (*)
FRASE 2	11 – 18	3 – entre los compases 14 y 15 4 – compás 18 ₃ (*)
FRASE 3	19 – 26	5 – entre los compases 22 y 23 6 – entre los compases 26 y 27
FRASE 4	27 – 34	7 – compás 32 ₁ (*) 7.1 – compás 32 ₄
FRASE 5	35 – 42	8 – compás 37 ₃ (*) 9 – compás 40 ₂ (**) 10 – compás 40 ₄ (**)
FRASE 6	43 - 50	11 – compás 43 ₄ 12 – compás 44 ₂ 13 – compás 44 ₃ 14 – compás 48 ₃ (*) 14.1 – compás 49 ₃ (*) 14.2 – compás 50 ₃ (*) 14.3 - entre los compases 50 y 51 (*)
FRASE 7	51 - 58	15 – compás 54 ₃ 16 – compás 55 ₃

(inicial) Respiración que se realiza al inicio de la frase.

(*) Respiraciones que se realizan interrumpiendo la ligadura escrita por el compositor.

(**) Compás con silencios para respirar.

Respiración 1:

Esta respiración es una de las acciones más importantes para el oboísta que se produce antes de iniciar la interpretación. Su ejecución se realiza en el compás número 3 y, como les señalo a las alumnas, es de vital importancia pues la preparación por parte del músico sobre el aire determinará el resto de la exposición. Es fundamental que ellas se sientan preparadas para iniciar el discurso musical de forma controlada. La situación de un directo, de un concierto o audición ante el público produce en el intérprete unas sensaciones diferentes a las experimentadas en el proceso de estudio y eso es algo que ellas tienen que tener en cuenta. La exposición pública hace que el ritmo cardíaco se acelere y en consecuencia la respiración experimente un cambio que afecta al estado del intérprete. Como mencionan Dalia & Pozo (2006) “la interpretación musical es una actividad muy sensible que se ve afectada con bastante facilidad por niveles excesivos de activación nerviosa” (p.38). Si tenemos en cuenta la longitud de frases que contiene la exposición del oboe en este *Concierto*, es necesario que la primera respiración que realicen las alumnas sea, en lo posible, cómoda, profunda y controlada.

Respiración 2:

Está ubicada en el compás número 10₃. Esta respiración se produce al final de la frase 1 y para poder realizarla es necesario interrumpir la ligadura que el compositor estableció en este compás y que llega hasta el final del mismo. Como consecuencia de esta interrupción se produce una nueva ligadura que lleva la línea melódica desde la mitad del compás número 10 hasta el final del compás número 12. Esta respiración forma parte de las indicadas en la tabla 4 con el símbolo (*) ya que representan una decisión interpretativa que no mantiene la escritura de Strauss y en consecuencia entra en el debate de este tipo de respiraciones, sobre su adecuada irrupción melódica (véase imagen 19). Aun siendo, como les indico a las

alumnas una decisión contraria a la escritura del compositor, las grabaciones analizadas muestran que todos/as los solistas establecen un espacio para la respiración en el lugar indicado, a excepción de dos interpretaciones: la 1 y la 8, en las que no se produce esta respiración. No es que no se realice la respiración, sino que ésta no es natural sino “continua”⁴¹, un tipo de respiración a la que me referiré más adelante.

⁴¹ Para Martínez (2009) la respiración circular “es una técnica radicalmente nueva en la música clásica occidental, todavía poco conocida y difundida que consiste, precisamente, en respirar mientras se toca pero sin interrumpir el flujo de aire; lo cual permite mantener el sonido constante por el tiempo deseado” (p.4). En la actualidad esta técnica permite a los intérpretes de instrumentos de viento inhalar aire por la nariz mientras se mantiene el sonido con el aire de la boca. De esta forma el fraseo no se ve interrumpido y el intérprete puede mantenerse físicamente bien. Su aplicación depende de muchos factores, desde su adaptación al fraseo en el que se quiere aplicar, su combinación con la respiración natural o el propio control de la técnica, ya que de no tenerlo el sonido y la afinación pueden variar. Por ello, es importante trabajar esta técnica de respiración antes de aplicarla a una obra. Es importante tener en cuenta que se trata de un recurso técnico y no una forma de interpretar ya que su función es permitir al oboísta mantener una frase durante más tiempo sin que la acción se convierta en un reto físico.

Uno de los inconvenientes de la respiración circular es que elimina la naturalidad del fraseo en la interpretación. Del mismo modo que cuando nos comunicamos a través de un lenguaje hablado las respiraciones y los silencios forman parte de la entonación o carácter de la expresión, cuando se interpreta con un lenguaje musical sucede lo mismo. Este hecho produce un debate interpretativo entre los oboístas cuando plantean su respiración en este *Concierto*. Como señalaban los distintos profesionales consultados (René Martín, José Antonio Masmano, Sarah Ropers, Mirian pastor y Juan Antonio Moreno) la respiración circular debe ser un recurso del instrumentista y no una manera de interpretar. (Comunicación personal, 25 de septiembre de 2016)

Imagen 19 – Respiración 2. Ejemplo de interrupción de la frase escrita por el compositor en la edición de 1948. En la imagen se muestran los compases número 6 al 10.

Respiración 2

The image shows a musical score for measures 6 to 10. The instruments listed are Ob. Solo, V-ni I, V-ni II, Viole Solo, Viole G.A., and Vc. A red box highlights a passage in the Viola Solo part, and a green vertical line marks a breath mark in the Oboe Solo part.

Una característica de esta respiración es que en la edición de la obra de Strauss de 1948 (edición orquestal) la irrupción de la ligadura se difumina con la melodía de la viola y el apoyo armónico de los instrumentos de cuerda. En la edición del *Concierto* en su edición para oboe y piano de 1947, esta respiración se apreciaba más debido a la falta de apoyo armónico y sonoro, hecho que dificultaba en gran medida la realización de ésta por parte de las alumnas.

Imagen 20 – Respiración 2. Ejemplo de interrupción de la frase escrita por el compositor en la edición de 1947, reducción para Oboe y Piano. En la imagen se muestran los compases número 9 al 11.

The image shows a musical score for measures 9 to 11. The instruments listed are Oboe and Piano. A red box highlights a passage in the Piano part, and a green vertical line marks a breath mark in the Oboe part.

Respiración 3:

Situada entre las dos semifrases que componen la frase 2, entre los compases número 14 y 15, esta respiración no rompe ningún elemento estructural pero no contiene ningún espacio para poder realizar la respiración, por lo que, como les sugiero a las alumnas, parece adecuado ralentizar el *tempo* para crear un pequeño espacio entre ambas semifrases. La textura del acompañamiento es sencilla por lo que facilita su ejecución, aunque el pequeño *rallentando* que, como señalo, es necesario crear, no está indicado en la partitura. En el análisis de las grabaciones, las alumnas constatan que este espacio de respiración solo es utilizado en cinco interpretaciones, concretamente en las número 2, 3 13, 15 y 19. Al tratarse de una respiración cercana a la respiración 2 y habiendo sido las grabaciones realizadas por profesionales, es posible que no la utilicen porque contengan aire y energía suficientes para continuar con el discurso musical hasta el siguiente espacio. En el caso de las estudiantes, las capacidades técnicas y de gestión de la respiración no están tan desarrolladas aun como en los profesionales por lo que conocer las características de este espacio les puede ayudar en el proceso de construcción interpretativa. (Véase imagen 21)

Respiración 4:

Esta respiración se produce en el compás número 18₃ al final de la frase 2 y tiene las mismas características que la respiración 2. En esta ocasión se rompe la ligadura que fue escrita por el compositor y se produce una nueva (véase imagen 22). Al igual que en la respiración 2, en la edición de 1947 para oboe y piano, esta respiración es más evidente que en la edición orquestal de 1948. La modificación de la ligadura se difumina con la melodía de la viola y el apoyo armónico de la los instrumentos de cuerda en este compás. El análisis interpretativo muestra que esta respiración es fundamental ya que 18 de las interpretaciones la utilizan, a excepción de la 1 que aplica la respiración continua.

Imagen 21 – Respiración 3, Strauss (1948). En la imagen se muestran los compases número 11 al 15.

Ob.Solo

1

Respiración 3

V-ni I

V-ni II

Viole Solo

Viole G.A.

Vc.

Detailed description: This musical score snippet covers measures 11 to 15. The Oboe Solo part (top staff) features a long melodic line with a blue slur spanning measures 11-14 and a green vertical line at measure 15 labeled 'Respiración 3'. The Violin I and II parts (staves 2-3) have a red rectangular box highlighting measures 12-14. The Viola Solo and Viola G.A. parts (staves 4-5) and the Violoncello part (staff 6) also have a red rectangular box highlighting measures 12-14. The key signature is one sharp (F#).

Imagen 22 – Respiración 4 con interrupción de la frase escrita por el compositor en la edición de 1948, reducción para Oboe y Piano. En la imagen se muestran los compases número 16 al 19.

Respiración 4

Ob.Solo

16

V-ni I

V-ni II

Viole Solo

Viole G.A.

Vc.

Cb.

p

Detailed description: This musical score snippet covers measures 16 to 19. The Oboe Solo part (top staff) has a blue slur spanning measures 16-19 and a green vertical line at measure 17 labeled 'Respiración 4'. The Violin I and II parts (staves 2-3) have a red rectangular box highlighting measures 17-19. The Viola Solo and Viola G.A. parts (staves 4-5) and the Violoncello and Contrabass parts (staves 6-7) also have a red rectangular box highlighting measures 17-19. The key signature is one sharp (F#). A piano dynamic marking '*p*' is present at the bottom of the page.

Respiración 5:

Situada entre los compases número 22 y 23, esta respiración es del mismo tipo que la anteriormente analizada, número 3. Se realiza entre las dos semifrases de la frase 3. Al no disponer de espacio para su ejecución, la práctica habitual es ralentizar el *tempo* para crear espacio, pero como ya ocurría en la respiración 3, esta modificación no fue escrita por el compositor (véase imagen 23). Tanto el diario de grabaciones como el análisis interpretativo muestran que los/as intérpretes han consumido mucha energía desde que se inició la exposición y por ello, se observa que el número de interpretaciones que utilizan esta respiración es mayor; en concreto, utilizan esta respiración las interpretaciones número 1, 2, 3, 5, 6, 10, 13, 15, 16, 17 y 19. Este espacio es complejo para las alumnas ya que les cuesta frenar el *tempo* y volver a recuperarlo una vez realizada la respiración. En muchas ocasiones se produce una interpretación demasiado artificial en esta frase debido a la dificultad de esta técnica. Esta apreciación se puede ver en los vídeos de la actividad 1.

Respiración 6:

Esta respiración se realiza entre los compases número 26 y 27, al final de la frase 3 y comienzo de la frase 4. Siendo el espacio del mismo tipo que las respiraciones número 3 y 5. La diferencia reside en que en esta ocasión la respiración se sitúa al final de la frase y no entre las dos semifrases, por lo que la acción no interrumpe tanto el discurso melódico como en éstas. En todas las grabaciones analizadas, los/as intérpretes respiran en esta parte de la obra. El hecho de que no existan silencios que faciliten la respiración ocasiona que, al igual que en la respiración número 3 y 5, la práctica aplicada sea la de ceder en el *tempo*, siendo en este caso el *rallentando* mucho más exagerado que en los casos anteriores. Al tratarse de un cambio de frase y de material temático, la cesión del tiempo enfatiza la expresión de la

interpretación y la entrada de la nueva frase que se presenta en una dinámica de *piano súbito* (*p súbito*). (Véase imagen 24)

Imagen 23 – Respiración 5, Strauss (1948). En la imagen se muestran los compases número 20 al 24.

Respiración 5 2

Ob. Solo

V-ni I

V-ni II

Viole Solo

Viole G.A.

Vc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Imagen 24 – Respiración 6, Strauss (1948). En la imagen se muestran los compases número 25 al 29.

Respiración 6

Ob. Solo

V-ni I

V-ni II

Viole Solo

Viole G.A.

Vc.

sub p

sub p

sub p

sub p

sub p

sub p

Respiración 7:

Se produce en el compás número 32₁ en la segunda semifrase de la frase 4. Se trata de una respiración sin espacio, Y que rompe la ligadura existente creando en su lugar una ligadura nueva. Es el mismo caso de las respiraciones 2 y 4 y se puede generar un mismo debate. La manera usual de ejecutarla es *ralentizando* un poco el *tempo* desde el compás anterior ya que en el acompañamiento, el motivo (x) no deja espacio para su realización sino se realiza de esta manera. El análisis interpretativo muestra que esta respiración es realizada en siete de las interpretaciones analizadas; en concreto en las número 2, 5, 7, 11, 12, 16 y 19. En este caso si las alumnas no deciden realizarla se enfrentan a 10 compases seguidos (c: desde el número 27 al 37) sin un espacio adecuado para la respiración, lo que en mi opinión como docente y oboísta profesional puede tener consecuencias nefastas en el resultado final.

Imagen 25 – Respiración 7, Strauss (1948). En la imagen se muestran los compases número 30 al 33.

The image displays a musical score for Strauss (1948), specifically measures 30 to 33. The score is written for several instruments: Ob. Solo, V-ni I, V-ni II, Viole Solo, Viole G.A., and Vc. A red box highlights measures 31 and 32 in the V-ni II and Viole Solo parts. A green arrow points to measure 32 in the Ob. Solo part, labeled 'Respiración 7'.

Respiración 7.1:

Se trata de una respiración que surge como alternativa a la que he numerado como 7 pero no son dos espacios de respiración diferentes ya que pertenecen al mismo compás. Esta posible respiración permite retrasar la respiración desde el compás número 32₁ hasta la cuarta parte del compás número 32₄. A diferencia de la respiración 7 en la que el acompañamiento se desarrolla sobre el motivo (x) de semicorcheas, la opción 7.1 ofrece un acompañamiento armónico sobre la figura de una blanca, lo que permite a las alumnas crear espacio para la respiración, sin ceder el tiempo del compás anterior y sin romper la ligadura de la frase 4. Se trata de dos semifrases iguales por lo que parece más lógico mantener la unidad de lenguaje de las mimas (ver imagen 26). Las grabaciones analizadas reflejan que esta opción es solo utilizada por cuatro interpretaciones, siendo éstas las número 4, 9, 10 y 14. Aunque desde un punto de vista práctico y analítico presenta una mejor opción, interpretativamente es más complejo de realizar debido al poco tiempo del que dispone el/la oboísta, lo que hace que la respiración sea más pequeña. Por ello considero que lo idóneo es experimentar a través de la interpretación para ver si el resultado sonoro es mejor que la propuesta de respiración 7.

Imagen 26 – Respiración 7.1, Strauss (1948). En la imagen se muestran los compases número 30 al 33.

The image displays a musical score for Strauss (1948), specifically measures 30 to 33. The score is written for a full orchestra, including Oboe Solo (Ob. Solo), Violins I and II (V-ni I, V-ni II), Violoncello Solo (Viole Solo), Violoncello G.A. (Viole G.A.), and Viola (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red box highlights measures 31 and 32. A green vertical line marks the start of the 'Respiración 7.1' in measure 32. The text 'Respiración 7.1' is written in red above the Oboe Solo part in measure 32.

Respiración 8:

Situada en el compás número 37₃ esta respiración pertenece a la frase 5 y se produce sobre el motivo b del tema A. Esta respiración entra en el mismo debate del grupo de respiraciones 2, 4 y la 7, ya que interrumpe la ligadura del compositor y crea una nueva ligadura y en este caso en un motivo melódico concreto (motivo b). El único espacio que ofrece esta respiración se encuentra en la figura de negra del motivo que la precede ya que el acompañamiento que se produce es de corcheas en los violines, del motivo x en los violonchelos y armónico en el resto. Un efecto que produce esta respiración es que acentúa la llegada a la segunda semifrase de la frase 5 que ahora aparece con una dinámica de *forte* (*f*) y por lo tanto ayuda al crescendo del compás número 38 (véase imagen 27).

En el análisis interpretativo este espacio es utilizado por diez interpretaciones, las número 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 16 y 19. Aunque no todas lo utilizan este espacio es importante ya más de la mitad lo hace. Para las alumnas este espacio supone una ayuda importante para poder encontrarse más cómodas en su discurso.

Imagen 27 – Respiración 8, Strauss (1948). En la imagen se muestran los compases número 34 al 38.

The image displays a musical score for Strauss (1948), specifically measures 34 to 38. The score is written for a full orchestra, including Clarinet in Si-flat I and II, Oboe Solo, Violin I and II, Viola Solo and G.A., and Violoncello. A red box highlights measures 37 and 38, which are labeled 'Respiración 8' and 'Motivo (b)'. The score shows various dynamics like *mf*, *cresc.*, and *f*. The Oboe Solo part is marked with a green '3' and a blue line, indicating a specific melodic motif. The Violoncello part is marked with a red '3' and a red line, indicating a specific rhythmic motif. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Respiraciones 9 y 10:

Este espacio incluye dos respiraciones y por ello los indico con el número 9 y 10. Se trata de los silencios que encontramos en el compás número 40₂ y 40₄ de la exposición, en la frase 5. Estas respiraciones se producen en uno de los puntos de más tensión musical de la exposición del oboe. El material melódico aparece en la partitura con la indicación dinámica de *forte (f)* y precede a una pequeña cadencia de dos compases con material motivico b, que el compositor escribe para el oboe solo. El oboe, en dialogo con el clarinete entre el motivo a, y el motivo b, inicia esta pequeña cadencia que nos conduce hasta la frase 6, compuesta por el material temático del motivo b.

Estas respiraciones son las únicas en toda la exposición que se pueden realizar en un silencio, ya que desde que se inició la exposición no había existido ningún silencio en la melodía del oboe. El compás número 40 está escrito con dos silencios de corchea separados por una célula melódica de tres corcheas. En este caso la respiración que se utiliza la denomino de intercambio ya que se trata de soltar el aire sobrante y el exceso de presión interior acumulado durante las frases y respiraciones anteriores en el primer silencio, indicado como respiración 9, y coger aire nuevo en el segundo silencio, indicado como respiración 10. Es un momento en el que las alumnas pueden vaciar el cuerpo de aire y de tensión para llenarse de nueva energía para la interpretación (véase imagen 28). Este espacio es utilizado en todas las interpretaciones analizadas ya que no produce ningún debate al intérprete al ofrecer espacio para las respiraciones. El problema que observé en los vídeos de la actividad 1 fue que cuando las alumnas llegaban a este compás y querían realizar la técnica de intercambio, la tensión que habían acumulado en las frases anteriores era tan grande que les costaba controlar el *tempo* para poder soltar y coger aire. Desde mi experiencia interpretativa sobre esta respiración aconsejé a la alumnas que controlasen el *tempo* desde los

compases anteriores para que cuando llegaran al espacio indicado para la respiración pudiesen disponer del tiempo suficiente para expulsar el aire sobrante en el primer espacio (respiración 9) mientras relajaban el abdomen para coger nuevo aire el segundo espacio (respiración 10).

Imagen 28 – Respiraciones 9 y 10, Strauss (1948). En la imagen se muestran los compases número 39 al 43.

Respiraciones 11, 12 y 13:

Al igual que sucedía en el área de las respiraciones 9 y 10, las respiraciones 11, 12 y 13 son espacios de intercambio de aire que sirven a las alumnas para descargar la tensión y coger aire nuevo para finalizar la interpretación de la exposición. En este caso las respiraciones se indican entre las figuras de blanca escritas en los compases número 43₄, 44₂ y 44₃. Son dos compases que actúan como nexo entre frases y como final de la pequeña cadencia del oboe. He indicado tres espacios de respiración por la posibilidad de las oboístas

de utilizarlos en caso necesario pero si la técnica de respiración que se emplea es de intercambio solo serían necesarios dos espacios quedando estos seleccionados como el 11 y el 13. El espacio 12 es una vía de escape en caso de necesidad de las intérpretes (véase imagen 29). Estas acciones de respiración se experimentarán a través de la interpretación.

Las interpretaciones estudiadas realizan todas las respiraciones 11 y 13 y en el caso de la respiración 12 la utilizan las interpretaciones 1, 2, 5, 6, 8, 9, 12, 14, 15 y 16. Para poder apreciar este ejemplo de respiración en este espacio e incluido el vídeo denominado a, en el que como intérprete pruebo las respiraciones entre la número 9 a la número 13, con la técnica de intercambio de aire que les proponía a las alumnas.

Vídeo a, (disco3) – *intérprete*. Final de la exposición - primer movimiento.

Imagen 29 – Respiraciones 11, 12 y 13, Strauss (1948). En la imagen se muestran los compases número 41 al 45.

The image shows a musical score for Strauss's 'Die Frau ohne Schatten' (1948), measures 41-45. The score includes parts for Oboe Solo, Violin I, Violin II, Violoncello, and Viola. Red annotations indicate breathing techniques: 'Respiración 11, soltar aire' (measure 41), 'Respiración 13, coger aire' (measure 43), and 'Respiración 12, soltar aire' (measure 44). A 'Pequeña cadencia' is marked in measure 42. Dynamics include *mf* and *pp*.

Respiraciones 14, (14.1, 14.2, 14.3):

El espacio de respiración 14 es uno de los que más incertidumbre crea a los/as intérpretes, en especial a las alumnas participantes de esta investigación. Se encuentra en la frase 6, comprendida entre los compases número 43 y 50. Los dos primeros compases de esta frase (compases número 43 y 44) además de ser el último espacio de respiración, establecen un nexo entre el material temático de la pequeña cadencia del oboe en el compás número 41 y 42, y el material temático del compás número 45 al 50. Este último, está formado por el motivo b, en la melodía del oboe y el motivo x, en el acompañamiento de la orquesta. Todos los compases desde el número 45 al 50 muestran el mismo material melódico aunque en distintos grados, lo que cambia son las tonalidades en las que aparece –la bemol mayor y re mayor– y que en los dos últimos compases (número 49 y 50) el acompañamiento armónico pasa a la figura de redonda frente al movimiento de blancas y negras que se produce en los compases anteriores. Esto permite que cualquiera de los compases comprendidos entre el número 45 y el 50, puedan ser un espacio para la respiración. Tales espacios varían en función del/la intérprete y de sus necesidades de respiración. Por ello, he numerado este espacio como respiración 14, 14.1, 14.2 y 14.3.

Desde el análisis interpretativo la respiración 14 es utilizada por las interpretaciones 5, 6, 7, y 19; la respiración 14.1 es utilizada por las interpretaciones 10, 11 y 14; la respiración 14.2 es utilizada por las interpretaciones 5, 7, 9 y 12; la respiración 14.3 es utilizada por las interpretaciones 1, 2, 3 y 17. Hay dos interpretaciones que utilizan dos respiraciones en este espacio la 5 y la 7, e incluso la grabación 16 utiliza el compás número 47₃ para respirar. Estos datos sirven para conocer cómo la frase 6 y en concreto los compases número 45 al 50, dadas sus condiciones compositivas, constituyen un espacio para poder respirar en cualquiera de ellos en función de las necesidades del intérprete. Desde el punto de vista de los

estudiantes les puede facilitar el discurso musical hasta el final de la exposición. Aun así el compás escogido para la respiración es muy importante pues condiciona a las alumnas en el resto de la interpretación de la exposición.

En las respiraciones número 14, 14.1, 14.2 (compases número 48₃, 49₃ y 50₃) el espacio para la respiración se produce en la tercera parte del compás, después de una figura de negra ligada a una corchea de tresillo (véase imagen 30). Una vez más, estas respiraciones rompen la ligadura escrita por el compositor y ponen en evidencia la escasez de espacios que ofrece éste para respirar. Si se tiene en cuenta las características de esta escritura, romper la ligadura produce más incertidumbre al/la intérprete a la hora de escoger un espacio que se adapte para su respiración, debe considerar que este espacio no interfiera demasiado en su discurso musical. La respiración 14.3 está ubicada en una parte diferente del motivo melódico y se realiza entre los compases número 50 y 51 –final del motivo b–, antes de la nueva frase (frase 7), sobre el espacio que da comienzo a la conclusión del tema A.

Respiración 15:

Se encuentra en el compás número 54₃ entre dos figuras de blanca. Esta respiración no plantea problemas a las alumnas ya que la voz del oboe, aun estando en una dinámica de *crescendo* (*cresc.*) hacia un *fortísimo* (*ff*) va acompañando a la melodía que se produce en la viola y clarinete (véase imagen 31). En el análisis interpretativo este espacio es utilizado por todas las interpretaciones menos las señaladas con los números 8, 9 y 13.

Respiración 16:

Esta respiración cierra el grupo de respiraciones del tema A de la exposición. De características similares a la respiración 14, se diferencia de ésta en que la melodía del clarinete se desarrolla con la figura de semicorchea en vez de los tresillo de negras anteriores.

Este espacio es menos utilizado en las grabaciones siendo las interpretaciones 1, 9, 11, 13 y 14 las que lo adoptan. Hay que destacar que las grabaciones 1, 9 y 13, utilizan tanto la respiración número 15 como la 16, por lo que estos dos espacios se configuran como posibles para el estudio del *Concierto* por parte de los estudiantes.

Imagen 30 – Respiración 14, Strauss (1948). En la imagen se muestran los compases número 48 al 51.

The image displays a musical score for measures 48 to 51 of a concerto by Strauss (1948). The score is written for a full orchestra, including Clarinet in Si (I, II), Cor (Fa) (I, II), Oboe Solo, Violin I, Violin II, Viola Solo, Viola G.A., and Violoncello. The key signature is two sharps (D major or F# minor), and the time signature is 4/4. The score is annotated with red boxes and labels to highlight specific musical elements:

- Respiración 14:** Indicated by a red bracket under the first measure (measure 48).
- Respiración 14.1:** Indicated by a red bracket under the second measure (measure 49).
- Respiración 14.2:** Indicated by a red bracket under the third measure (measure 50).
- Respiración 14.3:** Indicated by a red bracket under the fourth measure (measure 51).
- Motivo (b):** Indicated by a red bracket under the first measure (measure 48).
- Dynamic markings:** *pp* (pianissimo) is marked at the beginning of measures 48, 49, and 51. *cresc.* (crescendo) is marked in measures 49, 50, and 51.
- Rehearsal mark:** A box with the number '4' is placed above the first measure (measure 48).

Imagen 31 – Respiraciones 15 y 16, Strauss (1948). En la imagen se muestran los compases número 52 al 56.

The image shows a musical score for measures 52 to 56 of Strauss's Concerto for Oboe. The score includes parts for Clarinet in Si (I, II), Oboe Solo, Violin I and II, Viola Solo and G.A., and Cello. Red boxes highlight specific passages in the Clarinet and Viola Solo parts. Green arrows labeled 'Respiración 15' and 'Respiración 16' point to breath marks in the Oboe Solo part. Crescendo markings are present in several parts.

4.2.5 ACTIVIDAD 2

La actividad 2 está formada por los vídeos 5 y 6, en los que se presentan los resultados de la investigación a/r/tográfica realizada sobre la exposición del primer movimiento del *Concierto para oboe* de Strauss, en la que las respiraciones expuestas anteriormente forman un conjunto de propuestas planteadas a las alumnas para facilitar y mejorar su interpretación. Para llevar a cabo la acción a/r/tográfica utilicé la información obtenida de todas las acciones realizadas en esta investigación y experimente interpretativamente con ellas antes de trasladarlas a la docencia y a este tesis. Los objetivos

planteados en la actividad 1 se habían basado en mejorar la técnica de la respiración en esta sección del primer movimiento y el resultado de éstos, se puede apreciar en los nuevos vídeos 5 y 6.

Para hacer frente a los problemas que surgieron en la actividad 1, además de las acciones ejecutadas y expuestas en cada respiración planteé a las alumnas la utilización de diferentes herramientas que les permitiese mejorar su interpretación. Así con las alumnas 2, 3 y 4 trabajé los finales de las frases de esta exposición, teniendo en cuenta la utilización del *tempo* y la relajación del cuerpo para conseguir controlar el sonido que antecede y precede a cada respiración y además poder perfilar los finales de las frases. Para ello, la técnica que les propuse se basaba en crear un pequeño *rallentando* (como ya he expuesto en distintas respiraciones) para que los espacios fuesen más amplios y pudiesen respirar más cómodamente. Con la alumna 1 trabajé el fraseo de esta sección pero desde un planteamiento completamente diferente al realizado con sus compañeras, ya que la técnica empleada por ésta era de respiración continua y por lo tanto los ejercicios estaban enfocados a mantener la calidad, flexibilidad del sonido a demás de la afinación estable mientras empleaba esta técnica.

Como consecuencia de los planteamientos que realicé a las alumnas sobre las posibilidades de interpretación y respiración que se pueden realizar en esta sección de la obra, el resultado mostró que para una misma sección del *Concierto* las alumnas utilizaban dos técnicas diferentes en la interpretación, una técnica con el planteamiento de respiración natural⁴² y otra técnica desde la respiración circular. Desde el punto de vista de la

⁴² Rodríguez (2016) distingue dos tipos de respiración; pasiva, refiriéndose a la respiración cotidiana y activa, señalando a la respiración que utilizan los instrumentistas de viento al interpretar. Para que el alumnado pueda diferenciar las acciones que planteo a través de la respiración, como docente utilizo el término de

investigación las dos acciones aportan información de cómo una misma cuestión interpretativa puede ser abordada desde dos perspectivas diferentes y sin embargo ambas ser totalmente válidas. Así los vídeos 5 y 6 muestran la diferencia entre estas dos técnicas.

Vídeo 5, (disco 1) – ***alumna 1***. Exposición del primer movimiento con respiración circular.

Vídeo 6, (disco 1) – ***alumna 4***. Exposición del primer movimiento con respiración natural y rallentando en el tempo.

Vídeo 5, alumna 1. En este vídeo se puede observar cómo la interpretación a evolucionado favorablemente desde la primera actividad planificada. La alumna afronta mucho mejor la interpretación de la exposición ya que ha decidido combinar dos técnicas de respiración en esta sección. Por un lado la respiración natural y por otro lado, la respiración circular. Una vez que la ejecución de la exposición va tomando forma, gracias a una buena planificación de su interpretación, es momento de poder perfeccionar cuestiones de dinámica, afinación y fraseo.

Vídeo 6, alumna 4. La actuación que presenta este vídeo es un buen ejemplo de cómo se puede mejorar la interpretación teniendo como objetivo la respiración. La alumna prepara mucho mejor los finales de frase que en su primera actuación y en consecuencia encuentra más espacio para su respiración. Su planteamiento parte de la respiración natural para su interpretación, por lo tanto el trabajo realizado en clase y en su estudio personal se enfocó hacia las conexiones que se producen antes y después de cada respiración.

respiración natural en el aula de oboe, desde el planteamiento de Rodríguez (2016) sobre respiración activa, pero la denomino respiración natural para diferenciarla de la respiración circular.

