



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

M.^o Arquimbau 1796.

TESIS DOCTORAL

«Estudio sistemático y cualitativo de oboe en la obra de Domingo Arquimbau durante su Magisterio en la Catedral de Sevilla (1790-1829): su inserción en las Programaciones para Conservatorios»

Autor: Miguel Ángel Delgado Zambruno

Directora de Tesis: Rosario Gutiérrez Cordero

Sevilla, mayo de 2017

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



TESIS DOCTORAL

«Estudio sistemático y cualitativo del Oboe en la obra de Domingo Arquimbau durante su Magisterio en la Catedral de Sevilla (1790-1829): su inserción en las Programaciones para Conservatorios».

MIGUEL ÁNGEL DELGADO ZAMBRUNO.

Sevilla, mayo de 2017

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



TESIS DOCTORAL

«Estudio sistemático y cualitativo del Oboe en la obra de Domingo Arquimbau durante su Magisterio en la Catedral de Sevilla (1790-1829): su inserción en las Programaciones para Conservatorios».
(«El Oboe en la obra de Arquimbau: su inserción en los Conservatorios»)¹

Departamento: DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL Y PLÁSTICA.

Programa de Doctorado: ARTES VISUALES Y EDUCACIÓN, UN ENFOQUE
CONSTRUCCIONISTA.

Línea de investigación: MÚSICA Y EDUCACIÓN, MODELOS Y PRÁCTICAS
EDUCATIVAS.

Doctorando: MIGUEL ÁNGEL DELGADO ZAMBRUNO.

Directora de la Tesis: DRA. ROSARIO GUTIÉRREZ CORDERO.

¹ Contracción para encabezados

ÍNDICE

ÍNDICE.....	I
DEDICATORIA.....	IX
RESUMEN	X
ABSTRACT	XII
AGRADECIMIENTOS.....	XIII
ABREVIATURAS	XIV
INTRODUCCIÓN.....	1
1. DELIMITACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN.	5
2. JUSTIFICACIÓN.	9
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	11
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN. MARCO TEÓRICO.....	13
2. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS.....	14
3. OBJETIVOS.....	15
4. METODOLOGÍA DE TRABAJO.....	17
4.1. Fuentes de información.....	19
4.2. Investigación Musicológica: metodología.	19
4.3. Investigación en Educación Musical: metodología.	21
4.3.1. Análisis sistemático de las partituras para oboe en la obra de Domingo Arquimbau, selección de obras y análisis cualitativo musical de las mismas.	24

4.3.2. Uso de la música de los maestros de capilla andaluces en los conservatorios.....	25
4.3.3. Adaptación y edición de partituras.....	26
4.3.4. Estudio comparativo de las obras propuestas frente a la normativa.	26
4.3.5. Inserción de las piezas en el aula.....	27
4.4. Redacción de Conclusiones.	27
CAPÍTULO I. Investigación Musicológica	28
1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-MUSICAL.	29
1.1. Contexto histórico de España desde principios del siglo XVIII hasta el reinado de Isabel II.....	29
1.2. Contexto histórico y rasgos sociales de Sevilla desde principios del siglo XVIII hasta 1829.....	33
1.3. La música occidental durante el estilo Clásico y su evolución hacia el Romanticismo.....	43
1.4. La música en España desde principios del siglo XVIII hasta primer tercio del siglo XIX.....	47
1.4.1. La música en la Iglesia. Los artífices de la misma.....	48
1.4.2. La música en la iglesia. Los maestros de capilla de la geografía española.....	50
1.4.2.1. La Real Capilla de su Majestad de Madrid.	51
1.4.2.2. Monasterio de las Reales Descalzas.....	53
1.4.2.3. Real Capilla y Monasterio de la Encarnación.	54
1.4.2.4. Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial.....	56
1.4.2.5. Catedral de Salamanca.....	56
1.4.2.6. Catedral de Santiago de Compostela	57
1.4.2.7. La Seo de Zaragoza.....	58
1.4.2.8. La abadía de Montserrat y la catedral de Barcelona.....	58
1.4.2.9. Catedral de Gerona	61
1.4.2.10. Catedral de Valencia	62
1.4.2.11. Otras catedrales de España.....	63

2. MAESTROS DE CAPILLA DE LAS CATEDRALES Y COLEGIATAS DE ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XVIII Y PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX.....	69
2.1. Arquidiócesis de Sevilla.	73
2.1.1. Catedral de Sevilla.....	73
2.1.2. Catedral de Málaga.	75
2.1.3. Catedral de Cádiz.	76
2.1.4. Catedral de Ceuta.	78
2.1.5. Catedral de Santa Ana de Las Palmas De Gran Canaria.	78
2.1.6. Colegiata del Salvador de Sevilla.	81
2.1.7. Colegiata de Olivares.	88
2.1.8. Colegiata de Osuna.	89
2.1.9. Colegiata de Jerez de la Frontera.....	89
2.1.10. Colegiata de Antequera.	91
2.2. Arquidiócesis de Granada.....	92
2.2.1. Catedral de Granada.	92
2.2.2. Catedral de Guadix.....	94
2.2.3. Colegiata del Salvador de Granada.	94
2.2.4. Colegiata de la abadía del Sacromonte (no constituye capilla).	95
2.2.5. Colegiata de Santa Fe (No constituye capilla).	95
2.2.6. Capilla Real de Granada.	95
2.3. Arquidiócesis de Toledo.....	96
2.3.1. Catedral de Toledo.....	96
2.3.2. Catedral de Córdoba.	97
2.3.3. Catedral de Jaén.....	98
2.3.4. Catedral de Baeza.	101
2.3.5. Colegiata de Santa María de Úbeda.	102
2.3.6. Abadía de Santiago Apóstol de Castellar.	102

2.3.7. Abadía de Alcalá la Real.	103
3. DOMINGO ARQUIMBAU. BIOGRAFÍA DE UN DESCONOCIDO MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.....	106
3.1. Registro de la obra de Domingo Arquimbau en la catedral de Sevilla.	122
4. EL OBOE, HISTORIA Y EVOLUCIÓN. SU INSERCIÓN EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS DURANTE EL SIGLO XVIII	126
4.1. Antecesores del oboe.	127
4.2. Las chirimías del siglo XVII	130
4.3. El nacimiento y evolución del oboe hasta 1830.	132
4.4. El oboe en las catedrales españolas durante el siglo XVIII.	138
5. EL OBOE A TRAVÉS DE LOS SIGLOS EN LA CATEDRAL DE SEVILLA.	147
5.1. El primer oboísta de la catedral de Sevilla: Juan de Balcaneda.	150
5.2. Oboístas de la catedral de Sevilla desde principios del siglo XVIII hasta 1790.	164
5.3. Oboístas de la catedral de Sevilla durante los años de maestrazgo de Domingo Arquimbau.	187
<i>CAPÍTULO II. Investigación en Educación Musical.....</i>	198
INTRODUCCIÓN.....	199
1. ANÁLISIS SISTEMÁTICO Y CUALITATIVO DEL USO DEL OBOE EN LA OBRA DE DOMINGO ARQUIMBAU.	202
1.1. Marco religioso-musical de las obras que componían los maestros de capilla.	204
1.1.1. Los elementos del Breviario.....	205
1.1.2. Los Géneros musicales en las Horas Canónicas.	208
1.1.3. Los Géneros musicales en la Misa	214
1.2. Análisis sistemático del uso del oboe en la obra de Domingo Arquimbau.....	218
1.3. Elección de las obras a estudio y análisis cualitativo del uso del oboe en las mismas.	244
1.3.1. Análisis cualitativo-musical de la obra «Gloriosum, Sancta Liberata».....	249

1.3.2. Análisis cualitativo-musical de la obra «Responsorio 3º del 1 ^{er} Nocturno».	255
1.3.3. Análisis cualitativo-musical de la obra «Responsorio 1º de Pentecostés a 8º».....	259
2. ESTADO ACTUAL DE LOS REPERTORIOS DE LOS MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES QUE SE USAN EN LOS CONSERVATORIOS DE LA REGIÓN.....	277
2.1. Diseño de la investigación.	278
2.1.1. Profesorado al que se dirige el cuestionario.....	278
2.1.2. Elaboración del cuestionario.	280
2.1.3. Difusión del cuestionario.	282
2.2. Expresión de resultados.....	283
3. METODOLOGÍA PROGRESIVA PARA LA GESTIÓN DE LAS OBRAS PROPUESTAS Y SU POSTERIOR EDICIÓN EN NUEVO FORMATO.....	290
3.1. Metodología para la adaptación y edición de las nuevas partituras.	291
3.1.1. Elección del software para la transformación de las partituras.	291
3.1.2. Distribución de las voces en la nueva partitura.	293
3.2. Obra dirigida a Enseñanzas Elementales de Música.	295
3.3. Obra dirigida a Enseñanzas Profesionales de Música.....	301
3.4. Obra dirigida a Enseñanzas Superiores de Música.	310
4. ESTUDIO Y ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA FINALIDAD EDUCATIVA EN LOS TRES NIVELES DE LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS MUSICALES VERSUS LAS OBRAS PROPUESTAS.....	321
4.1. Normativa por la que se rigen las Enseñanzas Artísticas de Música en Andalucía.....	322
4.2. Currículo en los distintos niveles educativos.	325
4.2.1. Enseñanzas Elementales de Música.....	325
4.2.2. Enseñanzas Profesionales de Música.....	330
4.2.3. Enseñanzas Superiores de Música.	339
4.3. Análisis comparativo de las obras seleccionadas con las necesidades educativas de los distintos Estadios que configuran las Enseñanzas Artísticas Musicales.	348

4.3.1. Estadio de las Enseñanzas Elementales.	350
4.3.2. Estadio de las Enseñanzas Profesionales.	359
4.3.3. Estadio de las Enseñanzas Superiores.	373
4.4. Comentarios analíticos sobre los resultados obtenidos.	386
5. APLICACIÓN DIDÁCTICA DE LAS OBRAS PROPUESTAS EN LOS DISTINTOS ESTADIOS DE LAS ENSEÑANZAS INSTRUMENTALES. ACTIVIDADES.	389
5.1. Diseño del estudio.	389
5.2. Inserción en el aula de la obra dirigida a Enseñanzas Elementales de Música.	396
5.3. Inserción en el aula de la obra dirigida a Enseñanzas Profesionales de Música.	411
5.4. Inserción en el aula de la obra dirigida a Enseñanzas Superiores de Música.	424
5.5. Conclusiones empíricas obtenidas del desarrollo de las tres actividades realizadas.	438
CONCLUSIONES GENERALES	452
BIBLIOGRAFÍA	467
1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	467
2. REFERENCIAS WEB.....	472
3. REFERENCIAS LEGISLATIVAS.....	473
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	476
ÍNDICE DE TABLAS.....	478
INDICE BIOGRÁFICO DE MAESTROS DE CAPILLA	480
ANEXOS	488
1. ANEXO I. Listado de profesores a los que se le ha enviado el cuestionario.	489
2. ANEXO II. Carta de Presentación al profesorado.	490

3. ANEXO III. Cuestionario propuesto al profesorado.....	492
4. ANEXO IV. Facsímil y nuevas partituras editadas correspondientes a la obra GLORIOSUM SANCTA LIBERATA MOTETE A DUO.....	498
5. ANEXO V. Facsímil y nuevas partituras editadas correspondientes a la obra RESPONSORIO 3º del 1º NOCTURNO.....	512
6. ANEXO VI. Facsímil y nuevas partituras editadas correspondientes a la obra RESPONSORIO 1º de PENTECOSTÉS a 8º.	529
7. ANEXO VII. Ficha de análisis de validez de la obra en los Estadios de las Enseñanzas Musicales destinadas al oboe.	555
7.1. Enseñanzas Elementales y Profesionales de Música. Especialidad oboe.	555
7.2. Enseñanzas Superiores de Música. Especialidad oboe.	558
8. ANEXO VIII. Currículum Vitae de Jacobo Díaz Giráldez.	559
9. ANEXO IX. Transcripción de los audios de las actividades realizadas en el CAPÍTULO II (En formato papel, véase ANEXO EXTERNO V).	562
9.1. Transcripción de los audios de la actividad realizada en Enseñanzas Elementales.....	562
9.2. Transcripción de los audios de la actividad realizada en Enseñanzas Profesionales.....	581
9.3. Transcripción de los audios de la actividad realizada en Enseñanzas Superiores.	599
10. ANEXO X. Cuestionarios resueltos por el profesorado (En formato papel, véase ANEXO EXTERNO V).	615
<i>ÍNDICE DE ANEXOS EXTERNOS.....</i>	<i>689</i>
1. ANEXO EXTERNO I: Base de Datos. Catálogo de obras de Domingo Arquimbau.....	689
2. ANEXO EXTERNO II: Archivos de las obras en formato Sibelius.	689
3. ANEXO EXTERNO III: Vídeos de las actividades.	689

4. ANEXO EXTERNO IV: Audio de la Encuesta-Coloquio correspondiente al tercer episodio de la actividad realizada en Enseñanzas Elementales.	689
5. ANEXO EXTERNO V: ANEXOS IX y X de la Tesis Doctoral. (Solo Formato papel)	689

DEDICATORIA

A mi hijo, a mi mujer y a toda mi familia con un especial recuerdo a mi padre, para que siempre se sientan orgullosos de un Delgado que dejó la albañilería para convertirse en Doctor.

RESUMEN

«Estudio sistemático y cualitativo de oboe en la obra de Domingo Arquimbau durante su Magisterio en la Catedral de Sevilla (1790-1829): su inserción en las Programaciones para Conservatorios».

por

Miguel Ángel Delgado Zambruno

La indiferencia con la que se trata en los conservatorios un gran ámbito de la música española del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, como es la música de los maestros de capilla que ejercieron en catedrales, colegiatas, abadías, iglesias y conventos, hace necesario la realización de esta Tesis Doctoral². En este trabajo de investigación, se debate sobre los beneficios educativos que obtendríamos al insertar la obra de estos maestros de capilla en los conservatorios.

Para llevarlo a cabo, se ha tomado como referencia la figura de Domingo Arquimbau como maestro de capilla en la catedral de Sevilla, por ser el introductor del estilo Clásico en la ciudad y por permanecer prácticamente en el anonimato en la actualidad. El instrumento elegido para realizar la investigación es el oboe, debido a la importancia que tuvo en el ámbito religioso durante todo el siglo XVIII y buena parte del XIX.

Para esta investigación, se ha realizado un completo análisis de los beneficios que se obtendrían con la inserción de las obras de los maestros de capilla en el aula, previo estudio de la normativa educativa aplicable, para lo que se han transcrito estas piezas a un material más legible y enfocando su interpretación a un grupo más reducido de instrumentistas.

Entre las novedades que presenta esta T.D. está el listado de maestros de capilla de las catedrales andaluzas, la historia de los oboístas de la catedral de Sevilla, un listado de las

² En adelante T.D.

obras que se interpretaban dentro del ceremonial católico y un estudio sobre las composiciones en las que el maestro Arquimbau usa el oboe.

Descriptor clave: Maestros de Capilla. Domingo Arquimbau. Música en Sevilla. Oboe. Oboístas de la Catedral de Sevilla. Programación para Conservatorios. Patrimonio Musical de Andalucía.

ABSTRACT

«Systematic and qualitative study of oboe in the work of Domingo Arquimbau during his Magisterium in the Cathedral of Seville (1790-1829): his insertion in the Programming for Conservatories».

by

Miguel Ángel Delgado Zambruno

In the music conservatories, a great field of the Spanish music of the 18th century and the first third of the 19th century, like the music of the chapel mentors who exercised in cathedrals, colleges, abbeys, churches and convents, is treated with indifference, and this makes necessary the implementation of this PhD thesis. In this research work, it discusses about the education benefits that it would obtain when introducing the work of this chapel's mentors in the music conservatories.

To accomplish it, it takes as reference the figure of Domingo Arquimbau as the mentor of the chapel in the Sevilla's Cathedral, for being the introducer of the classic style in the city and for remaining in the anonymity presently. The instrument chosen to accomplish this research is the oboe, due to the importance that this instrument had in the religious scope during the 18th century and an important part of the 19th century.

In this research, it implements a full analysis of the benefits that would obtain with the insertion of the works from the mentors of the chapel in the hall, not before applying the education rules, which make the works more legible and focusing on the interpretation to a shorter group of instrumentalists.

The developments, included on this PhD thesis, are the list of the chapel's mentors of the Andalusian's cathedrals, the history of the oboists from the Cathedral of Sevilla, as well as a list of the works interpreted inside the ceremonial catholic and last but not least, a study about the compositions, in which the mentor Arquimbau makes use of the oboe.

Key Words: Chaplain Teachers. Domingo Arquimbau. Music in Seville. Oboe. Oboists of the Cathedral of Sevilla. Programming for Conservatories. Musical Heritage of Andalusia.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar mi más sincero agradecimiento a la Doctora D^{ña}. Rosario Gutiérrez Cordero, directora de esta Tesis por su orientación científica y dedicación, y a la Doctora D^{ña}. María Luisa Montero Muñoz por su inestimable ayuda y colaboración.

Agradezco también a mi amigo y profesor D. Jacobo Díaz Giráldez su ayuda, confianza, orientación, apoyo, generosidad y dedicación, gracias a lo cual ha sido posible la realización de las principales actividades de este trabajo.

He de agradecer también la colaboración prestada por todo el profesorado y alumnado que ha participado con el máximo interés en cada una de las actividades propuestas, así como a las distintas instituciones que han prestado sus servicios a las necesidades presentadas por este doctorando.