En oposición a estos dos planteamientos de respiración realizados por las alumnas 1 y 4, también puede suceder que el/la oboísta no planteé bien su interpretación, no tenga en cuenta la importancia de la planificación de la respiración y en consecuencia cuando la alumna realiza la interpretación de esta sección no pueda llegar al final de la misma. Como sucede en el vídeo 7 realizado con la alumna 2. En el comienzo de la exposición la alumna comenzaba bien las respiraciones pero conforme éstas se iban sucediendo empezaba a acortar los finales de las frases con la intención de poder respirar, sin embargo, el efecto producido era el contrario al que buscaba. Cada vez que respiraba cogía más tensión y perdía más el control de la respiración hasta llegar al límite de dejar de tocar. Este ejemplo es muy significativo porque muestra la verdadera realidad de una obra que presenta grandes dificultades para los/as estudiantes de oboe. Es fundamental tener en cuenta que las decisiones interpretativas relacionadas con la respiración en la interpretación del tema A de la exposición del primer movimiento del *Concierto para oboe* de Strauss (1947) determinan el discurso musical y por lo tanto hay que darle la importancia que éstas merecen.

Vídeo 7, (disco 1) – **alumna 2.** Exposición del primer movimiento con respiración natural y rallentando en el tempo.

Transición de la exposición.

La transición de la exposición es una sección del primer movimiento que no conlleva dificultades para las alumnas, ya que el oboe solo interviene en la frase 3 de esta sección, en una frase de ocho compases en la que el oboe presenta el motivo melódico c y conduce la melodía hasta el Tema B. Al tratarse de una sola frase solo se produce una respiración.

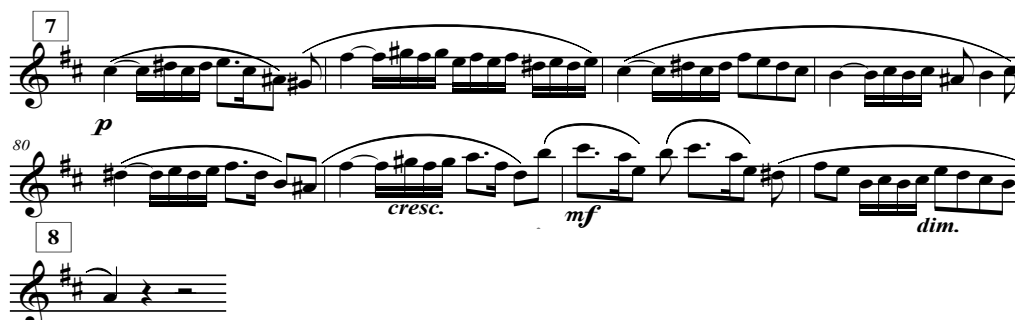
Tabla 30 : Relación de frases de la transición de la exposición y propuesta de respiraciones. Primer movimiento. Fuente: El autor

TRANSICIÓN DE LA EXPOSICIÓN		
Primer movimiento		
Relación de frases de la transición y propuesta de respiraciones.		
SUBSECCIÓN	COMPASES	RESPIRACIÓN
FRASE 1	59 - 69	Sección orquestal
FRASE 2	70 – 75	Sección orquestal
FRASE 3	76 – 83	17 – compás 75
(Sección orquestal) La frase la realiza la orquesta no el oboe, por lo que no contiene respiraciones		

Respiración 17:

Aunque esta frase no contiene espacios para respirar, en este caso no existe problema con la respiración ya que el oboe interviene durante ocho compases en los que la respiración se puede realizar antes y después de los mismos. Además de ello, en el análisis de la tesitura y de dinámicas realizado sobre la voz del oboe, se observa que esta frase está compuesta en un registro cómodo para el oboe y sin grandes cambios dinámicos por lo que no requiere de mucha energía para el oboísta.

Imagen 32 – Respiración 17, Strauss (1948).



Tema B de la exposición.

Como ya expuse en el capítulo de análisis formalista de la obra El tema B en la exposición contiene dos melodías que el compositor las presenta como opuestas. La primera frase es lírica y encantadora siendo interpretada por la orquesta. La segunda frase es de carácter virtuoso y enérgico y erige al oboe como protagonista de esta melodía. Esta segunda frase del tema B establece un diálogo entre el oboe y los instrumentos de viento de la orquesta, principalmente con el clarinete. Una peculiaridad que se apreciaba en esta sección, como ya se vio en el análisis formalista de la obra, es el motivo rítmico que interpretan los instrumentos de cuerda. Se trata de una variación del motivo (x) que siempre acompaña al oboe en las escalas de esta melodía.

Desde el punto de vista de la respiración, en el tema B propongo a las alumnas siete espacios para la respiración, que aunque no deben presentar problemas a los/as intérpretes, cuando las alumnas comenzaron su estudio se encontraron con algunas dificultades relacionadas con la manera de respirar antes de iniciar las frases.

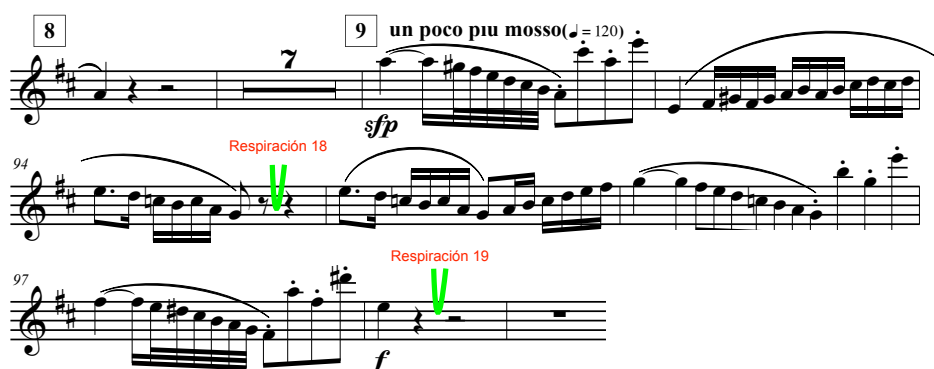
Tabla 31: Relación de frases del tema B y propuesta de respiraciones. Fuente: El autor

TEMA B DE LA EXPOSICIÓN - PRIMER MOVIMIENTO		
Relación de frases del tema B y propuesta de respiraciones.		
SUBSECCIÓN	COMPASES	RESPIRACIÓN
FRASE 1	84 - 91	Sección orquestal
FRASE 2	92 - 99	18 – compás 94 ₃ 19 – compás 98 ₂
FRASE 3	100 – 113	20 – compás 102 ₄ 21 – compás 104 ₄ 22 – compás 106 ₄ 23 – compás 107 ₄ 24 – compás 109 ₃
(Sección orquestal) La frase la realiza la orquesta no el oboe, por lo que no contiene respiraciones		

Respiración 18 y 19:

Estas respiraciones se encuentran situadas en la frase 2 del tema B en el que el oboe juega con escalas y pasajes en la tonalidad de la mayor de forma virtuosa. Estas respiraciones no presentan ninguna dificultad porque en este caso la melodía del oboe contiene espacios entre las semifrases que permiten respirar cómodamente al oboísta (véase imagen 33).

Imagen 33 – Respiraciones 18 y 19, Strauss (1948)(oboe solo).



Respiraciones 20, 21, 22, 23 y 24:

Contenidas en la frase 3 del Tema B, como mencionaba anteriormente, esta frase es de mayor longitud que las anteriores ya que está comprendida entre los compases número 100 y 113. Destaca por el diálogo entre el Oboe y la Orquesta en el que el mismo material melódico se convierte en un juego de preguntas y respuestas entre el Oboe y la Orquesta. En este contexto se realizan las respiraciones de esta frase, las cuales no presentan dificultad a las alumnas ya que el diálogo deja espacios entre las preguntas y las respuestas para que estas pueda respirar (véanse imágenes 34 y 35). Al tratarse de una misma frase de similares características para la respiración, he agrupado todos los espacios en un mismo epígrafe. El hecho de que indique todos los espacios de respiración en esta frase no significa que se

tengan que utilizar, sino que representan espacios en los que las alumnas puedan situar la respiración en función de las necesidades de sus propias necesidades.

Imagen 34 – Respiraciones 20 y 21, Strauss (1947).

Respiración 20

Respiración 21

Imagen 35 – Respiraciones 22, 23 y 24, Strauss (1947).

Respiración 22

Respiración 23

Respiración 24

Desarrollo
Lebhaft (Vivo)

4.2.6 ACTIVIDAD 3

Esta actividad está programada como punto de control de las secciones de la transición y del tema B de la exposición del primer movimiento. Como ya he comentado anteriormente, desde el punto de vista de la respiración esta sección no debe implicar dificultades a las alumnas. Sin embargo cuando éstas realizaron la primera audición, observé cómo tres de las alumnas presentaban problemas en la interpretación del tema B y cada una de ellas con características diferentes; La alumna 2 (vídeo 8ª) siempre respiraba tarde y como consecuencia precipitaba todos las escalas. Este era un problema que caminaba entre la respiración y la digitación, por una parte si la respiración se producía tarde el pasaje iba a carecer de tiempo suficiente para su ejecución y el efecto producía que no se entendiese nada. Por otro lado, si la alumna no había estudiado y asimilado correctamente las escalas del tema B, la inseguridad que mostraba la alumna le iba a ocasionar que se precipite aun más en la propia respiración como y en digitación; Otro problema de interpretación se puede apreciar en el vídeo 8b, dónde la alumna 3 realiza cortes del sonido en todos los finales de las escalas y motivos del tema B, posiblemente con la intención de crear más espacio para la respiración, pero el resultado que produce esta acción se convierte en negativo de cara a la interpretación y a la propia respiración. Posiblemente la alumna estuviese condicionada por los problemas de las escalas y su reacción fuese la de cortar las notas; El último caso (vídeo 8c) se presentaba con la alumna 1, que cuando ejecutaba las escalas no se entendían ninguna de ellas, y por consiguiente el resultado de su interpretación era totalmente difuso. Este problema se debía a la falta de estudio y sobre todo a una mala planificación de éste. Por ello, tras observar los distintos problemas que presentaban las alumnas con estas escalas, les propuse trabajar este tema analizando primeramente las propias escalas. El ejercicio partía del estudio de cada una de las escalas, pero para ello, era necesario que las alumnas entendiesen primero el tipo de escala que estaban interpretando en cada momento. Mi idea partía del

estudio individual de cada escala con la finalidad de conocer qué tonalidad forma a cada escala. Primeramente las alumnas debían ejecutar las escalas a un *tempo* lento y poco a poco aumentar su velocidad. Cuando las escalas se habían asimilado y no existían problemas en su ejecución, las alumnas debían integrar las diferentes escalas en sus frases correspondientes. El planteamiento de este ejercicio debía solucionar el problema de las escalas y solventar los problemas de respiración. Para poder observar estos problemas a continuación expongo los vídeos de esta sección y un vídeo con mi experiencia interpretativa sobre este tema B con una breve explicación del trabajo de las escalas.

Video 8a, (disco 1) – **alumna 2**. Tema B, respiraciones precipitadas.

Video 8b, (disco 1) – **alumna 3**. Tema B, finales cortados.

Video 8c, (disco 1) – **alumna 1**. Tema B, escalas mal ejecutadas.

Video b, (disco 3) – **intérprete**. Tema B, propuesta de estudio para las escalas.

Desarrollo del primer movimiento.

Indicado con la palabra “vivo” (*Lebhaft*) esta sección del primer movimiento se extiende hasta el compás número 148 donde comienza la reexposición. Al igual que sucediera en el *final* del Tema B de la exposición, el contenido musical compuesto por cuatro frases se desarrolla a través de un diálogo entre el oboe y la orquesta con el material temático del motivo d y b, en las tonalidades de la mayor y re mayor. La frase 3 de esta sección no presenta dificultades para la respiración porque contiene espacios entre los motivos, pero en la frase cuatro es muy importante que las alumnas hagan una buena planificación de las respiraciones porque de esta gestión dependerá la siguiente sección, la reexposición.

Tabla 32: Relación de frases en las que interviene el oboe en el desarrollo y propuesta de respiraciones. Fuente: El autor

DESARROLLO - PRIMER MOVIMIENTO		
Relación de frases del desarrollo y propuesta de respiraciones.		
SUBSECCIÓN	COMPASES	RESPIRACIÓN
FRASE 1	114 - 123	Sección orquestal
FRASE 2	124 – 131	Sección orquestal
FRASE 3	132 - 141	25 – compás 137 ₃ 26 – compás 139 ₃
FRASE 4	142 – 147	27 – compás 142 (inicial) 28 – compás 147 ₁
(Sección orquestal) La frase la realiza la orquesta no el oboe, por lo que no contiene respiraciones (inicial) Respiración que se realiza al inicio de la frase.		

La tercera columna de esta tabla, además de indicar las posibles respiraciones que se pueden efectuar en cada frase, expone algunas características respecto a la frase y también a la respiración. Cuando aparece el término sección orquestal, se refiere a que esta frase es interpretada por la orquesta y no por el oboe, y cuando incluye el vocablo (inicial) describe que la respiración se realiza antes de comenzar la frase. A continuación expongo cada una de las características de cada respiración.

Respiraciones 25 y 26:

Estas respiraciones están situadas en la frase 3 en la que participa el oboe dentro del desarrollo del primer movimiento. La intervención del oboe comienza dos compases después de la interpretación que hace la orquesta con el motivo d, repitiendo el oboe el mismo motivo melódico en respuesta a la orquesta. La respiración número 25 se produce en el compás

número 137₃ y no conlleva complicaciones ya que las alumnas han podido descansar en el comienzo del desarrollo y las intervenciones que tienen en esta frase contienen espacios para respirar. La respiración se produce mientras la orquesta interpreta el motivo b, y, al igual que antes, el oboe responde con la misma melodía pero en este caso aparece transportada con un intervalo de segunda mayor ascendente por encima de la melodía de la orquesta, al igual que en la respiración 26 (compás número 139₃). Entre la orquesta y el oboe se mantiene un diálogo en el que se alternan los motivos de forma cromática y ascendente, hasta que éstos llegan a la frase 4 o retransición como define Kissler (1988). (Véase imagen 36)

Respiraciones 27 y 28:

Como comentaba en la anterior respiración, desde el compás número 142 hasta el 147 hay una retransición que actúa como final del desarrollo y que lleva el entramado musical hasta la sección de la reexposición. La frase 4 está formada por seis compases que actúan de enlace a través de una pequeña cadencia del oboe –como ya sucediera en la exposición– tanto en el oboe, como en la orquesta. La pequeña cadencia comienza con el motivo b, con el que el oboe (compás número 143) responde a la orquesta. Este material melódico se transforma desde los tresillos de corchea a grupos de semicorcheas que emulan el motivo x y lo preparan para su entrada en la reexposición. En la partitura figura la indicación (compás número 147) de *Poco calando*, por lo que el *tempo* se relaja para retomar el Tema A de este movimiento.

Cuando trabajaba con las alumnas esta respiración 27, hacía hincapié en la importancia de este espacio, que aun no estando dentro de la reexposición su ubicación hace que se convierta en la primera respiración de esta nueva sección. El lenguaje compositivo de Strauss vuelve a tomar la densidad de la exposición y por lo tanto, deja de contener espacios en los que las alumnas puedan respirar cómodamente. Como sucedía en la respiración 1

(inicial) es muy importante cómo las oboístas gestionen esta respiración pues la consecuencia de su control revertirá en el resultado de toda la reexposición.

La pequeña cadencia del oboe brinda libertad de *tempo* a las intérpretes, aspecto que se ofrece para crear un nuevo espacio de respiración en el compás número 147₁, justo antes de retomar el *tempo* en la reexposición. Se trata de la respiración 28, un espacio que se puede realizar entre las corcheas de este último compás. El uso de esta respiración ayuda a no cargar en exceso la respiración 27, siendo ésta una ayuda para no saturar a las alumnas en la reexposición.

Imagen 36 – Respiraciones 25, 26 y 27, Strauss (1947).

The image displays a musical score for Strauss (1947), focusing on measures 135 through 144. The score is written for a woodwind section, specifically the oboe, clarinet, and bassoon. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 135-138) shows a melodic line in the oboe with a 'Respiración 25' marked by a vertical line. The second system (measures 139-144) shows a more complex melodic line with 'Respiración 26' and 'Respiración 27' marked. A 'Retransición' is marked at measure 144. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte), with a 'Cresc.' (crescendo) marking between measures 142 and 144.

Imagen 37 – Respiración 28, Strauss (1947).

143

f *dim.*

p *p*

Reexposición

Respiración 28

147 Poco calando 15 Tempo primo

p *p*

4.2.7 ACTIVIDAD 4

La actividad 4 analiza y expone el trabajo realizado en el aula de oboe sobre las secciones del desarrollo y la reexposición del primer movimiento. He incluido estas grabaciones entre estos dos epígrafes porque los vídeos muestran los problemas que conlleva la interpretación de las alumnas entre ellos, ya que se trata de dos secciones del movimiento en las que la melodía del oboe actúa como unió y por ello, las he considerado una unidad de cara a la respiración. Como ya he comentado anteriormente, las respiraciones 27 y 28 son determinantes para el resto de la reexposición y en consecuencia considera que las valoraciones de la interpretación deben ir unidas.

Uno de los problemas observados en la interpretación de las alumnas 2, 3 y 4 fue que el espacio de respiración escogido entre el desarrollo y la reexposición, aun siendo un espacio

válido y utilizado por otros solistas internacionales –como se puede apreciar en el análisis de las grabaciones número 3 y 13– producía en sus interpretaciones una ruptura de la melodía. La respiración no debe interferir en este lugar de la obra ya que es fundamental que el oyente pueda percibir un regreso musical al primer tema del concierto. Es como un recuerdo que Strauss quiere resaltar. Por lo tanto, existen varias posibilidades que pueden mejorar este problema; La primera sería escoger otro espacio de respiración de los que les propongo; La segundo sería perfeccionar el que ya han escogido para que no se aprecie el corte; Y la tercera sería hacer la unión entre estas dos secciones con la técnica de respiración circular, como es el caso de la alumna 1 que lo realiza en su interpretación. Como muestra de estas situaciones de las alumnas en la interpretación de estas secciones se pueden ver los siguientes vídeos.

Vídeo 9a, (disco 1) - alumna 4.

Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Respiración incorrecta.

Vídeo 9b, (disco 1) - alumna 3.

Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Perdida del control de la respiración.

Vídeo 9c, (disco 1) - alumna 2.

Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Respiraciones improvisadas.

Vídeo 9d, (disco 1) - alumna 1.

Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Ejemplo de respiración circular.

Estas grabaciones han puesto de manifiesto cuatro situaciones de diversas características que se pueden presentar en la interpretación de este *Concierto*, estando tres de ellas relacionadas con la ubicación de un espacio de respiración. De estas grabaciones la última destaca, ya que en ella se puede observar que la opción de respiración circular tomada por la alumna le permitió mantener las frases sin interrupciones durante más tiempo a diferencia de sus compañeras que tuvieron que interrumpir el fraseo para respirar. Ante esta situación que me había planteado la docencia – en el caso de las alumnas 2, 3, y 4–, recurrí a mi experiencia interpretativa para experimentar con algunas de las opciones que permite la interpretación en este espacio y poder determinar diferentes acciones que ofreciera a las alumnas una mejora del discurso musical en este complicado enlace entre secciones. A continuación presento un pequeño vídeo en el que se pueden ver los distintos planteamientos que realicé en esta parte del texto.

Vídeo c, (disco 3) – ***intérprete***. Final del desarrollo y comienzo de la reexposición del primer movimiento.

Un aspecto de la interpretación surgido en el aula de oboe en la sección de la reexposición y que se puede apreciar en el vídeo 9a, son los problemas de respiración que surgen cuando en un mismo espacio la alumna 4 quiere soltar y coger aire, lo que se convierte físicamente en una situación muy contradictoria. Hay que tener en cuenta que si el espacio de respiración (respiración 29) no contiene silencios, la intérprete tiene que cortar la ligadura original y encima debe soltar y coger aire en el mismo espacio, la única solución pasaría por crear un *rallentando* en el *tempo* tan exagerado que su resultado sonoro sería estaría fuera del contexto de la interpretación. Esta acción de soltar y coger aire en el mismo espacio se suele producir en los/as estudiantes durante la interpretación, cuando en una respiración el aire inhalado ha sido ubicado en la zona alta del tórax (pulmones), provocando

como resultado una tensión muscular en los/as oboístas. Para eliminar esta tensión la alumna utiliza cualquier espacio disponible, pero si el sitio escogido para hacerlo en esta ocasión es de las características de la respiración 29, la acción de soltar y coger aire en el mismo lugar solo conlleva problemas. La solución puede encontrarse en respiraciones más relajadas, es decir, que cuando la alumna quiera inhalar el aire relaje los músculos del abdomen para que estos permitan a los pulmones y al diafragma descender con facilidad. De este modo se puede evitar la tensión producida al recoger el aire en la zona alta del tórax. Otra de las razones que es posible causante de este problema se produce cuando la alumna inhala demasiado aire o una cantidad de éste desproporcionada para la frase que pretende interpretar, como resultado el cuerpo se satura de aire y se tensa muscularmente para poder contenerlo hasta que la cantidad de aire sobrante es expulsada. Por todo esto y volviendo a mis planteamientos del comienzo de este capítulo, es necesario que las alumnas planteen y planifiquen muy bien las respiraciones en su interpretación porque solo conociendo cada acción que se produce durante la misma se podrá controlar.

Los vídeos 9b y 9c de las alumnas 3 y 2 respectivamente, sacan a relucir parte de los problemas que surgían al principio de este movimiento, en la exposición. Notas que se cortan para ampliar el espacio de respiración, improvisación de respiraciones que descontrolan a las interpretes y pérdida del control de la respiración que como consecuencia hace que se pierda el control de la interpretación, sonido, afinación, dinámicas, *tempo* y expresión. Son los mismos problemas que surgían al principio, por lo tanto el tratamiento que hice de ellos pasaba por los mismos planteamientos técnicos de la exposición. Para ayudar a las alumnas a entender de estos problemas realizo la siguiente propuesta de respiraciones en esta nueva sección.

Reexposición del primer movimiento.

En esta sección Strauss nos traslada de vuelta al comienzo de la obra, al *Tempo primo*. El desarrollo se había desenvuelto en un *tempo vivo*, y ahora la música regresa a su comienzo a través de los elementos temáticos de la *exposición*. Esta sección está compuesta en 63 compases frente a los 123 que contenía la *exposición* y es una versión reducida de ésta a la que Strauss añade una *coda* final para concluir el movimiento. Los temas que se presentan son los mismos, pero en este caso el compositor invierte la melodía en la orquestación haciendo que algunos motivos melódicos se inicien con el oboe y no con la orquesta, como sucedía en la *exposición*. Es el caso del motivo d en el segundo tema. También integra al oboe como un instrumento de la orquesta e interpreta este tema B a *tutti*.

Desde mi experiencia interpretativa, las dificultades que he encontrado en esta sección son prácticamente las mismas que en la *exposición* al tratarse del mismo material temático, pero en este caso la distribución de las respiraciones cambia y, como he dicho antes, las frases son más reducidas. El lugar que más incertidumbre crea en cuanto a la ubicación de las respiraciones es el que se produce desde el tema B hasta la *coda*. Por ello, la propuesta de respiraciones que realizo a las alumnas sobre esta reexposición, estudia todos los espacios posibles con el objetivo de que ellas encuentren distintas posibilidades que se adapten a su interpretación y puedan conocer los detalles que distinguen a cada respiración.

Tema A de la reexposición.

Al igual que las tablas anteriores, indico dos características entre paréntesis que se producen en algunas de las respiraciones propuestas; Utilizo un asterisco, *, para indicar que las respiraciones que lo incluyen se realizan interrumpiendo la ligadura escrita por el compositor; Y empleo dos asteriscos, **, para señalar el compás que contiene silencios para la respiración. Esta siguiente tabla está basada en el tema A de la reexposición y presenta

siete respiraciones ubicadas en tres frases, siendo la tercera frase la que más espacios y posibilidades ofrece a las alumnas.

Tabla 33: Relación de frases en el tema A de la reexposición y propuesta de respiraciones.

Fuente: El autor

TEMA A DE LA REEXPOSICIÓN		
Primer movimiento		
Relación de frases del tema A reexposición y propuesta de respiraciones sugerida por el autor.		
SUBSECCIÓN	COMPASES	RESPIRACIÓN
FRASE 1	148 - 153	29 – compás 153 ₃ (*)
FRASE 2	153 – 159	30 – espacios comprendidos entre los compases 156 y 159 ₂
FRASE 3	160 – 170	31 – compás 161 ₂ (**) 32 – compás 161 ₄ (**) 33 – compás 164 ₄ 34 – compás 166 ₃ (*) 35 – compás 169 ₃
(*) Respiraciones que se realizan interrumpiendo la ligadura escrita por el compositor.		
(**) Compás con silencios para respirar.		

Respiración 29:

Esta respiración número 29, es la primera que se produce en las frases de la reexposición y viene precedida por las respiraciones que se realizaban en el final del desarrollo (respiraciones número 27 y 28), que como ya he comentado anteriormente, condicionan la respiraciones del oboísta en la reexposición. Este espacio es utilizado en todas las grabaciones menos en la número 1 (grabación discográfica) y mantiene las mismas características de las respiraciones de la exposición (respiraciones número 2 y 4) es decir que interrumpe la ligadura escrita por el compositor para crear el espacio de respiración. Al realizarse después de una figura de blanca, las alumnas encuentran un espacio más amplio

para inhalar aire. Las frases en esta reexposición son más cortas, como ya indiqué en el análisis formalista de la obra, teniendo seis compases frente a los ocho de la exposición. Esto debería ser más cómodo para las oboístas pero en realidad la voz del oboe se inicia antes de la reexposición, por lo que el periodo de tiempo que transcurre entre las respiraciones es mayor que en la exposición. En las clases de oboe trasladaba a las alumnas la importancia de esta respiración ya que la partitura ya no presenta espacios para la respiración hasta el compás número 161, dónde, al igual que en la exposición, el compositor escribe dos silencios de la figura de corchea. Algunas interpretaciones analizadas crean nuevos espacios en la frase 2 ya que el periodo de tiempo que transcurre entre el ultimo espacio y el siguiente es bastante extenso. Esta respiración 29 planteaba a las alumnas problemas a la hora de relajar y crear resonancia en el sonido del final de la frase, por lo que era necesario que éstas se concientiaran de la importancia de preparar el cuerpo para la nueva respiración.

Imagen 38 – Respiración 29 Strauss (1948).

The image shows a musical score for Strauss (1948). The score includes parts for Ob. Solo, V-ni I, V-ni II, Viole, Viole G.A., and Vc. A red box highlights a section of the V-ni I and V-ni II staves. A green double exclamation mark points to a measure in the Ob. Solo staff, labeled 'Respiración 29'. A blue curved line above the Ob. Solo staff is labeled 'Nueva ligadura'.

Respiración 30:

Esta respiración la he indicado en un punto intermedio entre los compases número 156 y 159 porque, como comentaba anteriormente, entre la respiración 29 y el primer espacio real para respirar en el compás número 161, hay demasiada música para las oboístas y por ello era necesario buscar y experimentar con nuevos espacios. En este sentido las grabaciones analizadas ofrecen distintos espacios para esta respiración, algunas con respiración continua, como es el caso de las grabaciones número 17 y 18, y otras rompiendo las ligaduras del compositor. En concreto este espacio puede situarse en los compases 156 (respiración continua), 157 (respiración continua), 158₂, 158₄ y 159₂ (respiración natural). El espacio seleccionado deberá ser el que mejor se adapte a las características de cada alumna siendo recomendable en este lugar realizar la respiración continua para no interrumpir el fraseo. En cualquier caso esta decisión dependerá de cada una de ellas, por lo que expongo varias posibilidades. Los espacios de los compases 158₂ y 159₂ rompen la ligadura escrita por el compositor aunque si se prepara bien la respiración una pequeña inhalación ayuda a las oboístas a reponerse y evitar el agotamiento.

Respiraciones 31 y 32:

Estas respiraciones, al igual que las número 9 y 10 de la exposición, son las únicas en todo el movimiento que contienen silencios en la voz del oboe que permiten respirar a las intérpretes, y aun así, el espacio de tiempo para hacerlo es muy reducido. Como ya sucediera en la exposición, la técnica de respiración que aconsejé a las alumnas para que aplicaran en este espacio fue la de intercambio de aire, la cual se realiza primeramente expulsando el aire sobrante en el primer silencio de corchea y seguidamente inhalando aire nuevo en el segundo silencio de corchea. La textura del acompañamiento esta compuesta por figuras de negra, lo que permite *rallentar* sensiblemente el *tempo* para poder crear un poco más de espacio

gracias a que el material motivico de la frase que continua es una pequeña cadencia del oboe que no tiene acompañamiento y por lo tanto permite flexibilizar el *tempo* a criterio de las alumnas.

Imagen 39 – Respiración 30 Strauss (1948).

Respiración circular Respiración circular Respiraciones espacio 30

156 157 158,2 158,4 159,2

Ob.Solo

V-ni I

V-ni II

Viole

Viole G.A.

Vc.

Cb.

p *cresc.*

Imagen 40 – Respiraciones 31, 32 y 33 Strauss (1948).

Respiraciones 31 y 32 Respiración 33

160 16

Ob.Solo

V-ni I

V-ni II

Viole

Vc.

Cb.

f *mf* *pp*

Pequeña cadencia

Respiración 33:

Esta respiración ubicada en la frase 3 del tema A de la reexposición se produce en el compás 164₄ y es uno de los espacios utilizados en todas las grabaciones para respirar. Su acción se realiza en la cuarta parte del compás, después de la última *sincopa*. Además de ser un espacio para la respiración su ejecución permite a las alumnas crear una diferencia interpretativa entre el final de la pequeña cadencia del oboe y la nueva aparición del motivo b, produciendo un cambio de dinámica e incluso de sonido. Para realizarlo recomendé a las alumnas producir una pequeña *cesura* en el *tempo* para que el cambio se enfatizara aun más ya que la textura del acompañamiento lo permite puesto que ésta finaliza el compás número 164 con figuras de negra y comienza en el compás número 65 con el motivo x.