Por último, mi más íntimo agradecimiento a mi familia, sin cuya ayuda y ánimo nunca hubiese sido posible llevar a cabo este proyecto.

ABREVIATURAS

1 ^{er} .	Primer.
2 ^o .	Segundo.
A.C.	Auto(s) Capitular(es).
Acomp.; ACP.	Acompañamiento.
BJN.	Bajón.
BJO.	Bajo.
CAP.	Capítulo.
C.d.	Centro de Documentación.
CLA.	Clarinete.
CTB.	Contrabajo.
D.	Don.
D ^{ña} .	Doña.
Dr.	Doctor.
Dra.	Doctora.
Ed.	Editorial.
et al.	y otros.
FAG.	Fagot.
FL.	Flauta.
FRAN	Francisco José Álvarez.
G.d.	Gobierno de.
Ib.	Mismo lugar.
JA	Jacobo.

J CAR	Juan Carlos Álvarez.
LO	Laura Ortiz.
MA	Miguel Ángel.
MG	María Gutiérrez.
MO	Marcos Ortiz.
OB.	Oboe.
ORG.	Órgano.
Pág.	Página.
PIAN	Pianista.
Resp.	Respectivamente.
S.	Siglo.
T.D.	Tesis Doctoral.
TIM.	Timbal.
TRB.	Trombón.
TRPA.	Trompa.
VARS.	Versículo.
VCL.	Violoncello.
VLA.	Viola.
VLN.	Violín.
VLON.	Violón.

INTRODUCCIÓN

«*Nadie es profeta en su tierra*»³. Proveniente del mismo Jesucristo, con este dicho popular podemos definir la valoración que algunos de los primeros musicólogos asignaron a sus antecesores más directos. Este es el caso del tratamiento que se le otorgase al maestro de capilla Domingo Arquimbau, que ejerció en la catedral de Sevilla durante casi cuarenta años y cuya obra permanece, aún hoy en día, en el más profundo anonimato.

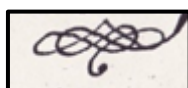
La presencia de la música en los Estudios Superiores la encontramos a partir de la Edad Media, aunque no será hasta finales del siglo XVIII cuando la Musicología, entendida como una disciplina académica, se integre en el currículum universitario. En España, tendremos que esperar hasta mediados del siglo XIX para que los primeros musicólogos comiencen a ponerse «*manos a la obra*». Esta historia está muy relacionada con la catedral de Sevilla debido a la figura de Hilarión Eslava, puesto que ejerció como maestro de capilla de dicha catedral en el siglo XIX y fue sucesor de Domingo de Arquimbau en el cargo. Este personaje está considerado como uno de los padres de la Musicología española tras escribir su libro «*Breve Memoria de la Música Religiosa en España, 1860*» (Eslava, 1860).

Debemos culpar a estos de la dejadez con la que, durante años, se ha tratado a los compositores españoles del siglo XVIII y XIX, y a todo el rico legado de partituras que, aún hoy, siguen ocupando un lugar muy oscuro entre infinidad de «*compañeras*» con las que, con el paso del tiempo, muchas de ellas ya han unido sus notas, figuras y pentagramas, y que siguen ahí, archivadas en enormes legajos con pasta de cartón y atadas por un descolorido

³ *Nadie es profeta en su tierra* es una sentencia que dijo Jesucristo estando explicando la ley en la sinagoga de Nazaret l ver que sus compatriotas, en vez de aprovecharse de la ocasión que el Señor les ofrecía, le despreciaban. San Juan (cap. 4º, vers. 44), dice que "el mismo Jesús dio prueba de que el profeta en su tierra no tiene honra", es decir, que no es comprendido ni ensalzado por sus paisanos. José M^a Iribarren añade que "es probable que Cristo hubiese utilizado un proverbio hebreo antiguo (IRIBARREM, 1996, pág. 320)

lazo de algodón, en un sombrío estante de una interminable galería de las existentes en las muchas catedrales de nuestro país.

Con la entrada del «Plan Bolonia» (REAL DECRETO 1125/2003, de 5 de septiembre), en los que se recogen los nuevos planes de estudios impulsados por los distintos gobiernos Europeos, se nos plantea la misión de expandir a todo el alumnado que curse estudios de Grado y de Posgrado, la labor de investigación que durante años ha recaído en los musicólogos, inculcando en los mismos una inquietud por conocer, por saber o por crear «algo» a partir de lo ya hecho y compartir sus hallazgos. Es a causa de esa inquietud, por la que son muchos los curiosos que intentan día a día ampliar sus horizontes de conocimiento a través de la investigación, aunque en nuestra disciplina queda aún mucho por hacer. Tal y como afirma José Ramón Alcalá Mellado en el primer capítulo de Díaz & Giráldez (2013), una de las principales encomiendas que se presentan en la actualidad, es la de normalizar la figura del investigador en las áreas de creación y expresión artística y musical, con la homologación de los mecanismos de evaluación de la calidad de sus hallazgos y así conseguir el reconocimiento dentro del espacio universitario superior (pág. 12).



La tradición de los instrumentos de doble caña en la Península Ibérica se remonta a muchos siglos de historia, tales que hay algunos historiadores que afirman que los instrumentos de doble caña, vistos como antecesores directos del oboe, pudieron haber accedido a Europa a través de la misma. Podemos encontrar referencias de esta afirmación en los estudios que a menudo realizan en las regiones españolas sobre la música popular autóctona, en los que aparecen instrumentos muy característicos de doble caña ampliamente usados en dicha música. También, hay que citar la gran cantidad de reseñas que tenemos en

los Autos Capitulares⁴ de las catedrales del uso de los antecesores directos del oboe, como son las chirimías y los bajones.

A pesar de ello, son relativamente pocos los textos que realizan un estudio en profundidad sobre el oboe en el sur de España a través de los siglos, en el que aparezcan datos de compositores, de composiciones, del instrumento y de los distintos instrumentistas. A raíz de ello, podemos establecer como una de las finalidades de este trabajo, el hallar y proporcionar datos que sirvan de punto de partida a otros estudios posteriores, en los que un instrumento con tanta historia y tan significativo en la historia de la música occidental, como es el oboe, sea objeto de trabajos que desdeñen el uso que se le ha otorgado a este instrumento en los círculos laicos españoles a través de los siglos. Pero esta actividad sería un trabajo «*banal*» si no persiguiésemos un objetivo más ambicioso, como es el de dispensar una utilidad didáctica a los datos hallados. Es por ello, por lo que la propuesta de Tesis se centra en localizar en archivos partituras de un maestro de capilla que lleven siglos en desuso, modificarlas para que sean más fácilmente legibles por un alumnado de conservatorio y adecuado para todos los niveles, y analizar la viabilidad que tendría el insertarlas en las Programaciones para conservatorios.

Al afrontar un estudio para el que sea necesario el introducirse en el rico legado de partituras por descubrir en las catedrales andaluzas, y al tener que elegir un maestro de capilla para realizar nuestro estudio, se ha centrado toda la atención en una fascinante T.D. realizada por la Dra. Dña. María Luisa Montero Muñoz, y titulada «*Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Un estudio estilístico de sus Misas*» (Montero, 2001). En ella, se realiza un recorrido histórico por la vida y obra del maestro Arquimbau, rescatando del desconocimiento, casi desolador, a un maestro de capilla

⁴ En adelante A.C.

de la catedral de Sevilla que ocupó el cargo durante los años comprendidos entre 1790 y 1829, y que está considerado como el introductor del estilo Clásico en la ciudad. Son muchas las curiosidades que encierra el hallazgo de la obra del maestro Arquimbau, y mucha la información que hemos encontrado sobre los oboístas que ejercieron durante su maestrazgo y sobre las partituras que compuso, partituras en las que el oboe ocupa un papel sumamente significativo.

Un segundo punto de influencia temática para la elaboración de esta Tesis, ha sido la creciente pujanza que está teniendo en la actualidad para oboístas y fagotistas, la constitución tanto en Sevilla como en España de distintas Asociaciones de Doble Caña, asociaciones que están reuniendo un gran número de expertos en el instrumento con grandes inquietudes respecto a todo lo concerniente a su origen, evolución, personajes, repertorio e investigaciones referentes tanto al oboe como al fagot a lo largo de los siglos.

Con todo ello usado como germen, y tras la búsqueda y consulta de numerosa bibliografía especializada en la temática, nos podemos cerciorar que es sumamente poco lo que hay escrito al respecto y por lo tanto se nos ofrece un amplio y apasionante marco de trabajo para esta T.D. Las competencias que posee este doctorando en el terreno oboístico van a servir como nexo de unión entre los datos conocidos de Domingo Arquimbau a nivel general y las pretensiones de esta investigación. Éstas abarcan desde un estudio en profundidad del uso que hace el compositor del instrumento, hasta la transformación de su legado en un material práctico para la didáctica del oboe. Además, esta investigación va a poseer un perfil autóctono al centrar el ámbito de estudio en la obra andaluza del maestro de capilla, posibilitando al alumnado de oboe el interpretar obras de compositores andaluces, al igual que conocer y dar a conocer la figura de Domingo Arquimbau como gran compositor del Clasicismo español y andaluz.

1. DELIMITACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN.

El marco temático en el que se asienta esta investigación viene predefinido en el título otorgado a esta T.D., y que es el siguiente:

«ESTUDIO SISTEMÁTICO Y CUALITATIVO DEL OBOE EN LA OBRA DE DOMINGO ARQUIMBAU DURANTE SU MAGISTERIO EN LA CATEDRAL DE SEVILLA (1790-1829): su inserción en las Programaciones para Conservatorios»,
contraído para encabezados de página bajo el título **«El Oboe en la obra de Arquimbau: su inserción en los Conservatorios».**

Asimismo, la justificación temática introduce las líneas definitorias y limitadoras del estudio, pretendiendo esta investigación la realización de un análisis del tratamiento que el maestro Domingo Arquimbau le asigna al oboe en sus composiciones a través de la observación y estudio de su legado, y así poder calificar su obra cualitativamente, para posteriormente proceder a insertarla en las Programaciones para conservatorios y por consiguiente en el currículum de las Enseñanzas Artísticas Musicales a todos los niveles. Así pues, el objetivo final de esta Tesis erradica en la demostración de que el legado de Arquimbau, y por similitud el de otros maestros de capilla de las distintas catedrales, posee una indiscutible utilidad para ser utilizado con carácter asiduo durante la carrera musical del alumnado.

Tras lo expuesto, podemos definir las preguntas generales de investigación de esta T.D. que versarían así:

¿Estudia y trabaja el profesorado de oboe de los conservatorios andaluces con el legado de los maestros de capilla de las catedrales de nuestra región? ¿Se conoce a Domingo Arquimbau como introductor del Clasicismo musical en Sevilla? ¿Tienen utilidad, tanto teórica como práctica, el uso de la obra de estos maestros de capilla en las Programaciones de las Enseñanzas Artísticas de Música?

Para dar respuesta a estas y otras preguntas, es necesario abrir varias vías de investigación que nos sirvan de fuente y por consiguiente ofrezcan datos y respuestas a la falta de material existente, utilizando como modelo la obra de un compositor con el perfil necesario, como pudiese ser el del maestro Domingo Arquimbau.

Es por ello por lo que en primer lugar se presentarán unas consideraciones generales sobre la música en las catedrales andaluzas durante los años comprendidos entre 1700 y 1830. Este estudio estará antecedido por una amplia contextualización histórico-musical de España y Sevilla en la que se realizará un recorrido por los focos laicos musicales más importantes y los compositores que ejercieron en cada uno de ellos. Además, profundizaremos en la historia de la música en las catedrales de Andalucía con la aportación de datos y la posterior realización de un listado de nombres de maestros de capilla que ejercieron en sus catedrales y colegiatas, listado que nos resultará con posterioridad de utilidad para desdeñar el grado de conocimiento que se tiene sobre ellos en los conservatorios andaluces. En segundo lugar, nos centraremos en la biografía de Domingo Arquimbau, realizando un recorrido por todo lo concerniente a sus años de estancia en distintas catedrales españolas, concretizado en su maestrazgo en la catedral de Sevilla. Esta biografía tendrá como prólogo la descripción de los hechos concernientes al hallazgo de su legado tras un incidente en el archivo de la catedral hispalense. Tras la biografía del compositor, nos detendremos en el papel que ocupó el oboe en los diferentes ámbitos musicales durante dicha época en España, y su posterior

concretización en Sevilla, con la pretensión de añadir a la escasa información que existe actualmente, datos que podamos recabar procedentes de distintas fuentes documentales.

El punto de partida de la segunda parte de esta Tesis será el análisis sistemático y cualitativo del uso que Domingo Arquimbau hace del oboe en su obra, realizando un recorrido por el marco religioso-musical de las obras que componían los maestros de capilla y profundizando ampliamente en la frecuencia con la que el compositor usaba el oboe en sus obras. Tras ello, procederemos a la búsqueda de las partituras en los archivos y selección de tres obras sobre las que basaremos todo nuestro estudio, seguido de un estudio cualitativo de las mismas. Nuestra investigación continuará con un análisis del material musical de la época que se posee en los conservatorios andaluces y del grado de uso que se hace del mismo. Tras ello, usaremos las partituras seleccionadas para su posterior transformación en un material de trabajo completamente nuevo, de origen andaluz, y del cual desdibujaremos una metodología progresiva para la adaptación e inserción de la obra de cualquier maestro de capilla en los programas educativos dirigidos a conservatorios.

Durante todo este proceso, se prestará una especial atención a que el material resultante esté adaptado a las necesidades psico-pedagógicas de las edades, y a su vez tengan las dificultades propias de los distintos niveles educativos. Para ello, se realizará un análisis comparativo de las obras con todos los objetivos que marca el Currículo de las Enseñanzas Artísticas en los tres niveles o Estadios: Elemental, Profesional y Superior. Por último, introduciremos las obras en el aula, con un alumnado perteneciente a cada uno de los niveles y con la supervisión de un profesor de reconocido prestigio a nivel docente.

Con el esquema de trabajo expuesto, procederemos a dar respuesta a las siguientes preguntas específicas:

¿Cuáles fueron los maestros de capilla que ejercieron en Andalucía durante el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX? ¿Quién fue Domingo Arquimbau? ¿Qué sabemos sobre la historia del oboe en la catedral de Sevilla? ¿Es importante el papel que ocupa el oboe en la obra de Domingo Arquimbau? ¿Dónde se encuentra ese material y cómo podemos acceder a él? ¿Conoce el profesorado que ejerce en los conservatorios de Andalucía la obra de los maestros de capilla? ¿Se usa material de los maestros de capilla en los conservatorios andaluces? ¿Cuál es el proceso de transformación de un pasaje oboístico incluido en una gran obra de origen coral u orquestal, a un formato más reducido de componentes, además de poderse visualizar en un material más legible? ¿Qué beneficios obtendríamos con la adaptación de estas obras? ¿Responden estas obras a las necesidades marcadas en los Currículos de las Enseñanzas Artísticas Musicales?, y por último, ¿Es beneficiosa la inserción de estas obras en las Programaciones de conservatorios para el desarrollo de competencias técnico-teóricas a la vez que históricas en el alumnado de Enseñanzas Artísticas?

La principal inquietud de este doctorando es ofrecer respuesta a todas estas preguntas dejando constancia de la metodología utilizada, y con la finalidad de dispensar la posibilidad de realizar el mismo proyecto en ocasiones posteriores con otros instrumentos musicales, teniendo siempre como fuente de información el rico legado que dejaron los maestros de capilla de nuestras catedrales.

2. JUSTIFICACIÓN.

Es mucha y de gran calidad la música compuesta por maestros de origen español que permanece hoy en día en el anonimato debido, posiblemente, a la pujanza de los grandes compositores europeos, sobre todo en la época Clásica de la música como fueron Mozart, Haydn y Beethoven.

Es indudable la influencia que los mismos ejercieron sobre la música de los maestros de capilla de las catedrales europeas, y máxime si hacemos referencia a algunos de los asentados en ciudades en las que abundaban los recursos económicos como era el caso de Sevilla. Esto posibilitaba la contratación de músicos de nivel muy elevado y la consiguiente herencia que nos dejaron: un legado cargado de incalculables obras de arte.

Esto hace necesario una reconsideración de esta música, algo que ya se está realizando a través de proyectos de recuperación y difusión del patrimonio cultural andaluz como el que se está llevando a cabo a través del Proyecto Atalaya de la Universidad de Sevilla⁵, pero que a su vez es insuficiente debido a la lentitud del proceso para que esta música pueda acceder a todos los estratos musicales. La justificación de esta Tesis se halla en posibilitar el rápido acceso de esta música al alumnado y al profesorado propio de conservatorio, cuyo desconocimiento del tema podemos vaticinar antes de poner en marcha esta investigación.

La aportación más significativa que ofrece la realización de esta T.D, es la de ofrecer un nuevo método para que esas partituras sean interpretadas nuevamente sin tener que reunir el elevado número de músicos, tanto instrumentistas como de voz, que son necesarios para su interpretación original, además de posibilitar al alumnado andaluz el entrar en contacto con

⁵ Éste es un proyecto promovido por la Consejería de Economía, Innovación y ciencia de la Junta de Andalucía, para la intensificación y la interacción de las iniciativas culturales de las diez universidades públicas de la Comunidad Autónoma. Además de contar con la colaboración de la Orquesta Barroca de Sevilla, nace con el objetivo de recuperar y difundir el Patrimonio Musical Andaluz.

los sonidos de la época en Sevilla. Por lo tanto, como novedad de una investigación de índole histórica, es el tinte didáctico que se le pretende otorgar a la misma, basando todo el interés en adaptar dicha obra para ser interpretada en los conservatorios de manera asidua.