Respiración 34:

Situada en la tercera parte del compás número 166, este espacio no es muy usual para la respiración, sin embargo grabaciones como la número 5 y 16 lo utilizan con respiración natural y la número 17 con respiración circular. Este espacio se encuentra entre las respiraciones 33 y 35 que, como le trasladaba a las alumnas, son las más adecuadas al fraseo de la obra, pero con el fin de ofrecerles alternativas para no saturarlas en su interpretación, este espacio brinda la posibilidad de coger nuevo aire en la tercera parte del compás o bien realizar respiración continua sobre los tresillos. Si se tomaba la opción de respiración natural las alumnas debían tener en cuenta que se produce una ruptura de la ligadura escrita por el compositor, además de otro detalle importante observado en el análisis de las grabaciones al que hago referencia a continuación. Este motivo b, como ya expuse en el análisis interpretativo, aparecía en todas las interpretaciones con una ligadura extendida que no es original de la partitura, en ninguna de sus ediciones, tanto en la exposición como en la reexposición, pero todos/as los/as interpretes analizados la crean. Por lo tanto, las alumnas

debían saber que si se realiza esta respiración se cambiaban dos cosas sobre la interpretación, la ligadura original del compositor y la ligadura ficticia creada por los/as intérpretes. En cualquiera de los casos es más importante que las alumnas respiren para poder continuar con su interpretación a que no lo hagan y tengan consecuencias posteriores.

Imagen 41 – Respiración 34 Strauss (1948).

Respiración 34

The image shows a musical score for Strauss (1948) with six staves: Ob.Solo, V-ni I, V-ni II, Viole, Viole G.A., and Vc. A red box labeled 'motivo b' spans measures 165 to 169. Above the Ob.Solo staff, a red line indicates a breathing point at measure 169, labeled 'Respiración 34'. The score includes dynamics such as *p* and *cresc.* and various musical notations like triplets and slurs.

Respiración 35:

Esta respiración está ubicada en la tercera parte del compás 169 y no conlleva ninguna interrupción del fraseo ya que la figura que la precede es de una negra con puntillo, por lo tanto, permite a las oboístas respirar en este espacio. Es importante que las alumnas no corten el sonido, ya que la respiración se realiza en la parte más intensa de la frase que cierra el tema A, justo antes de la transición. Por esta razón, aconsejaba a las alumnas que era fundamental que no se perdiera la tensión del fraseo en este espacio y para ello, debían crear resonancia sobre la figura de negra con puntillo, de manera que el eco creado sobre el sonido les permitiera realizar su respiración sin interrupciones. Les explicaba que en los análisis que

había realizado sobre la obra, en su edición orquestal de 1948 la respiración se produce mientras el clarinete en la orquesta interpreta el motivo a en un diálogo con el oboe, lo que facilita su ejecución, pero que en la edición de oboe y piano de 1947 esta respiración es más evidente y difícil de realizar ya que el piano no tiene el mismo recurso tímbrico del clarinete y no oculta el timbre del oboe. Respirar en este espacio es fundamental para ellas, ya que les permite llegar hasta el final de esta sección después de 28 compases continuos sin un descanso. A todo esto, había que tener en cuenta que la frase finaliza en una dinámica de *fuerte (f)* ocasionada por un *crescendo* que se produce en los cuatro últimos compases y que culminan la sección.

Imagen 42 – Respiración 35 Strauss (1948).

The image shows a musical score for Strauss's 'Respiración 35' (1948). The score is written for a full orchestra and includes parts for Fl. I, II; C. Ing.; Clar. in Sib I, II; Fag. I, II; Ob. Solo; V-ni I, II; Viole Solo; Viole G.A.; Vc.; and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#). The score is divided into measures 169 and 17. A red box highlights the Clarinet I, II part in measure 169, showing a crescendo from *mf* to *f*. A green arrow points to the Oboe Solo part in measure 17, indicating a breath mark. The score includes various dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, *f*, *dim.*, and *p*.

Transición de la reexposición.

Esta pequeña transición la escribe Strauss con el mismo material motivico de la *exposición*, pero de forma resumida. La única frase que compone esta transición está compuesta por los motivos c y x con los que la orquesta comienza la frase y el oboe surge en la segunda semifrase, en respuesta a ésta, llevando la melodía hasta la reexposición del tema B.

Tabla 34: Relación de frases de la transición entre el tema A y el tema B de la reexposición y propuesta de respiraciones. Fuente: El autor.

TRANSICIÓN DE LA REEXPOSICIÓN		
Primer movimiento		
Relación de frases de la transición y propuesta de respiraciones.		
SUBSECCIÓN	COMPASES	RESPIRACIÓN
FRASE 1	171 - 178	36 – compás 174 ₁ (inicial)
		37 – compás 177 ₂
(inicial) Respiración que se realiza al inicio de la frase.		

Respiración 36:

Esta respiración situada en la primera parte del compás número 174, como indico en la tabla, es una respiración inicial que todos los/as oboístas realizan antes de comenzar la frase y como tal es muy importante que la respiración sea relajada y proporcione el aire suficiente para mantener una buena interpretación que permita a las alumnas llegar a los siguientes espacios sin interrupciones.

Respiración 37:

Esta propuesta de respiración está dispuesta entre el final de la transición y el principio del tema b, y al igual que las respiraciones 30 y 34 son espacios en los que las alumnas en caso de necesitarlo pueden respirar. En las interpretaciones analizadas esta respiración es utilizada por en las número 2, 3 y 19 con respiración natural y la número 16 con respiración circular. Como les comentaba a las alumnas, cualquiera de las dos técnicas de respiración son aptas para este espacio ya que no interrumpen ninguna ligadura y cuando se realizan el fraseo obtiene un poco más de énfasis en el comienzo del siguiente motivo. Si las alumnas tomaban la opción de hacer la respiración de forma natural debían tener en cuenta que la textura del acompañamiento es de semicorcheas por lo que el espacio para la respiración era reducido. Si la opción era la de hacer respiración circular, sería más fácil de ejecutar en el siguiente compás (número 178) sobre las semicorcheas, que en el compás número 177.

Imagen 43 – Respiraciones 36 y 37 Strauss (1948).

The image displays a musical score for Strauss (1948), focusing on measures 174 through 178. The score is written for several instruments: Fl. I, II; Ob. Solo; V-ni I; V-ni II; Viole Solo; Viole G.A.; and Vc. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is marked with 'dim.' (diminuendo) and 'p' (piano) dynamics. A red box highlights a specific passage in the Fl. I, II part, labeled 'Respiración 37'. Another red box highlights a passage in the Ob. Solo part, labeled 'Respiración 36'. Green vertical lines are placed at the beginning of the Ob. Solo part, indicating the start of the respiratory space. The Vc. part features triplets in measures 177 and 178.

Tema B de la reexposición.

El tema B en la reexposición lo forman cuatro frases que proporcionan a esta sección 13 espacios para la respiración. Como comentaba en al inicio de la reexposición, el tema B es la sección que más dudas presenta a las alumnas sobre dónde respirar y qué respiraciones son las más adecuadas para su interpretación, del mismo modo que el análisis interpretativo mostraba que para los/as solistas internacionales esta sección era la que menos unanimidad presentaba en cuanto a respiraciones. Hay que tener en cuenta que está situada al final del movimiento, que se trata del movimiento más difícil en relación con la respiración de este *Concierto* y por lo tanto, cuando las alumnas lo interpretan llegan a esta parte con bastante cansancio. Así, los resultados ponían e evidencia que, exceptuando la respiración 46, no hay consenso sobre los espacios y deben ser las oboístas las que decidan cuáles se adaptan mejor a sus necesidades. Por ello, a continuación hago la propuesta de respiraciones para esta sección y las defino con las diferentes características que afectan a cada una de ellas.

La tabla mantiene la estructura de las anteriores y al igual que en éstas, indico entre paréntesis las características que se producen en algunas de las respiraciones propuestas; Cuando la respiración contiene un asterisco, *, el símbolo indica que la respiración se realizan interrumpiendo la ligadura escrita por el compositor; en el caso del término (inicial) significa que la respiración se produce al inicio de la frase.

Tabla 35: Relación de frases en el tema B de la reexposición y propuesta de respiraciones.
Fuente: El autor

TEMA B DE LA REEXPOSICIÓN		
Primer movimiento		
Relación de frases de la transición y propuesta de respiraciones.		
SUBSECCIÓN	COMPASES	RESPIRACIÓN
FRASE 1	179 - 186	38 – compás 179 ₂
FRASE 2	187 – 194	39 – compás 187 ₁ (inicial) 40 – compás 189 ₂ 41 – compás 191 ₂ 42 – compás 193 ₃ (*) 43 – compás 194 ₄
FRASE 3	195 – 202	44 – compás 198 45 – compás 200 ₂ 46 – compás 201 ₃ (*)
FRASE 4	203 – 207	47 – compás 203 ₃ 48 – compás 205 ₃ 49 – compás 206 ₄ 50 – compás 207 ₂

(*) Respiraciones que se realizan interrumpiendo la ligadura escrita por el compositor.
(inicial) Respiración que se realiza al inicio de la frase.

Respiración 38:

Esta respiración está indicada en el comienzo del tema B de la reexposición. En contraste con la exposición, donde las trompas de la orquesta iniciaban este tema, en la reexposición Strauss lo inicia con el oboe. El tema B comienza durante dos compases con el motivo melódico d, dejándolo a la orquesta que lo continua hasta el compás número 187, donde vuelve a retomarlo el oboe.

Esta respiración cumple dos funciones; por un lado ofrecer a las alumnas un espacio para inhalar aire; y por otro, la posibilidad de crear una diferencia interpretativa entre el final de la transición y el principio de este tema. Para ello, recomendé la posibilidad de crear un pequeño *rallentando* al final del compás número 178 que ofreciera el espacio suficiente para su respiración y que además les sirviera para enfatizar la reaparición del tema B. Si las alumnas no se creaban este *rallentando* podían originar que la respiración se precipitara y les produjese tensión muscular.

Este espacio se pone de manifiesto la importancia de la respiración como elemento interpretativo. En las clases realizadas les señalé la importancia de la respiración natural en la interpretación y cómo ésta transmite al lenguaje musical el sentido del fraseo del mismo modo que cuando nos comunicamos con un lenguaje hablado utilizamos las respiraciones para dar un carácter u otro a nuestra expresión. Es esencial que las alumnas utilicen las herramientas de la respiración pensando en que éstas pueden ayudarlas a acercarse más al público y haga de sus interpretaciones un discurso más entendible.

Imagen 43 – Respiración 38 Strauss (1948).

The image shows a musical score for Strauss's 'Respiración 38' (1948), specifically measures 178-182. The score is written for a full orchestra, including Ob. Solo, V-ni I, V-ni II, Viols, Vc., and Cb. A vertical red line is drawn at the beginning of measure 178, and a green line is drawn at the beginning of measure 179. A red bracket labeled 'Respiración 38' spans measures 179-182. A red bracket labeled 'TEMA B' spans measures 180-182. The score includes dynamic markings like 'p' and 'espr'.

Respiración 39:

Se trata de una respiración inicial que como ya he comentado en los mismos casos anteriormente, no conlleva dificultad para las alumnas y solo requiere relajación.

Respiración 40:

Este espacio está situado al final del motivo d, en la segunda parte del compás número 189. Aunque es un poco cercano a la respiración anterior, en caso de necesidad de las intérpretes se puede utilizar. Pero, como explicaba a las alumnas, hay que tener en cuenta que en este momento el oboe no es la voz solista, sino que ha pasado a ser parte de la orquesta e interpreta esta frase con la sección de vientos, integrándose en ella como un instrumento más. Por lo tanto, hay que tenerlo claro para no interrumpir a la orquesta.

Imagen 44 – Respiraciones 39 y 40 Strauss (1948).

The image displays a musical score for Strauss (1948), focusing on measures 184 to 190. The score is written for a full orchestra, including Oboe Solo (Ob. Solo), Violin I Solo (V-ni I Solo), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (Viole), Viola G.A. (Viole G.A.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). Two specific breathing points are highlighted: "Respiración 39 inicial" at measure 189, marked with a green vertical line and the number 19, and "Respiración 40" at measure 190, marked with a green vertical line. A red rectangular box highlights the measures from 189 to 190, encompassing the oboe and the string sections. The oboe part is marked with a green vertical line at measure 189 and a green vertical line at measure 190. The string parts are marked with a green vertical line at measure 189 and a green vertical line at measure 190.

Respiración 41:

La respiración 41 se realiza igual que la anterior, ya que está situada en el mismo lugar dentro del motivo d pero en un compás diferente. A diferencia del espacio anterior que es poco utilizado en las distintas grabaciones analizadas, esta respiración es más usual y está localizada en la mitad de la frase 2 del tema B compás 191, justamente entre la primera y segunda parte. Las características expuestas a las alumnas para ejecutarla son las mismas que la anterior respiración.

Respiración 42:

Instalada en la tercera parte del compás 193, esta propuesta también es un posible espacio de respiración que se puede utilizar en función de las necesidades del intérprete. Para realizar esta respiración las alumnas tienen que romper la ligadura original del compositor, aunque al tratarse de una frase que se interpreta a *tutti* por la sección de vientos, el hecho de romperla no se apreciará demasiado en el resultado sonoro. Este espacio es utilizado para realizar una respiración por los intérpretes analizados en las grabaciones número 5, 6, 9, 10, 11, 12 y 19.

Respiración 43:

El espacio para la respiración más utilizado entre las frases 2 y 3 del tema B de la reexposición es la respiración 43. Su ubicación está situada al final de la frase 2 y al principio de la frase 3, por lo que fraseológicamente tiene más sentido que la respiración número 42. Aunque, como ya he comentado anteriormente, la decisión de un espacio u otro depende de las necesidades de las alumnas. En cualquier caso, las alumnas debían tener en cuenta que este espacio es bastante reducido y no contiene ningún silencio por lo que su realización requiere la creación de un pequeño *rallentando* en ese mismo compás, de tal manera que la

orquesta o el piano les pueda dar un poco de tiempo para respirar. Al tratarse de un cambio de frase y de motivo melódico sucede lo mismo que en la respiración 38. El pequeño *rallentando* y la propia respiración enfatizan el cambio al motivo c, pero en esta ocasión el espacio de tiempo es más reducido ya que las figuras sobre las que se realiza son de corchea frente a la figura de negra del motivo d.

Imagen 45 – Respiraciones 41, 42 y 43 Strauss (1948).

The image shows a page of a musical score for Strauss (1948), measures 190 to 200. The score is for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Cor. (Fa) I, II; Ob. Solo; V-ni I Solo; G.A. V-ni I; V-ni II; Viole; Viole G.A.; Vc.; and Cb. The score is in 2/4 time and D major. Three specific breathing points are highlighted with red text and green vertical lines: 'Respiración 41' at measure 198, 'Respiración 42' at measure 199, and 'Respiración 43' at measure 200. A blue curved line is drawn over the Ob. Solo part in measure 200. A red rectangular box highlights measures 198 and 199 across all staves. Dynamics include 'dim.' and 'pp'.

Respiración 44 y 45:

He agrupado estas respiraciones porque ambas se realizan con la técnica de respiración circular, y las he indicado en los compases número 198 y 200 con la posibilidad de que las alumnas que quieran combinar la respiración natural con la respiración circular puedan establecer alguno de estos compases como posible punto de recuperación, siempre

que no se interrumpa el sonido. Los espacios están situados en mitad de la frase 3 del tema B y por lo tanto es un momento equilibrado donde poder inhalar aire nuevo. No incluyo imagen porque la respiración se puede producir en cualquiera de las partes de los compases indicados, siendo ésta una decisión de las intérpretes.

Respiración 46:

Este espacio situado en la tercera parte del compás 201, se convirtió en un espacio de uso habitual para las alumnas en su interpretación, a pesar de romper la ligadura del compositor. Les hizo notar en las clases que todas las interpretaciones analizadas, menos las número 3, 13 y 14, también lo utilizan. Considero que este es un espacio adecuado para las alumnas porque la respiración se realiza después de una figura de blanca y ello les permite disponer de algo de tiempo para inhalar aire. La textura del acompañamiento es de semicorcheas que se intercalan entre la voz del clarinete y la voz del oboe dejando la figura de la blanca del oboe en un segundo plano, por lo que las intérpretes pueden acortar un poco su valor sin mayores problemas.

Respiración 47:

Esta propuesta de respiración está localizada en la cuarta y última frase del tema B del primer movimiento, en la tercera parte del compás 203. El espacio está situado delante de un motivo de tres corcheas que no tiene acompañamiento de la orquesta y, aun siendo un espacio reducido, permite a las alumnas inhalar aire en este final del *Concierto*, al que normalmente suelen llegar con desgaste físico. Dentro de las grabaciones de solistas internacionales, este espacio no es de los más habituales ya que solo lo utilizan las grabaciones número 2, 9, 10 y 19, pero desde el punto de vista de las estudiantes creo que su utilización puede serles de utilidad.

Respiración 48:

Esta respiración tiene las mismas características compositivas que la anterior, pero con la diferencia de que está situada dos compases después, en la tercera parte del compás 205. Musicalmente tiene más sentido que la anterior porque la respiración se realiza justamente antes del nexo que nos lleva a la coda final. En este sentido, en el análisis interpretativo surgía una cuestión importante relacionada con la interpretación en este espacio de respiración y que les indiqué a las alumnas porque debían tenerlo en cuenta cuando tomaran decisiones relacionadas con la interpretación en este espacio. Todas las grabaciones analizadas realizan un rallentando que originalmente no existe en ninguna de las ediciones. Debido a ello consideré necesario indagar en la edición de 1947, cuya versión corresponde a la reducción para oboe y piano; en la versión orquestal de 1948; y en el manuscrito original de 1945, y en ninguna de las tres aparece esta indicación. Es la misma situación que se producía con la articulación del motivo b, en el compás número 165 y 166 de la reexposición y de igual manera en la exposición (compases 42 al 46) en el que se cambia la articulación.

Bajo mi punto de vista, y después del análisis de estas versiones, se han creado unas principios interpretativos comunes entre los/as oboístas que no provienen de ningún documento y que a pesar de ello, se han ido repitiendo en el tiempo. Esto ha llegado hasta el punto de que las partituras de dominio público que se pueden encontrar en IMSLP contienen esta errata (llamémosla así) como parte integrante de la obra, lo que ha ocasionado una enorme y lógica confusión no sólo entre el alumnado sino incluso entre el mismo profesorado. Está claro que esta ‘errata’ puede ser una decisión legítima, en mi opinión, adoptada en la interpretación de la obra pero creo que es necesario que se conozca que no forma parte de la obra compuesta por Strauss.

Imagen 46 – Respiración 46 Strauss (1948).

C. Ing.

Clar. in Sib I, II

Fag. I, II

Ob. Solo

V-ni I

V-ni II

Viole

Viole G.A.

Vc.

Respiración circular

Respiración 46

Imagen 47 – Respiraciones 47 y 48 Strauss (1948).

21

Ob. Solo

V-ni I

V-ni II

Viole

Vc.

Respiración 47

Respiración 48

rit. a tempo

rit. a tempo

rit. a tempo

rit. a tempo

rit. a tempo

p

p

p

p

Respiraciones 49 y 50:

Estas dos respiraciones son los dos últimos espacios del concierto antes de la *coda*, y las he agrupado porque considero que entre las dos ofrecen a las alumnas la posibilidad de aplicar la técnica de intercambio de aire, exhalando primeramente el exceso de aire (compás número 206₄), –antes de la última figura de corchea– y seguidamente inhalando aire nuevo (compás número 207₂). De este modo las alumnas podrán realizar un intercambio de aire en el final de la obra ofreciéndoles una pequeña descarga de toda la tensión acumulada durante el movimiento. También existe la posibilidad de utilizar ambos espacios por independiente, alguno de ellos o incluso ninguno, todo depende de las necesidades de las intérpretes.

Imagen 48 – Respiraciones 49 y 50 Strauss (1948).

The image displays a musical score for Strauss (1948), focusing on three specific breathing points (Respiraciones) marked with green 'V' symbols and red text. The score is arranged in a system with six staves: Ob.Solo, V-ni I, V-ni II, Viole, Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#). The tempo markings 'rit.' and 'a tempo' are present above the staves. Respiración 48 is marked with a green 'V' and 'rit. a tempo'. Respiración 49 is marked with a red box and 'rit. a tempo'. Respiración 50 is marked with a green 'V' and 'rit. a tempo'. The Cb. staff is empty.

Coda.

La *coda* es la última sección de este primer movimiento. Está compuesta por una frase de 11 compases, siendo sus cuatro últimos –a través del motivo x– un elemento de unión entre el primer y segundo movimiento del *Concierto*. La melodía del oboe está formada por el motivo a, y es utilizada por el/la intérprete para descender melódicamente desde el registro medio del instrumento –a través de la escala de re mayor– hasta al registro grave, donde el oboe finaliza su intervención y comienza el motivo x conectando este final con el principio del segundo movimiento.

Desde mi experiencia docente e interpretativa, las dificultades que se encuentran en esta sección se deben al cansancio acumulado por las alumnas desde que la melodía del oboe se iniciase en el tema B. Cuando comienza la coda los espacios de respiración más sencillos se pueden realizar sobre las figuras de redonda de los compases número 209 y 211. Si la decisión de la intérprete se declina por respiración natural, la acción para respirar debe cortar la duración de la nota y esto se convierte en un problema, porque las alumnas suelen cortar excesivamente el sonido, no cuidan su final y ello ocasiona que se aprecie demasiado cómo la respiración interrumpe el discurso (ver vídeo 9b). Por ello, insisto frecuentemente a las alumnas en que hay que tener en cuenta esta dificultad porque de no hacerlo su interpretación se vería afectada negativamente. Si la decisión interpretativa pasara por la respiración circular, el efecto sobre la melodía en estos compases se diluiría y no se apreciaría en la interpretación.

Es importante que las alumnas no lleguen excesivamente cansadas al final de este movimiento porque la interpretación continua tras solo cinco compases de descanso entre los que se inicia el segundo movimiento. Por eso, bajo mi punto de vista, para afrontar esta parte de la obra, las alumnas tienen que concienciarse de que las respiraciones no solo son actos

que se producen en el presente sino que condicionan la interpretación futura, es decir que afectan directamente al resultado de la música que se sucede durante la interpretación del *Concierto*, en este caso la del segundo y tercer movimiento.

Los espacios de respiración que les propuse a las alumnas en esta última frase son seis y al igual que sucediera en las propuestas de respiración de la sección del desarrollo, pretenden ser una orientación para las oboístas, ya que el uso de una u otra respiración depende de las necesidades de cada una de ellas y de sus decisiones interpretativas. La tabla incluye la indicación de (sección orquestal), además de un asterisco, *, que como ya he expuesto en los anteriores casos, sirve para diferenciar esta respiración porque interrumpe la ligadura escrita por el compositor.

Tabla 35: Relación de frases de la *coda* del primer movimiento. Fuente: El autor

CODA		
Primer movimiento		
Relación de frases de la transición y propuesta de respiraciones.		
SUBSECCIÓN	COMPASES	RESPIRACIÓN
FRASE 1	208 - 218	51 – compás 209 ₂
		52 – compás 210 ₂
		53 – compás 211 ₂
		54 – compás 212 ₂
		55 – compás 213 ₃ (*)
		56 – compás 214 ₃
NEXO (motivo x)	217 – 218	(Sección orquestal)

(*) Respiraciones que se realizan interrumpiendo la ligadura escrita por el compositor.

(Sección orquestal) La frase la realiza la orquesta no el oboe, por lo que no contiene respiraciones

Respiración 51:

La respiración número 51, compás 209₂ se produce sobre una figura de redonda en la voz del oboe y para poder utilizar este espacio la alumna debe realizar la respiración continua.

Respiración 52:

Se produce en la segunda parte del compás 210, al final de la figura de negra que proviene del compás anterior. En este caso, a diferencia del espacio anterior que se podía realizar con respiración continua, el espacio permite a las alumnas utilizar respiración natural y ofrece en la textura de la orquesta una parte completa libre sin acompañamiento para que el oboísta disponga de tiempo suficiente para respirar. En el análisis interpretativo este espacio era el más utilizado en la *coda* por los diferentes intérpretes.

Imagen 49 – Respiraciones 51 y 52, Strauss (1948).

The image displays a musical score for Strauss (1948), focusing on the Oboe Solo part and the orchestral accompaniment. The score is written for Clarinet in Si^b I, II; Bassoon I, II; Oboe Solo; Violin I; Violin II; Viola; Violoncello; and Contrabass. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures, with specific measures highlighted by red boxes. The first red box is in the Clarinet and Bassoon parts, containing a half note (redonda) marked with a green 'V' and labeled 'Respiración 51 - circular'. The second red box is in the Oboe Solo part, containing a half note (redonda) marked with a green 'V' and labeled 'Respiración 52'. The third red box is in the Violoncello part, containing a half note (redonda) marked with a green 'V' and labeled 'Respiración 52'. The score also includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato).

Respiraciones 53 y 54:

Estas dos respiraciones son iguales que las dos anteriores. La respiración 53 se puede hacer con respiración circular y la respiración 54 se puede hacer con respiración natural. La diferencia es que la respiración 54 tiene una textura diferente en el compás 212, distinta a la del compás 210. El espacio de silencio de negra que había en el acompañamiento desaparece frente a un grupo de semicorcheas por lo que la respiración se debe realizar en *tempo* y ello conlleva menos espacio para respirar.

Respiraciones 55 y 56:

Ubicadas en los compases 211₂ y 212₂ respectivamente, estos dos espacios son poco frecuentes porque están en el final del movimiento, pero hay ocasiones en las que el cansancio y la falta de aire obligan a las oboístas a utilizarlos. Sobre todo la respiración 56, que en el análisis interpretativo mostraba cómo este espacio era utilizado por las número 2, 10, 11, 13, 14 (circular) y 19. Sobre estos últimos espacios del primer movimiento, comentaba mi experiencia interpretativa con las alumnas porque había observado que cuando se realiza una audición o un concierto en directo el consumo de energía requerido en la interpretación hace que llegues al final de este movimiento con demasiada tensión acumulada, y por lo tanto, estos últimos espacios podrían ayudarlas a descargarla. Además debían tener en cuenta que la interpretación del *Concierto* continua y con el segundo movimiento y entre ambos solo hay cinco compases de descanso para el/la oboísta.

Imagen 50 – Respiraciones 53, 54, 55 y 56, Strauss (1948).

Cor. (Fa) I, II

Ob. Solo

V-ni I

V-ni II

Viole

Vc.

Cb.

Respiración 53 - circular

Respiración 54 - natural

Respiración 55

Respiración 56

4.2.8 ACTIVIDAD 5.

Esta actividad contiene los vídeos de la última audición organizada con las alumnas en este primer movimiento del *Concierto para oboe y pequeña orquesta Op. 144 (TrV292)* de Richard Strauss, en su edición de 1947 y 1948. Esta actividad se realizó el 18 de enero de 2015 y pone fin a la primera fase de planificación del proceso interpretativo de las alumnas. El objetivo planteado en esta audición era observar los resultados de todo el proceso llevado a cabo en el primer movimiento. Aunque el desarrollo completo de todas estas acciones se produciría unos meses después de esta actividad en el último *Concierto* y las alumnas, mientras tanto, dispondrían de un tiempo para poder afianzar el trabajo realizado y solucionar sus problemas interpretativos. A través de esta actividad, era importante poder observar el

transcurso de todo el trabajo realizado, ya que de este modo se para podrían reforzar, en caso necesario, las cuestiones de interpretación que aun continuaran produciendo problemas en las alumnas.

Video 10a, (disco 1) - ***alumna 1***. Audición del primer movimiento (respiración circular).

Video 10b, (disco 1) - ***alumna 4***. Audición del primer movimiento (respiración natural).

Video 10c, (disco 1) - ***alumna 3***. Audición del primer movimiento (grandes cambios).

Los resultados de los tres vídeos en cuanto a la interpretación de las alumnas creo que suponen un importante documento, pues reflejan todas las cuestiones planteadas en esta investigación y aun siendo un trabajo que se mantiene activo y en proceso hasta su último concierto, las alumnas mostraron en sus audiciones que los problemas de ejecución y de respiración comenzaban a desaparecer a favor de la propia interpretación. Así la alumna 1, en su vídeo 10a, muestra las posibilidades de la respiración circular en este movimiento; La alumna 4, en su vídeo 10b, muestra las posibilidades de respiración que ofrecen las decisiones interpretativas tomadas en torno a la respiración natural; Y la alumna 3, en su vídeo 10c, es un claro ejemplo de superación, puesto que a pesar de no poder disponer de todas sus capacidades físicas y en consecuencia tener limitaciones en la movilidad y en la respiración, muestra cómo una buena planificación de su interpretación y de la respiración produce resultados musicales de calidad.

4.2.9 DESARROLLO DE LA FASE DOS.

En esta fase se lleva a cabo el proceso interpretativo del segundo movimiento de este *Concierto*. Como ya había indicado comenzó su desarrollo el 19 de enero de 2016, después de la audición realizada el 18 de enero en la que las alumnas habían expuesto los resultados de su interpretación sobre el primer movimiento, y se extendió hasta el día 9 de marzo de 2016, periodo éste en el que se reforzaron las herramientas de respiración y se trabajó sobre la planificación de las respiraciones de este movimiento.

Mi planteamiento sobre esta parte de la obra tenía como uno de los principales objetivos que las alumnas realizaran la primera audición del segundo movimiento con sus propias propuestas de respiración, de manera que su capacidad crítica y de autonomía tomaran el protagonismo de su propia interpretación. Otra cuestión planteada en esta segunda fase era enfatizar la importancia del trabajo del fraseo y la expresividad.

Como señalé anteriormente, las alumnas mostraron con los resultados de su trabajo sobre el primer movimiento al final de la fase 1 (actividad 5), que habían empezado a dejar atrás algunos problemas de ejecución para dar paso a la interpretación. Por ello, esta nueva fase debía contener propuestas de mi experiencia como docente y como intérprete basadas en mejorar el fraseo y la expresividad en este segundo movimiento y en la cadencia del *Concierto*. Aunque este proceso se centró en el segundo movimiento, las alumnas continuaron trabajando sobre la interpretación del texto completo del *Concierto* con el fin de tenerlo asimilado para la tercera fase.

4.2.10 ACTIVIDAD 6.

Centrada en la interpretación del segundo movimiento de este *Concierto*, la actividad 6 se encuentra dentro de la segunda fase de planificación del proceso interpretativo de las

alumnas participantes en esta investigación, en la que los resultados del trabajo realizado, tanto en clases, como en audiciones, se muestran a través de los diferentes vídeos que conforman el diario de grabaciones y que contienen la información directa de este proceso, así como las cuestiones planteadas desde el aula de oboe en las que convergen la experiencia a/r/tográfica adquirida por las perspectivas que he desarrollado como docente, investigador e intérprete.

Estos primeros vídeos exponen la interpretación íntegra del segundo movimiento y son una muestra de la audición realizada por las alumnas el día 18 de enero en el que hicieron su primera interpretación pública. Los resultados por tanto aun no constituyen una interpretación sino tan solo son una mera ejecución.

Video 11a, (disco 1) - ***alumna 1***. Segundo movimiento.