Un último punto contributivo va a ser el incremento de la literatura española histórica sobre el oboe, puesto que hay muy poco escrito en español sobre y para el instrumento, y más aún si centramos nuestra atención en la ciudad de Sevilla.

Así pues, la utilidad de esta investigación no va a ser en ningún momento objeto de cuestión, debido a la relevancia que tendrán las conclusiones que extraigamos dentro de la comunidad oboística tanto de Sevilla como del resto de España.

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Aunque los planes de estudio de Grado, Master y Doctorado de las distintas universidades están configurados para aportar a los futuros doctorandos una formación suficiente para poder desarrollar en el alumnado las competencias investigadoras, son apreciables las deficiencias que presentan en este ámbito el alumnado procedente de las Enseñanzas Artísticas Musicales, y máxime al pretender afrontar un trabajo de investigación tan amplio como es la elaboración de una T.D. Es en ello donde es de agradecer la aportación de manuales como el clásico McMillan & Schumacher (2007) o la valiosísima aportación de Díaz & Giráldez (2013), sirviendo este último como texto básico y necesario para el alumnado de doctorado procedente de conservatorio a través de las posibilidades epistemológicas, metodológicas y prácticas que ofrecen respecto a la investigación cualitativa en educación musical.

La intencionalidad metodológica de esta Tesis es la de servir con su elaboración como mecanismo de evaluación de calidad y productividad al proceso de inserción en el aula de la música de los maestros de capilla, hoy en día en desuso que además cuenta con una gran calidad musical, fomentando con esta aportación el interés por proponer herramientas válidas para futuros trabajos de esta misma índole. Según Díaz & Giráldez (2013), esto está visto como «tarea indispensable para ir avanzando en la investigación educativa en nuestras áreas de conocimiento, lo que favorecerá en gran medida al amplio ámbito de la educación artística y musical» (pág. 6). La aportación más significativa de esta Tesis es la confirmación de la utilidad de esta música, sirviendo como nuevo material de trabajo en el aula y que va a contar con una repercusión didáctica de suma importancia.

Por lo tanto, esta T.D. va a ser planteada como una gran investigación cualitativa en la que se analizarán los beneficios didácticos que se pueden desprender de la inserción en el aula de las obras de los maestros de capilla concretizados en la figura de Domingo Arquimbau, a partir de las expresiones que se desprenden de actividades que serán realizadas en contexto docente musical.

Presentamos a continuación los principales aspectos metodológicos de esta investigación. En primer lugar nos centraremos en revisar la literatura referente a nuestra temática para poder conocer el estado de la cuestión. Tras ello, pasaremos a la formulación de hipótesis y de los objetivos perseguidos a lo que le sucederá el diseño general de la metodología de trabajo que se va a llevar a cabo, incluyendo su tipificación, el diseño de la evaluación y los procedimientos de recogida de información. La diversidad metodológica utilizada para llevar a cabo esta T.D. provoca el que se haya realizado un planteamiento metodológico específico para cada CAPÍTULO, los cuales desarrollamos seguidamente.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN. MARCO TEÓRICO.

Para la puesta en marcha de las líneas metodológicas necesarias para la realización de esta T.D., se ha consultado numerosa bibliografía a fin de poder adquirir el mayor número de información posible sobre la temática concreta. Tras ello, podemos concluir que se han encontrado referencias tanto en bibliografía especializada como en los distintos registros de T.D. en la que se haya centrado los esfuerzos en realizar un trabajo de investigación y de adaptación didáctica de la obra de los maestros de capilla con la finalidad de generalizar el uso de esta música en los conservatorios.

Con ello hemos procedido a formular el marco teórico sobre el que se ha fundamentado esta Tesis:

- En primer lugar, la T.D. de la Dra. Dña. María Luisa Montero Muñoz (Montero, 2001), que versa sobre Domingo Arquimbau, compositor andaluz de adopción y prácticamente en el anonimato.
- En segundo lugar la importantísima aportación del «Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla» (González, Ayarra, & Vázquez, 1994), en el cual nos hemos cerciorado, tras una observación cuantitativa, de la magnitud del hallazgo en cuanto al uso que le ofrece Domingo Arquimbau al oboe.
- En tercer lugar, un artículo del Doctor Joseba-Endika Berrocal Cebrián (Berrocal, 1996-7), profesor de Historia de la Música de la Universidad de Zaragoza, que nos ha servido como la referencia más importante sobre el oboe en la época, exponiendo numerosa bibliografía de consulta e interesantísimos datos que nos facilitan el camino. En el mismo, se aprecia una carencia y es la falta de referencias explícitas al oboe en el sur de España.

- Seguidamente, se ha indagado en bibliografía musical especializada en la época, de la cual hemos podido extraer un gran número de referencias bibliográficas que nos ha servido para poder diseminar nuevas aportaciones históricas.
- Y en último lugar, hemos accedido por medio de la Dra. Dña. María Luisa Montero al vaciado de los A.C. del archivo de la catedral de Sevilla, en el que hemos encontrado numerosa información.

2. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS.

Tras la fundamentación teórica en la que se va a basar esta T.D., nos atrevemos a enunciar las hipótesis con las que se trabajarán y que van a ser demostradas con el desarrollo de esta investigación, dando tentativamente respuesta a las preguntas de la investigación.

Son las siguientes:

Al realizar un estudio con la música compuesta por alguno de los maestros de capilla que ejercieron en Andalucía, podemos afirmar que hay un gran número de ellos que permanecen actualmente en el anonimato, siendo su valor incalculable debido a sus posibilidades educativas dentro del desarrollo del proceso Enseñanza-Aprendizaje en la Educación Musical Instrumental.

La presencia del oboe en Sevilla ha sido muy significativa pero a su vez poco estudiada. Tanto este instrumento, como su antecesor directo, la chirimía, han sido instrumentos utilizados en la catedral de Sevilla de forma asidua, dejando un importante rastro de su uso⁶. Junto a estas referencias, hay registradas un gran número de obras orquestales en las que el oboe tenía un papel muy relevante. En estas piezas podemos encontrar pasajes en los que el

⁶ Existen numerosas referencias en los A.C. de la catedral hispalense.

oboe ejerce desde una función de mero acompañamiento armónico, hasta valiosísimos solos orquestales. Esta obra es perfectamente adaptable a las necesidades didáctico-educativas expuestas en los Currículos que ordenan las Enseñanzas Artísticas Musicales.

La música proveniente de estos Géneros musicales y que fue compuesta por los maestros de capilla, no es utilizada en la actualidad por los profesores de instrumento de los conservatorios. Consecuencia de lo anterior, es el desconocimiento de la misma tanto para el alumnado como para el profesorado de instrumento.

La gestión del material que obtengamos de los archivos, y tras una reducción y transformación de las partituras en un material más adecuado para su uso en los conservatorios, estaremos en disposición de afirmar que este hallazgo posee un alto valor educativo en el desarrollo musical del alumnado.

3. OBJETIVOS.

Tras la redacción de la definición del problema y teniendo en cuenta su delimitación y su justificación, nos disponemos a realizar nuestra declaración de objetivos, desprendida de las preguntas tratamos de responder con la realización de esta investigación.

Así pues, el objetivo principal de esta T.D. versa así:

«Realizar una valoración del uso del oboe en el legado de Domingo Arquimbau y dar a conocer su figura como importantísimo compositor del Clasicismo sevillano, demostrando la utilidad que tendría el trabajar con la obra de los maestros de capilla andaluces en los conservatorios de la región, pretendiendo con ello el que esta música vuelva a ser interpretada y consiguiendo así aflorar nuestro rico patrimonio artístico».

Para llevar a cabo este trabajo, es necesario plantear una serie de objetivos específicos que se relacionan directamente con la estructura de la investigación:

- a) Realizar una relación de los distintos maestros de capilla que ejercieron su maestrazgo durante el siglo XVIII y el primer tercio del siglo siguiente, concretizando más exhaustivamente en Andalucía.
- b) Hacer un estudio sobre la figura de Domingo Arquimbau centrado en la Tesis Doctoral de la Dra. Dña. María Luisa Montero.
- c) Realizar un estudio sobre el oboe en la catedral de Sevilla desde su aparición hasta el primer tercio del siglo XVIII, con el fin de desdeñar datos inéditos sobre su aparición en la capilla de música o realizar una relación de los oboístas que ejercieron en la citada institución.
- d) Focalizar el anteriormente citado estudio en el uso que el maestro Arquimbau hiciese del oboe en su obra, realizando un análisis en profundidad del «*Catálogo de obras de Polifonía de la Catedral de Sevilla*».
- e) Acceder al archivo catedralicio con la intención de extraer un considerable número de pasajes dedicados al oboe con la finalidad de realizar nuestro proyecto.
- f) Estudiar el grado de conocimiento que el profesorado que ejerce en los conservatorios de Andalucía posee sobre la obra de los maestros de capilla, y extraer conclusiones sobre el uso que le otorgan a la misma en el aula.
- g) Efectuar las transformaciones necesarias en los pasajes para oboe extraídos de las obras de los maestros de capilla, describiendo exhaustivamente los pasos ejecutados, con la finalidad de controlar el proceso, corregir posibles errores, y en caso de éxito, posibilitar la realización de nuevos proyectos basados en otros instrumentos.

- h) Conocer las posibilidades didácticas que nos pueden ofrecer las partituras adaptadas frente a su inclusión en las Programaciones de los conservatorios.
- i) Realizar un estudio sobre el grado de utilidad que poseen estas obras respecto a los Objetivos y Competencias exigidas en los Currículos de los distintos Estadios de las Enseñanzas Artísticas Musicales.
- j) Insertar las obras en el contexto educativo para examinar empíricamente los beneficios educativos que podemos extraer de las mismas, procediendo a correcta ubicación dentro en los distintos Estadios.

4. METODOLOGÍA DE TRABAJO.

En el presente apartado se expone la configuración de la metodología que se va a adoptar en la investigación. La principal dificultad que presenta la elaboración de esta T.D. está en el grado de envergadura perseguido y en la estructuración que hay que realizar del proceso. La estructuración inicial ha sido llevada a cabo desarrollando de una forma controlada el proceso de investigación a través de fases sucesivas, dando ello como resultado una reducción progresiva de la incertidumbre.

La planificación y la gestión sistemática, ha proporcionado una serie de ventajas durante la realización de esta Tesis:

- a) La estructuración del proyecto, con una notable mejora de los resultados.
- b) La ampliación de la competencia creativa a través de la responsabilidad provocada por la misma, al llevar el peso de la investigación, pues hemos tenido que iniciar, plantear, ejecutar, documentar y por consiguiente poner en conocimiento la capacidad en investigación de este doctorando.

- c) La multiplicación de las probabilidades de éxito.
- d) El aporte del profesorado ha sido también sumamente significativo con su labor como guía de la investigación.

Para el aumento de la productividad, se han tenido en cuenta y desarrollado las siguientes premisas:

- a) Establecimiento de un índice que delimite la Tesis y a su vez cada uno de los apartados de la misma, eliminando así procesos de redundancia.
- b) Aumento de la motivación, a través de tareas interesantes con el establecimiento de pequeños objetivos rápidamente conseguibles seguidos de tareas retroalimentadas dando como resultado nuevas tareas.
- c) Mejora de la gestión del trabajo, realizando tareas bien estructuradas y atractivas. Planificación de las mismas elaborando un calendario para su ejecución con la creación de unos ítems de parada.
- d) Focalización de la atención en las tareas, para evitar continuas pérdidas de tiempo. Realización de rutinas de tratamiento automático y uso de formatos y procedimientos previamente propuestos.
- e) Reducción de errores a través del trabajo cuidado y bien documentado.

Esta T.D. va a estar estructurada en dos grandes CAPÍTULOS. En el CAPÍTULO I se partirá de una perspectiva histórica o musicológica, conduciendo esta investigación hacia una perspectiva educativa a través de una serie de cinco fases a modo de Bloques que configuran el proceso de investigación, que puede ser visto como el cuerpo de esta T.D. y que están desarrolladas en el CAPÍTULO II, dando lugar a lo que denominamos una «Investigación en Educación Musical».

4.1. Fuentes de información.

Las principales fuentes de información que se van a utilizar para la recopilación de datos, y siguiendo el protocolo científico realizando un recorrido por los escenarios más variados y dependientes del tema de estudio son:

- Archivos, con la finalidad que nos sirvan como fuente primaria, con la certeza de poder hallar en los mismos la documentación histórica necesaria para la contextualización de esta Tesis.
- Bibliotecas y centros especializados de documentación.
- Profesorado de oboe, o en su caso especialistas de la educación, de los distintos conservatorios andaluces.
- Internet, un espacio virtual en el que podemos encontrar diversa información, aunque no siempre con el rigor necesario. Es por ello por lo que prestarán máxima atención con el material que seleccionemos para nuestra Tesis, corroborando dicha información por el aval de referencias bibliográficas de primer rango.

Seguidamente se desarrollará la metodología utilizada para la elaboración de los dos grandes CAPÍTULOS en los que van a estar divididos esta T.D., definiendo el campo de actuación y exponiendo tanto los métodos científicos usados como las fuentes de información usadas para la extracción y gestión de datos.

4.2. Investigación Musicológica: metodología.

La investigación musicológica va a ser predominante en el primer CAPÍTULO de la Tesis y va a tener un importante enfoque histórico. Se recopilarán y procesarán datos históricos y musicales durante el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX. A ello le sucederá un listado de los maestros de capilla en Andalucía durante ese periodo de tiempo, con la finalidad marcar un recorrido geográfico sobre los mismos. Otra importante encomienda será la

realización de un estudio biográfico sobre Domingo Arquimbau y su obra en la catedral de Sevilla. Paralelamente, se trabajará a fondo todo el material histórico con respecto al oboe en dicha época, para posteriormente realizar un estudio sobre el oboe y los oboístas en la catedral de Sevilla.

Para la realización de las anteriores investigaciones, se pondrán en marcha los mecanismos propios de recolección de datos, mediante la elaboración de fichas que serán incluidas en carpetas temáticas, para su posterior tratamiento, y uso final en la elaboración y desarrollo del texto de la Tesis. En el siguiente cuadro se expone de manera esquemática tanto los ítems a analizar, como la metodología que se va a llevar a cabo para la recogida y gestión de datos, reseñando en la tercera columna de la tabla la fuente de extracción de los datos de cada uno de los apartados.

Tema de investigación.	Metodología.	Fuente Primaria.
Contextualización histórico- musical.	Recopilación de Datos. Carpetas temáticas.	Bibliografía temática.
Maestros de capilla de Andalucía. Siglo XVIII y 1 ^{er} . Tercio del S. XIX.	Recopilación de Datos. Carpetas temáticas.	Bibliografía temática.
Biografía de Domingo Arquimbau.	Recopilación de Datos. Carpetas temáticas.	Tesis Doctoral de Dña. María Luisa Montero Muñoz.
El oboe en la España de la época.	Recopilación de Datos. Carpetas temáticas.	Bibliografía temática. Artículo «Y que toque el abué».
El oboe en la Catedral de Sevilla.	Recopilación de Datos. Carpetas temáticas.	Bibliografía temática. A. C. de la Catedral de Sevilla.

Tabla 1.- Investigación Musicológica. Diseño de la Metodología. CAPÍTULO I de la T.D.

Así pues, con los textos resultantes estaremos haciendo referencia a otras ramas como son la musicología sistemática a través de sus líneas sobre sociología de la música y pedagogía musical; y musicología aplicada, al utilizar los resultados obtenidos como nexo de unión con las investigaciones en educación musical que serán predominantes en el segundo CAPÍTULO de la Tesis.

4.3. Investigación en Educación Musical: metodología.

La metodología que se va a usar para elaborar el segundo CAPÍTULO de la Tesis, va a estar centrada en la investigación en Educación Musical, toda ella vista como una gran investigación cualitativa, en la que se pondrán a estudio de manera científica y sistemática los beneficios que se obtendrían al incorporar las obras de los maestros de capilla en los conservatorios.

Un primer paso será el realizar un análisis sistemático de las partituras para oboe en la obra de Domingo Arquimbau mediante un estudio en profundidad de la evolución del uso del instrumento por parte del maestro de capilla, usando como material de trabajo datos que se desprendan del «Catálogo de libros de Polifonía de la catedral de Sevilla», con la finalidad de seleccionar y extraer varias obras del archivo de la catedral y ponerlas a estudio. Para ello, se realizará una base de datos en formato Microsoft Excel que contendrá una clasificación de obras en las que interviene el oboe, con la finalidad de tener acceso rápido a información sobre cualquier composición del maestro Arquimbau en la que intervenga el instrumento.

El siguiente paso será el de proponer tres obras a introducir en cada uno de los niveles de exigencia propios de los tres Estadios de las Enseñanzas Artísticas Musicales. Esto irá sucedido de un análisis cualitativo musical de las partituras para oboe siguiendo uno procedimiento de medición diseñado al efecto, con la finalidad de conocer el grado de calidad musical y estilístico de las obras.

Posteriormente, pondremos en marcha el método científico estadístico mediante la realización, difusión y análisis de un cuestionario con el que dar respuesta al uso que se le dispensa en los conservatorios andaluces a la obra de los maestros de capilla de Andalucía.

Tras ello, se extraerán las líneas melódicas del oboe de las partituras seleccionadas para ser tratadas y posteriormente transformadas en un material más práctico. Un paso previo a la inserción de las obras en el aula, será la realización de un análisis comparativo de las obras seleccionadas con las necesidades educativas que marca la normativa a través sus objetivos o, en su caso Competencias, dando paso a la inserción de las partituras resultantes en los conservatorios, a fin de observar su idoneidad y utilidad.

Para la realización de este CAPÍTULO, se ha diseñado el siguiente cuadro en el que se exponen las líneas de investigación a seguir en cada caso concreto.

Bloque	Tema de investigación.	Metodología.	Fuente Primaria.	Tipo de investigación.
I	Análisis sistemático de las partituras para oboe en la obra de Domingo Arquimbau.	Método estadístico. Base de Datos. Análisis sistemático.	Catálogo de Libros de Polifonía de la catedral Sevilla.	Cuantitativa.
I	Análisis cualitativo musical de las obras seleccionadas.	Método definitorio. Análisis directo, previa elaboración de ítems de estudio.	Indicadores de calidad extraídos de bibliografía temática.	Cualitativa.
II	Uso de la música de los maestros de capilla andaluces en los conservatorios.	Método Estadístico. Cuestionario.	Profesorado de los conservatorios andaluces.	Cuantitativa.
III	Adaptación y edición de partituras.	Trabajo de campo.	Archivo de la catedral de Sevilla. Software especializado.	Tratamiento y transformación de datos.
IV	Estudio comparativo de las obras propuestas frente a la normativa.	Método de contraste. Metodología estadística.	Normativa referente a las Enseñanzas Artísticas Musicales	Cualitativo-Cuantitativa.
V	Inserción de las piezas en el aula.	Método experimental. Observación participativa y reactiva.	Profesorado y Alumnado de conservatorio de los tres niveles educativos.	Cualitativa.

Tabla 2.- Investigación en Educación Musical. Diseño de la Metodología. CAPÍTULO II de la T.D.

Toda la metodología correspondiente a los temas de investigación propuestos, junto con las fuentes primarias de extracción de datos y los tipos de investigación que se van a llevar a cabo en el CAPÍTULO II de esta T.D, está extensamente desarrollado en cada uno de los cinco Bloques que lo conforman. Seguidamente solo se exponen unas líneas metodológicas generales.

4.3.1. Análisis sistemático de las partituras para oboe en la obra de Domingo Arquimbau, selección de obras y análisis cualitativo musical de las mismas.

Este estudio persigue la cuantificación estadística, a través de la elaboración de una base de datos, del uso que el compositor hace del instrumento en las obras de su autoría de las que tenemos constancia, y el posterior análisis cualitativo musical de las mismas.

Para el mismo, se seguirán unas pautas de trabajo que serán las siguientes:

- Análisis estadístico de las obras en las que utiliza el oboe.
- Análisis estadístico de los distintos Géneros en los que utiliza el instrumento.

La conclusión de este análisis sistemático, dará como resultado la elección de las obras que se van a utilizar en nuestra investigación.

Seguidamente se realizará un análisis cualitativo musical de las obras seleccionadas a través del método definitorio, que tomará como referencia las líneas analíticas propuestas por Jan LaRue (2007) en su libro «*Análisis del Estilo Musical*», con la finalidad de extraer toda la información musical y estilística que contengan. El análisis se va a llevar a cabo de manera directa sobre las partituras del maestro Arquimbau. Éste se va desarrollar en el escenario natural o fuente histórica de recopilación de datos que es el archivo de la catedral de Sevilla. El instrumento de análisis que usaremos para la medición de variables, contará con los siguientes ítems de estudio que van a servir como indicadores de calidad:

ESQUEMA DE ANÁLISIS

- Nivel de dificultad.
- Partituras expuestas.
- Partes de la Composición que se presenta.

Datos referentes a:

- Tesitura.
- Dinámica.
- Textura.
- Armonía.
- Melodía.
- Articulación.
- Ritmo (aire del movimiento, compás usado, figuraciones rítmicas)

Aplicación práctica:

- Curso en el que puede ser insertada.

Para su elaboración se va a realizar una observación directa, formulando las conclusiones obtenidas de manera narrativa.

4.3.2. Uso de la música de los maestros de capilla andaluces en los conservatorios.

Este estudio tiene la intención de investigar sobre el nivel de conocimiento y de uso de la música andaluza del periodo Clásico en los conservatorios de Andalucía. El mismo, nos proporcionará un acercamiento al profesorado de oboe de los conservatorios andaluces y nos abrirá el camino hacia la consecución de nuestros objetivos. Para su realización, se pondrá en marcha la metodología científica estadística mediante un sondeo realizado por medio de un sistema de recogida de información a través de un cuestionario, usando como única fuente de

información las respuestas que ofrezcan en el mismo el citado profesorado. Éste va a contener una serie de preguntas de varios tipos que serán realizadas con una preparación sistemática y cuidadosa, y que versarán sobre los siguientes temas:

- La música del Clasicismo en los conservatorios.
- Uso de sus obras en los conservatorios.
- La música de los maestros de capilla en los conservatorios.
- Domingo Arquimbau. Conocimiento de su música.
- Opinión personal sobre el material inédito existente en las catedrales andaluzas.

Tras su recolección y gestión, se procederá a la generalización y estadística de los resultados obtenidos, resultando como referente a la totalidad de la población académico-oboística que ejerce en los conservatorios a nivel autonómico e incluso nacional.

4.3.3. Adaptación y edición de partituras.

En este Bloque de la Tesis, se realizará un trabajo de campo consistente en la transformación de las partituras seleccionadas a un formato más cómodo para su manejo en el aula, mediante el uso de un editor de partituras, Software que será necesario elegir previamente. Tras la elección, se procederá al tratamiento y transformación de las partituras reduciéndolas a un formato más asequible, es decir, para piano y oboe o en su caso para conjunto de doble lengüeta. La reducción se desarrollará teniendo en cuenta unos principios generales de composición, actuando solo sobre la agrupación instrumental para la que están compuestas pero manteniendo las características melódicas, armónicas y rítmicas de cada una de ellas.

4.3.4. Estudio comparativo de las obras propuestas frente a la normativa.

Mediante una metodología de contraste, se realizará un estudio que pretende conocer de manera tanto cualitativa como cuantitativa, el estado de las obras propuestas versus la

normativa referente a las Enseñanzas Artísticas Musicales. Este estudio se llevará a efecto mediante un análisis argumentado e individualizado de la medida en la que cada obra elegida para los tres niveles puede satisfacer el logro de los objetivos o competencias que marcan los distintos Currículos. Para su elaboración, se hará uso de las competencias tanto técnicas como interpretativas que profiere a este doctorando el poseer la Titulación Superior de Música en la especialidad de oboe. Es así como se podrán formular de manera estadística las conclusiones obtenidas, que son obligatoriamente previas a la inserción de las piezas en el aula.

4.3.5. Inserción de las piezas en el aula.

Como punto final a esta Tesis, se procederá a la inserción de las tres piezas seleccionadas en el aula a través de la realización de lo que hemos denominado «actividades», analizando de manera empírica los beneficios que se pueden obtener a través de ellas. Este estudio lo pondremos en marcha con el uso del método científico experimental, mediante una investigación basada en la observación participativa y reactiva tanto del alumnado como del profesorado. Tras su realización, se procederá al análisis y formulación de las conclusiones obtenidas.

4.4. Redacción de Conclusiones.

En este apartado se recogerán de manera narrativa todas las conclusiones halladas durante la realización de esta T.D., focalizando todos nuestros esfuerzos en ofrecer respuestas a cada una de las preguntas iniciales, y en alcanzar cada uno de los objetivos perseguidos.

Es así como daremos por concluida esta investigación, suponiendo un estudio original, modificando y añadiendo a través de las conclusiones obtenidas, nuevos conocimientos a los ya existentes sobre la materia.

CAPÍTULO I. Investigación Musicológica

1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-MUSICAL.



Ilustración 1.- Sevilla a mediados del S. XIX. Autor: Alfred Guesdon, S. XIX.

1.1. Contexto histórico de España desde principios del siglo XVIII hasta el reinado de Isabel II.

La España del siglo XVIII y del primer tercio del XIX, será una España en continuo cambio político debido tanto a circunstancias de origen nacional como a los acontecimientos derivados la Revolución francesa.

Tras la muerte del Rey Felipe V (Versalles, Francia 1663- Madrid 1746), le sucederá en el trono su hijo Fernando nacido del matrimonio con su primera mujer M^a Luisa Gabriela de Saboya. Fernando VI (Madrid 1713- Villaviciosa de Odón, Madrid 1759), casado con Bárbara de Braganza, será Rey de España entre los años 1746 y 1759, año en el que muere sin tener descendencia. Es por ello por lo que le sucederá en el trono su hermanastro Carlos, hijo de la segunda esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio. Carlos III (Madrid, 1716 – Madrid,

1788), reinará en España entre los años 1759 y 1788. Con la muerte del monarca, el empeoramiento de la economía y el desbarajuste de la administración revelará los límites del reformismo, al tanto que la Revolución Francesa, comenzará a implantarse como una alternativa al Antiguo Régimen.

Carlos IV (Portici, Nápoles 1748- Estados Pontificios, Roma 1819), accederá al Trono el 14 de diciembre de 1788 y debido a su falta de energía personal, provocará que el país esté gobernado por su esposa María Luisa de Parma (Parma, Italia 1751- Roma 1819) por su valido Manuel Godoy (Badajoz 1767-Paris 1851). Godoy se convertirá en ministro universal de Carlos IV desde finales de 1792 con un poder absoluto, aprovechándolo para favorecer las Enseñanzas de las Ciencias Aplicadas, la protección a las Sociedades Económicas de Amigos del País y las desamortizaciones de bienes pertenecientes a hospitales, casas de misericordia y hospicios regentados por comunidades religiosas.

La Revolución Francesa condicionará su actuación en la política española. En un primer momento, tendrá la misión de salvar la vida de Luis XVI (Versalles 1754- París 1793), hecho que llevará a España a la «Guerra de la Convención»⁷, denominada también como «Guerra del Rosellón» o de los «Pirineos». Este conflicto enfrentará la monarquía de Carlos IV con la Primera República Francesa, dando como resultado una derrota del ejército español y desembocando en la firma con el país vecino de la Paz de Basilea en 1795. Un año después, Godoy firmará también el Tratado de San Ildefonso, que fue una alianza militar entre España y Francia con la intención de mantener una política conjunta frente a Gran Bretaña, que en esos momentos amenazaba a la flota española en sus viajes a América. Así, España pasará de ser rival de Francia a ser su aliada, aunque esto le llevará a diversas derrotas de sus ejércitos, propiciando la caída de Godoy en mayo de 1798.

⁷ Se desarrolla entre el 7 de marzo de 1793 y el 22 de julio de 1795.

Durante los años siguientes, concretamente en el periodo comprendido entre los años 1798 y 1800, España estará regentada por un gobierno provisional de manos de los ilustrados Francisco de Saavedra y Sangronis (Sevilla, 1746- Málaga, 1819), y Mariano Luis de Urquijo (Bilbao, 1769- París, 1817), a lo que sucederá el segundo ministerio de Manuel Godoy.

Manuel Godoy ocupará de nuevo el cargo en 1801 debido a las presiones sobre Carlos IV de manos de Napoleón, recién llegado al poder en 1799 y nombrado Emperador en 1805. Las intenciones de Napoleón serán las de hacer uso de la Armada Española, algo que tras varias derrotas como la de Trafalgar (21 de octubre de 1805), provocaría una crisis en la hacienda del monarca español que sus ministros no serían capaces de solucionar. Entonces Godoy se dará cuenta de que su privanza toca a su fin. A raíz de acontecimientos referentes a la sucesión del trono en los que su hijo Fernando VII estuvo involucrado, Carlos IV cederá sus derechos de la Corona a favor de Napoleón, quien finalmente designará como nuevo Rey de España a su hermano José I Bonaparte.

José I Bonaparte (Génova, Italia 1768- Florencia, Italia 1844) será proclamado Rey de España por su hermano mayor Napoleón Bonaparte, tras la ocupación del país por los franceses entre las fechas 6 de junio de 1808 y 11 de diciembre de 1813. Lejos de obtener una legitimación ante la mayoría de la opinión pública y de frenar la dinámica de enfrentamiento armado, esta proclamación será rechazada por los órganos de poder autóctonos como el Consejo de Castilla y la Junta Suprema Central y, más adelante, por las Cortes reunidas en Cádiz, decidiendo la generalización del conflicto de la Guerra de la Independencia Española⁸.

⁸ La Guerra de la Independencia Española desarrollada entre los años 1808 y 1814, fue un enfrentamiento militar entre España y el Primer Imperio Francés, parte de las Guerras Napoleónicas, provocado por la pretensión de Napoleón de instalar en el trono español a su hermano José Bonaparte, tras las abdicaciones de Bayona, motivadas por la querrela entre Carlos IV de España y su hijo y heredero Fernando VII, orquestada por los franceses, que se inició con el Proceso de El Escorial y culminó con el Motín de Aranjuez.

A la invasión francesa, le sucedería el reinado de Fernando VII (San Lorenzo del Escorial, 1784- Madrid, 1833), monarquía restaurada mediante el «Tratado de Valençay» el 11 de diciembre de 1813. Pocos monarcas españoles, han disfrutado de tanta confianza inicial por el pueblo español, aunque pronto se revelaría como un soberano absolutista con la instauración del régimen entre los años 1814 y 1820 y la derogación de la Constitución de Cádiz de 1812, algo que le llevaría a continuos enfrentamientos con los liberales, a los cuales perseguiría durante todo su reinado.

En 1820, un pronunciamiento militar dará inicio al llamado «Trienio Liberal», durante el que se restablecerá de nuevo la Constitución y los Decretos de Cádiz dando lugar a una nueva desamortización que afectará al ámbito religioso de manera muy acusada. A medida que los liberales moderados eran desplazados por los exaltados, el Rey conspirará para restablecer el absolutismo, lográndolo tras la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis en 1823⁹. La última fase del reinado de Fernando VII será denominada como la «Década Ominosa» extendiéndose entre los años 1823 y 1833 y caracterizándose por una feroz represión de los elementos liberales, con el cierre de periódicos y universidades, y siendo acompañada de una política absolutista moderada e incluso liberal-doctrinaria. Además, se consumará prácticamente la desaparición del Imperio Español, puesto que junto a un proceso paralelo al de la península tras la invasión francesa, la mayor parte de los territorios americanos declararán su independencia.

A Fernando VII le sucederá en el trono su hija Isabel II gracias a la firma el 30 de septiembre de 1789 de la Pragmática Sanción, que se haría pública unos años después, en

⁹ A solicitud del rey de España, Fernando VII, Francia intervino militarmente en España el 7 de abril de 1823 para apoyarlo frente a los liberales y restablecer el absolutismo, en virtud de los acuerdos de la Santa Alianza. El ejército francés, denominado con el nombre de los Cien Mil Hijos de San Luis (compuestos por unos 130.000 militares de diferentes rangos) interviene para terminar con el trienio liberal, barriendo España de norte a sur y persiguiendo a los liberales hasta Cádiz, donde éstos tenían como rehén al Rey Fernando VII. Tras la batalla del Trocadero se llega al pacto de que el Rey saldría y prometería defender las libertades alcanzadas en la Constitución de 1812 y a cambio se rendiría. Fernando VII salió de la ciudad pero de forma inmediata se unió al invasor y el 1 de octubre decreta la abolición el trienio liberal, dando fin al mismo.

marzo de 1830. Este documento propuesto y firmado por el monarca, recogerá que por cuanto fuese niño o niña quien naciese, este será el heredero directo del Rey. Con dicha firma, excluirá de la sucesión a su hermano, el infante Don Carlos María Isidro de Borbón (Madrid 1788- Trieste, Austria 1855), y asegurará el trono a su hija Isabel aunque al tener solo tres años, la regencia quedará en manos su madre de María Cristina de Borbón- Dos Sicilias (Palermo, Dos Sicilias 1806- Sainte-Adrese, Francia 1878), regentando España durante los años comprendidos entre 1833 y 1840. Esto dará lugar a la Primera Guerra Carlista, guerra civil que se desarrollará en España durante la regencia de María Cristina, y que enfrentará a carlistas o partidarios del infante Carlos María de Borbón y de un régimen absolutista, y a isabelinos, defensores de Isabel II y de la regente María Cristina de Borbón, cuyo gobierno será originalmente absolutista moderado, convirtiéndose finalmente en liberal para obtener el apoyo popular.

1.2. Contexto histórico y rasgos sociales de Sevilla desde principios del siglo XVIII hasta 1829¹⁰.

El siglo XVIII en Sevilla estará marcado por el triunfo del Barroco y la configuración del su perfil actual. El suceso más importante con el que comenzará el siglo será el quedar viuda de América al pasar la casa de la Contratación de Indias en 1717 a Cádiz, a lo que hay que unir la instauración de la monarquía borbónica y la llegada a la ciudad de monarcas, creando con ello una relación constante con la ciudad al utilizar los Reales Alcázares de Sevilla como residencia habitual en numerosas ocasiones, como es el caso de Felipe V entre los años 1725 y 1734¹¹.

¹⁰ Textos extraídos del libro «Sevilla, pequeña historia de una gran ciudad». (Ortíz, 1997).

¹¹ A modo de curiosidad, al monarca se le puede atribuir la donación de la urna de plata sobredorada dónde reposan los restos de San Fernando para honrar al fundador de la monarquía española.