Video 11b, (disco 1) - ***alumna 3***. Segundo movimiento (problemas de respiración).

Video 11c, (disco 1) - ***alumna 2***. Segundo movimiento.

El vídeo 11a (alumna 1), muestra la primera interpretación del segundo movimiento del *Concierto para oboe* de Strauss (1947). En él, se puede observar que la actuación es casi una mera ejecución del texto en la que los problemas técnicos, en concreto los de respiración, no dejan a la alumna tener el control de su propia interpretación. En este vídeo se observa cómo la alumna había perfeccionado su técnica de respiración combinando la técnica de respiración circular con respiración natural, pero a pesar de ello esta técnica no le ayuda ya que produce demasiadas fluctuaciones del sonido en el fraseo. Tratándose de la primera interpretación, el trabajo que la alumna debe realizar a partir de este momento tiene que centrarse en el control de la respiración, de manera que no sea necesario interrumpir el final

de las frases para respirar. Al final del movimiento, antes de la cadencia del oboe, se aprecia que la alumna está agotada y no puede finalizar cómodamente la interpretación.

Vídeo 11b (alumna 3). En esta grabación se puede apreciar que las respiraciones que la alumna realiza no tienen ninguna planificación sino que se producen de forma improvisada lo que hace que pierda el control del sonido, afinación y fraseo. A esto hay que añadir que el *tempo* que utiliza en su audición es excesivamente lento por lo que se dificulta aun más la interpretación. Este hecho se puede apreciar al final del movimiento cuando vuelve al *tema inicial* y lo hace con un *tempo* más rápido y en ese momento toda la música empieza a fluir mejor.

Vídeo 11c (alumna 2). En este vídeo la alumna muestra el tema A del segundo movimiento de Concierto sin piano. Lo destacable es cómo al final de esta sección las respiraciones se convierten en un enemigo para ella, ya que cada vez que inhala aire acumula más tensión y al final casi no puede acabar la interpretación.

Tras analizar las distintas actuaciones realizadas por las alumnas sobre el segundo movimiento del concierto y expuestas en los anteriores vídeos, como docente observé que las alumnas improvisaban las respiraciones en este nuevo movimiento. Es evidente que la intensidad de las frases y la longitud de las mismas conllevan una enorme dificultad expresiva, pero la improvisación de la respiración, como señalé recurrentemente en mis clases y ya indiqué en el primer movimiento, solo conlleva problemas de interpretación. Esta cuestión es fundamental pues se trata de cada una de alumna cree su propia identidad ante el *Concierto* y convierta su interpretación en una versión propia y no en una improvisación. En cualquier caso después de estas audiciones era el momento de comenzar a trabajar en profundidad estas cuestiones.

4.2.11 SEGUNDO MOVIMIENTO.

Richard Strauss compuso el segundo movimiento de este *Concierto* con forma de *Lied* y estructura ternaria (A,B,A) en la tonalidad de si bemol mayor. Como ya expuse en el análisis formalista de la obra, Strauss utiliza en este movimiento el mismo motivo x, descrito por Kissler (1998), para crear una introducción de dos compases que da pie a la melodía del oboe. El material temático es de una enorme belleza lírica en el que el compositor utiliza el motivo d en la transición del tema A, para recordar la unidad temática que comprende todo el *Concierto*. El movimiento finaliza con una *coda*, que utiliza el compositor antes de la cadencia final del oboe. Así mismo, la cadencia enlaza, a través de la melodía del oboe, el segundo con el tercer movimiento, y está dividida en dos secciones. La primera sección es una cadencia acompañada por acordes de la orquesta, en la tonalidad de si bemol mayor; Y la segunda sección está escrita para el oboe solo, pero en este caso en la tonalidad de re menor.

Tema A y transición.

Basándome en los resultados de las interpretaciones de las alumnas en la actividad 6, y tras observar los problemas relacionados con la respiración en esta sección del segundo movimiento y en la información obtenida del análisis formalista, la investigación y experiencia interpretativa sobre el fraseo en esta sección me facilitó los datos necesarios para poder plantearles a las alumnas 15 posibles espacios para la respiración en esta sección del Tema A, que pudiesen dar respuesta a los problemas que les planteaba su interpretación. No consideré la transición ya que está formada por dos compases basados en el motivo d del primer movimiento que son interpretados por la orquesta y en los que no interviene el oboe.

La siguiente tabla está compuesta por tres columnas y presenta la división de frases que componen este tema, la enumeración de los compases entre los que se localizan las frases y las posibles respiraciones que se pueden realizar en cada frase. Para diferenciar las

respiraciones de este segundo movimiento de las respiraciones anteriormente analizadas en el primer movimiento, he reiniciado la numeración de éstas, pero añadiéndoles la vocal a, para diferenciarlas. La tabla mantiene la estructura de las anteriores y al igual que en éstas, indico entre paréntesis las características que se producen en algunas de las respiraciones propuestas; cuando la respiración contiene un asterisco, *, el símbolo indica que la respiración se realizan interrumpiendo la ligadura escrita por el compositor; en el caso del término (inicial) significa que la respiración se produce al inicio de la frase.

Tabla 36: Propuesta de respiraciones sobre el análisis fraseológico del tema A y transición del segundo movimiento. Fuente: El autor

TEMA A Y TRANSICIÓN		
Segundo movimiento		
Relación de frases y propuesta de respiraciones		
SUBSECCIÓN	COMPASES	RESPIRACIONES
INTRODUCCIÓN	219 – 220	1a – compás 220 (inicial)
FRASE 1	221 – 228 ₂	2a– compás 224 ₃ (226–C) (*) 3a – compás 228
FRASE 2	228 ₂ – 236	4a – compás 231 ₂ 5a – compás 232 ₃ 6a – compás 234 ₃ 7a – compás 236–C
FRASE 3	237 – 244	8a – compás 238 9a – compás 240 ₃ (*) 10a– compás 242 ₃ (*) 11a – compás 244 ₃ (*)
FRASE 4	245 – 253 ₁	12a – compás 247 - 248 ₂ (*) 13a – compás 249 ₂ (*) 14a – compás 251 ₂ (*) 15a – compás 253
TRANSICIÓN	253 ₂ – 254	Sección orquestal

(*) Respiraciones que se realizan interrumpiendo la ligadura escrita por el compositor.

(inicial) Respiración que se realiza al inicio de la frase.

Respiración 1a:

Siempre que trabajo con las alumnas las respiraciones hago mucho hincapié en la importancia de la respiración inicial, pues, como ya he comentado en el primer movimiento, su acción determinará el resto de las respiraciones. Este espacio se sitúa al final de la introducción de dos compases en los que la orquesta interpreta el motivo x, antes de iniciarse la melodía del oboe. Al trabajar este movimiento por independiente siempre se puede caer en el error de no dar importancia a estos compases de introducción y por ello, cuando las alumnas comenzaban su interpretación, les recordaba que el segundo movimiento es una prolongación del primero, entre los que solo existen cinco compases para poder descansar. Debido a esto, no solo hay que tratar esta respiración como inicial, sino considerarla como un espacio de descanso necesario, que las alumnas y cualquier otro/a intérprete necesitan antes de comenzar su interpretación en el segundo movimiento.

Respiración 2a:

Esta respiración se realiza sobre el compás número 224₃, entre las dos semifrases que componen la frase 1 del tema A, pero tiene el inconveniente de romper la ligadura en uno de los momentos de más tensión de la frase. Es un espacio no demasiado útil y de hecho no es muy utilizado por los/as diferentes solistas, pero cuando trabajaba con la alumna 3 sobre sus problemas de respiración en esta frase, como docente e intérprete necesitaba encontrar un espacio para poder inhalar aire que aliviara su interpretación. Por ello, aunque rompe la ligadura original del compositor, esta respiración fue experimentada interpretativamente para encontrar la mejor forma de realizarla sin estropear el discurso. Muestra de ello es el vídeo 15 del diario de grabaciones, en el que se puede apreciar cómo se propone y se trabaja esta respiración en una clase. Esta misma respiración 2a también puede ser planteada por las alumnas pero con la técnica de respiración continua, que en el caso de realizarla se utilizaría

el compás número 226 y no el compás número 224, ya que utilizar la respiración continua en este último espacio conllevaría algunas variaciones en el sonido que en el compás número 226 no se apreciarían.

Imagen 51 – Respiraciones 1a y 2a, Strauss (1948).

The image shows a musical score for Strauss (1948). The top staff is for the Oboe Solo (Ob. Solo). Two green 'V' symbols mark 'Respiración 1a' and 'Respiración 2a'. The Oboe part starts with a *p* (piano) dynamic and a *cantabile* marking. The lower staves are for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (Viole), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Red boxes highlight specific musical motifs in the Vc. and Viole parts, labeled 'Motivo x'.

Respiración 3a:

Indicada entre las frases 1 y 2 (compás número 228) este espacio de respiración es utilizado por las alumnas para su respiración ya que su ubicación –entre frases– y la textura del acompañamiento, ofrecen un espacio idóneo para inhalar aire. Una de las dificultades que presenta esta respiración de cara a la interpretación, es que el sonido fa agudo (2ª octava) con el que finaliza la primera frase, es el mismo con el que se inicia la segunda frase y en este cambio fraseológico y espacio de respiración, las alumnas tienen que crear un *diminuyendo* en la primera frase, respirar y después iniciar –en la dinámica de *piano* (*p*)– la misma nota

pero en la segunda frase. El problema surge cuando las alumnas cortan la última nota de la frase 1 para respirar, no disminuyen, ni producen resonancia en el sonido y como consecuencia se origina un cambio brusco entre las dos frases, cuestión que no favorece ni al lirismo, ni a la expresividad que requiere este movimiento. Para solucionar esta cuestión, les indicaba a las alumnas que lo importante era relajar el cuerpo al finalizar la primera frase y de esta manera poder crear flexibilidad en el sonido, lo que favorece el *diminuendo* y a la propia respiración, de este modo podrían reiniciar la siguiente frase con la misma dinámica y afinación con la que la habían dejado antes de respirar.

Respiración 4a:

Esta respiración viene a complementar o sustituir a la respiración 5ª. El espacio es un buen lugar en lo que se refiere a la textura del acompañamiento y de la propia melodía, ya que las alumnas pueden realizar la respiración entre las figuras de dos negras que presenta la melodía del oboe, pueden acortar el valor de la primera negra, ligeramente, para así obtener un poco más de tiempo para la respiración. Esta respiración, en concreto, es un espacio que puede complementar y facilitar la continuidad de la interpretación a la alumna 3. En cuanto a las demás, el espacio puede sustituir a la siguiente respiración.

Respiración 5a:

El espacio de respiración 5 está situado en el compás número 232₃ y se utiliza en la mitad de la frase 2, entre las dos semifrases que la componen. Por ello, es una respiración idónea para el fraseo y para que sea utilizada por las alumnas ya que no interrumpe el discurso musical. Para hacer uso de este espacio aconsejaba a las alumnas que retrasaran un poco el comienzo de la segunda semifrase, ya que el acompañamiento en el momento de la respiración es de una figura de negra y ésta puede alargarse hasta que la melodía marque la anacrusa que da pie al siguiente compás.

Imagen 52 – Respiraciones 3a, 4a y 5a Strauss (1948).

The image shows a musical score for Strauss's 'Respiraciones 3a, 4a y 5a' (1948). The score is written for a woodwind and string ensemble. The Oboe Solo part is the primary focus, with annotations for 'Frase 1', 'Respiración 3a', 'Respiración 4a', 'Respiración 5a', and 'Frase 2'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'diminuendo'. Red boxes highlight specific passages in the Viola, Cello, and Contrabass parts. A box labeled '22' is placed above the Oboe Solo staff.

Respiraciones 6a y 7a:

He agrupado estas dos respiraciones porque ambas se producen en la segunda semifrase de la frase 2, y casi utilizan el mismo espacio para respirar. La diferencia, como les mostraba a las alumnas, reside en que la primera respiración se realiza en el compás número 234₃ con respiración natural y la segunda respiración (7a) con la técnica de respiración continua. Estos espacios situados en mitad de la semifrase, como ya he comentado, son del mismo tipo que la respiración 4a, y ofrecen a las alumnas una alternativa para configurar su interpretación y un descanso ante la intensidad de estas frases.

Respiración 8a:

Entre la frase 2 y la frase 3 se ubica la respiración 8a (compás número 237). Es un espacio habitual para la interpretación al que las alumnas deben dar prioridad frente a otras propuestas, ya que se trata de una respiración que aunque no ofrece silencios para su realización está localizada en un lugar donde finaliza el motivo g, y comienza un nuevo motivo –en la frase 3–, el motivo h. Esta respiración, como otras anteriores expuestas en el primer movimiento, además de posibilitar la inhalación de aire para las intérpretes, enfatiza la entrada de la nueva frase. A las alumnas les propuse que crearan un *rallentando* en el compás anterior, para que el efecto interpretativo del propio cambio se percibiese mejor y a la vez, ese efecto, produjese un fraseo más lírico. Es una manera de que la indicación de *espr.* (expresivo) que indica Strauss al comienzo de la frase 3, se pueda aplicar a la interpretación desde el comienzo de esta nueva.

Imagen 53 – Respiraciones 6a, 7a y 8a Strauss (1948).

The image shows a musical score for three instruments: Fagot I, II (Bassoon), Oboe Solo, and Violoncello (Cello). The score is in 2/4 time and features three types of breath marks indicated by red text and symbols:

- Respiración 6a - natural:** Indicated by a green double vertical bar (||) on the Oboe Solo staff.
- Respiración 7a - circular:** Indicated by a red circle with a dot in the center on the Oboe Solo staff.
- Respiración 8a:** Indicated by a green double vertical bar (||) on the Oboe Solo staff, with a red box labeled "espr." (expressive) below it.

The Fagot I, II staff shows a melodic line with slurs and breath marks. The Violoncello staff shows a rhythmic accompaniment with slurs and breath marks.

Respiración 9a:

Al igual que la respiración 5a, este espacio está emplazado entre las dos semifrases de la frase 3 (tema A), con la diferencia de que en este caso, las alumnas para respirar debían romper la ligadura escrita por el compositor y crear una nueva. Es la misma técnica que se

empleaba en el primer movimiento para poder respirar y que en este segundo también se utiliza como alternativa a la respiración circular. Al situar la respiración entre las dos semifrases, la ruptura de la ligadura se difumina con el acompañamiento ya que la última parte del compás número 240 actúa como anacrusa y comienzo de la siguiente semifrase. Para que la acción de la respiración no rompiera la conexión de la frase, recomendé a las alumnas que alargaran la última nota de la primera semifrase para crear resonancia en el sonido y que ésta les ofreciera una pequeña cesura en el *tempo* para poder respirar. El problema de esta respiración es que se produce en el ascenso lírico de la frase y por lo tanto si el sonido se corta, también se corta este accenso.

Respiración 10a:

Esta respiración se sitúa en el compás número 242₃ y al igual que la respiración anterior rompe la ligadura escrita por el compositor. Este caso es más evidente que el anterior porque la respiración se produce en mitad de la semifrase y sobre una célula melódica que se repite, pero es la alternativa a la respiración circular en estos compases, ya que la extensión de las frases y la carencia de silencios no dejan espacio para que el intérprete pueda respirar. Por ello, este espacio ofrece un recurso a las alumnas para su interpretación.

Respiración 11a:

Aun produciéndose al final de una frase, este espacio (compás número 244₃) continua con las características de las dos anteriores respiraciones al romper la ligadura escrita por el compositor. En esta ocasión las alumnas se encontraban con el problema de mantener la tensión de la frase para que la respiración no rompiese el fraseo ya que éste va en ascenso y en *crescendo* hacia la entrada de la frase 4. Para que el resultado sonoro no se viese afectado aconsejé a las alumnas que crearan resonancia en la última nota que se ejecuta antes de la

respiración, de manera que ésta les facilitara la inhalación de aire y la cesura del sonido no rompiese el fraseo.

Imagen 54 – Respiraciones 9a, 10a y 11a Strauss (1948).

The image shows a musical score for Strauss (1948) with six staves: Clarinet (in Si^b I, II), Bassoon (Fag. I, II), Oboe Solo (Ob. Solo), Violin I (V-ni I), Viola (Viole), and Violoncello (Vc.). The Clarinet staff has a red box around the first measure. The Bassoon staff has three green 'V' marks labeled 'Respiración 9a', 'Respiración 10 a', and 'Respiración 11a'. The Oboe Solo staff has a red line under the second measure labeled '2º semifrase - frase 3' and 'rallentando'. The Violoncello staff has a green 'V' mark labeled 'Respiración 11a' and a box around the measure labeled '23'. Dynamics include *pp*, *p*, *mf*, and *p pizz.*

Respiración 12a:

Esta respiración se ubica entre los compases número 246 y 247. A diferencia de las anteriores respiraciones, este espacio no interrumpe la ligadura y melódicamente está situado al final de un motivo, por lo que no debe producir problemas en su ejecución a las alumnas. Pero para hacer uso de esta respiración les indiqué que debían tener en cuenta que en el acompañamiento, la orquesta –en esta frase 4– viene interpretando la melodía del motivo f, de forma ascendente a través de los violines, mientras que el oboe interpreta una segunda línea melódica, pero ésta de forma descendente, por esta razón era importante que su respiración no interrumpiese ni el fraseo ni el *tempo* de la melodía de los violines y en consecuencia fuese una respiración corta.

Respiración 13a:

Puesto que la respiración anterior era bastante corta y en consecuencia se podía inhalar poco aire, este nuevo y próximo espacio viene a complementar el anterior, aunque en esta ocasión para poder utilizarlo es necesario interrumpir la ligadura que escribiese el compositor. Esta respiración está situada en el compás número 248₂ y sus características mantienen los mismos elementos que componían la anterior. Esta nueva respiración también se produce mientras los violines en la orquesta interpretan el motivo f, pero en este caso, cuando las alumnas respiran en la frase se produce una cesura que interpretativamente puede ayudar a expresar con mayor protagonismo el enlace que se produce hacia la segunda semifrase de esta frase 4, en la que el oboe y los violines comienzan al unísono la interpretación del mismo motivo melódico hasta el final del tema A.

Respiración 14a:

La respiración 14a situada en el compás número 249₂, se realiza al final de la primera semifrase de la frase 4. La melodía del oboe, al igual sucedía en la respiración 13^a, continua al unísono con la orquesta y por ello, esta respiración se difumina con la sonoridad de la orquesta. Pero cuando la versión que se interpreta es la que se corresponde con la edición de 1947, que es la que interpretan las alumnas y cuya orquestación es una reducción para piano y oboe, la sonoridad de este instrumento no las ayuda a ocultar la respiración, por lo que es necesario que creen resonancia en el sonido donde se produce la respiración para que éste no se corte y de esta manera se aprecie menos la cesura en el fraseo.

Respiración 15a:

Esta es la última propuesta de respiración que realicé a las alumnas para esta sección del tema A en el segundo movimiento de este *Concierto para oboe* de Richard Strauss. El

espacio de respiración se produce en el compás número 251₂, dónde las oboístas deben interrumpir la ligadura del oboe para poder efectuar la respiración. Cuando exponía esta respiración a las alumnas, les comentaba la importancia de las dos fusas que se interpretan justo después de la respiración, ya que esta misma figuración se repite en el compás siguiente y su manera de interpretarlas dará una sensación u otra al final del tema A.

Imagen 55 – Respiraciones 12a, 13a, 14a y 15a Strauss (1948).

The image displays a musical score for Richard Strauss's Concerto for Oboe and Piano, measures 251 through 255. The score includes parts for Fagot I, II; Oboe Solo; Violin I and II; Viola; Violoncello; and Contrabasso. Red arrows labeled 'Respiración 12a', 'Respiración 13a', 'Respiración 14a', and 'Respiración 15a' indicate specific breathing points for the Oboe Solo part. A red box highlights the Violin I and II parts from measure 252 to 255. Dynamics include *cresc.* and *dim.* throughout the passage.

4.2.12 ACTIVIDAD 7.

Tras los resultados obtenidos en la audición del 18 de enero de 2016 y expuestos en la actividad 6 sobre la interpretación de las alumnas del segundo movimiento del *Concierto para oboe* de Richard Strauss en su edición para oboe y piano de 1947, investigué y experimente interpretativamente sobre catorce posibles espacios de respiración en esta

sección del segundo movimiento, los cuales trasladé a la docencia como propuesta de respiración e interpretación. Mi objetivo era que mi investigación ofreciese diferentes opciones de interpretación y que facilitase (posibles) soluciones a los problemas observados en la interpretación de las alumnas. Fueron estos principios los que trabajamos en las diferentes clases dedicadas a esta interpretación. Los siguientes vídeos son el documento que contiene la información sobre el desarrollo de toda esta sección y forman parte del diario de grabaciones realizado con las alumnas, del cual se obtienen los resultados que expongo a continuación.

Video 13, 13.1 y 13.2, (disco 1) - alumna 1. Segundo movimiento, fraseo y respiración.

He incluido en este título tres vídeos porque la grabación de esta clase se interrumpió en dos ocasiones. En el contenido del vídeo se puede observar cómo una buena o mala planificación de la respiración, como he comentado en varias ocasiones, afecta directamente a la interpretación en el segundo movimiento del *Concierto para oboe* de Strauss (1947). Para trabajar las distintas propuestas presentadas anteriormente, comencé el proceso en la clase de oboe, donde la alumna inicia la clase realizando una interpretación de este movimiento para que yo pudiera apreciar en qué momento del proceso interpretativo se encontraba (vídeo 13). Comprobé entonces que no había planificado su interpretación y consecuentemente llegaba al final del tema A con una importante sensación de cansancio, cuestión ésta que ya les había sucedido a todas las alumnas cuando realizaron la actividad 6. Por ello, uno de los aspectos más importantes que abordé en esta clase y que se puede observar en el vídeo 13.1, es la importancia que conlleva tomar una decisión respecto a la utilización de una técnica de respiración continua, una técnica de respiración natural o combinar ambas técnicas, ya que la alumna improvisaba las respiraciones sin pensar en qué

opciones eran las más adecuadas para su versión. Sirviéndome de la investigación realizada sobre la obra le expuse los elementos más relevantes desde el punto de vista musical que contiene esta sección y trabajamos sobre la expresión en el fraseo de manera que esto favoreciese su interpretación. Como intérprete, en el aula experimenté con el uso de las técnicas de respiración para que la alumna pudiese observar el resultado de cada una de ellas, de manera que éste sirviese como conocimiento para que la alumna tomara las decisiones interpretativas que más se acercaran a su idea musical. Los resultados obtenidos al finalizar la clase son excelentes (vídeo 13.2). Como se puede apreciar, la interpretación de la alumna cambia por completo gracias a sus decisiones interpretativas y sobre todo a la planificación que realizó sobre su propia interpretación.

Vídeo 14, (disco 2) - ***alumna 1***. Respiración circular o respiración natural, estudio del fraseo en el segundo movimiento.

Este vídeo es una continuación de los anteriores, sin embargo He decidido presentarlo de forma independiente por independiente y lo he separado de ellos porque en éste se trabaja expresamente la respiración en las primeras frases del *tema A* del segundo movimiento del *Concierto*. En concreto se pone a prueba las diferencias entre el uso de la técnica de respiración circular o el uso de la respiración natural. Además de ello, se trabaja el fraseo indagando en el significado de las frases para la intérprete. El vídeo muestra cómo se intercalan la experiencia interpretativa del docente y la experiencia interpretativa de la alumna con el fin de encontrar cuál de las dos técnicas de respiración se ajusta mejor a la idea musical de la alumna. Es significativo el hecho de observar cómo las sensaciones físicas de la alumna en cuanto al uso de una técnica u otra son diferentes a las del docente. Esto demuestra que para una misma interpretación no solo existe un camino y por lo tanto, lo importante es

ofrecer los recursos para que cada alumna decida cuáles de ellos se adaptan mejor a sus necesidades.

En la clase indago en el pensamiento musical de la alumna sobre este movimiento, con la intención de que ésta se planteé una idea musical para que sea recogida en el fraseo y de este modo, pueda desarrollar su capacidad de expresión y mejorar la interpretación. Con el objetivo de mejorar la expresividad de la obra, en el vídeo se trabaja la relajación para que las respiraciones puedan ser más cómodas y la alumna encuentre más espacio para respirar. En este vídeo se puede observar cómo se utiliza esta herramienta y qué ejercicios de respiración se pueden trabajar para afianzarla.

Vídeo 15, (disco 2) - ***alumna 3***. Planificación de la respiración y fraseo, segundo movimiento.

En el vídeo se aprecia la considerable evolución de esta alumna respecto al anterior vídeo número 11b mostrado en la actividad 6. Después de haber trabajado sobre los problemas que se detectaron en esa actividad, en esta nueva grabación se puede observar que la alumna emplea más espacios para la respiración en su interpretación y en consecuencia su ejecución ha mejorado. El vídeo contiene imágenes de la experimentación realizada en la clase tanto por la alumna como por mí, sobre los espacios propuestos y las consecuencias que conllevan su utilización en el fraseo. Otro aspecto que recoge son los ejercicios para crear resonancia en el sonido y evitar que éste se corte cuando la alumna va a realizar una respiración.

Vídeo 16, (disco 2) - ***alumna 1***. Evolución del proceso interpretativo.

Con el fin de mostrar los resultados que producen las propuestas a/r/tográficas en el *Concierto para oboe* de Strauss, he incluido esta grabación porque en ella se aprecia la

evolución que la alumna 1 experimenta en una semana de estudio, tras haber trabajado sobre los planteamientos de respiración y fraseo –expuestos en los vídeos 13, 13.1 y 13.2– que le propuse en la última clase. Tras una semana de estudio personal la evolución de la alumna fue excelente pues ya no presentaba los problemas de respiración que tenía al principio del proceso en este movimiento del *Concierto*. Además, el cambio de su interpretación pone de manifiesto cómo una buena planificación de la interpretación produce grandes resultados y permite el desarrollo de la creatividad del/la oboísta en su discurso, siendo éste mucho más musical.

En líneas generales quiero destacar que los vídeos mostrados en esta actividad cumplen dos funciones principales. Por un lado muestran los problemas de las alumnas que se originan cuando éstas afrontan la interpretación del segundo movimiento del *Concierto* y por otro, exponen los resultados obtenidos tras las propuestas planteadas en el aula y que han sido fruto de mis facetas como artista e investigador. Las grabaciones ofrecen información del proceso interpretativo en el que se ha trabajado. En concreto sobre la estructura de las frases, las características de las respiraciones, los tipos respiración más adecuados tanto de forma teórica como práctica, las herramientas de relajación o ejercicios que facilitan la inhalación del aire. Además de ello, los vídeos muestran las posibilidades de utilizar herramientas de interpretación para mejorar la expresividad y el fraseo, pudiéndose observar los resultados en las alumnas y en el profesor.

Tema B

Partiendo de los resultados en el análisis formalista, el tema B es la segunda sección de este movimiento y está integrado por tres frases en las que el material melódico principalmente recae sobre la orquesta, produciéndose la intervención del oboe solo en la segunda semifrase (compás número 259) de la frase 1 y en los compases número 270 y 271

(antes de la frase 3) con un motivo en forma de conclusión. Puesto que la intervención del oboe no conlleva dificultades para las alumnas, como se pudo ver en los vídeos de la actividad 6, he omitido las respiraciones en esta sección ya que no son importantes.

Tema A.2

Partiendo de los resultados del análisis formalista realizado sobre este movimiento y manteniendo la terminología utilizada en el mismo, he llamado a esta sección tema A.2 para diferenciarla del primer tema A, aunque ambas tienen el mismo material melódico. Este tema es la tercera y última sección del segundo movimiento estructurado formalmente a través de un *Lied* (ABA). Una de las características detectadas en el análisis fue que el tema A.2 respecto al tema A, presenta una extensión mayor con 48 compases divididos en seis frases, frente a los 32 compases del comienzo agrupados en cuatro frases. Si en el primer movimiento del Concierto, Strauss reducía la reexposición frente a la exposición, en este segundo movimiento hace lo contrario, amplía esta sección utilizando el mismo material motivico del comienzo, pero añadiéndole dos frases más. Analizando las distintas frases que componen esta sección la propuesta de respiraciones que se puede realizar sobre este material melódico está formada por veintiuna respiraciones, contiene cinco espacios para respiraciones más que el tema A, que como ya he comentado, es debido a las dos frases que Strauss añade en esta sección.

Puesto que las secciones uno y tres de este movimiento –tema A y tema A.2– son iguales en cuanto a sus características de fraseo, no voy a exponer las particularidades de cada una de las respiraciones como sí he hecho en las secciones anteriores, ya que éstas se han producido sobre el texto del tema A y por ello, considero que no es necesario volver a presentarlas. Sin embargo, tras la presentación de la tabla explicaré las diferencias

interpretativas que se producen entre ambas secciones porque considero que éstas son importantes para las alumnas de cara a su interpretación.

Al igual que en las demás las secciones del *Concierto*, presento la siguiente tabla en la que se expone la división de frases que componen este tema, la enumeración de los compases entre los que se localizan las frases y las posibles respiraciones que se pueden realizar en cada frase. Como ya hiciese en la tabla del tema A, para diferenciar las respiraciones de este segundo movimiento de las respiraciones anteriormente analizadas en el primer movimiento, he añadido la vocal a, en cada una de ellas. Al final de la tabla indico las características que se producen en algunas de las respiraciones propuestas.

Tabla 37: Propuesta de respiraciones sobre el análisis fraseológico del tema A.2 del segundo movimiento. Fuente: El autor

TEMA A.2		
Segundo movimiento		
Relación de frases y propuesta de respiraciones		
SUBSECCIÓN	COMPASES	RESPIRACIONES
FRASE 1	280 – 287 ₂	16a– compás 280 (inicial) 17a– compás 283 ₃ (*)
FRASE 2	287 ₃ – 295	18a – compás 284 – 285–C 19a – compás 287 ₂ 20a – compás 289 ₂ – 290 ₂ 21a – compás 291 ₃
FRASE 3	296 – 303	22a – compás 293 ₃ 23a – compás 295 24a – compás 299 ₃ –C (*) 25a – compás 301
FRASE 4	304 – 312	Sección orquestal
FRASE 5	312 – 319	26a – compás 312 (inicial) 27a – compás 315 ₃ (*) 28a – compás 317 ₃ –C (*) 29a – compás 319 ₂ (*)

FRASE 6	320 – 328	30a – compás 320 ₂ (*)
		31a – compás 321 ₂ (*)
		32a – compás 322 ₂ (*)
		33a – compás 323 ₂ (*)
		34a – compás 324 ₃ (*)
		35a – compás 326 ₂ (*)

(inicial) Respiración que se realiza al inicio de la frase.

(*) Respiraciones que se realizan interrumpiendo la ligadura escrita por el compositor.

(**) Compás con silencios para respirar.