Durante este siglo, Sevilla será una ciudad gobernada por la nobleza y el clero, con 16000 personas consagradas a la Iglesia, convirtiéndose en el centro neurálgico de la crisis de la modernidad que afecta a todo el país y sirviendo como origen de grandes tensiones. Esto provocará que los partidarios del antiguo régimen y partidarios de las reformas, conocidas en la época como serviles y liberales, tengan en Sevilla el campo de batalla. Así mismo, esta ciudad servirá de escenario para el asentamiento de las bases del pensamiento reaccionario español de mano de ideólogos como Fray Fernando de Ceballos o Fray Francisco del Alvarado, este último conocido como «el filósofo rancio». También en este siglo se pondrán en marcha muchas reformas municipales principalmente las referidas a salud e higiene.

En 1755, tendrá lugar el terrible terremoto de Lisboa provocando grandes daños en edificios tan emblemáticos como la catedral, la giralda, la colegiata del Salvador o el Alcázar. Esto provocará que muchas casas fueran derruidas y construidas de nuevo. Así será como se crearan magníficos palacios barrocos impulsados por los recursos económicos aportados por familias con negocios en América, como por ejemplo la Fundación de Artillería, el Cuartel de Intendencia o la Real Maestranza de Artillería. También se reformarán la Casa de la Moneda y se restaurará el exterior de la Torre del Oro en 1760. En esta época además, quedarán derruidas muchas edificaciones paredañas a la catedral y a la giralda, hermoseándose su entorno al desasirse de las mismas, a lo que hay que añadir la colocación de un nuevo suelo de mármol a la catedral o la construcción en el último cuarto de siglo de las iglesias de San Bartolomé y San Ildefonso.

Una referencia de la población de Sevilla en esta época, será el censo realizado en 1786 por el primer Conde de Floridablanca, José Moñino y Redondo (Murcia, 1728- Sevilla, 1808), fecha en la que la ciudad contará con un total de 76.000 habitantes, de los que solo 35.474 eran considerados como «activos», de acuerdo con el siguiente desglose:

- Labradores y jornaleros.....12.329
- Burguesía10.852
- Criados.....5.401
- Eclesiásticos.....4.646
- Nobles.....2.246

Este número recibirá un fuerte retroceso con la horrorosa epidemia de fiebre amarilla que atacará la ciudad a mediados de agosto de 1800. Una de las únicas medidas de higiene sanitaria que se tomarán, será la de incomunicar a los contagiados y cerrar el teatro, pero se consentirán numerosos actos religiosos públicos consistentes en rosarios, rogativas y procesiones con la finalidad de implorar el auxilio divino, con los consiguientes perjuicios en cuanto a contagios que ello provocará. Nos han llegado datos demográficos gracias al cronista hispalense D. Félix González de León (Sevilla, 1790- ib. 1854), descendiendo la población de 80.598 a 65.000 habitantes debido a la enfermedad.

Con respecto a los acontecimientos sociales que se darán en Sevilla a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, serán muchos y variados. Entre ellos, cabe destacar las galas de proclamación del Rey Carlos III en 1759 y Carlos IV en 1789 o los festejos que el Ayuntamiento organizarán el 17 de junio de 1766 con motivo de la llegada a la ciudad del embajador Marroquí Sidi Ahmet-el-Gazel, con una cena de gala en el Alcázar que durará hasta las 5 de la madrugada. A las celebraciones esporádicas, hay que sumar las que se solían realizar con carácter permanente, tales como procesiones alegóricas o cabalgatas en las que hemos de suponer estuviesen provistas de acompañamiento musical. Además, durante el siglo se prohibirá el baño en el río Guadalquivir y comenzaran a tener relevancia las corridas de toros con ciertos altibajos a lo largo del mismo.

En el ámbito económico, artículos como la carne, el vino o las mercancías vendidas estarán señalados con impuestos que recaerán sobre la población más llana, estando libre de los mismos las autoridades de la ciudad, ya sean civiles o eclesiásticas.

Otra institución que hay que tener en cuenta en la Sevilla del siglo XVIII es la figura del Asistente de la ciudad. Establecido por los Reyes Católicos desde 1464, el oficio de Asistente de Sevilla será el encargado de gobernar la ciudad. Entre otros, este cargo será ostentado en 1713 por Francisco de Aranda y Quintanilla, Marqués de Aranda; en 1756 por Pedro Samaniego Montemayor y Córdoba, Marqués de Monterreal; y entre los años 1767 y 1776 por el limeño Pablo de Olavide¹², contando además con el cargo de Intendente que había sido creado por los Borbones según modelo que erradicaba en la corte de Luis XIV de Francia. Esta figura del Intendente de poder a la vez municipal y a la vez estatal, tendrá bajo su mando la policía, la justicia y el ejército. Destacará por su intento de normalizar la maraña de leyes y privilegios por los que se regía la metrópoli andaluza, y por su empeño por temperar el excesivo poder con el que contaba del clero. Pablo de Olavide terminará procesado por la Inquisición y entre los proyectos que dejará inacabados será el facilitar la navegabilidad del río Guadalquivir desde Sevilla hasta Córdoba.

Entre los años 1795 y 1806, ocupará el cargo de Asistente Manuel Cándido Moreno Ciadoncha, instituido por su cuñado Manuel Godoy y favorecido además con el Condado de Fuenteblanca. Como curiosidad, a este personaje se le reconocerá, entre otros méritos, la recuperación de la Velá de Triana. Otra figura poderosa en la ciudad será la del Procurador Mayor, cuyas atribuciones se habrían ido acumulando a través de los años. Entre los

¹² Pablo de Olavide, colaborador de Carlos III. Hay que hacer referencia a las ideas enciclopédicas de Olavide, el cual se encargó de reformar los estatutos de la Universidad, hacer que se levantara el primer plano de la ciudad, abrir y fomentar los teatros y en general la cultura, mejoras en los mercados de abastos y la riqueza agrícola. Éste divide la ciudad en 5 cuarteles y a su vez éstos en 8 barrios, habilitando cada uno de ellos con un alcalde.

acometidos que tenía estaba el de manifestar las «*Prácticas de Estilo*» de la ciudad y el de organizar los festejos públicos y el nombramiento de las Diputaciones.

La Iglesia como uno de los poderes más significativos de la ciudad, será una institución que marcará cuestiones referentes a características sociales, políticas, económicas o culturales, redirigiendo en innumerables ocasiones la marcha de los acontecimientos de la ciudad hispalense. La catedral será en el XVIII la más significativa caja de resonancia de los actos religiosos siendo lugar obligado de estación de rogativas y procesiones como siempre lo había sido, conmemorándose en ella tanto los sucesos tristes como los venturosos. La dirección estará a cargo del Cabildo catedralicio estando compuesto por once dignidades con uso de mitra, cuarenta canónigos, veintiún racioneros, dieciocho medio racioneros y veinte beneficiarios repartidos entre cantillonistas, apuntadores y colegiales.

La devoción a la Virgen María será la veneración por excelencia de la ciudad dentro del ámbito religioso quedando patente en las numerosas tallas con distintas advocaciones que podemos encontrar por toda la ciudad. En el año 1709, el Papa Clemente XI (Urbino, Italia 1649- Roma, Italia 1721), declarará festiva la conmemoración de la Inmaculada , algo que será festejado año tras año desde entonces, destacando los actos correspondientes a la declaración del Patronazgo de la Virgen María en España e Indias en 1761 con grandes festejos y aclamaciones públicas. Hay que destacar también la solemnidad con la que se celebrarán las festividades tanto del Corpus Christi como las de proclamaciones de Santos y Beatos.

Las hermandades de penitencia ya gozarán en esta época de un indiscutible protagonismo. Durante el año 1782 saldrán doce hermandades, en 1795 dos y en 1798 serán ya dieciséis. Los días de procesión serán el Miércoles, Jueves y Viernes Santo. El Gran Poder pasará a San Lorenzo en 1702 y comenzará a salir de madrugada en el año 1776. Ya en esta época existirá

la carrera oficial o recorrido único de todas las cofradías, que se extenderá desde la Plaza de San Francisco hasta la Catedral.

Dentro de los rasgos religiosos que marcarán la Sevilla de finales del siglo XVIII, hay que nombrar tres. En primer lugar, señalar que a finales de siglo se iniciará una renovación de la espiritualidad con las llamadas «*Escuelas de Cristo*». Aunque tendrán su origen en el siglo anterior, renacerán en Sevilla en el año 1793, con la fundación de una escuela en un oratorio anejo al convento de clérigos menores y otra en 1798 en el colegio de San Hermenegildo. Su finalidad será el perfeccionamiento espiritual mediante una doctrina intimista y tolerante. En segundo lugar, hay que citar la Santa Inquisición. Establecida para vigilar la ortodoxia de la fe católica, desprenderá una actividad bastante violenta en los juicios religiosos o «*Autos de Fe*», juzgando y condenando a todo aquel que tuviera una fe distinta a la católica o que expusiera muestras de ello, pudiendo datar la última hoguera de la inquisición en 1781¹³. Por último, es necesario también nombrar al dominico Fray Francisco del Alvarado (Marchena, Sevilla 1756- Sevilla, 1814), personaje que pasará la mayor parte de su vida en el convento sevillano de Santo Tomás donde morirá en 1814 y donde escribirá las «*Cartas críticas del filósofo rancio*», cartas que representarán el mejor compendio del inmovilismo cultural y político, al defender el absolutismo y la intransigencia¹⁴.

Un aspecto sumamente interesante durante este siglo, será la evolución que sufrirán los organismos educativos sitos en la ciudad, desarrollándose en base a las ordenanzas educativas que serán aprobadas en 1731, ordenanzas que regulaban a los maestros sevillanos y que modificaban a las anteriores que estaban en vigor desde 1587. Una de las novedades era la de tener que aceptar en sus aulas con carácter gratuito a todos los niños que presentasen un certificado de pobreza de su párroco. A estos estudios de primaria, les seguirán unos estudios

¹³ El último reo condenado a la hoguera por la Inquisición sevillana fue una mujer apodada «la beata ciega», porque al cumplir 12 años perdió la visión «por efecto de una fluxión». (Ortíz, 1997, pág. 397)

¹⁴ Estas cartas no verán la luz hasta 1824, unos años después de su muerte.

de gramática latina, necesarios para acceder a la enseñanza Superior, impartida oficialmente en la universidad, aneja al Colegio Mayor Santa María de Jesús. En 1767 Olavide trasladará la sede de la universidad a la Antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús, que propondrá como nueva sede universitaria. En 1769, Olavide conseguirá que se apruebe un nuevo plan de estudios, modernizado y bastante revolucionario, excluyendo de la docencia a los profesores de siempre, función que recaía sobre colegiales y religiosos.

En el último cuarto de siglo, y tomando como referencia siguiendo el postulado de José Agustín Ibáñez de la Rentería (Bilbao, 1751- Lequeitio, Vizcaya, 1826)¹⁵ titulado «*La educación de la juventud y el primer cuidado a que habrán de consagrarse los Amigos del País*», la Sociedad Económica de Sevilla elevará un memorial al Rey el 7 de junio de 1788 en el que solicitará para Sevilla la creación de un Colegio Académico de Primeras letras, a imitación del madrileño que funcionaba desde 1780. En dicho memorial, se presentaba una queja de la mala preparación de los maestros y propondrán diversas medidas de urgencia para revitalizar el magisterio. El consejo de Castilla, presidido por Pedro Rodríguez de Campomanes (Santa Eulalia de Sorribas, Asturias 1723- Madrid, 3 1802), autorizará a la Económica Sevillana con fecha de 16 de noviembre de 1789 la redacción de las ordenanzas del nuevo Colegio Académico. A pesar de las protestas de los maestros, las ordenanzas serán aprobadas y publicadas en 1798.

Ciencias, artes y letras, en este siglo de la Ilustración, se apartarán de la vida universitaria, surgiendo como instituciones independientes. Así, el interés por las matemáticas resurgirá en 1780 por decisión de la Sociedad Económica, con la finalidad de dar auge al «conocimiento, invención y perfección de las máquinas e instrumentos que pueden servir a las artes u oficios».

¹⁵ Escritor y pensador político español de la ilustración.

Aparecerá también la «Real Academia Sevillana de Buenas Letras», fundándose en 1751. En 1754 se abrirá la 1ª biblioteca pública en el local anejo al convento de San Acancio, con la puerta principal por calle Trigueros y con fondos bibliográficos donados por Fray Gaspar de Molina y Oviedo (Mérida, 1679- Madrid, 1744), que ejercía como gobernador del Consejo¹⁶, y en 1792 se dará apertura a otra biblioteca pública en el palacio arzobispal, fundada y dotada por el prelado. En los últimos años del siglo, se acondicionará la parte alta de la Casa de la Lonja para Archivo de Indias procediendo al traslado de los legajos con la información americana de la Casa de la Contratación, todo ello dirigido por el canónigo Antonio Lara y siendo sus primeras ordenanzas impresas de 1790.

Hay que citar de nuevo el interés de Olavide por la cultura, sobre todo por la música o la amena conversación, con la organización semanalmente de un concierto musical y discusiones sobre filosofía, religión, ciencia y literatura, con la lectura las novedades llegadas desde Italia y Francia. A través de estas tertulias como se traducirán textos de escritores internacionales y se representarán aquí en Sevilla. Además, se escribirán dramas y comedias originales como «*El delincuente honrado*» de Jovellanos, la zarzuela «*el Hijo de Ulises*» de González León y varias tragedias, comedias, oratorios pastoriles y arreglos y refundiciones de Trigueros, prolífico beneficiario de Carmona.

En mayo de 1793 nacerá un nuevo grupo de jóvenes poetas con la finalidad de hacer ver la importancia del estudio de las humanidades, ausente en las aulas universitarias. Es el germen de la Academia de Letras Humanas, logrando tener sede permanente en el colegio de Santa María de Jesús en 1797. Otra academia, la «*Academia de Historia Eclesiástica*» funcionará entre los años 1791 y 1806 en el mismo Colegio de Santa María de Jesús. Otra institución con

¹⁶ En 1811 se elabora un índice general con los fondos con los que se contaban desde su origen, gracias a diversas donaciones.

origen en 1759 será la «*Real Escuela de las Tres Nobles Artes*» con profesores de pintura, escultura y arquitectura, reconociéndose en 1775 como «*Escuela de Bellas Artes de Sevilla*».

Por último, hay que señalar el comienzo de la andadura de la prensa sevillana con la aparición en 1758 del «*Hebdomadario Útil Sevillano*», que ofrecerá noticias de origen comercial, religioso, hagiográfico¹⁷ además de cultural. El primer diario hispalense se pondrá a la venta en 1792 con el título de «*Diario Histórico y Político de Sevilla*», cesando en junio de 1793 tras la publicación de 122 números, y la primera revista literaria editada en Sevilla se llamará «*Correo literario y económico de Sevilla*» datando esta de 1803.

Con la llegada del siglo XIX, Sevilla se convertirá en una ciudad irradiante de encanto, una Sevilla visitada por Lord Byron¹⁸ (Londres, 1788- Mesolongi, Grecia 1824) y en la que nacerá Gustavo Adolfo Claudio Domínguez Bastida (Sevilla, 1836- Madrid, 1870), más conocido como Gustavo Adolfo Bécquer, y descubierta por hijos de burgueses franceses e ingleses que la considerarán como «*el paraíso del romanticismo y del individualismo*».

«Sin duda, la Sevilla romántica ha plasmado su daguerrotipo en las artes y en las letras creando así una realidad que, lo queramos o no, forman ya parte de esa ciudad o de ese sueño de ciudad que llamamos Sevilla. Don Juan, figaro, Carmen... y tantos otros mitos representativos de lo sevillano se crean en el ochociento» (Ortíz, 1997).

Al hablar del principio de siglo, es conveniente referirse a apuntes extraídos del libro titulado «*Sevilla Napoleónica*» (Moreno Alonso, 2011), dónde se desprende que más que un rechazo, Sevilla no recibirá a las tropas francesas disparando cañones o arrojando las armas a la calle, sino de manera acogedora y sumamente hospitalaria. Se encontrarán pruebas de ello en la diversa documentación conservada en los distintos archivos históricos del periodo comprendido entre 1810 y 1812, años en los que los franceses permanecerán en Sevilla.

¹⁷ Historia de la vida de los Santos.

¹⁸ Poeta inglés considerado como uno de los escritores más versátiles e importantes del Romanticismo.

En esos años se eliminarán callejas estrechas y se demolerán conventos en pos de la creación de amplias plazas, que en la época eran prácticamente inexistentes en el centro de la ciudad. Además, el Rey José Napoleón I reunirá una amplia galería en el Alcázar compuesta por las mejores pinturas y objetos de arte procedentes de varios conventos sevillanos, que por desgracia viajarán a Francia ordenado por Nicolás Jean de Dieu Sout, más conocido por el Mariscal Sout (Saint Amans La Bastide, Francia 1769- ib. 1851), General jefe del ejército francés en Andalucía. Las tropas francesas abandonarán Sevilla en agosto de 1812.

Un año después se instaurará la monarquía de Fernando VII, quien en su etapa final contará en Sevilla con el asistente José Manuel Arjona¹⁹ (Osuna, Sevilla 1781- Madrid, 1850), personaje que le otorgará a la ciudad una imagen completamente nueva. Entre una innumerable lista de reconocimientos hay que otorgarle la construcción de los paseos del Duque, de las Delicias o del Cristina, el empedrado de las calles más céntricas con la construcción de sus correspondientes acerados, la modernización del alumbrado público con la instalación de faroles fundidos en hierro, el traslado de los sepulcros de fallecidos desde las puertas de las iglesias hasta un cementerio a extramuros y la mejora de los accesos a Sevilla por la Cruz del Campo y por Triana.

Con la sucesión en el trono de Fernando VII de manos de su hija Isabel II, se reformarán los límites geográficos de la provincia de Sevilla y se llevarán a cabo en 1836 las desamortizaciones de Juan de Dios Álvarez de Mendizábal (Chiclana de la frontera, Cádiz 1790- Madrid, 1853) y las de Pascual Madoz Ibáñez (Pamplona, 1806- Génova, 1870) en 1855, y a consecuencia de las mismas, un burgués catalán y un vasco²⁰ crearán la feria de Sevilla en 1846.

¹⁹ Asistente en Sevilla durante el periodo comprendido entre 1825 y 1833

²⁰ Estos personajes fueron Narciso Bonaplasta y José María de Ibarra.

1.3. La música occidental durante el estilo Clásico y su evolución hacia el Romanticismo²¹.

Es de consideración notablemente ambigua el concepto de música clásica, puesto que frecuentemente se emplea al hacer referencia a toda la música culta de manera general. En un ámbito más profesional, desde un punto de vista histórico, la expresión «música Clásica» nos remite a música que se desarrolló en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII, tomándose convencionalmente a modo de aproximación, el año 1750 como la frontera simbólica que separa el Barroco del Clasicismo, el año de la muerte de Johann Sebastián Bach (Eisenach, Alemania 1685 – Leipzig, Alemania 1750).

El Clasicismo musical, asienta su estilo en la búsqueda de un perfecto equilibrio entre la expresión y la forma. Es la época de la ilustración, de un racionalismo que apunta a ideales de sencillez, orden, proporcionalidad y medida. Dentro de esos ideales, la música que se compone prefiere la elegancia y la belleza de líneas frente a la complejidad o la profundidad emotiva de la música del Barroco. Se comienza a dejar de lado el enrevesado contrapunto del estilo anterior y se utilizan texturas más sencillas y comprensibles, tendiendo de manera clara al privilegio de la línea melódica con acompañamiento u homofonía.

Es así como nace la «forma sonata», una forma que se hará dominante entre los compositores durante este periodo estabilizándose a lo largo de todo el periodo Clásico como predilecta. Nacida de la evolución de la forma binaria del Barroco, en ella se presentan y desarrollan dos temas contrastantes. Esta forma servirá de germen para la creación de nuevos géneros de música instrumental, cobrando un notable protagonismo en la composición de cuartetos de cuerda y de sinfonías.

²¹ Textos extraídos de la obra «Historia de la Música Occidental» (Grout & Palisca, 2004).

Otro matiz importante en estos años es el auge del género sinfónico, estando ello relacionado directamente con cuestiones de origen social. Por un lado, aumenta el público que accede a los teatros, lo que desembocará en la construcción de auditorios cada vez de mayor capacidad. Por otro, este auge influye en las plantillas que componen las orquestas, con la irrupción de algunos instrumentos de nueva creación como fueron el clarinete o el piano, instrumento que sustituirá por completo al clave.

Aunque no de manera generalizada en todos los países europeos, la música religiosa tendrá menos trascendencia y dejará de ser el espacio preferido por los compositores debido a que esta será una época marcada por una progresiva secularización de la sociedad.

En lo que a la ópera se refiere, el belcantismo del Barroco basado en el excesivo uso de arias, se irá abandonando progresivamente buscándose un mayor naturalismo y unas estructuras dramáticas más flexibles. En esta búsqueda, tendrá un papel muy relevante la reforma propuesta por el compositor alemán Christoph Willibald Gluck (Erasbach, Alemania, 1714- Viena, Austria 1787). Aunque el Clasicismo tiene su origen y centro neurálgico en ciudades como Viena o Mannheim, el estilo se internacionaliza rápidamente por toda Europa imponiéndose en todos los ámbitos musicales.

La evolución del estilo Clásico estará relacionada con la llegada de la Revolución Francesa, considerándose por algunos musicólogos de manera algo prematura el año 1789 como fecha simbólica de la llegada del Romanticismo, aunque no será hasta las primeras décadas del siglo XIX cuando podamos enmarcar su advenimiento, llevándose incluso hasta 1827, la fecha de la muerte de Beethoven. El movimiento romántico romperá con el equilibrio propio del estilo Clásico, decantándose de forma decidida por un estilo marcado por la búsqueda de la expresividad.

Con respecto a los compositores, podemos reunir un gran número de maestros cuyos nombres se han popularizado más allá del habitual círculo de melómanos. La música del Clasicismo está dominada por dos figuras inmensas, la de Franz Joseph Haydn (Rohrau, Austria, 1732- Viena, Austria 1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, Austria 1756- Viena, Austria 1791), aunque para hacer una contextualización más certera, debemos citar a importantes compositores del Pre-Clasicismo como fueron Giovanni Battista Sammartini (Milan, Italia 1700 o 1701- Ib. 1775), al que suele considerarse como padre de la sinfonía, o a algunos de los hijos de Bach, especialmente Carl Philip Emanuel Bach (Weimar, Alemania 1714- Hamburgo, Alemania 1788) y Wilhelm Friedemann Bach (Weimar, Alemania 1710- Berlín, Alemania 1784), que contribuyeron decididamente a la consolidación y el desarrollo de las sonatas y los conciertos.

En la llamada escuela de Mannheim, las figuras de Johann Stamitz (República Checa, 1717- Mannheim, Alemania 1757), Franz Xaver Richter (República Checa, 1709- Estrasburgo, Francia 1789) y Christian Cannabich (Mannheim, Alemania 1731-Alemania, 1798) favorecieron la escritura virtuosística para la orquesta, mientras que Luigi Boccherini (Lucca, Italia 1743-Madrid 1805), que pasó buena parte de su vida en Madrid, destacó fundamentalmente en el terreno de la música de cámara. En España, serán muchos los compositores que destaquen tanto en la música religiosa como en la teatral como José de Nebra o el Padre Soler, el cual dejó una importante producción para teclado.

Haydn condujo el cuarteto de cuerdas, la sinfonía y la forma sonata a un nivel de perfección formal extraordinario. Fue compositor también de óperas, con una revalorización actual de las mismas, y al final de su vida compuso algunas Misas y oratorios en los que mezclará de manera admirable lo pasado y lo que será el futuro, el espíritu de Händel frente al sentimiento pre-romántico. La figura de Mozart por su parte, es considerada como el gran

mito de la cultura occidental por su genialidad a pesar de su corta vida, fallecido con solo 36 años. Mozart dejó música en todos los géneros, de la sonata a la ópera, de la pieza de cámara al concierto solista, de la sinfonía a la Misa, de la serenata al motete, una música tocada por una gracia especial que ya en su época fue considerada casi milagrosa.

El compositor de la transición del estilo Clásico al Romántico será Ludwig Van Beethoven (Bonn, Alemania 1770- Viena, Austria 1827), apreciándose paulatinamente en su obra una ruptura de los moldes formales clásicos a favor del nuevo estilo y sirviendo de modelo para todos los compositores del primer tercio del siglo XIX. Aunque escribirá algunas piezas de origen vocal, la mayoría de sus obras son de carácter instrumental. Sus nueve sinfonías, sus cuartetos y sus sonatas para piano representan, para un gran número de musicólogos, la cumbre de cada uno de esos géneros elevando al máximo sus posibilidades y engrandeciendo las formas de tal modo que a partir de él, toda invención musical parecía posible.

Franz Schuvert (Viena, Austria 1797- Ib. 1828), también será considerado como un compositor puente entre los dos estilos, aunque con una sensibilidad en sus obras que consiguen que su lirismo, su sentido melancólico en buena parte de su producción y su concepto de la modulación y del desarrollo, hace que su obra se vuelque decididamente del lado romántico.

Otros compositores que tienen sus albores dentro del primer tercio del siglo XIX serán Héctor Berlioz (La Côte-Saint-André, Francia 1803- París, Francia 1869), Félix Mendelssohn (Hamburgo, Alemania 1809- Leipzig, Alemania 1847), Frédéric Chopin (Varsovia, Polonia 1810- París, Francia 1849) y Robert Schumann (Zwickau, Alemania 1810- Bonn, Alemania 1856), aunque la mayoría de sus obras ya gocen del nuevo estilo nacido del Sturm und Drang, el Romanticismo.

En el terreno de la ópera, el belcantismo italiano estará representado por grandes e influyentes compositores como fueron Gioacchino Rossini (Pésaro, Estados Pontificios 1792- París, Francia 1868), Gaetano Donizetti (Bérgamo, Italia 1797- Ib.1848) y Vincenzo Bellini (Catania, Italia 1801- Puteaux, Francia 1835). Esta tradición italiana será asumida y superada más adelante por el genial Giuseppe Verdi (Le Roncole, Italia, 1813- Milán, Italia 1901). En Alemania, el fino talento dramático de Carl María Friedrich Ernst Von Weber (Eutin, Alemania 1786- Londres, Inglaterra 1826) precederá la inconmensurable figura de Richard Wagner (Leipzig, Alemania 1813- Venecia, Italia 1883).

1.4. La música en España desde principios del siglo XVIII hasta primer tercio del siglo XIX²².

En un recorrido por la música española durante el siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, es necesario basarnos en la documentación que nos ofrece el amplio trabajo de Martín Moreno bajo el título «*Historia de la Música Española, Siglo XVIII*», puesto que podremos desprender una multitud de datos con los que referenciar y a su vez marcar un recorrido histórico de los maestros de capilla que ejercieron en Andalucía en la citada época.

Para contextualizar de manera rigurosa la historia de la música en España durante la época, hemos de comenzar citando los tres principales focos de producción musical durante el siglo XVIII, que son la Iglesia, la Corte y las Casas de la Nobleza por último los teatros. De todos ellos, es la Iglesia el más importante por su implantación en toda la geografía española a través de las catedrales, abadías, monasterios, colegiatas y parroquias, promoviendo de manera sustancial el empleo musical en el país. A dicha institución le sigue la corte y las casas de los más distinguidos nobles españoles estrechamente ligada a la anterior debido a la

²² Textos extraídos de Martín, (1985).

gran secularización que existía en el ámbito de la alta aristocracia. Por último, la producción musical de los teatros tendrá a lo largo del siglo una actividad in crescendo.

En nuestro recorrido por la música en España durante esta época, nos vamos a centrar exclusivamente en la música en la Iglesia, con la finalidad de realizar un mapa de control de circulación de los principales maestros de capilla españoles debido a la relación existente entre muchos de ellos con los que ejercerán en las catedrales andaluzas. Nuestro recorrido comenzará versando sobre la actividad de los artífices de la música en las catedrales, haciendo un recorrido por cada uno de esos personajes instrumentistas o cantores, reseñando sus obligaciones, sus perfiles y las distintas agrupaciones a las que en ocasiones pertenecían. A continuación, un sutil estudio de las capillas más importantes a nivel nacional de la época, nos supondrá un buen marco para poder hacernos una idea del recorrido de los principales maestros de capilla, pudiendo así localizar los antecesores y sucesores de los personajes más influyentes en el ámbito de la música religiosa española del Clasicismo.

1.4.1. La música en la Iglesia. Los artífices de la misma.

La vida musical dentro del ámbito laico, corre a cargo de la capilla musical²³, siendo su principal responsable el maestro de capilla, cuya función era la de instruir a los niños cantores, componer música y la de dirigirla. Dentro de la misma podíamos distinguir entre los cantores y los ministriles. El número de plazas y la dotación de cada capilla musical dependían lógicamente de la riqueza del centro respectivo, originando gran movilidad entre los integrantes de las mismas con el objetivo de buscar puestos mejor remunerados. De esta riqueza también dependía el que en la capilla musical nos encontrásemos con uno, dos o tres organistas. La figura del organista era la que seguía en importancia a la del maestro de

²³ Nombre que deriva de la designación de la parte de una gran iglesia consagrada a la veneración de un santo. Más tarde se designaría así al lugar de la iglesia donde se colocaba el coro y por extensión al mismo, junto con el grupo de instrumentistas que lo acompañaba. En el siglo XVIII por Capilla de Música se entiende a todo el conjunto de músicos, tanto cantores como instrumentistas, adscritos al servicio de la catedral, colegiata, corte, etc.

capilla. Además, formando parte de dichas capillas musicales nos encontramos con los tiples, los castrados, los veinteros, un grupo de solistas junto con la figura del sochantre y los instrumentistas en general, citados anteriormente como ministriles.

Las voces de tiple, debido a la prohibición de la presencia de las mujeres en el culto litúrgico, eran ejecutadas con voces de niños o en su caso por los castrados²⁴ o «*capones*» como se les denomina en España. Esta práctica fue permitida en la Iglesia durante los siglos XVII y XVIII, aunque nunca de forma demostrable, siendo erradicada con la prohibición de la castración y la permisión de que en los templos fueran las mujeres las que interpretaran las partes de tiple o soprano y contralto gracias al Papa Clemente XIV en el año 1769. En algunas catedrales, como fue el caso de la de Sevilla, se contaba con los «Veinteneros» que eran veinte adultos de voces graves que realizaban su actividad musical en lugares de reunión aparte a la catedral y, aunque no necesariamente, eran en su mayoría clérigos. Todas las capillas musicales contaban con la existencia de un grupo de solistas integrado por un tiple, un contralto, un tenor y un bajo. Además, para la entonación de obras gregorianas existía la figura del «sochantre». Respecto a los instrumentistas, conocidos con el nombre de ministriles, eran los encargados de acompañar a las voces con sus instrumentos, con agrupaciones que estarán compuestas por un simple acompañamiento de órgano a una formación compuesta por todo el instrumental propio de una orquesta del periodo Clásico.

Cada uno de los componentes de las distintas capillas musicales, podían ser prebendados o asalariados. Los prebendados eran los que habían accedido a su plaza por concurso oposición y disfrutaban de la correspondiente prebenda o renta aneja a la plaza, mientras que los asalariados eran los que ocupaban las plazas de manera interina en régimen temporal

²⁴ Eran niños que habían sido privados de sus órganos genitales antes del cambio de voz con el objeto de conservar sus voces infantiles. El timbre resultante era más puro y armonioso que el de la voz femenina. Con este aberrante procedimiento se conseguía conservar la voz aguda de tiple. Los castrados actuaban sobre todo en las Capillas Musicales, aunque hay algunos que se dedicó al teatro como es el caso del famoso Farinelli. La Capilla Sixtina ha mantenido alguno hasta el siglo XIX.

mediante el pago de un salario. La actividad musical estaba perfectamente reglamentada mediante los estatutos respectivos, quedando todo ello, actualmente reflejado en los archivos de las distintas instituciones, en los que además de los archivos de obras musicales, podemos encontrar un gran número de referencias de lo acontecido gracias a los A.C.²⁵. En esa bibliografía se recoge un gran número de referencias correspondientes a los cambios producidos en las plantillas de las capillas musicales además de un gran número de curiosidades personales, a través de los cuales se puede recomponer históricamente la biografía de muchos de estos personajes. Otros documentos de gran importancia para el desdeño histórico de la época son los «*Libros de Cuentas de la Fábrica*» o libros de contabilidad, en los que se recogen la marcha económica y los costes de todo lo concerniente a la capilla. Afortunadamente, estos archivos permanecen actualmente perfectamente organizados, catalogados y custodiados, y son tratados institucionalmente con la indudable importancia que históricamente tienen.

1.4.2. La música en la iglesia. Los maestros de capilla de la geografía española.

Muchas son las capillas musicales que se distribuían por todas las catedrales, abadías, monasterios, colegiatas y parroquias de la geografía española, pero hay sin duda algunas que destacan debido a los altos recursos económicos de los que se disponía para su mantenimiento. Tal y como hemos citado anteriormente, al depender el número de plazas y la dotación de cada una de ellas de la riqueza del centro respectivo, el objetivo de los mejores músicos será el de acceder a puestos de mayor renombre y por consiguiente mejor remunerados. Entre esas capillas hemos de destacar la Real Capilla de su Majestad de Madrid considerada como el centro de la música religiosa a nivel nacional, o la capilla del monasterio de las Reales Descalzas con fundación en 1572, considerada de las más antiguas de España.

²⁵ Actas o A.C. en los que se levantaban acta de todos los asuntos tratados en las reuniones del Cabildo Catedralicio.

En Madrid y alrededores nos encontramos dos capillas muy importantes que serán la Real Capilla y monasterio de la Encarnación y la del monasterio de San Lorenzo del Escorial. Todas las catedrales del ámbito nacional dispondrán de estas capillas. Bajo estas líneas comenzamos un recorrido por un gran número de ellas.

1.4.2.1. La Real Capilla de su Majestad de Madrid.

La institución más importante en España al referirnos a la música sacra será la Real Capilla de su Majestad de Madrid, siendo considerada como el centro oficial de música religiosa al marcar los gustos y prácticas musicales de las demás capillas musicales españolas. Los mejores compositores, instrumentistas y cantores aspirarán a esta capilla, puesto que al estar bajo el amparo de la corte española, en ella se encontraban los puestos mejor remunerados de todo el país. Además, el pertenecer a esta capilla era la máxima aspiración de cualquier músico, considerándose como la culminación de la carrera musical.