(C) Posibilidad de realizar respiración circular.

(Sección orquestal) Frase que es interpretada por la orquesta.

Diferencias interpretativas entre el tema A y el tema A.2:

Para que las alumnas pudiesen entender las diferencias compositivas e interpretativas que existen entre el temas A y el tema A.2, a continuación expongo las distintas posibilidades interpretativas que les trasladaba ya que pueden afectar a su proceso de creación. La primera y principal diferencia que se encuentra entre ambos temas se encuentra en la textura de su acompañamiento. El tema A tiene una textura que permite a las alumnas disponer de flexibilidad en el *tempo*, y para ello, Strauss emplea figuras rítmicas largas y un contrapunto melódico. En la primera frase del tema A.2, se puede apreciar cómo el compositor cambia estas figuras por grupos de fusas que hacen que la interpretación sea más exacta en el *tempo* que en la misma frase del comienzo.

Imagen 56 – Textura del tema A, Strauss (1948).

Tema A

Textura del acompañamiento

Motivo x

Imagen 57 – Textura del tema A.2, Strauss (1948).

Tema A.2

Diferente textura del acompañamiento

poco calando **26** **Tempo primo**
(♩ = 56)

Otro cambio se produce en la frase cuatro, dónde Strauss traslada la melodía a la orquesta y el oboe solo interpreta grupos de cuatro semicorcheas que recuerdan al motivo x. En cuanto a respiraciones se refiere, en las tres primeras frases solo surge un nuevo espacio de respiración, que en la tabla de esta sección lo he indicado en color rojo para diferenciarlo del resto. Se trata del espacio de respiración 20a, situado en el compás número 289₂. Esta respiración se adelanta un compás a la que propuse a las alumnas en el mismo motivo melódico del tema A, ya que al haber interpretado las dos primeras frases con un *tempo* menos flexible –debido a la textura del acompañamiento en esta sección– la misma interpretación produce que los espacios de respiración sean más reducidos y por ello es importante que las alumnas dispongan de alternativas que suplan esa carencia de espacio en las respiraciones.

La frase 5 de esta sección es nueva respecto al tema A y para ella Strauss utiliza los motivos h y f para interpretarlos con los violines, creando una mayor intensidad sobre la melodía. Cuando trabajaba esta sección con las alumnas les trasladaba la importancia de saber que el oboe en esta frase no es solista, sino que se integra con los violines para llevar toda el material musical hasta la coda final. Esta característica es importante porque durante la interpretación de esta frase se producen seis espacios de respiración que en todos los casos interrumpen la ligadura escrita por Strauss, pero al tratarse de una melodía realizada por el oboe y los violines, las interrupciones se difuminan con el sonido de estos instrumentos. El caso de la edición para oboe y piano Strauss (1947), es más complejo, porque, al igual que ya sucediera en anteriores ocasiones, el timbre del piano deja más expuesto al sonido del oboe.

Coda, transición y cadencia.

Tabla 38: Propuesta de respiraciones sobre el análisis fraseológico de la coda, transición y cadencia del segundo movimiento. Fuente: El autor

CODA, TRANSICIÓN Y CADENCIA		
Segundo movimiento		
Relación de frases propuesta de respiraciones		
SUBSECCIÓN	COMPASES	RESPIRACIONES
FRASE 1	328 - 339	36 – compás 321 ₂ 37 – compás 322 ₂ – C 38 – compás 323 ₂ 39 – compás 324 ₃ – C
TRANSICIÓN	340 – 341	
CADENCIA	342 - 365	Ad libitum (de interpretación libre)

La coda, transición y cadencia, componen el final de este movimiento. La información relacionada con la interpretación que trabajé con las alumnas en esta sección desde el punto de vista de la respiración está basada en la coda. Su composición se desarrolla en una sola frase realizada por Strauss con el material motivo denominado por Kissler (1998) motivo c, y empleado por el compositor en el primer movimiento de este concierto. Como ya se vio en el análisis formalista, Strauss utiliza este motivo en la coda pero de forma extendida. En cuanto a las respiraciones en la coda, mantienen el mismo patrón que las expuestas en el tema A de este movimiento. Una característica de las respiraciones que se produce en esta sección de la coda, es que los espacios para la respiración pueden ser intercalados entre respiración natural y respiración circular ya que al llegar a la coda las alumnas llevaban el cansancio acumulado de esta del tema A.2, e iniciaban la coda sin haber tenido ningún compás sin música.

La cadencia escrita por Strauss en este segundo movimiento, actúa como nexo de unión entre éste y el tercer movimiento. Está dividida en dos secciones, como ya comenté en el análisis formalista; la primera sección es una cadencia acompañada por acordes de la orquesta; y la segunda sección, situada en el compás número 358₂, está escrita para el oboe solo. La cadencia está compuesta en la tonalidad de re menor y en el último compás Strauss la transporta a su relativo mayor (re mayor) con una escala de dos grupos de septillos de fusas que dan pie al tercer movimiento. Strauss, además de explorar todos los recursos interpretativos y virtuosos que ofrece el oboe, indica al comienzo de la cadencia *frei im Vortrag (ad. Libitum)* lo que significa que la interpretación es libre a gusto del interprete y por lo tanto las decisiones interpretativas que tomen las alumnas sobre esta cadencia, serán sus propias versiones. Todas las indicaciones interpretativas sobre esta cadencia se pueden apreciar en la actividad 7.

4.2.13 ACTIVIDAD 7.

La actividad 7 está basada en el trabajo que se realizó en el aula de oboe sobre la cadencia del segundo movimiento, en la que la mi experiencia interpretativa servía como guía para ayudar a las alumnas a conocer formas de interpretación de esta cadencia y a solventar los problemas que supone su ejecución, dadas las características que Strauss plasmó en ella. La actividad contiene cuatro vídeos realizados en la clases de oboe durante el desarrollo de la fase dos programada para el proceso interpretativo de las alumnas y muestran distintas realidades de este proceso pero aplicadas al mismo contenido musical. Estos datos enriquecen el conocimiento sobre el estudio de la obra desde la perspectiva docente, porque de ellos obtuve información que en futuros procesos interpretativos podré utilizar.

Vídeo 17, (disco 2) - alumna 1. Cadencia del segundo movimiento.

El vídeo 17 está presenta las características del estudio que propuse a la alumna sobre la cadencia del segundo movimiento. La cadencia es trabajada desde su estructura para organizar las respiraciones y el fraseo en la misma. En la grabación se puede observar cómo alumna y yo (en mi faceta como profesor), experimentamos con diferentes opciones interpretativas.

***Vídeo 17a*, (disco 2) - *alumna 1*. Cadencia del segundo movimiento.**

En esta grabación como docente e intérprete, mantengo el mismo planteamiento de trabajo del vídeo anterior sobre la cadencia del segundo movimiento. El trabajo lo realizo con la alumna 3, a la que las características de esta cadencia le presentan más dificultades que al resto de sus compañeras, y por ello, en el vídeo se puede ver cómo indagamos con más en profundidad en cada uno de los componentes de esta cadencia y de su manera de afrontarla de cara a su interpretación.

***Vídeos 17b y 17c*, (disco 2) - *alumna 2*. Cadencia del segundo movimiento.**

Estos vídeos complementan los documentos audiovisuales de la actividad 7 sobre el estudio y desarrollo interpretativo de las alumnas en la cadencia del segundo movimiento. Agrupo estos dos vídeos porque provienen de la misma clase y de los mismos contenidos. En la grabación se pueden apreciar las características de la *cadencia* del segundo movimiento desde la perspectiva de la alumna, desde mi experiencia como docente y desde mi experiencia como intérprete, utilizando esta información como base para que la alumna pueda entender mejor esta sección. Por ello, en la clase se fomenta la autonomía de la alumna para que ésta pudiese crear una imagen propia sobre esta sección del *Concierto*, proponiéndole utilizar el vibrato, el sonido, el fraseo y las dinámicas para crear diferentes efectos que mejorasen su interpretación.

4.2.14 ACTIVIDAD 8.

Esta actividad se corresponde con el final de la segunda fase de planificación del proceso de creación interpretativa del *Concierto para oboe* de Richard Strauss en su edición de 1947. Planifiqué esta actividad con el objetivo de poder recoger información de los resultados obtenidos del trabajo realizado en el proceso de construcción interpretativa que habíamos llevando a cabo, tanto las alumnas como yo, sobre el segundo movimiento del *Concierto* y de su cadencia. Para ello, organicé una audición en la que participaron las alumnas número 3 y 4 interpretando este movimiento. Al igual que en el final de la fase uno, les propuse que interpretaran por primera vez el tercer movimiento para recoger datos de su experiencia inicial y poder estudiarlos.

Vídeo 19, (disco 2) - ***alumna 3***. Audición del segundo y tercer movimiento.

En esta grabación la alumna numero 3 realizó la interpretación del segundo y tercer movimiento del *Concierto* con la finalidad de que pudiese experimentar las sensaciones que se producción cuando interpretaba el movimiento completo fuera del aula. En el vídeo se puede apreciar la gran evolución experimentada por esta alumna frente a la audición realizada en la actividad 5 y se pone de manifiesto la importancia de una buena planificación de la respiración en la interpretación. Si en la actividad 5 se observaban los grandes problemas de respiración, de afinación, de expresividad y de dinámica, en la actividad 8 se puede ver cómo han sido solventados, no completamente pero sí en parte. Teniendo en cuenta que el segundo movimiento del *Concierto* es de gran dificultad interpretativa y que su ejecución origina dificultades relacionados con la respiración, la alumna en esta audición superó todos estos inconvenientes llegando a realizar una interpretación integra del movimiento sin que su expresividad se viese afectada..

En el vídeo, a partir del minuto ocho, se puede ver la primera interpretación del último movimiento de este *Concierto*, con la finalidad de obtener información sobre la audición y detectar los problemas para poder plantear posibles soluciones. En la grabación se pueden apreciar algunas complicaciones relacionadas con el *tempo*, las respiraciones, la digitación, las dinámicas y la propia comprensión de este último movimiento.

***Vídeo 20*, (disco 2) - *alumna 4*. Audición del segundo y tercer movimiento.**

En esta grabación, al igual que en la anterior, la alumna 4 interpreta el segundo y tercer movimiento del *Concierto*, con la finalidad de poder experimentar las sensaciones que conlleva su interpretación en directo. Como resultado de esta audición se puede ver que la ejecución va tomando forma y que los problemas técnicos que sucedían al principio del proceso se van superando, aunque en este caso la interpretación del segundo movimiento aún tenía bastantes detalles por trabajar ocasionados por la falta de planificación de las respiraciones, que consecuentemente improvisa provocando que los finales del tema A y del tema A.2, se viesen afectados por cortes de sonido. Lo que sí mejoró en esta audición fue la afinación y la fluidez del sonido aunque en su interpretación no tenía en cuenta las dinámicas y el resultado sonoro, casi siempre, era de *forte*.

En cuanto al tercer movimiento, y teniendo en cuenta que era la primera vez que esta alumna lo interpretaba, el resultado es bueno y la idea general la expresa con claridad, aunque surgieron algunas dificultades relacionadas con el *tempo* porque su versión era demasiado rápida y no dejaba al oyente apreciar los diferentes motivos y temas musicales. Creo que parte de este problema de *tempo* es consecuencia del cansancio que la alumna había acumulado y por ello, la velocidad era más rápida de lo normal.

Como conclusión de esta segunda fase del proceso de creación, los resultados del segundo movimiento fueron positivos y en los vídeos se puede observar cómo las diferentes

acciones planteadas en las respiraciones han sido efectivas. Como a/r/tógrafo pude apreciar cómo la alumna 3 experimentaba una gran evolución en este movimiento. La alumna 4, por el contrario, aun no había terminado de configurar su propia planificación interpretativa y la respiración seguía siendo uno de los factores principales que impedían su desarrollo expresivo y musical.

4.2.15 DESARROLLO DE LA FASE TRES.

La tercera fase y última fase de todo el proceso de creación interpretativa comenzó el día 9 de marzo de 2016 y finalizó el día 27 de mayo de 2016 con un recital en el que las alumnas interpretaron el *Concierto para oboe y pequeña orquesta Op. 144, (TrV 2929)* de Richard Strauss en su edición para oboe y piano de 1947, celebrado en el Paraninfo del Conservatorio Superior de Música de Jaén.

Cuando se inició esta última fase la obra de Strauss ya había sido estudiada. Se había trabajado en profundidad el primer y segundo movimiento y se había realizado la primera audición del tercer movimiento (actividad 8). Este último periodo era el momento de completar todo proceso interpretativo ahondando en las acciones y decisiones que las alumnas habían tomado respecto a su propia versión de la obra, y para llevarlo a cabo, conté en las clases con la participación de la profesora de la asignatura de *Repertorio con pianista acompañante*. De este modo la resolución de los problemas y el planteamiento de nuevas acciones interpretativas se trataría desde la interpretación de la obra integra con el oboe y el piano.

4.2.16 TERCER MOVIMIENTO.

Partiendo de los resultados del análisis formalista realizado sobre este *Concierto*, el tercer movimiento de esta obra es el más virtuoso, además de novedoso y moderno en cuanto a su forma. Strauss lo compuso como un *rondó sonata* al que añadió una *coda* final que en sí misma, casi constituye un movimiento. El rondó expone dos temas principales en su primera sección (exposición) y un tercer tema entre sus dos desarrollos. Como indicaba en el epígrafe del análisis, Strauss utilizó para el tercer tema, el motivo d, el cual había empleado en el primer y segundo movimiento para dar unidad temática a todo el *Concierto*. Los dos temas principales son contrastantes, siendo el primero de carácter virtuoso y el segundo de un estilo lírico.

Desde el punto de vista de la respiración este movimiento no presenta las mismas dificultades que el primero y el segundo contenían respecto a la respiración, sino que el trabajo de este movimiento es más interpretativo. Por ello, en este movimiento no presento las propuestas de respiración tal como hice en el primer y segundo movimiento, sino que abordo el proceso de éste, desde la perspectiva interpretativa en la que, además de plantear soluciones a los problemas que conlleva su ejecución, indago en la expresividad y en la conjunción del oboe con el piano para poder llegar al final de todo el proceso.

Para presentar los resultados de este trabajo me he basado en las grabaciones realizadas con las alumnas en el diario de grabaciones. En cada uno de los vídeos que presento se pueden observar las diferentes acciones que planteo como resultado de esta investigación a/r/tográfica.

4.2.17 ACTIVIDAD 9.

Esta actividad se centra en el trabajo desarrollado en el aula de oboe sobre el tercer movimiento del *Concierto*. Las clases comienzan explorando el nexo de unión que Strauss escribió entre el segundo y tercer movimiento, ya que éste es determinante para que las alumnas establezcan un tiempo claro y estable en su interpretación.

Vídeo 21, (disco 2) - ***alumna 2***. Ejercicios técnicos y de respiración.

Para perfeccionar la técnica en el tercer movimiento y que las carencias que la alumna pueda presentar respecto a las dificultades de interpretación no afecten a la propia interpretación, en este vídeo se pueden visualizar varios ejercicios propuestos y trabajados, y que se han originado desde mi experiencia como intérprete, sobre la digitación, la estabilidad del aire, la afinación y las dinámicas.

La alumna comienza su interpretación con problemas de sonido que no le permiten poder expresar, ni siquiera ejecutar, la sección de la obra planificada para trabajar en la clase. Para solucionar estos problemas le propongo ejercicios basados en cómo coger el aire de manera más relajada, cómo ajustar la velocidad de ese aire para encontrar la afinación con el oboe y cómo controlarlo para que el sonido no se desborde y se des controle. Además de estos ejercicios, trabajamos sobre los conceptos de la respiración positiva y respiración negativa de manera que la alumna pudiese modificar su técnica de respiración cuando recoge aire durante la interpretación. Tras la realización de estos ejercicios el vídeo muestra el cambio en el sonido de la alumna.

Vídeo 22, (disco 2) - ***alumna 2***. Nexos, tema 1 y tema 2 del tercer movimiento.

Esta grabación expone los problemas de ritmo y respiración que se producen al final de la cadencia del segundo movimiento y el comienzo del tercer movimiento del *Concierto*.

En el compás número 365, Strauss escribe una escala de re mayor para conectar el primer y segundo movimiento. Es la entrada que el/la oboísta, en este caso la alumna, debe dar a la orquesta en la edición de 1948 o al piano en la edición de 1947, y en ella se observa el problema de *tempo* que surge. Y que tiene como posible causa la diferencia de *tempo* existente entre el movimiento lento y el tercer movimiento (rápido). Esta variación de *tempo* se produce en la segunda parte del compás 365 y las alumnas deben aprender a cambiarlo y sobre todo a mantenerlo constante en el tema 1, cuando comienzan el nuevo movimiento. En el vídeo se puede apreciar cómo la alumna no tiene claro este enlace y por ello, le planteo algunos recursos para e intentar solucionarlo.

Otros aspectos que se trabajan en esta clase son los elementos que componen el tema 1 de la exposición y sobre todo la función que cumple el oboe en el tema 2 de la exposición de este movimiento (compases número 424 y 456). En estas frases del tema 2, el oboe participa como acompañamiento orquestal y no como solista. Un problema que conlleva esta circunstancia es el ritmo, ya que éste está regido por la figura del tresillo en la voz del oboe, mientras que la melodía de los violonchelos, fagotes y violines se mueve a través de síncopas, lo que dificulta su conexión. Cuando esta situación se produce con el piano ocurre lo mismo que con la orquesta, con la diferencia de que ésta arroja el sonido del oboe y el piano no lo hace. Además de la dificultad rítmica, estas frases añaden problemas de respiración a las alumnas, porque en este caso la escritura no contiene ningún espacio para poder respirar y por ello, incrementan sus problemas de interpretación. En el vídeo se puede ver cómo la alumna cada vez que respira, en vez de encontrar en la respiración una fuente de energía, acumula tensión que le impide llegar al final de las frases de esta sección. Durante la clase, y como es habitual se aúna la experiencia interpretativa de la alumna a la del docente con el fin de encontrar la mejor solución a estos problemas.

Otro de los ejercicios planteados se realiza sólo con la caña, sobre el aire que requiere el fraseo de esta sección del tercer movimiento. En este tema 2, el sonido de la caña debe crear la línea musical que sustente el pasaje completo, ya que si el sonido producido por la caña es débil significa que hay problemas de aire y en consecuencia el pasaje no fluirá. El objetivo por tanto es el de fortalecer la línea de aire que debe transmitir la oboísta a la caña. Aunque los resultados no se aprecien en el momento debido a que la alumna está comenzando el estudio de este movimiento, los ejercicios que se trabajan en la clase pueden ser un referente para las demás alumnas.

Video 23, (disco 2) - **alumna 1.** Nexo y tercer movimiento, ejercicios e interpretación.

El contenido de este vídeo está basado en las mismas secciones del *Concierto* que el vídeo anterior (nexo, tema 1 y tema 2) pero trabajado con otra alumna, por lo que el desarrollo de la clase, los planteamientos de ejercicios y el nivel de profundidad con el que se tratan los distintos elementos de la obra es diferente. Esta alumna tiene el texto mejor asimilado que la alumna 2 y esto le permite acceder a otros contenidos interpretativos. Uno de los elementos trabajados es la flexibilidad del cuerpo para utilizar el movimiento como conexión del ritmo entre las secciones, ya que la alumna debe marcar con su cuerpo e instrumento (como expuse en el vídeos anterior) la entrada a la orquesta o al piano en el nexo del tercer movimiento.

Otro aspecto trabajado en esta clase es la estructura formal del tercer movimiento y las diferencias interpretativas que conlleva su ejecución respecto al movimiento anterior. Como docente intento ayudar a la alumna a entender mejor la interpretación utilizando herramientas que incidan en sus emociones como recurso para mejorar la expresividad en la interpretación. Como intérprete experimento con las distintas secciones para poder encontrar

en ellas las dificultades y a la vez mostrar a la alumna las consecuencias de utilizar unas herramientas u otras en su interpretación. Uno de los ejercicios se centra en los trinos que contiene el final de la cadencia del segundo movimiento, por lo que los ejercicios se basan en cómo ejecutarlos y en su posible significado dentro de la propia interpretación. El último ejercicio se centra en los mordentes que presenta la melodía del oboe en la frase 2 del tema 1.

Vídeo 24, (disco 2) - ***alumna 1***. Errata en el tercer movimiento.

Este video está centrado en la investigación realizada sobre una errata que contiene la partitura del tercer movimiento (minuto 1,50). El problema surgió con la partitura editada para oboe y piano en 1947, en la segunda parte del compás número 386, situado en la frase 3 de la exposición, la partitura de piano contiene un grupo de cuatro semicorcheas y sin embargo, el mismo espacio y edición en la partitura del oboe, aparece con la figura rítmica de *cinquillo*. En este sentido la duda residía en decidir cuál de las dos versiones era la correcta, ya que las dos forman parte de la misma edición. A esta cuestión hay que sumarle que no todas las grabaciones analizadas interpretan la misma versión, esto quiere decir que cada intérprete ha decidido bajo su propio criterio cuál de las dos versiones es la correcta. Para intentar darle respuesta busqué en el manuscrito original de 1945, del que (como ya he mencionado anteriormente) se publicó la primera edición en 1946. En el manuscrito original, ese compás está escrito con cuatro semicorcheas por lo que la duda seguía estando presente. Decidí por ello buscar en la edición orquestal de 1948, en la que el compás también aparece con cuatro semicorcheas. No resultó tan útil como yo esperaba para responder a esta cuestión ni la tesis de Binkley (2002), en la que realiza una revisión de las ediciones del 1946, 1947 y 1948, ni el artículo de Gunter Brosche (1992) en el que estudia nuevos documentos manuscritos encontrados, ya que en ninguno de ellos hace referencia a esta supuesta errata. Decidí entonces analizar distintas grabaciones y pude observar que las más actuales

utilizaban el grupo rítmico de *cinquillo* frente al grupo de cuatro semicorcheas que era interpretado en las grabaciones más antiguas. Es ésta una cuestión a la que no he podido dar respuesta y en consecuencia he actuado tomando como referencia la versión que más veces se interpreta. Aunque la lógica, tras consultar los documentos manuscritos, partituras e investigaciones, es que todo esto se debe a una errata de la editorial o a una añadidura no original de los editores. A continuación muestro los ejemplos de las partituras en las ediciones de 1947 para oboe y piano, 1948 para oboe y orquesta y la de 1947 en la partitura de oboe solo.

Imagen 58: Extracto de la partitura del tercer movimineto en el que se señala el compás 386 con la supuesta errata. Fuente: Partitura de Boosey & Hawkes en la edición de 1947.

Compás 386

Edición 1947 - oboe y piano.
Partitura de piano en la que aparecen cuatro semicorcheas.

25

Imagen 59: Extracto de la partitura del tercer movimineto en el que se señala el compás 386 con la supuesta errata. Fuente: Partitura de Boosey & Hawkes en la edición de 1948.

Edición 1948 - oboe y orquesta

Compás 386

Partitura orquestal en la que aparecen cuatro semicorcheas

Imagen 60: Extracto de la partitura del tercer movimiento en el que se señala el compás 386 con la supuesta errata. Fuente: Partitura de oboe de Boosey & Hawkes en la edición de 1947.

10

Oboe

Edición de 1947 -oboe y piano
En el compás 386 aparece un cinquillo

Compás 386

1.1.1 ACTIVIDAD 10.

Continuando con el desarrollo de la fase tres del proceso interpretativo de las alumnas en el tercer movimiento del *Concierto para oboe* de Strauss, las distintas grabaciones se van sucediendo conforme las alumnas avanzan sobre el contenido de la obra. El trabajo realizando por las alumnas poco a poco va dejando de ser una ejecución y va derivando hacia la interpretación. Bajo mi punto de vista, esto muestra que todas las acciones realizadas previamente han servido para asentar en las alumnas el conocimiento necesario para ayudarlas en esta tercera fase a crear su propia identidad en esta obra y no a realizar una mera ejecución de un texto. Por ello, persisto en el desarrollo interpretativo e intento hacerlas reflexionar sobre qué quieren transmitir cuando ejecutan un pasaje, sección o movimiento del *Concierto*.

Esta nueva actividad es diferente a las anteriores porque las clases que recoge se realizaron con la participación de la profesora de la asignatura de *Repertorio con pianista*

acompañante, con el objetivo de contextualizar la voz del oboe con el acompañamiento del piano y perfeccionar los detalles interpretativos sobre los que habían surgido dudas en el tercer movimiento. La actividad está compuesta por cinco vídeos en los que se expone el trabajo realizado sobre el nexo de unión entre el segundo y tercer movimiento, el tema 1, el tema 2, el desarrollo, la coda y la cadencia del tercer movimiento.

Vídeo 25, (disco 2) - ***alumna 3***. Nexo y tema 1 del tercer movimiento.

En la clase realizada con la alumna 3 y que recoge este vídeo, se trabajan los elementos que componen el tema 1 de la exposición del tercer movimiento del *Concierto*. El trabajo refuerza las propuestas ya trabajadas y planteadas a las alumnas como resultado de esta investigación, pero en este caso desde unos problemas diferentes ya que la alumna con los que se trabaja es otra. Este es el caso de la entrada que se produce en el nexo de unión entre el segundo y tercer movimiento, de la que hablé en los anteriores vídeos. En este caso en concreto, la acción de indicar el *tempo* para el comienzo de este movimiento se produce con la situación real con la que se encuentra la alumna frente a la pianista. Si el movimiento o gesto físico que debe realizar la alumna para señalar este comienzo no se aprecia con claridad, la conexión entre la pianista y la alumna se perderá con su consiguiente descuadre musical. El principal problema es que la alumna no piensa en el nuevo *tempo* y consecuentemente se precipita cuando comienza el tercer movimiento; además, respira después de cada silencio de semicorchea que se producen en la primera frase del tema 1, siendo el resultado un desajuste con la pianista. Es muy importante que la alumna mantenga una estabilidad del *tempo* desde la anacrusa que da comienzo al movimiento y no me refiero a que sea más o menos rápido, sino que sea constante durante su interpretación porque si no lo es, la consecuencia será un desajuste de las frases y de la sincronización con el piano. Es necesario, como ya he comentado en otros vídeos, que las respiraciones estén planificadas y

que la estructura de las frases sea clara; de no ser así, como sucede con esta alumna, el resultado será negativo para la oboísta. Otros detalles que se trabajan en este vídeo son los mordentes de la segunda frase del tercer movimiento, que la alumna cambia y los ejecuta de forma diferente a lo que Strauss escribió.

Vídeo 25a, (disco 2) - ***alumna 4***. Tema 2 y desarrollo del tercer movimiento

El contenido de esta grabación está basado en las frases del tema 2 de la exposición en el tercer movimiento del Concierto, en el que el trabajo planteado se centra en el sonido del oboe, en cómo integrarlo con el piano para favorecer que la melodía se pueda apreciar con claridad sin que el oboe la sitúe en un segundo plano, ya que en este momento de la obra actúa como acompañamiento y no como solista. Se trabaja sobre los planos sonoros en la interpretación de la obra.

Vídeo 25b, (disco 2) - ***alumna 4***. Coda y cadencia del tercer movimiento.

Este vídeo tiene como objetivo mejorar la interpretación de la sección de la coda (vals) y cadencia del final del tercer movimiento, mostrando a la alumna cómo su manera de pensar puede cambiar la interpretación.

Vídeo 25c, (disco 2) - ***alumna 1***. Coda, trabajo de orquestación e interpretación en el tercer movimiento.

Continuando con el trabajo de la interpretación en el tercer movimiento, este vídeo explora la expresión y el fraseo que se puede realizar en la coda (Vals). Uno de las cuestiones que se aborda en esta grabación es la percepción de la alumna sobre el sentido o significado que ella siente de lo que está tocando y cómo esa percepción afecta a su interpretación. Durante el vídeo se ve cómo la alumna va evolucionando en su interpretación según modifica su pensamiento sobre el vals. Otro aspecto que se aborda es la función que cumple el oboe

cuando deja de ser solista y pasa a ser un instrumento de la orquesta, al igual que el vídeo 25a. Como ya comentaba en el análisis formalista, Richard Strauss prescinde del oboe como instrumento de la orquesta en su orquestación del *Concierto para oboe* y dispone de todos los instrumentos de viento menos el oboe, en su lugar deja al corno inglés. Como consecuencia de ello, hay determinados pasajes orquestales durante el *Concierto* en los que el oboe solista pasa a ser un instrumento de la orquesta y por lo tanto deja de ser el protagonista para integrarse en el conjunto. Este hecho conlleva que el sonido deba ser cambiado, dejando paso a la voz principal. Cuando esto sucede con la orquesta es fácil integrarse en ella, pero cuando la fusión sonora se realiza con con el piano (edición de 1947, arreglo para oboe y piano) la mezcla de timbres, como ya he expresado en otras ocasiones, es bastante más compleja y difícil de integrar. Este hecho se explica en este vídeo con la intención de que la alumna sepa situarse en cada sección del concierto dejando que los planos sonoros de la voz principal fluyan.

Vídeo 25d, (disco 2) - alumna 1. Interpretación en el final de la coda.

Este vídeo continua con los planteamientos marcados en el anterior grabación, pero indagando en la interpretación a través de mi propia experiencia interpretativa sobre la sección del final de la *coda*.

Los vídeos de esta actividad son menos interesantes desde un punto de vista de la respiración, pero sin embargo su contenido, que explora más la experiencia interpretativa que la técnica, ofrece una información que puede ser de gran interés sobre el proceso de construcción interpretativa de la obra de Strauss. La obra es abordada desde mi experiencia investigadora e interpretativa y no solo desde la práctica docente, ya que la información que se transmite en estas clases es el resultado de mi investigación como a/r/tógrafo. Cuando las alumnas y yo llegamos a este momento del proceso, la interpretación de la obra ya estaba

completada, pero las alumnas aun permanecían escondidas dentro de la partitura, del propio texto y no en la música. Por ello, las siguientes acciones debían ir dirigidas a la puesta en escena y a fomentar la interpretación fuera del texto y solo desde la música.

La importancia de esta actividad reside en que la verdadera experiencia interpretativa sobre esta obra de Richard Strauss se tenía que experimentar en un escenario y con la participación de la pianista, ya que no sería real trabajar en el aula cuestiones musicales que sólo se pueden apreciar en un escenario. Partiendo del tratamiento que se debe hacer del sonido, de la afinación, de los planos sonoros, del sentido de la obra en cada una de sus secciones y su resultado ante el público, era fundamental que estas clases se desarrollaran en este entorno y no en el del aula. Por ello, los vídeos , 25a, 25b, 25c y 25d, se grabaron en una sala de conciertos y el vídeo 25 en una sala de conferencias, ambas salas ubicadas en el Conservatorio Superior de Música de Jaén. Esta experiencia ayudaría más a las alumnas de cara a su concierto final que en el aula donde todos los parámetros expuestos anteriormente cambian respecto a un escenario.