Un acontecimiento que marcará la marcha de la Real Capilla en la segunda mitad del siglo XVIII es el incendio que acontece el 24 de diciembre de 1734 en el Real Alcázar, en el que se destruirá por completo el archivo de música, hecho que influirá directamente en todos los maestros de capilla que ingresen en la institución, puesto que se verán condicionados por la elaboración de un nuevo repertorio dada la inexistencia del mismo.

En 1734 llega a Madrid Francisco Courcelle o Francesco Corselli. Ejercerá como maestro de capilla desde el 13 de junio de 1737 al dejar la plaza vacante su antecesor en el cargo, José de Torres Martínez Bravo. Entre las encomiendas más relevantes del maestro estará la elaboración de los listados que hará por encargo del Rey Fernando VI para la reconstrucción del archivo en el año 1751. De suma importancia histórica son, tanto el listado de obras que propuso como necesarias para el archivo, en el cual se desdeña tanto la cantidad necesaria de las mismas como la calidad que deben tener, como la propuesta de cómo y dónde se pueden

conseguir tales obras. A Corselli le sucederá en el cargo Antonio Ugena, natural de Vélez-Málaga y fallecido en 1816, ocupando el maestrazgo desde 1778 hasta su jubilación producida en 1805. Aunque con una labor musical bastante notable, su música será juzgada con dureza por Hilarión Eslava por lo que su obra ha pasado a la historia de la música española de manera muy desapercibida. De este maestro de capilla hay que destacar el inventario que hace de obras existentes en la Real Capilla.

Un personaje muy influyente en la segunda mitad de siglo XVIII en la Real Capilla Real de Madrid será José Melchor Baltasar Gaspar Nebra Blasco, o «José de Nebra». Ocupará el cargo de vicemaestro de la Real Capilla el 7 de junio de 1751, tras la publicación de un Real Decreto de 23 de mayo de 1749 de manos del Cardenal Mendoza, por el que se aprobaba un nuevo reglamento para el gobierno de la Capilla Real y en el que se creaba la plaza de Vicemaestro. Éste tendría entre otros cometidos el de sustituir al maestro de capilla cada vez que se ausentase. Además de componer un importante número de obras, José de Nebra responderá al Cardenal Cisneros frente a cuestiones de tipo material, tales como proponer un lugar idóneo para colocar el archivo, recomendar un tipo de armario con cerraduras específicas, e informar al Cardenal de la calidad de las obras que se recopilan en el archivo. Su valiosa aportación como consejero, hará que José de Nebra fuese el principal inspirador de las distintas reformas que se producirán durante los siguientes años en la institución.

Tras la muerte de José de Nebra en 1768, le sucederán en el cargo Juan de Sessé y Balaguer, y José Francisco Teixidor Barceló (Teixidor y Barceló & Lolo, 1996). El primero, de una amplia reputación en su época, será calificado como «*artista de acreditada habilidad*», con amplios conocimientos tanto en el ámbito musical como en el literario. Con respecto a Teixidor, actualmente está considerado como uno de los más importantes compositores españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, destacando la autoría sobre unos

«discursos sobre la Historia Universal de la Música» (Madrid, 1804), con un segundo volumen sin editar que actualmente es muy utilizado por los investigadores.

1.4.2.2. *Monasterio de las Reales Descalzas.*

Fundada en 1572 es junto con la Capilla Real la más antigua de las capillas de música de España. Los primeros maestros de capilla de esta institución durante el siglo XVIII serán Juan Bonet de Paredes, ocupando el cargo desde el año 1691 hasta 1706, y Miguel de Ambiela ejerciendo desde el año 1707 hasta el 1710 para pasar con posterioridad a la catedral de Toledo, donde permanecerá hasta su muerte acaecida en 1733. Este último será considerado como prototipo de compositor del Barroco español, dedicando todo su trabajo a la música religiosa, no quedando registrada del maestro ninguna incursiones en la música teatral. El sucesor de Ambiela será José de San Juan, contando con una reconocida reputación en la época, documentada por los elogios que en celebres textos podemos encontrar de la pluma de personajes tan ilustres como Fray Miguel de Landium o Antonio Rodríguez de Hita. Éste ejercerá el maestrazgo hasta el año 1745. Hay unos años en los que no se sabe a ciencia cierta quién ocupa el maestrazgo citándose a Francesco Corradini y José Picanyol. Tendremos que avanzar hasta 1761, año en el que encontramos en puesto a Antonio Ripa, personaje significativo dentro de nuestro trabajo por ser el antecesor de Domingo Arquimbau en Sevilla. Procedente de las catedrales de Tarazona y Cuenca y con documentación acreditativa de 1761, es posiblemente el siguiente maestro de capilla de las Reales Descalzas, ejerciendo hasta el 22 de junio de 1768, fecha en la que ocupa plaza en la catedral de Sevilla. Ripa estudiará en Nápoles en las famosas Escuelas Napolitanas y será considerado como un excelente compositor además de un gran pedagogo, especialmente en la enseñanza del canto.

Su sucesor en el monasterio será Manuel Mencía, procedente de la catedral de León en la que será maestro de capilla entre los años 1755 y 1758. Mencía es destituido del puesto

iniciándose un pleito que durará 10 años readmitiéndose posteriormente en el año 1768. Durante esos permanecerá en Madrid, ciudad a la que volverá para hacerse cargo del maestrazgo en las Reales Descalzas tras ganar las oposiciones en 1769. Sus obras se conservan en buen número en Montserrat, en el Escorial y en León, siendo muy significativas en la época puesto que supondrán la evolución al estilo Clásico en la capilla, aprendido probablemente en sus años madrileños. A éste le sucede Ramón Biosca con muy poca documentación sobre el mismo.

1.4.2.3. Real Capilla y Monasterio de la Encarnación.

Fundado en 1616 por Margarita de Austria y el Rey Felipe III, la Real Capilla y Monasterio de la Encarnación surgirá tras las relaciones que la Reina tenía con las damas de las Descalzas Reales, fundando un monasterio de Agustinas y Recoletas cerca del Palacio Real y dotando plazas para doce capellanes presbíteros y un maestro de capilla.

En la primera mitad de siglo, el maestrazgo en la Encarnación será ejercido por los maestros Matías Juan de Veana ocupando el cargo hasta su muerte en 1705. A éste le sucederá Francisco Hernández Plá, siendo nombrado tras ganar las oposiciones el día 26 de octubre de 1708 y ocupando el cargo hasta su muerte, en el año 1722. El 5 de abril de 1723, y llegado de la catedral de Santiago de Compostela, ocupará el magisterio Diego de las Muelas (Angulo, 2011), cargo que ocupará hasta 1743, año de su muerte y en el que le sucede Pedro Rodrigo (Fernández, 2009, pág. 116) . El compositor ostentará el puesto entre los años 1744 y 1750, año en el que fallecerá. Es de reseñar las cinco Misas que compone el maestro a 8 voces en dos coros con acompañamiento instrumental de violines, oboes y violas, al que hay que sumar un «Dies Irae» a 8 voces con la misma plantilla, que ponen de manifiesto el uso que hizo el maestro del oboe. Entre los años 1750 y 1764, los maestros que ocuparán el cargo serán Juan Bautista Bruguera y Morreras, con escasa documentación sobre él, y José Mir y

Llusá del que podemos referenciar la entrada en la institución en 1752. Proveniente de las catedrales de Segovia en la que ejercerá hasta el año 1741 y de Valladolid entre los años 1741 y 1752, Mir y Llusá ocupará probablemente el cargo en Madrid hasta su muerte en 1764, año en el que quedará de nuevo la plaza vacante.

Al hacer referencia a la capilla de la Encarnación de Madrid, hay que detenerse en el maestro Antonio Rodríguez de Hita. Será maestro de capilla de la colegial de Alcalá en 1738, segundo puesto en la catedral de Palencia permaneciendo allí durante 21 años hasta septiembre de 1765, año en el que conseguirá el puesto en la Encarnación. En la catedral de Palencia no aparecen registradas obras del maestro de género vocal, sólo instrumental. Es uno de los testimonios más importantes en cuanto a música instrumental se refiere, destacando en nuestra T.D. principalmente por su famoso libro para chirimías fechada en el año 1751. Son 71 folios de música instrumental con una gran cantidad de obras a interpretar y finalizado con una detallada e interesante lista de los días en los que los ministriles tenían que tocar. El compositor siempre mostrará interés por las novedades europeas, relacionándose con los círculos más intelectuales de Madrid y estando al día en la producción tanto teórica como práctica del momento. Con Rodríguez de Hita, el continuo barroco pasará a ser un bajo instrumental. En sus obras, además, la textura harmónica pasará a las trompas y oboes, como era indicativo del nuevo estilo de Mannheim desarrollado entre 1740 y 1778, sirviendo su música de notable influencia en la música que se estaba componiendo en todo el país.

El 13 de agosto de 1787 ocupará el cargo Jaime Balius y Vila. Formado en la Escolanía de Montserrat será nombrado como maestro de capilla en la Seo de Urgel en 1780 y en la catedral de Gerona, ocupando el cargo desde el 9 de febrero de 1781 hasta el 3 de junio de 1785. En esa fecha oposita en Córdoba consiguiendo la plaza. Dos años más tarde conseguirá la plaza en la Encarnación, donde permanecerá tan solo dos años puesto que vuelve a

Córdoba tras proponerle el cabildo de dicha catedral un aumento de sueldo muy suculento. Hay que destacar en sus misereres, la sustitución que realizará de los coros por una mayor participación instrumental que será una buena prueba de la influencia de su antecesor. Sus sucesores en el cargo serán, en primer lugar, Sebastián Tomás entre los años 1789 y 1792, y posteriormente Francisco Antonio Gutiérrez, músico que ejercerá como capellán del Rey y que terminará sus días en la catedral de Toledo, en noviembre de 1828.

1.4.2.4. Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial.

Por último, al hacer un recorrido por las capillas de música de Madrid, el monasterio de El Escorial posee una riqueza musical con un registro que asciende a más de 2000 partituras. Fundado por el Rey Felipe II, durante la primera mitad de siglo ejercen el maestrazgo Fray Juan de Alejo y Matías Cardona. Formado en el monasterio de Montserrat, este último comenzará a ejercer en el monasterio en 1721 siendo sumamente significativo para nuestra T.D. debido a la especialización que el maestro de capilla realizará de los instrumentos de doble lengüeta como fue el bajón y el oboe. Aunque no existen datos fehacientes de ello, sus posibles sucesores en el cargo serán el padre Fray Gabriel de Moratilla, ocupando el puesto durante más de 14 años y Fray Vicente Julián.

Ya en la segunda mitad de siglo, hay que destacar la figura del padre Antonio Soler, al que haremos referencia posteriormente, y de Santiago Ferrer. Este último será considerado como uno de los maestros de capilla más importantes del monasterio de El Escorial debido a la calidad y cantidad de su música, regentando el cargo en la institución durante treinta y seis años.

1.4.2.5. Catedral de Salamanca

La catedral salmantina será otra de las que gozarán con un reconocido prestigio en el siglo XVIII y, por consiguiente, el trabajar en ella será aspirado por los distintos maestros de

capilla e instrumentistas debido a su proximidad a Madrid. Hasta 1718 ocupará el cargo Tomás Miece dejando un nutrido legado y siendo sucedido en ese mismo año por Francisco Antonio Yanguas, maestro que ejercerá en el puesto hasta su muerte acaecida en 1754. El oboe solía ser característico en la participación instrumental dentro de sus obras, de las que nos ha quedado un legado de más de quinientas piezas. Su sucesor será Juan Martín, comenzando su maestrazgo tras la muerte del maestro Yanguas y finalizando en 1781, año en el que se retirará. Este músico es fundamental para el estudio del Villancico y la Cantata en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Su sucesor, aunque de manera interina, será Manuel José Doyagüe, maestro que será elogiado por el mismo Rossini y que ostentará el título de profesor honorario del conservatorio de Madrid hasta su muerte que será ya en 1842.

1.4.2.6. Catedral de Santiago de Compostela

La capilla de música de la catedral compostelana es otra de las plazas codiciadas dentro de los círculos musicales, debido al asentamiento en la misma de los restos del Apóstol y sirviendo de trampolín a otros puestos más importantes. Los primeros maestros de capilla de siglo fueron Fray José de Vaquedano y Francisco Antonio Yanguas, que ocupará el cargo hasta 1718. Sus sucesores serán Diego de las Muelas, ejerciendo hasta 1744, y Pedro Cifuentes por recomendación del Marqués de Scotti²⁶. Se cuentan con obras del maestro en las que aparecen oboes. Al maestro Cifuentes le sucederá en 1769 Buono Chiodi, ocupando el cargo hasta 1783 y dejando un legado de quinientas cuarenta y tres obras en el archivo de la catedral compostelana. Melchor López Jiménez lo sucede en 1784 ejerciendo en el puesto hasta bien entrado el siguiente siglo, hasta 1822, año en el que morirá. Este compositor es de marcado estilo Clásico, y de él también se conservan un gran número de obras en su catálogo con la presencia de oboes en las plantillas instrumentales.

²⁶ El marqués de Scotti pertenece al séquito de italianos que acompaña a Isabel de Farnesio, segunda mujer de Felipe V, y será un personaje clave en la orientación artística de la reina. Está muy ligado a la introducción de la ópera italiana durante la primera mitad del siglo XVIII.

1.4.2.7. La Seo de Zaragoza

Junto a la del Pilar, la capilla musical de la Seo de Zaragoza es de las más importantes de Aragón. Comienzan el siglo José Cáteda y Francisco de Portería, tomando posesión del cargo en 1709. Éste, regentará el maestrazgo hasta 1727, año que le sucede José Lanuza ocupando el cargo hasta 1756. El 20 de mayo de ese mismo año, ocupará la plaza Francisco Javier García Fajer «El Españolito», personaje muy influyente en muchos maestros de capilla de la época. Tras su formación en España, viajará a Nápoles donde seguirá formándose y componiendo óperas que estrenará en Roma obteniendo una gran fama con ello. Tras su vuelta a España, y hasta su muerte ocurrida en 1809, ocupa el cargo en la Seo dejando un gran legado de composiciones tanto en la misma, como en muchos lugares de España y de América. Un reconocimiento que hay que otorgar al maestro García Fajer, es el de ser el precursor del abandono de los Villancicos con texto en castellano a favor de la composición de Responsorios con texto en latín. Esta influencia llega al sur de España con referencias directas de sus pretensiones en una carta remitida por el maestro de capilla en 1798, y dirigida al Cabildo de la catedral de Málaga en la que Francisco Javier argumenta detenidamente el por qué hay que abandonar los Villancicos, ofreciéndose a venderles sus Responsorios. Este cambio se produce en prácticamente todas las catedrales españolas, prohibiéndose desde ese momento la composición de los mismos y la consiguiente composición de un elevado número de Responsorios de la mano de todos los maestros de capilla.

1.4.2.8. La abadía de Montserrat y la catedral de Barcelona.

La importancia con la que cuenta Cataluña en el recorrido por los principales maestrazgos de capilla cuenta con una doble vertiente, en primer lugar por ser el lugar de tránsito de todas las novedades estéticas procedentes de Europa, y por otro por ser el lugar de procedencia del maestro de capilla que proponemos a estudio en esta T.D. con la certificación de que sus años

de formación y sus primeros puestos de trabajo estuvieron muy ligados a entidades sitas en la región. Será necesario extendernos algo más en este punto puesto que es fundamental el conocer los orígenes musicales del maestro Domingo Arquimbau.

Fundada en el siglo XI, la abadía de Montserrat está considerada como uno de los focos musicales nacionales más importantes dentro del ámbito de la música religiosa, debido a la labor de enseñanza musical que los benedictinos llevarán a cabo en la citada institución. En el año 1811 le acaecerá un hecho tras el que perderá casi todo el riquísimo legado con el que contaba, y es el incendio provocado por las tropas francesas. En ella se formarán excelentes maestros, personajes que ocuparán los mejores cargos en las catedrales de la península. El primer maestro de la Escolanía de principios de siglo será Fray Miguel López, ostentando el cargo en los periodos comprendidos entre los años 1697-1704 y 1715-1720, ocupándose del magisterio de la escolanía en los años centrales Fray Isidoro Roy. Después de Fray Isidoro, en el año 1720 asumirá el maestrazgo Vicente Presiach, ocupándolo hasta su muerte seis años más tarde. En 1734 es nombrado maestro de la Escolanía Fray Benito Esteve, al que se le debe entre otros asuntos de trascendencia, la incorporación de instrumentos de viento a la orquesta de la capilla. Éste, renunciará al cargo en 1759 muriendo en el año 1772 y no conservándose de él muchas obras. Junto a éste, fue maestro de capilla de la escolanía Fray Manuel Espona que morirá en 1779. A Esteve le sucederá en el cargo Fray Benito Juliá, desdibujando ya en sus composiciones un marcado estilo Clásico. El magisterio de capilla de la Escolanía es ocupado en 1753 por el catalán José Antonio Martí, cargo que ocupará hasta su muerte en el año 1763. A este personaje le debemos la introducción de los modernos procedimientos italianos derivados de la monodia acompañada aunque manteniendo la severa tradición polifónica. La influencia de Martí será muy acusada entre sus sucesores. Entre otras características cabe destacar que:

- Se comienza a escribir a cuatro voces, alternando el ripieno con el concertante.
- Se aprovechan todas las oportunidades que ofrece el texto litúrgico para introducir en la música solos virtuosísticos propios del estilo italiano.
- La orquesta se amplía y se configura con 2 violines, 2 flautas, 2 oboes, 2 trompas, bajón y órgano, convirtiéndose en plantilla española clásica del siglo XVIII.