1.1.2 ACTIVIDAD 11.

La actividad 11 es la última organizada en todo el proceso de creación interpretativa. Esta actividad recoge los últimos vídeos grabados sobre las interpretaciones que las alumnas realizaron en su último recital, organizado el 27 de mayo de 2016 en el Paraninfo del Conservatorio Superior de Música de Jaén. En este recital cada alumna interpretó el *Concierto para oboe* de Richard Strauss de forma íntegra con el acompañamiento pianístico de la profesora de *Repertorio con pianista acompañante*. La actividad es sí misma es el propio recital por lo que he decidido no realizar valoraciones individuales de cada vídeo ya que el resultado son los propios vídeos.

Video 26, (disco 3) - **alumna 1**. Recital, *Concierto para oboe* de Richard Strauss.

Video 27, (disco 3) - **alumna 2**. Recital, *Concierto para oboe* de Richard Strauss.

Video 28, (disco 3) - **alumna 3**. Recital, *Concierto para oboe* de Richard Strauss.

Videos 29 y 29.1, (disco 3) - **alumna 4**. Recital, *Concierto para oboe* de Richard Strauss.

CAPÍTULO 5

5 CONCLUSIONES

Cuando comencé la investigación a/r/tográfica, la información de la que disponía provenía de mi experiencia docente. Había realizado un estudio sobre las incertidumbres que surgían cuando el alumnado de oboe comenzaba a estudiar el *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor, Op. 144 (trV 292)*” de Richard Strauss (1947, 1948) y observaba cómo la gestión de la respiración generaba problemas y discusiones en la interpretación. Era una obra que me planteaba grandes retos, pero estos también me mostraban que la docencia por sí sola no es capaz de mostrar soluciones, porque no se acercaba de manera total a la realidad de una experiencia artística y en consecuencia no encontraba el conocimiento necesario para poder resolverlo. Por ello, sentí la necesidad de establecer un contexto donde la experiencia artística del *Concierto para oboe* de Strauss pudiera ser investigada. Los resultados de la propia experiencia me ayudarían como docente a encontrar respuestas sobre la interpretación que facilitarían al alumnado la toma de decisiones interpretativas. Fueron estos principios los que me llevaron a adoptar la perspectiva a/r/tográfica en esta tesis, pues esta metodología abarca el estudio de una experiencia artística desde distintos puntos de vista, cuestión ésta que considero ineludible para el estudio de cualquier experiencia musical.

Partiendo de esta perspectiva metodológica, como a/r/tógrafo he desarrollado esta investigación sobre el *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor, Op. 144 (trV 292)* de Richard Strauss (1947, 1948) desde mi experiencia docente, interpretativa e investigadora. Dentro de mi rol como investigador, he indagado en los rasgos que distinguen a Richard Strauss -en su estilo de composición- como una de las personalidades más importantes de la música entre los siglos XIX y XX. Me he aproximado a su obra

instrumental con el fin de poder ubicar la composición de su *Concierto para oboe*, las circunstancias que condujeron a su creación y, de manera especial, las características y dificultades que presenta su interpretación. De este modo, la investigación me introdujo en el debate que se produce en torno a la respiración en los/as oboístas cuando quieren interpretar esta obra y, es a través de ella, cómo planteé dos posibles aproximaciones sobre la escritura que el compositor utiliza en su *Concierto para oboe*. La finalidad de todo esto era la de entender mejor el origen de los problemas de respiración que soportan estos/as oboístas cuando interpretan la obra y poder transmitir estos conocimientos al alumnado. En otras palabras, considero necesaria toda esta investigación previa, pues su conocimiento es la base para la enseñanza de la obra y para el consiguiente aprendizaje del alumnado. Por ello, además de esta indagación sobre Richard Strauss y su *Concierto para oboe*, era imprescindible que de la investigación se extrajese información concreta sobre las características compositivas e interpretativas de la obra. Esto me llevó a plantear un análisis formalista del *Concierto* y un análisis interpretativo de diferentes grabaciones que se han realizado, con el objetivo de que toda esta información me aportara conocimientos sobre las diferentes decisiones interpretativas que se producen en relación a la respiración. Era preciso por tanto que la información aportada por estos dos análisis (formalista e interpretativo) fuera previa a estas acciones, puesto que su conocimiento sobre la obra me permitirían comenzar con el proceso artístico y con la propia investigación.

La investigación que he realizado sobre esta obra me ha llevado a conocer en profundidad las funciones que cumple la respiración en la interpretación del *Concierto* y a utilizar información procedente de distintas fuentes. Así no sólo la bibliografía existente – tanto documental como sonora– sino mi experiencia y la de distintos profesionales, el análisis interpretativo que he realizado del *Concierto* y el análisis fraseológico. Mi faceta como investigador me ha posibilitado el conocimiento necesario para favorecer la comprensión,

aprendizaje e interpretación de esta obra a los alumnos/as que cursan Estudios Superiores de Música.

Como intérprete he percibido las sensaciones que se producen en el proceso de construcción interpretativa de esta obra, y a través de ese propio proceso he podido detectar las dificultades que aparecen como consecuencia de su interpretación, y experimentar con ellas antes de trasladarlas al alumnado. En resumidas cuentas, he pretendido que la teoría y la práctica se conviertan en una misma cuestión que produzca unos resultados útiles para la sociedad y en concreto para los/as oboístas.

La acción docente la he llevado a cabo con cuatro alumnas de oboe, de diferentes características y capacidades, tanto técnicas como musicales, y que en esta investigación han participado voluntariamente a través de diferentes clases y actividades que he recogido en un diario de grabaciones. En este documento audiovisual se han puesto en cuestión las acciones interpretativas relacionadas con la respiración y la expresión que han sido aplicadas a esta obra y se han implementado nuevas aportaciones procedentes de la investigación realizada.

Una característica de este trabajo y que es primordial en la a/r/tografía, ha sido la conjunción producida entre el investigador y artista y el docente. A través de ésta, he trabajado diariamente con las alumnas experimentando con su proceso de creación interpretativa, y que he podido observar, analizar y estudiar a través de varias audiciones y un recital. Así pues, como a/r/tógrafo he expuesto todos los resultados de mi investigación en las distintas clases, con el fin de poder establecer un orden en todo el proceso que sirviese a las alumnas para organizar y planificar su interpretación. Todo esto, con el objetivo de crear en ellas la solvencia técnica e interpretativa necesaria para que su creatividad, criterio propio y personalidad pudiese estar reflejada en su interpretación.

La cuestión más importante que como a/r/tógrafo he abordado en esta tesis sobre el *Concierto para oboe* de Richard Strauss, ha sido la respiración, que considero el principal problema para los/as estudiantes de oboe que quieren iniciar el proceso de interpretación de esta obra. Y es que, como ha quedado señalado en páginas precedentes, Strauss (1947) compuso frases tan extensas en esta obra que su interpretación causa verdaderas dificultades a los/as oboístas. Los análisis realizados, las entrevistas, los documentos revisados, las dificultades encontradas y mostradas, y los vídeos recogidos en las distintas actividades realizadas, han puesto de manifiesto que la complejidad de la respiración en esta obra tiene su origen en la escritura del compositor.

Cuando comencé a indagar sobre la posible causa que pudiese justificar por qué Richard Strauss escribió estas frases tan extensas en su *Concierto para oboe*, llegué a la conclusión de que el compositor no había tenido en cuenta las posibilidades técnicas reales del instrumento y la capacidad de los oboístas. Como se señala en este trabajo, parece que son dos las posibles razones: su formación como violinista y la utilización de un interesante dispositivo llamado *aerophor* inventado por Bernhard Samuels. Este dispositivo tal vez influyera en el compositor creando una imagen irreal sobre las posibilidades técnicas y expresivas del oboe. Cualquiera de estas dos razones pudo llevarlo a crear extensas frases desde el pensamiento de un instrumentista de cuerda.

Toda la investigación realizada en torno a la respiración me ayudó a tomar algunas decisiones interpretativas de cara a la docencia y a mi propia interpretación. En mi opinión, aunque Strauss compuso su obra desde una perspectiva musical, no tuvo en cuenta las características técnicas del instrumento y por ello las extensas frases causan verdaderos problemas de respiración a los/as oboístas que sólo pueden ser solventadas en ocasiones haciendo cambios de la articulación y del *tempo* en el fraseo. Sin embargo, mi intención sobre esta obra no ha sido eliminar o transcribir ningún material musical, como sí hizo John

de Lancie en su versión del *Concierto*, preocupado por estos problemas de escritura. Mi posición se instala en un camino diferente en el que las características del fraseo pueden ser afrontadas sin tener que modificar la composición original del autor. A mi entender, se trata de tomar decisiones interpretativas que ayuden a solucionar los problemas de respiración, creando nuevos espacios que con una técnica de respiración adecuada no tengan que modificar el texto.

Bajo estas premisas comencé las acciones a/r/tográficas en el aula de oboe con el objetivo de realizar una propuesta a las alumnas sobre posibles espacios y posibilidades para la respiración que les permitiesen planificar su interpretación sin que ésta afectara a su discurso musical. Por ello, el conjunto de respiraciones recogidas en el capítulo 4 y planteadas para este *Concierto*, han pretendido ser una guía donde las alumnas pudiesen desarrollar su proceso interpretativo accediendo a una información, hasta ahora no disponible, de todas las características de respiración que afectan a su ejecución. La respiración pues, ha sido uno de los factores más trabajados en las distintas fases del proceso interpretativo y una de las características más importantes para esta obra. Y así lo muestran los vídeos recogidos en las diferentes actividades llevadas a cabo, donde se pueden observar los distintos planteamientos y ejercicios, algunos centrados en la respiración y otros no, pero todos ellos como parte de este proceso.

En cuanto a las dificultades concretas de esta obra, mi trabajo como investigador, intérprete y docente me han mostrado que el primer movimiento de este *Concierto*, y en concreto su exposición, técnicamente es el más complejo para la respiración. Esta exposición constituye todo un reto para los/as oboístas ya que su interpretación conlleva la ejecución de 55 compases continuos de música en los que el compositor solo escribió dos silencios de corchea en el compás número 40. El planteamiento de escritura que realiza Strauss no deja espacio para la respiración. En cuanto al segundo movimiento, sus características

compositivas son diferentes. Mientras que para los/as intérpretes el primer movimiento requiere agilidad en la respiración para no interrumpir la ligereza del fraseo, en el segundo movimiento las respiraciones están más relacionadas con la expresión. Éstas se realizan en un *tempo andante* que deja en evidencia todos los detalles del sonido, lo que significa, que los/as intérpretes deben cuidarlo antes y después de cada respiración con mucho detalle. Como docente, puse mucho énfasis en transmitir a las alumnas esta dificultad ya que el principal problema de éstas cuando realizaban sus interpretaciones, tenía que ver con la necesidad de agilidad de las respiraciones en el primer movimiento y de respiración y expresividad en el segundo movimiento. El tercer movimiento del *Concierto* es completamente diferente a los dos anteriores, ya que Strauss utiliza en él nuevas ideas estructurales que modernizan su forma, no estando sus dificultades relacionadas con la respiración, sino con el ritmo y la expresividad.

Para plantear posibles soluciones a los problemas de respiración que conlleva esta obra al alumnado, en el transcurso del proceso interpretativo he ido transmitiendo a las alumnas los resultados de mi investigación, en los que se establecían las diferentes posibilidades de respiración que se pueden llevar a cabo en el primer y segundo movimiento de este *Concierto*, así como las acciones interpretativas que se desarrollan en el tercer movimiento. Estos resultados han ofrecido información detallada sobre 56 espacios de respiración en el primer movimiento y 38 espacios de respiración en el segundo movimiento, constituyendo éstos en su conjunto una propuesta de respiraciones para este *Concierto*. Esta propuesta, que con tanta insistencia he transmitido a las alumnas en esta investigación, requiere de una planificación de estas respiraciones en función de las necesidades de cada intérprete. No he pretendido hacer de esta propuesta una proposición estándar a todos los/as intérpretes, he querido ofrecer un guía de respiraciones para que los/as estudiantes de oboe pudiesen configurar su interpretación en base a sus condiciones particulares, conociendo los

espacios de respiración, las principales técnicas para ejecutar esas respiraciones, así como las características que ofrece y conlleva cada una de estas respiraciones.

La investigación a/r/tográfica ha puesto de manifiesto que las principales técnicas que se pueden llevar a cabo en las distintas respiraciones en este Concierto son tres. La primera técnica se aplica a las frases que por su longitud y composición contienen una ligadura tan extensa que los/as oboístas no tienen espacio para respirar. En este caso la técnica utilizada consiste en interrumpir la ligadura, generalmente al final de las frases, con la finalidad de crear un pequeño espacio para la respiración. La segunda técnica se basa en la utilización del *tempo* y se aplica a las respiraciones situadas entre dos frases, entre semifrases e incluso entre motivos. Para realizarla es necesario que los/as oboístas creen un pequeño *rallentando* antes de la respiración de manera que éste les ofrezca un poco más de tiempo para la respiración. La tercera y última técnica es la respiración circular, una técnica de respiración que permite inhalar aire por la nariz mientras se exhala aire por la boca, de forma que el instrumento pueda sonar durante toda la frase sin interrupción.

Además de estas técnicas de respiración en la investigación he planteado diferentes acciones interpretativas que han ido encaminadas al desarrollo expresivo de las alumnas, siempre con la premisa de que éstas debían plantear su propia versión de manera que el desarrollo crítico y su capacidad de autonomía fuese una prioridad.

Todos los vídeos presentados en cada actividad y especialmente los recogidos en la actividad 11, constituyen en sí mismos parte de las conclusiones de esta tesis, pues su contenido expone los resultados de todo un proceso de creación interpretativa, trabajo investigador y labor docente. Las últimas grabaciones realizadas por las alumnas como final de todo este camino, son la culminación de un proceso desarrollado durante meses sobre una de las obras más difíciles de interpretar de la literatura oboística. Las particularidades,

dificultades y problemas surgidos durante todo este tiempo han quedado recogidas en las diferentes actividades llevadas a cabo durante la investigación y comprenden todos los documentos audiovisuales en los que se pueden observar las distintas fases de este proceso a/r/tográfico.

Como ejemplo de las distintas propuestas interpretativas y de respiración planteadas a las alumnas, así como las diferentes técnicas que se han llevado a cabo en la interpretación de este *concierto*, los vídeos número 26, 27, 28, 29 y 29.1, se puede apreciar cómo las cuatro alumnas utilizan técnicas diferentes en sus interpretaciones y todas ellas son posibles y ofrecen un magnífico resultado sonoro. Así la alumna número 1 basa su interpretación en la respiración circular y utiliza los finales de las frases, que ofrecen un amplio espacio, para realizar respiraciones naturales. La alumna número 2 utiliza sólo la respiración natural y aprovecha las técnicas de *rallentando* al final de las frases e incluso entre semifrases, para encontrar el espacio de sus respiraciones. La alumna número 3, utilizaba la mayoría de espacios posibles. Y la alumna número 4 basa su interpretación en la respiración natural, pero en determinados espacios utiliza la respiración circular para encontrarse más cómoda en su interpretación. En resumen, cada una de las cuatro alumnas utiliza una técnica diferente y las cuatro son, desde mi valoración como profesor, válidas.

Para finalizar la tesis he querido aportar a la misma un último documento audiovisual. El objetivo de este documento era conocer la experiencia propia de las alumnas en todo este proceso de interpretación. La investigación a/r/tográfica ha estado centrada en cuatro pilares, la experiencia interpretativa de las alumnas, mi función docente, mi función investigadora y mi propia experiencia interpretativa, pero había algo que faltaba para completar toda la información y era la experiencia personal de las alumnas. Las aportaciones de las alumnas son el testimonio directo de cuatro estudiantes que afrontan la interpretación de este *Concierto* y sus aportaciones al igual que las mías pueden ser una referencia para otros/as estudiantes que

quieran iniciar el mismo camino. Por ello, el siguiente vídeo, bajo mi punto de vista, es una de las aportaciones más importantes de esta tesis, pues en él se debaten las cuestiones más relevantes sucedidas durante todo este periodo de tiempo. Es curioso escuchar cómo para las alumnas esta experiencia les ha aportado madurez y la han considerado la mejor manera de finalizar sus estudios de interpretación con el oboe.

Mi experiencia interpretativa, docente e investigadora en torno al *Concierto para oboe* de Strauss ha sido el centro de la propia investigación pero las aportaciones de las alumnas han enriquecido toda la investigación, la hacen más real y sobre todo práctica. Es el resultado de todo el trabajo y lo más importante, como ellas exponen, una experiencia positiva.

Vídeo 30 – Conclusiones de la mesa redonda.

6 BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1914) The Aerophor. *Independet* Vol. 79(7), p.334. September, 1914. Recuperado de: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.d0003906401;view=1up;seq=370>
- Anónimo (2015) Gegen Atemnot bei Blasmusikern. (*Senschaft und Technik* 49, Dezember 1911, S. 1015). *Spektrum der wissenschaft*. dezember 2011. Recuperado de: www.wissenschaft-online.de/pdf/sdw-11-12-s092.../1128945?file
- Bal, Mieke (2009). "Working with concepts". *European Journal of English Studies*. (19) 2009. (pp. 13-23).
- Binkley, L. (2002). *Three versions of the concerto for oboe and small orchestra (1945-1946, revised 1948) by Richard Strauss: An analytical and historical study for the performer*. (Tesis doctoral) The University of Arizona.
- Bloom, P. (2005). History, memory, and the oboe concerto by Richard Strauss. [The original version was published in *The Pen- dragon Review* 1.2: 3-25 (2001). The present version was prepared for *The Double Reed* by Michael Finkelman, with the assent of Prof. Bloom.] *Quarterly Journal of the INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY*, 28(3), 77-95.
- Brosche, G. (2012). "The Concerto for Oboe and Small Orchestra (1945): Remarks about the Origin of the Work based on a Newly Discovered Source." En Bryan Gilliam (ed.), *RichardStrauss: New Perspective on the Composer and His Work*, (pp.177-192). London: Duke University Press.
- Dalia Cirujeda, G., & Pozo López, Á. (2006). *El Músico. Una introducción a la psicología de la interpretación musical*. Madrid: Mundimúsica Ediciones.
- Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música en Andalucía” (BOJA, nº 165, 2011, p. 45).
- Del Mar, Norman (1972). *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works*, 3 vols., (London: Barrie & Jenkins, 1972), vol. 3, p. 437.

Del Mar, Norman (1983). *Anatomy of the orchestra*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.

García Roldán, Á. (2012). *Videoarte en contextos educativos. Las nuevas narrativas audiovisuales y su inclusión curricular en los programas de educación artística desde una perspectiva a/r/tográfica* (Tesis doctoral). Universidad de Granada. (D.L.: GR 2146-2012).

Gouzouasis, P. (2006). A/r/tography in music research: A reunification of musician, researcher, and teacher. *The Arts and Learning Research Journal*, 22(1), 23-42.
Recuperado de <http://alsig.arizona.edu/>

Gilliam, B. (2002). *Vida de Richard Strauss*. (Ernesto Junquera, Traductor). (2002 ed.). Madrid. Cambridge University Press.

Given, L. M. (Ed.). (2008). *The Sage encyclopedia of qualitative research methods*. Sage Publications. United Kingdom.

Grüniger, Verlag von Carl. (1914). Eine wichtige Erfindung für die Orchesterbildner. *Neue Musik Zeitung*.

Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. propuestas para repensar la investigación en educación *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.

IRWIN, R. (2000) A/r/tography. *Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry*. Pacific Educational Press, Vancouver.

Irwin, R.L. (2004). A/r/tography: A metonymic métissage. In Irwin, R.L. & de Cosson, A. (Eds.). *A/r/tography: Rendering self through arts-based living inquiry*. (pp. 27-38). Vancouver, Bc: Pacific Educational Press.

Irwin, R. L., Bickel, B., Triggs, V., Springgay, S., Beer, R., Grauer, K., Sameshima, P. (2006). The rhizomatic relations of A/r/tography. *Journal of Issues and Research. Studies in Art Education*. 48(1), 70-88.

Irwin, R. (2016). A/r/tography.
Recuperado de http://artography.edcp.educ.ubc.ca/?page_id=69

- Irwin, R., & Sinner, A. (2013). A/r/tography and literary and performing arts. *UNESCO Observatory Multi-Disciplinary Journal in the Arts*. 2(1).
- Kissler, J. M. (1988). *Harmony and tonality in selected late works of Richard Strauss, 1940-194*
(Tesis doctoral). The University of Arizona. EE.UU.
- Latham, A. (2008). "Textura". *Diccionario enciclopédico de la música*, (p.1505). México. Fondo de cultura económica.
- López-Cano, R., & San Cristobal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Conaculta Fonca & ESMUC. Recuperado de <http://invartistic.blogspot.com.es>
- Marín Viadel, R. (2011). La investigación en educación artística. *Educatio Siglo XXI*, 29(1). Recuperado de <http://revistas.um.es/educatio/article/view/119951>
- Martínez Rus, J.M. (2009). Técnica del clarinete: La respiración en los instrumentos de viento. *Innovaciones y experiencias educativas* (24). Granada, 2009.
- Moltó Doncel, J. L. (2016). *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social. doi:10.4185/CBA47
- Murray, T. (2007, Nov 29). Strauss concerto a physical challenge for oboe players; ESO musician set to tackle taxing piece. *Edmonton Journal*. Recuperado de: <https://0-search.proquest.com.avalos.ujaen.es/docview/253517038?accountid=14555>
- Pourchier, Manry. (2010). Art as Inquiry: A Book Review of Being with A/r/tography. *The Qualitative Report*, 15 (3) (pp.740-745).
- Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, *por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*” (BOE, nº 137, 2010, Sec. 1, p. 48497)
- Real Academia Española. (2016). *Diccionario de la lengua española* (ed. tricentenario). Consultado en <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

- Rodríguez Azorín, Jesús. (2016). La respiración en los instrumentos de viento. *Musicalia* (1). Recuperado de: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/187-la-respiracion-en-los-instrumentos-de-viento>
- Ross, A (2014). Monument Man. *The new Yorker*. 24 julio de 2014. Recuperado de <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/richard-strauss-and-the-american-army>
- Roos, J. (1991). Oboist finally records the concerto he inspired. <Http://web.Archive.org/web/20071007124106/http://www.Idrs.org/Publications/DR/DR14.3/DR14.3.Index.Html>, 14(3).
- Schuch, W. (1949). *Betrachtungen und Erinnerungen*. Zürich. Atlantis Verlag.
- Simón, Alejandro. “Como si no pasara nada. Investigación artística y universidad” (2013): *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate*, Ed. Selina Blasco (pp.117-128), Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013.
- Springgay, S. Irwin, R. L., & Wilson Kind, S. (2005). A/r/tography as living inquiry through art and text. *Qualitative inquiry* 11(6): (pp.897-912) Sage Publications. Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.461.6844&rep=rep1&type=pdf>
- Steimberg, M. (2000). *A listener's Guide*. Cary, US: Oxford University Press.
- Strauss, R. (1882). *Konzert in D moll*. (violín y orquesta, partitura y partes.). Universal edition.
- Strauss, R. (1890). In R.2640 (Ed.), *Don Juan, Poema sinfónico* (Jos. Aibl Verlag, ed.). Munich - Alemania: Dominio público.
- Strauss, R. (1913). *Festliches Praeludium, Op 61*, (partitura general). Adolph Fürstner. Berlín – París. (p.3)
- Strauss R. (1913). *Festliches Praeludium Op.61. Fur Grosses Orchester und Orgel*. Ed. Adolph Fürstner. Berlín – París. 1913.
- Strauss R. (1915). *Eine Alpensinfonie, Op.64*. Ed. F. E. C. Leuckart. Leipzig 1915.

- Strauss R. (1915). *Eine Alpensinfonie Op.64. Fur Grosses Orchester und Orgel*. Ed. Dover publications, Inc. – New York. 1993.
- Strauss, R. (1945). *Concierto en re mayor Op. 144*. (Oboe y pequeña orquesta, partitura general) Alemania: Manuscrito Ed. Recuperado de Biblioteca Mannheim University of Music and Performing Arts.
- Strauss, R. (1947). *Concierto en re mayor Op. 144*. (Arthur Willner Trans., oboe y piano, partitura y partes.). London: Boosey & Hawkes.
- Strauss, R. (1947) *Strauss Oboe Concerto*. (Leon Goossens, oboe, The Philharmonia Orchestra, Alceo Galliera, conductor) (Archivo de vídeo). Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=3beWxKdz_LA
- Strauss, R. (1948). *Concierto en re mayor Op. 144*. (Oboe y pequeña orquesta, partitura general). U.S.A.: Boosey & Hawkes.
- Strauss, R. (1971). *Konzert für oboe und Kleines Orchester*. (Grabado por Lotar Koth, oboe, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, conductor) (CD). Germany. Deutsche Grammophon.
- Strauss, R. (1991). *Strauss Oboe Concerto*. (Grabado por John de Lancie, oboe, Max Wilcox, conductor) (CD). USA. RCA Victor Gold Sed, 7989-2-RG.
- Strauss, R. (1993). *Oboe Concerto*. (Grabado por Gordon Hunt oboe, Radio Synphonie Orchester Berlin, Vladimir Ashkenazy, conductor) (CD). London. The Decca Record.
- Strauss, R. (1994). *Oboe Concerto*. (Grabado por Thomas Indermuhle, oboe, Orchestre de Bretagne, Claude Schnitzler, conductor) (CD). Rennes Opera in France. Camerata Tokio Inc. (1993)
- Strauss, R. (2004) *Renée Fleming: Richard Strauss - Four Last Songs for Soprano and Orchestra (Lucerne 2004)* (Lucerne Festival Orchestra, Claudio Abbado, conductor, Renée Fleming - soprano) (Archivo de vídeo). Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=z5xFL-iFh0Q>

- Strauss, R. (02/2006) *Oboe Concerto. Richard Strauss*. (José Antonio Masmano, oboe, Orquesta Ciudad de Granada, Josep Pons, Director) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GFpKWEluRmg>
- Strauss, R. (06/08/2007) *STRAUSS OBOE CONCERTO PROMS 'LIVE' 2007*. (Alexei Ogrintchouk, oboe, Radio Philharmonic Orchestra, Gennadi Rozhdestvensky, conductor) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MLUrD8veYHU>
- Strauss, R. (2010) *Richard Strauss - Oboe Concerto, TrV 292 (1945)*. (François Leleux, oboe, Swedish Radio Symphony Orchestra, Daniel Harding, conductor) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=gUCtstlCDj8>
- Strauss, R. (02/08/2013) *Strauss - Oboe Concerto in D major - Clement, Kempe*. (Manfred Clement, oboe, Staatskapelle Dresden, Rudolf Kempe, conductor) (Archivo de vídeo). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=YS3mD2Mb_bo
- Strauss, R. (08/05/2013) *Richard Strauss - Concerto for Oboe in D Major / Marin Tinev - Oboe*. (Marin Tinev, Oboe, Orchestra of the Trossingen Musikhochschule, Sebastian Tewinkel, Conductor) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AprDqEvUtml>
- Strauss, R. (2014) *Oboe Concerto* – (Thomas Indermühle, Oboe, Orquesta Filarmónica de la UNAM). (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=RjxSQRMx4uk>
- Strauss, R. (28/01/2014) *Richard Strauss: Konzert für Oboe und Orchester in D-Dur, AV 144, Ramon Ortega Quero*. (Ramón Ortega Quero, oboe, Sinfonieorchester Liechtenstein, Florian Krumpöck, Dirigent) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WdMi6K0cc2Q>
- Strauss, R. (19/02/2014) *Viola Wilmsen, Strauss: Oboe Concerto*. (Viola Wilmsen, oboe, Kammerphilharmonie Graubünden, Achim Fiedler, Leitung) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MihgjuZK-4>

Strauss, R. (13/03/2014) *Richard Strauss Oboe Concerto D Major, Heinz Holliger, Oboe*. (Heinz Holliger, oboe, New Philharmoniker Orchestra, Edo de Waart, Conductor) (Archivo de vídeo). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Cn_WtQ-sH-8

Strauss, R. (26/04/2014) *Los conciertos de La 2 - Concierto RTVE A-17*. (Lucas Macías, oboe, Orquesta de Radio Televisión Española, Leopold Hage, director) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-conciertos-de-la-2/conciertos-2-concierto-rtve-17/2531650/>

Strauss, R. (7/06/2014) *Richard Strauss: Concerto for Oboe in D Major / Washington Barella*. (Washington Barella, oboe, Symphonieorchester der UDK Berlin, Eckart Hübner, Conductor) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=L5FVQWFM60c>

Strauss, R. (25/09/2014) *Ivan Podyomov plays Richard Strauss oboe concerto*. (Ivan Podyomov, oboe, Kansai Philharmonic Orchestra, Taijiro Iimori, Conductor) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Mf33CZiSVQQ>

Strauss, R. (07/02/2015) *Richard Strauss: Oboe Concerto - Alex Klein Daniel Barenboim Chicago Symphony Orchestra*. (Alex Klein, oboe, Chicago Symphony Orchestra, Daniel Barenboim, conductor) (Archivo de vídeo). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ltMo1st_Jss

Strauss, R. (21/03/2015) *[Stefan Schilli & VNSO] Richard Strauss - Oboe Concerto in D Major*. (Stefan Schilli, oboe) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=e8c16sm8k8w>

Strauss, R. (21/02/2016) *Cristina Gómez Godoy: R. Strauss Oboe Concerto @ Color Philharmonic Orchestra 5th concert*. (Cristina Gómez Godoy, oboe, Color Philharmonic Orchestra, Matthias Glander, Conductor) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YyFY06oN1jM>

Strauss, R. (20/11/2016) *Recitales Congreso AFOES Murcia 2016*. (Miriam Pastor Burgos, oboe, Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, Paul Dombrecht, director) (Archivo de vídeo). Recuperado de: <http://webtv.7tvregiondemurcia.es/retransmisiones/clasica-en-la-7/2016/20112016-recitales-congreso-afoes-murcia-2016/>

- Strauss, R. (2004) *Renée Fleming: Richard Strauss - Four Last Songs for Soprano and Orchestra (Lucerne 2004)* (Lucerne Festival Orchestra, Claudio Abbado, conductor, Renée Fleming - soprano) (Archivo de vídeo). Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=z5xFL-iFh0Q>
- Schuh, Willi. (1949) "Zum Melodie- und Harmoniestil der Richard Strauss'schen Spätwerke," Schweizerische Musikzeitung 89.
- Vinasco Guzmán, J. A. (2012). Una perspectiva semiótica de la interpretación musical. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 7(1), 11-38.
- Wajemann, H. (2003). "Influences: The Influences of Richard Strauss" En Mark-Daniel Schmid (ed.), *Richard Strauss companion*, (pp.3-29). Connecticut: Greenwood Press.
- Warfield, S. (2003). "Instrumental Works: "From "Too Many Works" to "Wrist Exercises": The Abstract Instrumental Compositions of Richard Strauss" En Mark-Daniel Schmid (ed.), *Richard Strauss companion*, (pp.101-232). Connecticut: Greenwood Press.
- Whittall, A (2008). "Análisis" en Alison Latham (ed.), *Diccionario enciclopédico de la música*, (pp. 75-82). México. Fondo de cultura económica.
- Willner, Arthur. (1849-1960). Guide to the Arthur Willner Collection, 1849-1960. Leo Baeck Institute Center for Jewish History. Recuperado de:
<http://findingaids.cjh.org/?pID=431011>
- Zamacois, J. (1997). *Curso de formas musicales*. España. Span Press Universitaria.

7 ANEXOS

7.1 DISCOS DE GRABACIONES.

7.1.1 DISCO 1:

Videos 1, (disco 1) – alumna 1. Exposición del primer movimiento (primera audición).

Vídeo 2, (disco 1) – alumna 2. Exposición del primer movimiento (primera audición).

Vídeo 3, (disco 1) – alumna 3. Exposición del primer movimiento (primera audición).

Vídeo 4, (disco 1) – alumna 4. Exposición del primer movimiento (primera audición).

Vídeo 5, (disco 1) – alumna 1. Exposición del primer movimiento con respiración circular.

Vídeo 6, (disco 1) – alumna 4. Exposición del primer movimiento con respiración natural y rallentando en el tempo.

Vídeo 7, (disco 1) – alumna 2. Exposición del primer movimiento con respiración natural y rallentando en el tempo.

Vídeo 8a, (disco 1) – alumna 2. Tema B, respiraciones precipitadas.

Vídeo 8b, (disco 1) – alumna 3. Tema B, finales cortados.

Vídeo 8c, (disco 1) – alumna 1. Tema B, escalas mal ejecutadas.

Vídeo 9a, (disco 1) - alumna 4. Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Respiración incorrecta.

Vídeo 9b, (disco 1) - alumna 3. Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Pérdida del control de la respiración.

Vídeo 9c, (disco 1) - alumna 2. Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Respiraciones improvisadas.

Vídeo 9d, (disco 1) - alumna 1. Final del desarrollo y reexposición del primer movimiento. Ejemplo de respiración circular.

Vídeo 10a, (disco 1) - alumna 1. Audición del primer movimiento (respiración circular).

Vídeo 10b, (disco 1) - alumna 4. Audición del primer movimiento (respiración natural).

Vídeo 10c, (disco 1) - alumna 3. Audición del primer movimiento (grandes cambios).

Vídeo 11a, (disco 1) - alumna 1. Segundo movimiento.

Vídeo 11b, (disco 1) - alumna 3. Segundo movimiento (problemas de respiración).

Vídeo 11c, (disco 1) - alumna 2. Segundo movimiento.

Vídeo 13, 13.1 y 13.2, (disco 1) - alumna 1. Segundo movimiento, fraseo y respiración.

7.1.2 DISCO 2:

Video 14, (disco 2) - alumna 1. Respiración circular o respiración natural, estudio del fraseo en el segundo movimiento.

Video 15, (disco 2) - alumna 3. Planificación de la respiración y fraseo, segundo movimiento.

Video 16, (disco 2) - alumna 1. Evolución del proceso interpretativo.

Video 17, (disco 2) - alumna 1. Cadencia del segundo movimiento.

Video 17a, (disco 2) - alumna 1. Cadencia del segundo movimiento.

Videos 17b y 17c, (disco 2) - alumna 2. Cadencia del segundo movimiento.

Video 19, (disco 2) - alumna 3. Audición del segundo y tercer movimiento.

Video 20, (disco 2) - alumna 4. Audición del segundo y tercer movimiento.

Video 21, (disco 2) - alumna 2. Ejercicios técnicos y de respiración.

Video 22, (disco 2) - alumna 2. Nexo, tema 1 y tema 2 del tercer movimiento.

Video 23, (disco 2) - alumna 1. Nexo y tercer movimiento, ejercicios e interpretación.

Video 24, (disco 2) - alumna 1. Errata en el tercer movimiento.

7.1.3 DISCO 3:

Video 26, (disco 3) - alumna 1. Recital, Concierto para oboe de Richard Strauss.

Video 27, (disco 3) - alumna 2. Recital, Concierto para oboe de Richard Strauss.

Video 28, (disco 3) - alumna 3. Recital, Concierto para oboe de Richard Strauss.

Videos 29 y 29.1, (disco 3) - alumna 4. Recital, Concierto para oboe de Richard.

Video 30 – Conclusiones de la mesa redonda.

Video a, (disco3) – intérprete. Final de la exposición - primer movimiento.

Video b, (disco 3) – intérprete. Tema B, propuesta de estudio para las escalas.

Video c, (disco 3) – intérprete. Final del desarrollo y comienzo de la reexposición del primer movimiento.

7.2 ENTREVISTAS

Entrevista a José Antonio Masmano.

Oboísta de la Orquesta Ciudad de Granada y presidente de la Asociación de fagotistas y oboístas de España “AFOES”.

Realizada el día 25 de septiembre de 2016 en el Palacio de congresos y exposiciones de Murcia en el marco del IV Congresos AFOES.

¿Has interpretado el concierto para oboe y pequeña orquesta Op. 144 en re mayor de Strauss?

Mas.- Si lo interpreté y existe un vídeo en YouTube que tiene ya 100.000 reproducciones.

Con la versión de 1948, la orquestal.

¿Qué experiencia tuviste del concierto?

Mas.- Si te dicen que solo puedes tocar un concierto que te va a acompañar una orquesta, lo primero que piensas es en Strauss. Ya hace 10 años y fue una experiencia impresionante, ya que fue con la Orquesta Ciudad de Granada, con mis compañeros, era más joven que ahora y la verdad es que fue un reto muy bonito.

Musicalmente y técnicamente, ¿qué te supuso?

Mas.- Es un concierto en que tienes que estar muy en forma, aparte de que técnicamente tienes que estar bien formado, pero digamos que requiere que cuando llegue el momento...es como un atleta que va a correr una maratón... sabe como es la técnica, todo lo

que tiene que hacer, pero tiene que pensar...la preparación que estar pensada en el día que vas a tocar, desde antes y buscando que llegues en un momento óptimo. Bueno en general en cualquier disciplina, cualquier cosa que hagas.... tienes que saber llegar en el momento optimo.

¿Cómo sitúas, dentro de la literatura del oboe, el concierto de Strauss? (el concepto)

Mas.- Te refieres al concepto, no....Como que es el concierto romántico pero está escrito hace nada, no. No sé.... Escuchando Strauss si que es un....fue uno de sus últimos trabajos como que vuelven como muchos otros artistas un poco... ya se han cansado de ser transgresores y tampoco....tiene armonía de Strauss...hay modulaciones de tritono, hay cosas que son Strauss pero es como un neoclasicismo, tiene así un toque otoñal. (una vuelta a lo clásico, no)Pero pasa mucho en pintores que al final acaban pintando cosas más

¿Por qué Strauss?

Mas.- porque es un concierto completo, que tiene partes líricas, tiene virtuosismo y es exigente. Strauss exploto muy bien el carácter del oboe, el carácter melódico, de frases muy largas....se paso un poco, no....(risas), luego tenemos la parte esta del stacatto. Es un poco....saca a relucir toda la personalidad del oboe.

¿Qué dificultades destacarías?

Mas.- Lo primero que me viene es RESISTENCIA, que va unido a una buena base técnica, si tienes una buena respiración y eres capaz de aguantar sin que hay necrosis en los labios, pues tienes un buen trabajo ya hecho. Y no sé si me iré ya por otra pregunta, pero... para consejos con los alumnos...es no respirar más de lo necesario porque muchas veces viene la respiración (hace gesto de coger demasiado aire y forzado), siempre está bien tener control de respiración circular, que ha mí cuando lo he tocado me ayuda a poder hacer las

frases más largas, pero bueno eso no quiere decir que la música tenga que respirar que a lo mejor cuando se busca... hay gente que intenta hacer con menos respiraciones y que eso no sea un problema para que la música no respire.

Y ¿qué piensas de, hablando de que la música respire, de la naturalidad de la respiración, es decir: respiración natural o respiración circular para llegar a tocar lo Strauss escribió, la longitud completa de la frase que el compositor escribió?

Mas.- Pues yo creo que ni una cosa ni otra, creo que...por ejemplo, muchos incluido yo nos saltamos está respiración que hay... acaban ocho compases (canta la frase inicial) ahí hay una respiración y una ligadura y muchos respiramos, yo me incluyo, pienso que... funciona correctamente, la verdad es que no sé por qué lo pondría así, no lo sé, igual que el segundo movimiento también, por ejemplo la cadencia que está un poco inspirada en (canta el motivo principal) liga el fa con el si o (canta) si-re-re re...la forma de interpretar siempre es no unir el re con el si bemosl, si realmente fuéramos estrictos con la articulación (canta) si re re re, pero también me incluyo en los que suelen tocarlo si – re re re más uniendo ese re con los re siguientes. Entonces hay cosas ahí que no sé si es por tradición pero se suele hacer así.

Lo que pasa es que ... (canta la escala de... la sol fa mi re do si la – do re si mi) claro ese.. do re si, se entiende como una anacrusa, entonces esa ligadura es la que no cuadra, igual, también hay, cuando acaba esta primera frase, (canta mi re fa, si la sol . fa . mi) que en la inscripción original aparece separadas tres notas y no dos, porque en otros sitios aparece esa ligadura ligando las notas anteriores con la primera y yo siempre lo hago así, habría que ver el manuscrito.....

¿Qué piensas de la respiración circular para interpretar el concierto?

Mas.- Yo creo, como te he dicho antes, hay que respirar pero luego hay momentos en los que... vale la pena, a lo mejor utilizar la respiración continua para conseguir un fraseo más largo.

¿Utilizarla como recurso?

Mas.- si

¿Pero utilizarla como principio para interpretar el concierto?

Mas.- no, nunca, siempre como recurso.

¿Qué partes del concierto consideras más complejas?

Mas.- En concierto no me ha pasado, pero cuando estaba preparando la “repris reexposición)” del primer movimiento (canta la exposición, las diferencias con la reexposición) que como cambian muchas cosas, es como una reexposición pero en “strectto (comprimida)” todas las cosas las acorta y tienes que tener la capacidad de concentración de no irte al principio, y luego de aguantar sobre todo cuando acaba el primer movimiento y tienes que enlazar el segundo, ese momento es crítico.

Como docente ¿has trabajado el concierto con tus alumnos?

Mas.- si

¿En qué nivel educativo situarías el concierto?

Mas.- en el superior

¿Y la experiencia que has tenido como docente, no como intérprete?

Mas.- Bueno es un reto, es un reto porque yo creo que uno no está realmente formado hasta que ...o sea uno acaba sus estudios y todavía... es como el bebé que está en el vientre

materno y cuando sale acaba sus estudios pero todavía tiene que crecer no porque es un poco lo mismo. Y sobre todo cuando vienen de grado medio (enseñanzas profesionales de música) de profesional, técnicamente están, en el tema de resistencia, yo creo que es un hándicap para ellos. Evidentemente problemas de afinación y ritmo, pero el tema de poder aguantar una pieza y yo creo el trabajar este tipo de obras, requiere tener muy claro cuando respirar y no estar tenso, yo creo que para ellos es un buen reto y lo aprovechan para evolucionar.

¿Crees que el alumnado debería tener claro todas las cuestiones de capacidad de resistencia?

Mas.- si, bueno en Zaragoza (Conservatorio donde imparte clases de nivel superior) empiezan a verlo en 3º y 4º curso, muchos lo eligen para el recital final de carrera, pero tampoco hay prisa, en 1º o en 2º vemos cosas más.... Schumann que también es para aguantar pero.....

Si, por ejemplo, el alumno no tiene la capacidad la respiración circular, trabajáis el concierto para que la afronte o la trabajáis antes del concierto?

Mas.- si, yo hago clases colectivas y cosas así de técnica un poco más...hablamos pues eso del doble staccato a lo mejor muchos todavía no han empezado, respiración continua y todas estas cosas.. se trabajan a parte no solo pensando en que lo tienen que utilizar para Strauss, que forme parte de su técnica para lo que sea. Vamos yo creo que no hay día que no lo haga, estás en la orquesta que ni se te oye, un poco por no hacer todo el movimiento, te sirve un poco para practicarlo.

¿Qué crees que aporta el concierto a la formación de los chavales (alumnado)?

Mas.- Dentro de la carrera profesional de un oboísta cuando decidimos, desde el punto de vista de un docente, que trabajen esa obra ¿qué crees que les aporta a ellos?

Mas.- bueno, evidentemente todo lo que hemos hablado, técnicamente les ayuda a avanzar, pero yo creo que musicalmente les aporta el aprender a tener una visión más grande de algo es un concierto extenso y ver cosas que aparecen después que están relacionadas con el principio, el poder dar pasos atrás y ver todo el cuadro, que muchas veces es lo que musicalmente es el problema que tenemos muchos, que solo vemos un trocito y cuando realmente el concierto, como espectáculo que es, si tu tienes claro como es toda la historia yo creo que mucho mejor para el público el poder entender la pieza. Yo creo que eso no es fácil, tener el cuadro entero en la cabeza.

En cuanto a la respiración ¿qué crees que es más importante la técnica de la respiración o mentalmente el control de la misma de cara a afrontar el concierto?

Mas.- Hombre el concierto... yo he visto muchos suicidios, pero también es porque no solo está el aspecto técnico sino el aspecto del miedo escénico del punto este que siempre todos tenemos ante un concierto y eso te altera, te altera tu estado, tu respiración y esas cosas también hay que trabajarlas, aprender a controlarlas. Claro ellos dicen “es que pongo nervioso” pues toca delante de gente. Yo lo hago mucho, ¡que voy a tocar esto! para los alumnos, cuando voy a tocar te expones y te pones nervioso pero eso te ayuda para vivir esa situación, yo creo que eso es muy.... Como ya la has vivido cuando estás realmente en el día X saber lo que va a pasar, el no saber cómo vas a reaccionar es lo que más nos da problemas. O sea que yo sé que me voy a poner nervioso y además me dicen “pero tu no te pones nervioso” ¡cómo que no! yo me pongo nervioso como todos sobre todo el momento antes de salir, luego ya cuando sales es poco pero porque cuando estudio pienso en ese momento.

¿Lo visualizas, no?

Mas.- claro, pero no siempre porque Strauss ya está trabajado, pero cuando tienes que tocar algo nuevo, primero trabajas los dedos, interiorizarlo, a mi me gusta...prefiero tocar de

memoria, que luego para.. que me parece que hay más conexión y además tantas horas estudiando algo cómo que no nos lo aprendemos de memoria, no. Como dirían los pianistas “pero estos tíos”... pero es genial te sientes mucho mejor y el público es más receptivo.

Y la música fluye mejor..

Mas.- si, totalmente

Tu que has interpretado la versión orquestal ¿qué creés que aporta la versión de piano, positiva y negativamente?

Mas.- Positivo, pues que puedes tocarlo, no tienes el lujo de tocarlo todos los días con una orquesta, entonces... éste o en cualquier concierto, el poder tener reducciones no es lo mismo, no es lo mismo el color, los colores y matices que tiene esta pieza con la orquesta, no hay que olvidar que Strauss era un orquestador muy bueno y ...pero bueno yo creo que te da la posibilidad.

Negativo... bueno en momentos que a lo mejor necesitas el sonido tenuto de una orquesta de unos violines, pues no lo tienes. NO puedes trabajar igual, pero...

¿No crees que expone más al solista con la reducción de piano que al tocarlo en la orquesta?

Mas.- Si, es un poco más desangelado.

Fin de la entrevista.

Entrevista a Sarah Ropers.

Oboísta de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y Second Vice-president de la IDRS (Internacional Doble Reeds Society).

Realizada el día 25 de septiembre de 2016 en el Palacio de congresos y exposiciones de Murcia en el marco del IV Congresos AFOES.

Cecilio.- ¿Has interpretado el concierto para oboe y pequeña orquesta Op. 144 en re mayor de Strauss?

Sarah.- Si, en un curso de verano con una orquesta en Alemania, hace mucho tiempo, durante la actuación con el público y fue de arriba abajo . Con la versión orquestal (1948).

Cecilio.-¿Qué experiencia tuviste al interpretar el concierto?

Sarah.- Es muy diferente tocarlo con la orquesta obviamente, es lo primero porque te impacta mucho los sonidos que hay, no se puede comparar cuando lo tocamos con piano durante años y años y cuando lo haces con la orquesta es como, de repente escuchas los contrabajos, las cuerdas los vientos, eso es lo que recuerdo mucho y claro al final es más fácil tocarlo con la orquesta porque puedes esconderte si quieres, es más fácil.

Cecilio.- ¿Qué dificultades de interpretación destacarías, del momento en que afrontaste la obra?

Sarah.- Bueno, lo primero las notas en algunos sitios, pero sobre todo respiración y aguantar desde el principio hasta el final. Poder tocar todo súper legato en los sitios que hace falta y luego para tocar con piano o con orquesta, tocar con ellos porque hay muchísimo movimiento abajo, casi siempre hay 2, 3 o 4 voces al mismo tiempo y entender donde tienes

que meter cada nota. Porque no creo que es tanto que la orquesta te siga a ti, muchas veces es música de cámara.

Cecilio.-¿qué opinas con el objeto de respirar, el hecho de interrumpir las frases originales de Strauss, las ligaduras que escribió el compositor en su partitura?

Sarah.- Igual él lo ha escrito como si fuese para violín, muchas veces, entonces...igual no pensó realmente en cómo es la técnica de un oboísta sino cómo él lo quería musicalmente. Lo veo más así, no?

Cecilio.-¿cómo él quiere la idea, no?

Sarah.- ya, como él quiere la música, hay otros compositores que sabrán más o habrán trabajado más con.... Es mi idea, tendría que leer si eso es verdad pero.... Es lo que me parece solamente mirando la música, que hay otros compositores, por ejemplo... otra gente que sabían mucho mejor escribir para vientos pero eso a veces es un sacrificio para la música por que igual han quitado....bueno vamos a dejar respirar al oboe dos compases de aquí....cuando quizás le hubiese gustado seguir.....

Cecilio.- Claro es muy importante lo que dices porque quizás Strauss pensaba lo que él quería, daba igual si el oboe podía o no podía hacerlo...

Sarah.- Si, por eso es tan difícil, pienso.

Cecilio.- y ahí es un donde está la discusión es decir ¿es natural respirar dentro de la frase, no es natural....?

Sarah.- a mi no me gusta la respiración circular de todas formas, bueno para música contemporánea si, porque vale es una técnica nueva y para efectos, pero para una obra así.... Para esa época y para esa música yo creo que no deberíamos respirar así, simplemente,

porque ...oh hay dos opiniones, una opinión es: vamos a tocarlo como si fuera música contemporánea pero claro tiene una melodías que se pueden cantar, en teoría, entonces si tu lo cantas vas a respirar también en un sitio. Yo pienso que hay que cortarlo naturalmente en un sitio donde te parezca bien para seguir.

Cecilio.- Y hablando de esta cuestión la respiración circular, no las ves, ¿no? o ¿cómo la consideras para interpretar la obra?

Sarah.- yo prefiero no hacerla pero entiendo por qué la gente lo hace porque quieren respetar todo lo que está impreso.

Cecilio.-¿y es natural?

Sarah.- yo no sé, para el público también a veces es agobiante porque no ves que están respirando y la música no para tampoco, estás escuchando y haciendo (gesto de agobio)

Cecilio.- es decir, no como oboísta sino como público.

Sarah.- también, para escucharlo, no tanto para..., obviamente porque es más fácil respirar normal, bueno depende, si puedes hacer respiración circular es diferente... pero es eso que la música tiene que respirar para nosotros y para el público también.

Cecilio.-¿qué partes del concierto consideras más complejas, más difíciles?

Sarah.- ¿técnicamente?

Cecilio.- si técnicamente o musicalmente te resultan más complicadas

Sarah.- Yo creo que cuando terminas el primer movimiento empezando el segundo con esta tranquilidad que necesita es muy difícil, luego... obviamente, notas y cosas de dedos y al mismo tiempo tener estas frases en legato tan largas, más que nada es una cosa

psicológica...mental, el trabajo de estar tranquilo y preparado y pode respirar bien. Porque tu puedes estar estudiando meses y tener todos los dedos ahí pero luego si no tienes esa tranquilidad y no estas pensando en la música para que fluya...porque son frases muy largas y lentas realmente aunque hay un último movimiento al mismo tiempo, ¿no? Yo creo que sin tener esta perspectiva de cómo empieza el fraseo y dónde termina y aguantar hasta ahí eso es lo más difícil. Y tocarlo de arriba hasta abajo, los diferentes ambientes. Hay que hacer al principio una cosa y luego (canta los pasajes rápidos del primer movimiento) es totalmente otro ambiente, bueno eso no es tan difícil.

Cecilio.-¿Has trabajado la obra con alumnos?

Sarah.- si

Cecilio.- ¿En qué nivel de la enseñanza pondrías la obra?

Sarah.- Superior

Cecilio.-¿Cómo describirías tu experiencia cuando la has trabajado con los chavales? cuando has visto cómo la afrontan, como conciben el concierto...

Sarah.- Muchos al principio están asustados y piensan que es muy difícil y muy grande, pero yo creo que es porque la forma de verlo es como que no sabes si vas a terminar la dos primeras páginas pero luego cuando se dan cuenta de que si se trabaja de una manera y cuando empiezan a entender la música es mucha más fácil porque no están pensando tanto en los dedos.

Cecilio.-¿Y qué elemento del estudio del concierto consideras tú más importante que debe afrontar un chaval para poder interpretarlo?

Sarah.- Notas largas, escalas y arpeggios como base, porque si no esto es muy difícil porque hay que tener todos los dedos para tocar las notas rápidas, y obviamente poder tocar lento y legato. El ritmo no es difícil y realmente entendiéndolo tampoco una vez que lo conoces. Quizás las cadencias hay que saber como las vas a interpretar, tener una idea propia y trabajar mucho sobre resistencia.

Cecilio.-¿dentro del concepto de resistencia para ti que engloba?

Sarah.- para mí es física y mental porque muchas veces pensamos que no podemos hacer una cosa pero somos capaces de hacer el doble. Si estamos tocando y estamos agobiados y tensos si vamos a pensar “no puedo, no puedo” ya paras, pero si solamente te relajas y piensas bueno “tu puedes” ya puedes hacer mucho más puedes seguir sin respirar...no sé... igual puedes tocas 10 compases más. Muchas veces pensamos que hace falta más aire que necesitamos y luego la caña si es demasiado oscura, demasiado dura, para un concierto así no hace falta. Tiene que ser ligera para...ghacer todo.

Cecilio.- ¿Consideras que el trabajo de la respiración es fundamental dentro de la obra?

Sarah.- si, hay que saber cuándo exhalar para relajarse, para inhalar también porque si solamente estamos cogiendo aire, eso es un fallo.

Cecilio.- y dentro de la respiración, porque respiramos o se puede ¿qué es más importante la respiración o cómo utilizo la respiración en cada momento, es decir, puedo definir donde respirar....

Sarah.- Yo siempre marco donde exhalo y donde cojo...si voy a hacer un concierto, si tengo tiempo lo marco, si porque si no es muy fácil no exhalar o no coger cuando deberías hacerlo y estás de repente en medio de una frase y ya no puedes parar, ¿no? ... saber un poco

y tener unos puntos de referencia donde puedes relajarte en Strauss, por ejemplo, hay un momento en el segundo movimiento cuando la orquesta tiene el tema y el oboe puede no tiene que estar ahí como solista todo el rato.

Cecilio.- ¿qué tiene de negativo la versión para piano respecto a la de orquesta?

Sarah.- Primero es muy difícil para el pianista y la mayoría no pueden tocarlo muy bien, es un poco agobiante para nosotros que estamos tocando con un pianista que está como estresado ya y quizás sería mejor hacer un arreglo un poco más simple porque muchos pianistas se quejan de eso, que no está escrito bien para el piano, ¿no?... eh hace falta todas las notas ahí, pero.... Es el contraste de las dinámicas, cualquier piano no puede tocar tan fuerte o tan piano. Esos colores que tiene la orquesta por ejemplo cuando tocas el solo con el corno inglés eso no se puede comparar con el piano. Y el vibrato, nosotros estamos vibrando y el piano no, claro tu estás tocando con un violín y ellos están vibrando... yo creo que eso es lo que ayuda con mucho el tema del color, entonces en seguida estás más cómodo, no estás.. es como, no es que estás en contra con el piano, tu tienes que ir con el piano, pero no es lo mismo que un violín que puede cambiar la velocidad del vibrato.

Final de la entrevista.

Entrevista a René Martín Rodríguez.

Profesor de oboe del conservatorio superior de música “Maestro artola” de Málaga.

Realizada el día 25 de septiembre de 2016 en el Palacio de congresos y exposiciones de Murcia en el marco del IV Congresos AFOES.

Cecilio.- ¿Has interpretado el concierto para oboe y pequeña orquesta Op. 144 en re mayor de Strauss?

René.- Si he interpretado el concierto en su versión de piano, la editada por Boosey.

Cecilio.- ¿Qué experiencia tuviste al interpretar el concierto?

René.- Bueno es un concierto muy interesante. Con él se pueden explorar muchas cosas o bastantes cosas interesantes. Quizá un concierto diferente... en cuanto a su estructura diferente a todos los conciertos que hay anteriores y posteriores. La experiencia es buena, es satisfactoria.

Cecilio.- ¿Cuáles son las dificultades de interpretación que te encontraste en la obra que tú destacarías?

René.- De interpretación quizá un poco el fraseo un poco particular, porque es muy diferente entre el primer movimiento, el segundo y el tercero, bastante diferentes como se entiende o como están escritos y luego también el resultado te lleva un poco a que sea un concierto que va a menos en vez de que va a más, un poco la figura del tercer movimiento, creo que él exploró una serie de recursos que no son muy concertísticos, o sea que no son del nivel de enfrentamiento concertación entre la orquesta y el instrumento solista y creo que explora más un diálogo y un concierto que antes no se daba en los otros dos movimientos que

son mucho más.... muy por delante al instrumento solista y es muy importante la orquesta pero siempre a un nivel secundario.

En cuanto a la interpretación el fraseo porque la estructura del primer movimiento y el segundo son similares, son calcadas, pero el tercer movimiento es como algo que no tiene mucho sentido lógico con todo lo anterior, entonces cuando lo interpretas...un poco como que te sientes... como... ¿qué das ahí diferente al primero y segundo.... y bueno las dificultades técnicas que pueda tener que haberlas hay las... de ejecución.

Cecilio.- ¿Y técnicamente cuál crees que es el reto?

René.- Pienso que técnicamente no es de los conciertos súper difíciles...creo que está sobredimensionado, en cuanto a la dificultad está sobredimensionado.. ni la tonalidad es complicada ni las tonalidades que desarrolla son complicadas. La velocidad a la que se toca son bastantes asumibles, o sea que las indicaciones son asumibles no son velocidades límite en las que el solista esté en riesgo de precipitarse o caerse yel tema del agotamiento... quizá en el repertorio de oboe no tenemos un bagaje de conciertos de duración...o sea.. que la longitud total del concierto sea como este, la mayoría de los conciertos que estamos habituados a tocar son un poco más cortos o relativamente más cortos, entonces intelectualmente afrontar ese minutaje en este instrumento no llega mucho, en cambio los pianistas o los chelistas tiene ese repertorio, entonces esta sobredimensionado por eso, por la extensión del concierto que ya nos satura. Y evidentemente el comienzo del concierto es el reto, es el reto de qué hacemos con estos 57 compases, creo que son.

René.- ¿Qué opinas con el hecho de respirar en mitad de una frase cuando existe una ligadura escrita por Strauss?

René.- Yo creo que aquí es importante lo que dice un “no músico”, o sea es importante lo que dice una persona que asiste al concierto y después del concierto al final te dice...”he salido agobiado o no he salido agobiado” una persona que al final si el oboísta ha transmitido tranquilidad da igual que haya hecho, pero la tranquilidad la da el fraseo no da las veces que cojas o sueltes aire, yo pienso que podemos dar muy poca tranquilidad respirando cada compás, o sea podemos generar mucha inquietud.. de hecho lo hacemos mucho y quizá da mucha más paz y relajación hacer grandes fraseos, y cuando digo grandes fraseos, digo interrumpir menos, puede ser interesante o más interesante, creo, que interrumpir mucho..., ahora bien si eso te lleva a no frasear porque veamos que todo es una yincana de no respirar durante 40’ o 45’ sin que haya habido descanso... entonces claro...la gente ve que has hecho un ejercicio físico o un reto que es, como digo, no ha hay una interpretación, hay un güines, o sea...algo frio, no sé como explicarlo, como que no es musical... la gente dice “¿cuánto tiempo has estado sin respirar?” no, creo que aunque se hiciera la respiración circular o intentar respirar las menos veces posible, la gente tiene que ver descansos... eso quizá ese concepto lo tenemos cambiado un poco que... una respiración no es un descanso y una no respiración si es un descaso, cuando digo un descanso digo un reposo musical que... cuando estamos hablando nos tomamos tiempo o cuando estamos haciendo comas o estaos haciendo puntos nos tomamos nuestro tiempo, pero ese tiempo también tiene que llevar una entonación, una dirección en lo que estamos hablando.. si yo puedo pararme, pero me estoy parando de una manera que no...al final no dices nada...en cambio podemos seguir hablando y seguir mucho hablando sin tener que parar pero estamos transmitiendo una organización, unos pasos, unas idas y unas vueltas...entonces ahí la gente que lo escucha es la que más puede saber si se ha transmitido esa tranquilidad, porque para mi es un concierto tranquilo...o sea no es un concierto para nada espectacular sino un concierto calmado, soy de la opinión de que esta música hay que tocarla más bien tranquilo, la gente tiene que entender todo eso que

va a pasar, van a pasar muchas cosas y eso que te comentaba al principio con el tercer movimiento, van a pasar muchísimas cosas.... donde el oboe no es.... donde tiene que estar quizá todo el rato pendiente, pero si en toda la exposición que hablábamos ahora, si que tienes que estar pendiente pero, pero hasta qué, si no descansa.... entonces a veces una respiración física, una inspiración, una espiración, nos ayuda a que la gente lo pueda entender...pero yo no creo que sea necesario porque esa respiración si no la hacemos bien, tampoco lo entienden, o sea, al contrario a lo mejor se agobian más es como si hablamos y su respuesta no me dice nada, no sé entonces creo que es lo que digas las cosas, da igual donde interrumpas, pienso que al final da igual donde interrumpamos, no creo que lo interesante sea donde interrumpimos sino cómo hacemos la interrupción.

Cecilio.- ¿Qué piensas de la respiración circular?

René.- Me parece como un recurso que hay que utilizar pero no como una capacidad técnica, o sea no se trata de poner en un escenario tus habilidades técnicas, se trata de utilizar un recurso, entonces no sé... podemos encontrarnos un oboísta que fuera capaz de tocar corriendo... pero es un habilidad, pero no para tocar Strauss hay que correr cada vez que se toca y bueno porque haces buenas maratones, entonces la respiración circular a veces es como el como el concierto de respiración circular, no, no, la respiración circular es cómo utilizar una nota sol si le pongo un si natural o no le pongo el si natural, no toco el concierto para demostrar que he tocado o he hecho un perfil de nota utilizando este recurso envuelto o no envuelto, no no, es un recurso que utilizaré cuando lo necesite o siempre ¡da igual! al final es un recurso, es como....acabamos de escuchar el concierto y ha utilizado una serie de posiciones para algo, pero no ha mostrado un estudio para ver como fa sostenido se toca con si natural o en la natural con la llave de resonancia de re.... No ha sido para mostrarnos eso. Por eso a veces parece esto un ejercicio para mostrarnos la respiración circular. No creo que eso sea así. La respiración circular no es un elemento de un oboísta, es un elemento de

muchos instrumentistas y más allá de los instrumentistas a veces parece un poco que el reto es la respiración circular y se pierde eso que te he dicho antes. un poco esa línea musical ese descanso, pienso que ese descanso se puede dar también con la circular, esa tranquilidad, ese sosiego se puede conseguir, se puede llegar a Roma por la izquierda y por la derecha, pienso. No voy a conseguir rasar si hago circular o no voy a conseguir frasear si no hago circular, creo que con ambos recursos se puede frasear y se puede hacer un concierto muy lindo.

De hecho yo en clase no lo planteo con respiración circular y no lo planteo la primera vez que alguien se acerca a hacer un concierto con respiración circular porque quizá cuando somos estudiantes asociamos ideas o funcionamos por asociación de ideas, entonces podemos poner un elemento que nos sirve de recurso para aprender algo pero al final ¿qué es el continente o el contenido lo que estás aprendiendo? Al final no sabemos si lo importante es el envoltorio o lo que está dentro. Evidentemente lo hemos hecho para envolver algo pero estamos creando papel. Entonces si uno plantea que su primer acercamiento más o menos serio de un alumno es el concierto de Strauss, al final no hay concierto de Strauss.

Cecilio.- Aquí entraríamos en una discusión de competencias, entramos en otro ámbito, es un tema interesante, porque es lo que acabas de definir... ¿utilizo Strauss para adquirir un recurso técnico que me lleva a adquirir una competencia o utilizo el recurso para adquirir el contenido de Strauss? (¿es decir que es antes?)

René.- Si se puede utilizar pero yo me lo he dicho como primer acercamiento, la asociación de ideas es la primera, o sea, uno cuando ve por primera vez la torre Eiffel te transmite algo y esa primera impresión ya se te queda reflejada y el cómo se aprenden las cosas es muy importante, entonces al final si tu has utilizado esa primera página o dos primeras páginas para hacer una respiración circular, quizá has perdido toda la expresividad, esa cosa que no es técnica, puede ser interesante, pero como primer acercamiento no. Una

vez que se tiene asimilado el concierto decides si lo tocas con este tipo de respiraciones o con otro tipo de respiraciones, pero no utiliza como elemento de estudio la respiración circular, se podría, no quiero decir que no se pueda, se podría hacer cualquier cosa, pero creo que si queremos una interpretación del concierto hay que pensar un poco en cómo formamos nuestro conocimiento y uno de esos pilares es la asociación de ideas, puede ser que asociemos una idea falsa de esto, donde el resto sea disimular muy bien las respiraciones circulares, pero al final lo estamos haciendo en sitios no naturales.

Cecilio.- ¿Qué partes del concierto consideras más complejas?

René.- Para mí la parte más compleja es el tercer movimiento, cuando digo complejo, digo complejo intelectualmente.

Cecilio.- Pero, ¿no desde el punto de vista de la técnica del oboe?

René.- Técnicamente no creo que sea difícil el concierto. Ahora mismo si tienes que plantearte conciertos del S.XX, más difíciles son Scalcottas, Zimmermann son conciertos desde el punto de vista técnico, oboísta no musical, donde hay más retos que superar que en Strauss. No lo sé, a veces es como el concierto de Mozart, o sea, no es difícil el concierto en do mayor, es un atonalidad fácil pero lo difícil del concierto de Mozart es la interpretación, no es en sí un pasaje. Todos lo pasamos muy mal cuando tenemos que tocar ese concierto pero todo el mundo es diferente cuando lo ensayamos que cuando lo tocamos, cuando lo ensayamos decimos “está chupado, no tiene nada” se lo decimos a los alumnos “do mayor, mira todo es...grados conjuntos o el 75% del concierto son grados conjuntos, una duración relativamente cómoda, pero después cuando lo vas a afrontar viene todas esas dudas interpretativas que ahí es donde.... Por eso, el concierto de Strauss no lo considero reto oboístico, lo considero reto musical , difícil musicalmente. La gente, desde fuera, cuando lo tocas el músico lo entiende, el músico oboísta lo entiende porque lo conoce, el músico no

oboísta lo entiende... pero a veces dice “no es lo suficientemente atractivo” y el público, de esto, podemos caer en una yincana, puede decir “tengo un oboísta durante 27’ tocando” cosa que no hacemos con ningún otro concierto de antes y pocas veces vamos a hacer después. Y técnicamente el tercer movimiento para mí es difícil más allá, por buscar el aspecto de buscar un concepto de cómo integrarme dentro de ese discurso.

Cecilio.- ¿Qué crees que es más difícil la técnica de la respiración o cómo mentalmente afronta el músico la respiración?

René.- La mentalidad es lo difícil. El cómo lo hace. Seguramente todo el mundo tocamos relajados, hablamos relajados y tal y cuando tocamos, tocamos estresados. Está en el cómo, ¿no? Estamos charlando aquí y estamos hablando muy naturalmente. Pues ese es el reto cuando se está tocando. Que mas me da cuando interrumpo o no interrumpo. Está en los estereotipos. Si yo me acerco a una interpretación pensando en lo que debo de hacer, y lo que debo de hacer es algo que está prefijado en un marco realmente subjetivo que lo ha creado un imaginario colectivo que no se sabe cuando lo ha escrito, es decir, si tienes que respirar aquí, aquí y aquí, de esta manera... Pues claro, el problema es que yo me estoy poniendo unos pasos en determinados puntos que lo que no me va a hacer es disfrutar.

Cecilio.- Como docente, ¿en qué nivel de la enseñanza pondrías la obra?

René.- En un alumno menor de dieciocho años imposible. Es lo suficientemente crítico para abordarlo.

Cecilio.- ¿Cómo describes la experiencia con tus alumnos cuando trabajáis el concierto?

René.- Al principio todo el mundo quiere hacerlo pero los escuchas y algunas veces piensas que no están preparados. Yo creo que hay que tener una cierto control del

instrumento. A veces el que lo aborda lo aborda mal, porque lo aborda como algo muy difícil. Quizás me estoy contradiciendo a mí mismo y todo lo que dilato en el transcurso parece lo más complicado y quizás se podría abordar de una manera estudiantil antes.

Cecilio.- ¿Qué crees que aporta esta obra al estudiante?

René.- Madurez musical. Yo buscaría en este concierto pausa y no estrés. Plantearía este concierto para que los alumnos se sintieran bien. Acabarlo como punto de madurez musical es muy importante.

Final de la entrevista.

Entrevista a Miriam Pastor.

Oboísta y solista de corno inglés de la y Royal Concertgebouw Orchestra.

Realizada el día 25 de septiembre de 2016 en el Palacio de congresos y exposiciones de Murcia en el marco del IV Congresos AFOES.

Miriam Pastor interpretó el “Concierto para oboe y pequeña orquesta Op. 144 en re mayor Op. 144” de Strauss (1948) con la Orquesta Ciudad de Murcia bajo la batuta del prestigioso oboísta y director Paul Dombrecht, el día 24 de septiembre de 2016, en el marco del IV congreso AFOES organizado por la Asociación de Fagotistas y oboístas de España. Una asociación que está integrada por profesionales y estudiantes de todos los ámbitos de estas dos especialidades musicales a nivel nacional. Tras su magnífica interpretación tuve la oportunidad de entrevistar a esta intérprete y conocer su experiencia con el concierto de Strauss (1948).

¿Qué experiencia has sentido al interpretar el concierto?

Miriam.- Te puedo expresar mi experiencia a muchos niveles, a nivel musical es increíble el sentirte arropada por la orquesta y ver (sentir) las armonías dentro desde atrás. Por supuesto proponer tu versión pero basándote en lo que ha escrito Strauss. Es una experiencia maravillosa musicalmente.

En cuanto a la técnica, el esfuerzo de toda la preparación, de todo el trabajo. Siempre es una satisfacción poder hacer el concierto de principio a fin después de haber hecho el entrenamiento y tanto trabajo. Quedé contenta en cuanto a ese aspecto de que de resistencia es tan duro de preparar, que ahora hablaremos del proceso, que la experiencia y conclusión final de lo que ha quedado de todo el trabajo al final en la puesta en escena, de cara al público, la adrenalina, los nervios del momento, muy contenta.

Cecilio.- ¿Lo habías tocado antes con orquesta o con piano?

Miriam.- Con piano si, muchísimas veces.

Cecilio.- ¿Notas mucha diferencia entre la reducción de piano y la partitura orquestal?

Miriam.- Bueno la diferencia, aparte de que hay sitios en los que te sientes más cubierto con la orquesta y otros en los que estás más expuesto con el piano, y que igual no tienes tanta libertad para respirar como con la orquesta, porque sientes que estás cortando las frases, con el piano queda todo más al descubierto, pero la diferencia que para mi es fundamental es el hecho de poder seguir una línea u otra musical con un grupo de la orquesta o con otro, a nivel de color a nivel de mezcla. Hay veces que tú estás incluso acompañando a un grupo y dando tu un color o ellos te están acompañando a ti, otras veces que tienes que estar pendiente de muchas cosas, por ejemplo de los vientos toda la parte articulada, sobre todo los dúos con el clarinete. Tienes que estar pendiente de muchas cosas y todo tiene su sentido según con el instrumento de la orquesta con el que estés tocando, o sea, a nivel de timbre, de color de mezcla. Eso no se puede comparar con una reducción de piano. No existen esos cambios de color. Hay muchas partes de la orquestación que te dan mucha más libertad para respirar y hay muchas veces continúan la línea melódica que haces tú y entonces no hay ningún momento en el que queden las voces descubiertas aunque tu pares de tocar. No existe la sensación que has cortado horizontalmente la música, no hace que tú al tener que respirar la música se convierta en vertical, sigue habiendo líneas grandes de horizontalidad total porque la orquesta sigue tocando lo mismo que estás tocando tú.

Cecilio.- ¿Cuáles son las dificultades de interpretación que destacarías?

Miriam.- Yo creo que lo más difícil de este concierto es el nivel de resistencia en cuanto a respiración, flexibilidad. Lo más difícil es controlar totalmente las respiraciones,

respirar, como que se suele decir, abajo, no empezar a... Cuando tienes posibilidad de respirar, eliminar completamente todo el aire porque lo necesitas antes de coger aire nuevo porque en el poco tiempo que tienes para hacerlo si no te vacías de aire completamente, ya has perdido una oportunidad enorme para los próximos pentagramas porque no tienes otra opción de... y eso es lo más difícil de controlar a nivel de tener una buena embocadura, tener flexibilidad para poder vaciarte de aire y que todo siga en su sitio. Necesita mucha resistencia, pero en todos los músculos tanto en la embocadura como a nivel de presión (hace un gesto en el abdomen) de diafragma, todo. O sea lo más difícil es controlar el tema respiración. Yo lo veo todo este tema que el tema de digitación, de dedos, de técnica. Yo creo que todo el mundo con metrónomo y paciencia, habrá quien le cueste más o menos, pero todo el mundo poco a poco puede lograr tocarlo el tema de pasajes rápidos y todo, pero el tema de respiración si que requiere un entrenamiento y una serie de, ya hablaremos después, muchísimos ejercicios.... Como si te vas de maratón. No puedes irte si no te has preparado para hacer la maratón.

Cecilio.- ¿Qué opinas sobre interrumpir las frases que escribió Strauss para respirar?

Miriam.- Yo creo que Strauss compuso el concierto para oboe, no pensando que componía un concierto para oboe, la escritura es para un instrumento de cuerda claramente. No está escrito para un oboe. Yo no sé que pensaba que podía hacer un oboe, lo siento mucho. Pero no solo en el concierto... no en las ópera, bueno en alguna si como en “El caballero de la Rosa” pero en todos los poemas sinfónicos, en todos los solos de oboe se requiere....de resistencia, tienes que estar muy fuerte. Yo creo que él escribía pensando en instrumentos de cuerda no pensando en que el instrumento era limitado en ese aspecto, en cuanto a continuidad del aire, del fraseo largo sin tener que cortar la frase para respirar, pero yo nunca creo que el respirar sea motivo para interrumpir una frase, una línea, un fraseo. Yo creo que es muy importante poder respirar continuando la línea... muy importante encontrar

un punto de llegada, de tener un punto de partida y de llegada y que no disminuya la tensión hasta llegar a ese punto. Y si se sigue la línea hasta llegar a ese punto yo creo que se puede respirar las veces que haga falta. Yo ayer (refiriéndose a su concierto) respiré incluso más veces de lo que respiro normalmente, porque siempre la puesta en escena lo cambia todo, la adrenalina, los nervios....

Cecilio.- ¿Cómo consideras la respiración circular en esta obra?

Miriam.- Yo no soy partidaria de la respiración circular, no soy muy fan de la respiración circular. Primero porque creo....bueno si consigues tener un dominio de la respiración circular muy bueno para que no se note, yo creo que puede hacer que interrumpa más una frase el hecho de que se produzca una interrupción en la tensión de la frase por culpa de querer hacer una respiración continua, a para y respirar de verdad sin cortar la línea. Yo creo que a veces creemos que nos ayudamos más y yo creo que puede haber un punto que elimine la tensión. Si se puede hacer muy bien vale pero yo creo que hay veces que no beneficia.

Yo no soy partidaria de estudiar con respiración continua, yo soy primero partidaria de ver cuál es tu límite y tu capacidad y llevarla hasta el extremo. Yo utilizo respiración continua cuando de verdad no puedo más y no encuentro momento, porque es un sitio muy delicado para parar y respirar o creo que no lo voy a conseguir, así que utilizo respiración continua, pero es como el último remedio de todos para mí, la continua.

Yo creo que con la respiración, a lo mejor estoy diciendo una barbaridad, como con el doble picado me pasa igual. Yo no toco la “Scala di Setta” con el doble picado porque tengo un picado simple rápido. Por qué voy a tener que hacerlo con doble si el doble es una solución a no tener un picado rápido. Entonces quiere decir, si uno cree que no es capaz de hacerlo de una manera y es un recurso al no poderlo hacerlo natural al cuerpo, creo. Entonces

si tu puedes hacerlo de manera natural, no sé porqué habría que utilizar el otro recurso. El otro está como sustitutivo de algo que no se puede hacer.

Cecilio.- ¿Qué piensas de la respiración circular para interpretar el concierto?

Yo creo que en la “Scala Di Setta” se trabaja directamente con doble picado. Yo lo siento mucho pero si hay alguien que....por ejemplo si lo trabajas con un alumno que articula con el picado simple lo suficientemente rápido, yo nunca le voy a decir toca la Scala Di setta con picado doble, porque es mucho más natural el simple. Entonces yo lo que primero intentaría es respirar de forma natural e intentar, que lo más difícil es eso, respirar de forma natural sin contar la frase. Para eso ya sabemos lo que pasa, cuando estás creando tensión y tienes que respirar no puedes relajar la tensión de la nota sino tienes que dejarla en un punto, respirar y continuar en el punto que la has dejado. Por supuesto que hay mil versiones y que cada uno opina una cosa y que hay gente que controla la respiración continua y que la puede hacer y tocar sin parar muchísimos minutos.

Yo creo que a Strauss no le molestaría que respirásemos.. igual que si se escucha la música que se ha escrito para voz, si escuchamos las cuatro últimos lieder... por supuesto que no ha escrito... hay un texto, pero se puede respirar dentro del texto aunque no hayas llegado al final de la frase sin contar el texto. Los cantantes también tienen que respirar y de hecho respiran a veces con más frecuencia que nosotros. Los cantantes no pueden hacer respiración continua. Ellos respiran de forma natural. La respiración continua es un recurso que está genial tenerla porque ya te digo que una cosa es estudiar y otra cosa es la puesta en escena donde la situación es totalmente otra, tienes un estrés que no tienes en casa estudiando. Entonces los recursos hay que tenerlos y trabajarlos pero una vez que se domina el recurso puedes utilizarlo según lo necesites o no y si que las respiraciones que paras y respiras de forma natural yo esas sí que las estudiaría hacer en tempo concretos y el resto en

caso de que ya necesites una respiración extra sí que puedo hacer la continua pero en el momento según se necesite o no.

Cecilio.- ¿No tienes unos sitios establecidos?

Mirian.- Los sitios que si tengo establecidos lo que son la cadencia por ejemplo. Ahí se que si o si la voy a necesitar. Eso si lo he estudiado siempre así.

Cecilio.- ¿Qué partes del concierto consideras más complejas?

Miriam.- La primera hoja y media eso está clarísimo. La exposición del concierto es muy dura pero sin duda lo más duro es el enlace del primer movimiento con el segundo. Y la llegada a la reexposición también. Pero lo más duro para mi es terminar el primer movimiento y tener que hacer toda la exposición del segundo movimiento. También es duro el final del segundo movimiento con la pequeña coda. Muy difícil....

Cecilio.- El tercer movimiento, ¿cómo lo ves?

Yo la dificultad que me encontré fue la contraria a la que pensaba que iba a tener. Resulta que el concepto que tu tienes del tempo cuando estás tocando es otro que cuando lo escuchas. Yo me grabé y me di cuenta que iba rapidísimo. Lo más difícil creo yo que es mantener el tempo y el hacer que la orquesta tenga un tempo estable conmigo también. Luego ya tema notal y la coda es muy difícil de cuadrar. Pero las dificultades más grandes son siempre las salas de concierto. Esta sala es genial. Pero siempre entre el solista y los vientos por ejemplo hay una distancia acústica que siempre hay que conocerla. Ya sabes que te están escuchando tarde y que tú también escuchas tarde a la gente. Por eso yo siempre me grabo en los ensayos antes de tocar un concierto. Entonces una vez conoces la distancia acústica es muy difícil en el tercer movimiento el tema con las flautas, clarinetes, dúo con el corno inglés, que esté todo... es súper difícil.

Cecilio.- Como docente ¿has trabajado el concierto con tus alumnos?

Miriam.- Estoy en ello.

Cecilio.- ¿En qué nivel educativo situarías el concierto?

Miriam.- Yo sí que procuro que lo toquen en tercero o cuarto aunque sea una vez en audición de clase. Y máster. Y tomar distancia y volver a retomarlo.

Cecilio.- Si tuvieras que trasladar a los chavales tu experiencia, ¿qué le dirías?

Miriam.- El tema de la maratón. No puedes ir a la maratón sin un entrenamiento diario. Y yo lo que hago hincapié siempre es en un calentamiento diario como un deportista de élite, que al fin y a al cabo somos eso aunque la gente no sea consciente. Para ponerte con un Strauss hay que hacer una serie de ejercicios de flexibilidad, muchos intervalos grandes, por ejemplo trabajar muchas quintas, octavas... encontrar una posición cómoda que te permita... Intentar que el alumno pueda tener toda la flexibilidad que se pueda tener, control en todos los registros por igual...

Cecilio.- ¿Qué crees que aporta la obra a la formación de los chavales?

Miriam.- Un reto a todos los niveles. Lo bueno de que sea una de las últimas obras de Strauss es que incluye una seña de identidad de todo lo que ha hecho antes entonces se puede aprovechar para que el alumno escuche otro tipo de obras del repertorio de Strauss, el tema que hablábamos antes de los cantantes para que ellos sepan que lo natural es lo natural y que no tocamos el violín y que no tienen que tener agobio en ese sentido. Es un reto a nivel técnico muy importante.

Final de la entrevista.

Entrevista a Juan Antonio Moreno.

Profesor de oboe en el Conservatorio Superior de Música de Granada.

Realizada el día 25 de septiembre de 2016 en el Palacio de congresos y exposiciones de Murcia en el marco del IV Congresos AFOES.

Cecilio.- ¿Has tocado alguna vez el Concierto de Strauss?

Juan Antonio.- Pues lo toqué en mis estudios superiores de oboe, en el último curso pero sin piano. Y en el examen final toqué la exposición únicamente.

Cecilio.- ¿Y que edición?

Juan Antonio.- Toqué la edición de entonces, ahora ya sé que hay una edición nueva.

Cecilio.- ¿Qué experiencia tuviste con el concierto?

Juan Antonio.- La experiencia de trabajarlo y estudiarlo fue una vivencia, el cómo plantearte el estudio. Estudiándolo recuerdo que en todo el tema de la exposición, mi maestro me dijo estudiarlo a sesenta la negra, aguantando las frases todo lo que puedas y también ahora ya lo tengo yo en mente como lo trabajaría yo y como lo trabajé yo y es muy diferente. Era un poco.. más a base un poco de ponerte las respiraciones, acortar un poquito algunas notas, sobre todo el tema del principio y el tema de la respiración es lo que más me ponía resistencia y acorde a eso, mecánicamente los pasajes complicados de articulación y sobre todo el tema de la resistencia y poder estar aguantando bien para poder hacer toda la música que quisieras o toda la música que trabajabas momentáneamente tomando las frases pero cuando venía la verdad y llegabas al segundo movimiento por ejemplo pues la resistencia es lo más complicado y en algunos momentos el tema de la respiración mantenerla

correctamente. Es decir mantenerte estable y que no te bloquearas y apareciera una tensión excesiva.

Cecilio.- Es como que hay dos resistencias, la respiración en si misma y otra mantenerte ¿no?

Juan Antonio.- Si claro. Luego tocar el concierto entero, como no tengo la experiencia de tocar el concierto entero y con piano en ese momento... uno no tiene la experiencia de tocar esos veinte y pico minutos y estar ahí y ver cómo realmente vas viviéndolo porque en nuestro día lo tocabas en clase, a lo mejor lo tocabas de arriba abajo y no tocabas el concierto entero. Entonces el grado de nerviosismo era también diferente.

Cecilio.- ¿Y que opinas sobre interrumpir para respirar las frases que Strauss escribió?

Juan Antonio.- No se, yo me preguntaría desde el punto de vista del compositor cuando él lo compuso si estaba pensando realmente que el instrumento iba a hacer la respiración circular o no. Que si estaba pensando en un instrumento de cuerda que puede hacer esas frases o estaba pensando en un instrumento que aunque puede mantener frases muy largas porque quizás somos el instrumento que mantenemos más la respiración pero que no sé si lo pensaba o no lo pensaba. Desde el punto de vista compositivo quizá él pensaba la música porque él quería hasta ahí sus ligaduras pero a lo mejor no era la realidad y no sé si la técnica en ese momento cuando lo compuso la respiración circular estaba en uso, yo creo que no.

Cecilio.- ¿Y cómo ves el hecho de que el oboísta (una práctica habitual que se hace) interrumpa las frases?

Juan Antonio.- No lo veo grave, la verdad, sinceramente. Yo he escuchado algunas versiones quizá con instrumentistas, de gente que coge la circular y no la deja y a mí hay un

momento que me parece antinatural porque entiendo que aunque se puede utilizar como técnica no creo que se deba de abusar de ella porque es como el canto. Cualquier instrumento de viento de manera natural conlleva esa respiración, esa inspiración y espiración. Entonces cuando la eliminamos de esa manera más natural, yo creo que hay veces que funciona muy bien pero otras que quizá pues es eso... Quizás estaría bien pensar como lo haría en instrumentista de cuerda. Un violín, ¿cómo lo haría?. Aguantaría algunas notas pero en otros momentos a lo mejor levantaría el arco, no lo levantaría... Entonces si queremos imitar a eso... pero claro es un concierto para oboe. ¿Es más idiomático es menos idiomático? A lo mejor no se correspondía con la época que era más posromántica.

Cecilio.- ¿Cómo consideras entonces la respiración circular hoy en día para los oboes?

Juan Antonio.- Me parece que se puede aplicar en bastantes momentos y te puede venir muy bien igual que una respiración nasal. Yo cuando lo tocaba recuerdo que muchas respiraciones eran nasales porque me permitían mantener la embocadura y más control aquí y con una respiración nasal también te podías aguantar bastante tiempo si habías gestionado bien el aire, la cantidad de aire que ibas a coger y que soltabas eso era muy importante. Es decir, el cómo gestionar el aire, la cantidad que tu coges en función de la cantidad que vas a necesitar. Yo he visto a gente hacer eso sin necesidad de la circular y acabar la exposición... yo no he llegado a hacerlo pero acabar la exposición y hablar como si no hubiera hecho nada. Y es la gestión del aire porque no había circular.

Cecilio.- Es más la gestión de la propia respiración que la respiración circular en sí. ¿Pero como recurso hoy en día?

Juan Antonio.- Si claro, yo creo que si se puede utilizar. Lo que no creo que se tenga que plantear desde un punto de vista... venga pues a hacer circular tres minutos seguidos

cuando a lo mejor hay frases que se puede respirar y de manera natural lo requiere porque se cierra una ligadura y se abre otra. Si que es verdad que hay momentos que sí la ligadura se alarga mucho, o crees que tú no tienes que romper la dirección musical, la continua te va venir muy bien para conseguir esa sensación de frase hiperlarga, solo cuando lo requiera realmente la frase. Si no se tiene la respiración circular se puede hacer musical.

Cecilio.- ¿Crees que hay diferencia entre la respiración que podemos considerar natural con la respiración circular en cuanto al concepto?, ¿crees que afecta a la propia interpretación?

Juan Antonio.- No creo, puede interferir igual que puede interferir una decisión que tomes en una frase, o en un crescendo, en un abrir o en un cerrar. Es una decisión más dentro de otras muchas decisiones que toma el intérprete y que hacen que su versión sea diferente al resto. No creo que tenga mayor importancia que otra. Es algo que caracteriza a ese instrumentista. Hay gente que utiliza un picado a ciento cuarenta y siete y otros que hacen doble picado a ciento veinte haciendo Mozart y no pasa nada. Cada instrumentista busca su recursos para poder llegar a lo que quiera. La circular hay momentos en que la tienes que aprender, yo creo que se aprende por necesidad pero si realmente tienes que enfrentarte a algo que la requiere pues al final acabas haciéndola.

Cecilio.- ¿Qué respiración es más adecuada para el concierto?

Juan Antonio.- En función de la frase y de lo que tú quieras hacer con la frase. Yo creo que estaría por encima de las decisiones interpretativas del intérprete, lo que quiere. Y ahora, si tienes la técnica para conseguirlo de eso se trata.

Cecilio.- ¿Qué partes del concierto consideras más difíciles?

Juan Antonio.- Hombre, toda la exposición me parece que tiene su dificultad en el tema de la respiración y su gestión. Es lo más complicado en esa parte. En la segunda parte el tema de la articulación y las escalas descendentes eso tiene que sonar clarísima. Me parece que es lo importante, es que hay muchos puntos críticos. El Segundo movimiento. Como puedes hacer algo excelente musicalmente pero con lo que llevas detrás, se convierte en una prueba más dura. La dificultad ahí es eso, el aguante para lo que llevas detrás. Después las cadencias no son excesivamente difíciles porque dejan bastante libertad. La parte también de los tresillos, que hay también bastante flexibilidad, la afinación, las terceras mayores, todo ese tipo de detalles lo convierten también en un pasaje complicado. Yo recuerdo también cuando lo estudié que ese pasaje era una y otra vez, y buscando que suene más *legato* .

Cecilio.- ¿Has trabajado la obra con tus alumnos?

Juan Antonio.- Con algunos no con todos. Algunos aunque sé que la obra no la van a poder llevar a cabo (porque técnicamente no estén tan preparados) me gusta que todos se enfrenten a esa obra. Gente que realmente la ha hecho y la ha trabajado completa en concierto dos años.

Cecilio.- ¿En que nivel educativo la situarías?

Juan Antonio.- En los últimos cursos. Y también dependiendo del nivel del alumnado. Es decir, si tienes un alumno en tercero que puede hacer un Strauss, pues venga. Vamos allá. Después podrá hacer otra cosa. Cuando el alumno tiene técnicamente muchos recursos y suficiente base para poder enfrentarse a una partitura. Esta obra a medias no se puede hacer. Al final, porque para tocar esta obra hay que tener una comprensión de la partitura, de la música y de lo que estás tocando para enfrentarse a ella ya no solo a nivel técnico sino musical.

Cecilio.- ¿Qué crees que aporta esta obra a la formación de los chavales?

Juan Antonio.- Desde el punto de vista técnico pone de relieve muchas habilidades, la mayoría que tiene el alumno técnicamente. Poder soportar esa obra, hacerla entera, y después el nivel musical... hay muchas cosas que se pueden hablar. Yo creo que hay que pasar por ello mucho antes. Aunque técnicamente el alumnado aún no esté fuerte hay que pasar por ahí porque es una vivencia que no te puedes perder como oboísta.

Cecilio.- ¿Qué elemento del estudio de esa obra consideras tu más fundamental para los alumnos puedan afrontar la obra?

Juan Antonio.- Técnicamente el tema de la respiración y la resistencia. Eso es lo básico.

Cecilio.- ¿Que diferencias interpretativas ves entre la versión orquestal y la versión reducida?

Juan Antonio.- No tengo mucho conocimiento acerca de ese tema. Tengo las partituras pero no sé muy bien que decirte. Evidentemente el trabajo es muy diferente. El piano en esta obra es como una manera de poder tener toda la música pero el instrumentista no tiene que escuchar al piano, tiene que escuchar a la orquesta. Este motivo es con éste instrumento, éste es con éste instrumento... El alumno tiene que estudiar la obra con la partitura de orquesta porque la instrumentación aquí es muy importante. Hay momentos que sólo hay viento, y hay momentos que es camerístico, que está dentro de la orquesta no está fuera. Pues todo eso requiere un conocimiento de la partitura. Aunque te acompañe un piano tú tienes que escuchar a la orquesta.

Final de la entrevista.