El cénit de la escuela de Montserrat la tenemos con la llegada a la institución del gerundense Anselmo Viola, discípulo de los padres Esteve y Martí. Destinado al monasterio de Montserrat de Madrid, tomará contacto con Anselmo Viola, la rica vida musical de la corte y los nuevos estilos europeos. En 1768 es nombrado maestro de la Escolanía de Montserrat, cargo que ocupará hasta 1794, año en el que deberá retirarse debido a la enfermedad de la que morirá cuatro años más tarde. Viola presentará en sus composiciones un gran dominio de la orquestación, del contrapunto y de las modulaciones, caracterizándose por la gran originalidad y variedad de ideas. Es de obligada referencia el concierto para bajón y orquesta, único en su género en la escuela de Montserrat. Discípulo de Martí y Juliá será también el organista Fray Narciso Casanovas. Los dos últimos maestros del siglo fueron Jacinto Boada y Josep Vinyals. El primero será nombrado maestro de la Escolanía en 1792 y fallecerá en 1859, dejando una amplia producción musical. El segundo tendrá de maestros al padre Viola y a Narciso Casanovas, ostentando el cargo durante veinte años y destacando como violinista y violoncelista. Son de obligada referencia sus seis quintetos para 2 oboes, 2 trompas y bajón.

Estrechamente ligada a la escuela de la Escolanía de Montserrat se encuentra la capilla musical de la catedral de Barcelona en la que ejercerá desde principios de siglo Francisco Valls hasta su jubilación en 1726 destacando por la obra teórico-musical titulada «Mapa Armónico» que está fechada en 1742. Se conservan de él un gran número de obras en las que hay referencias directas al uso de oboes en las mismas. Se puede afirmar que su sucesor en el

cargo es José Pujol gracias al hallazgo de una firma encontrada en el archivo de la catedral y que está fechada en 1738. Tras él, ostentará el ejercicio de maestrazgo José Durán, educado en Nápoles donde tendrá como maestro a Francesco Durante al que se considera como uno de los introductores del Italianismo de la música religiosa en España. Previo a ese cargo, aproximadamente en el año 1755, José Durán había sido maestro de capilla de la iglesia del Palau de la Condesa de Barcelona tras suceder allí en el cargo a Bernardo Tría que, como curiosidad, hay que citar la iniciativa de crear en la iglesia del Palau las plazas de violín, oboe y fagot. Según difusos datos, su muerte se producirá en 1791 en Barcelona, y será sucedido por Francisco Queralt, que regentará la plaza hasta 1825, año de su muerte.

1.4.2.9. Catedral de Gerona

El maestrazgo de capilla del maestro Domingo Arquimbau durante cinco años en esta catedral, hace significativo que nos detengamos en los antecesores y sucesores del maestro en este puesto debido a las posibles influencias que los mismos pudiesen ejercer en su música. Comienza el siglo con el maestrazgo de José Gaz hasta que en el año 1711 solicita su jubilación. Tras su jubilación accederá al cargo Gaspar Gilbert aunque fallecerá un año más tarde, en 1713, sucediéndole interinamente Antonio Gaudí, que tan solo ocupará el cargo durante un año. Entre los años 1714 y 1735 el cargo estará ostentado por Tomás Milans, maestro que se preocupará por aumentar los instrumentos integrantes de la capilla musical con la introducción en la plantilla de una viola, una trompeta, un archilaúd, un oboe y un sacabuche. Su sucesor, Emmanuel Gonima, también estará preocupado por la ampliación de la plantilla de la capilla, provocando cambios muy significativos. Emmanuel se jubilará en el año 1774 con la consiguiente posterior convocatoria de oposiciones, tras las que se harán cargo de la capilla entre los años 1774 y 1785 Francisco Juncá durante siete años y Jaime Balias y Vila durante un periodo de cuatro años, después de los cuales marchará con destino a

la catedral de Córdoba. El sucesor de Balius es el maestro Domingo Arquimbau, haciéndose cargo de la capilla de música en la catedral de Gerona entre los años 1785 y 1790, año en el que se marchará a Sevilla. Tampoco ejercerá mucho tiempo su sucesor, José Pons, que ganará plaza en la catedral de Valencia en 1794. El maestro de capilla que le sucederá será Rafael Compta, permaneciendo en el cargo hasta su muerte. Es muy significativo el gran legado que se conserva de todos ellos en el archivo de esta catedral.

1.4.2.10. Catedral de Valencia

Otra catedral con una singular trascendencia a nivel nacional es la de Valencia. Comienza el siglo el maestro de capilla Teodoro Ortells hasta su fallecimiento en 1706. La plaza no será cubierta hasta el año 1714 en el que se hará cargo del puesto Pedro Rabassa, maestro de capilla que marchará a Sevilla para ocupar el maestrazgo en 1724. Debido al gran prestigio con el que contaba, fue el encargado de instaurar en Valencia los nuevos aires de la música italiana. Hay que citar también la autoría de un «*Tratado de Composición*», cuyo paradero actual se desconoce. Entre los años 1728 y 1757 ocupará el cargo José Pradas, maestro que ya realizara oposición a la vez que Rabassa en 1714 siendo admitido sin la necesidad de realizarlas de nuevo. De los primeros años de su magisterio hay que destacar la exigencia de disciplina que le impuso a los músicos de la capilla y las recomendaciones sobre la práctica de las partes exclusivamente instrumentales de la liturgia. Al igual que en la mayoría de los maestros de capilla de la época, aparecerán los oboes en la mayor parte de su producción, siendo de reconocido prestigio compositivo por su dominio de la melodía. A Pradas le sucederá en 1757 Pascual Fuentes, ocupando la plaza hasta su fallecimiento en 1768, y dejando un gran legado de partituras. Tras él, ocupa el puesto Francisco Morera venido de las catedrales de Castellón de la Plana y de Cuenca. Permanecerá en Valencia hasta su muerte en 1793, año en el que ocupará el cargo de manera interina Francisco Tabares de Ulloa seguido

de José Pons, que ganará la plaza por oposición y la ocupará hasta su muerte acaecida en agosto de 1818. Es de reseñar las cuatro oberturas para una plantilla de 2 violines, 2 violas, 2 oboes, 2 cornos ingleses, fagot, flauta, violoncello y contrabajo, y cuatro sinfonías para una plantilla similar a la anterior. El 8 de mayo de 1819, ocupa el cargo en esta catedral Francisco Andrevi y Castellá. Procedente de Santa María del Mar de Barcelona, permanecerá en Valencia hasta su marcha a Sevilla para realizar oposiciones en 1830 y posterior marcha a Madrid para ocupar el maestrazgo en la Capilla Real (Puig I Ortíz, 1996, pág. 81).

1.4.2.11. Otras catedrales de España

En la catedral de Cuenca ejercerán los maestros Juan del Barrio al que sucederá José Nebra mezquita, padre de la dinastía Nebra ostentando el cargo hasta 1748. Pasarán también por esta catedral el maestro Ripa y Francesco Morera, sucedidos éstos en 1769 por el navarro Pedro Aranaz y Vides, proveniente de Santiago de la Calzada y de Zamora. A este maestro de capilla se le reconocen dos obras escritas sumamente importantes en la época que son las «*Reglas Generales Para Que Una Composición Sea Perfecta*» y «*Curso Completo De Composición*».

En la catedral de Ávila ejercerá Juan Cedazo, el seise de la iglesia de Toledo Fermín de Arizmendi, ocupando el cargo durante los años comprendidos entre 1714 y 1733. De éste se conservan obras para violines y oboes al igual que de su sucesor, el catalán Julian Oliac y Serra, que permanecerá en el puesto hasta su muerte ocurrida en 1780. Cerrarán el siglo las figuras de Francisco Vicente Navarro, Cándido José Ruano y Francisco Pérez Gaya. Cabe destacar el paso de Cándido José a la catedral de Toledo en 1793 y la posterior llegada al cargo del desconocido Francisco Pérez Gaya, puesto que ostentará hasta el 7 de febrero de 1850, día de su muerte.

En la catedral de Valladolid comienza el siglo con la figura de José Martínez de Arce, con un nutrido legado de obras de las que destacan sus obras instrumentales en las que ocupa un papel significativo el uso de chirimías. Entre los años 1722 y 1730 ocupará el maestrazgo Francisco Vidal, al que sucederán Andrés de Algarabel y Arroyo, fallecido en 1740, José Mir y Llusá que pasará en 1752 a la Real Capilla de la Encarnación, Sebastián Tomás y el flautista de la catedral de Orihuela Haykuens.

En la catedral de Palencia encontramos a principios de siglo a Francisco Zubieta, maestro que ostentará el puesto hasta 1718, siendo de obligada reseña su amistad con Sebastián Durón. A Zubieta le sucederá Joaquín Martínez de la Roca hasta 1723, año que se desplazará a Toledo para ocupar la plaza de organista. También ocupará plaza de maestro de capilla en Palencia Antonio Rodríguez de Hita, que tomará posesión en 1744 para pasar posteriormente a la Encarnación de Madrid en 1765 como ya hemos citado anteriormente. En ese mismo año, ejercerá como maestro de capilla de esta catedral Manuel Santotis, jubilándose en el puesto en 1814 y falleciendo en 1824.

En la catedral de León ejercerá en la década que incluye los años 1702 y 1712 el maestro Cassanova, pasando desde allí a la catedral de Huesca. Sin oposición previa, le sucede en el puesto Simón de Araya ocupándolo hasta su muerte ocurrida en 1738. Entre este año y el año 1749 no hay un maestro de capilla fijo, solicitando el cabildo la participación de maestros de capilla invitados. Manuel de Osete ejercerá en el cargo desde 1749 hasta 1755 y tras su marcha se hará cargo de la capilla en 1757 Manuel Mencía, desempeñándolo hasta 1769. Al año siguiente accede al puesto Pedro Furió ostentándolo hasta su marcha a Oviedo en 1775. Al año siguiente accederá al puesto con un carácter algo más permanente José Gallardo procedente de la catedral de Zaragoza, ejerciendo como maestro de capilla hasta 1794, año en

el que es sucedido por Juan Ezequiel Fernández, ocupando el puesto hasta bien entrado el siglo XIX.

En la catedral de Oviedo en Asturias comenzarán el siglo Vicente Pantoja y Enrique Manuel de Villaverde, ocupando la plaza este último hasta 1774. Es muy interesante el testimonio que recoge Villaverde de la práctica musical de la época y de aspectos relacionados con las capillas musicales sobre disciplina de los músicos y su participación en los actos, tanto religiosos como privados, aunque por el contrario, se conservan muy pocas obras del maestro. Pedro Furió será su sucesor, ocupando el cargo desde 1775 hasta 1780, año en el que le sucederá Joaquín Lázaro que permaneciendo en el mismo solo seis años con una producción que no sobrepasa las 90 obras. Juan Páez Centella, alumno del maestro Antonio Ripa, accede a la plaza en 1786 sin oposición y tras recomendación del Conde de Campomanes, ostentando el puesto hasta 1815.

La catedral de Santander en Cantabria, es una sede en la que la capilla musical no comienza su andadura hasta 1750 por diversos problemas de índole social y económico como son la peste, la emigración o los deficientes recursos monetarios con los que contaba la institución. Será de la mano del maestro Juan Antonio García de Carrasquedo cuando la capilla musical adquiera su máximo esplendor, con una nutrida plantilla en la que aparecen, como es habitual, dos oboes. Este maestro permanecerá en el cargo hasta su muerte acontecida en 1812, a los 78 años de edad.

En el País Vasco es de suma importancia la capilla musical del santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, puesto que será uno de los centros preocupados por la formación tanto de cantores como de instrumentistas, según todas las referencias encontradas. Así quedará registrado desde principios de siglo en documentos que lo atestiguan, en los que diversas instituciones envían músicos para aprender a «*tañer un instrumento*». En este santuario

ejercerán los maestros de capilla Fray Antonio de Arriola, Manuel Gamarra, Fray José de Larrañaga, Manuel Sostoa, José Aguirre y Fray Agustín de Echevarría.

En la catedral de Pamplona, y sucediendo a Pedro de Ardanaz, comienza el siglo el maestro Miguel de Valls que regentará el cargo hasta su muerte en 1734. Le sucede Fermín de Urroz y en 1738 Andrés de Escaregui, del que contamos con un gran número de obras catalogadas en el archivo catedralicio. En 1758 será nombrado maestro de capilla Juan Antonio de Música, permaneciendo en la plaza hasta 1779, año en el que enfermará y tras lo cual se convocarán oposiciones en 1780, resultando elegido el maestro Francisco de la Huerta. Es de destacar en el archivo de esta catedral las composiciones para el baile de gigantes y cabezudos de la octava del Corpus y de la Asunción, poseyendo un rico legado para un grupo de instrumentos de viento en los que predominan los instrumentos de doble lengüeta compuestos por los maestros José de Aristegui, Babil Lasa, Severiano Setuain y Manuel Gómez, siendo muy probable que la música de los primeros años estuviese compuesta para grupo instrumental con presencia de chirimías y la de los últimos con presencia de oboes. En 1785 será admitido en Pamplona Julián Prieto que regentará el puesto hasta febrero de 1844, año de su muerte, desdibujándose en su música rasgos estilísticos tanto Clásicos como Románticos.

En la catedral del Pilar de Zaragoza, comenzará en 1700 el maestro Miguel de Ambiela, ocupando el cargo hasta 1707 y sucediéndolo un año después Joaquín Martínez de la Roca y Bolea hasta 1715. El catalán Luis Serra será el encargado ejercer en el cargo a partir de esa fecha, ocupándolo hasta 1758, año en que le sucede Bernardo Miralles que sería despedido ocho años más tarde, en 1766. Por cortos periodos de regencia, ejercerán en el cargo los maestros Cayetano Chavarría, Joaquín Lázaro y Manuel Álvarez y el maestro Gil del

Palomar, fallecido en 1796 y siendo sucedido por Vicente Fernández, maestro que cerrará el siglo.

La capilla musical de la catedral de Albarracín en Teruel es una de las que contó con un considerable esplendor hasta bien entrado el siglo XIX. El primer maestro del que hay constancia en el siglo XVIII es Clemente Barrachina que poseerá la plaza hasta 1827-28, año que accede al puesto José Amiguet, maestro que cede el testigo en 1731 a José Gargallo. En octubre de 1733, y, tras carta de recomendación, ocupará el cargo Manuel Just hasta 1740. A partir de ahí, el sochantre se hará cargo de la capilla de música de manera interina hasta que en 1742 ganará la plaza Francisco Jiménez. Tras éste, serían muchos y en muy cortos periodos de tiempo los maestros que ocuparán el puesto: José Marco, José Moreno y Polo, Fernando Acuña y José Soriano hasta 1757. A esta fecha le suceden unos años en los que el maestrazgo está muy difuso hasta que en el año 1764 aparece como maestro de capilla Vicente Martínez, que ocupará el puesto hasta 1792 dejando un considerable legado. Los años siguientes también estarán caracterizados por ser muy inestables, en los que pasarán por el cargo Francisco Pérez Gaya y Vicente Palacios, terminando el siglo con el maestro José Felipe Texidor y Latorre. Este maestro de capilla permanecerá en el puesto desde 1798 hasta su muerte en 1836, estando considerado como el más importante maestro de la catedral de Albarracín y siendo famoso por su libro de *«Teoría de la Música, Armonía y Contrapunto»*, escrito en 1809.

La Basílica parroquial de Santa María del Mar en Barcelona será junto a la abadía de Montserrat y la catedral otro de los principales focos musicales de la capital catalana. El siglo comenzará con el maestrazgo de Luis Serra, que ocupará la plaza hasta 1715, año en que le sucede Jaime Casellas permaneciendo en la misma hasta 1733, año en el que pasará a la catedral de Toledo. En 1734 será nombrado maestro de capilla de la basílica Salvador

Figuera, maestro que renunciará en 1745 y que será sucedido por Pablo Montserrat, que ejercerá hasta 1759. En ese mismo año y tras oposición, adquirirá el puesto Pedro Antonio Monlleó, fallecido en 1792 y siendo sustituido por el catalán José Cau, maestro que cerrará el siglo ocupando el cargo hasta su muerte en 1812. Tras él, habrá que esperar hasta el 28 de octubre de 1814 para que ocupe plaza el siguiente maestro de capilla que será Francisco Andreu y Castelló. Este ocupará el cargo hasta 1819, año en el que opositará en la catedral de Valencia como ya hemos reseñado.

Por último, en la capilla musical de la catedral de Lérida ejercerán en el cargo a principios del siglo XVIII Gabriel Argany procedente de Gerona y de manera intermitente junto a Pere Vidal desde 1699 hasta 1700, Francisco Vidal desde 1707 hasta 1715, volviendo a nombrar en ese año a Argany como maestro de capilla, para un año más tarde recaer el puesto sobre Domingo Teixidor que ocupará el maestrazgo hasta 1737. En ese mismo año hay oposiciones que gana Antonio Sala que ocupará el cargo hasta su muerte en 1781 y siendo sucedido por el leridano Joan Prenafeta, que renunciará al mismo en 1793. Un año después, en 1794 accede al puesto Antonio Sambola, que como el anterior, renunciaría al puesto bien entrado el siglo siguiente.

2. MAESTROS DE CAPILLA DE LAS CATEDRALES Y COLEGIATAS DE ANDALUCÍA DURANTE EL SIGLO XVIII Y PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX

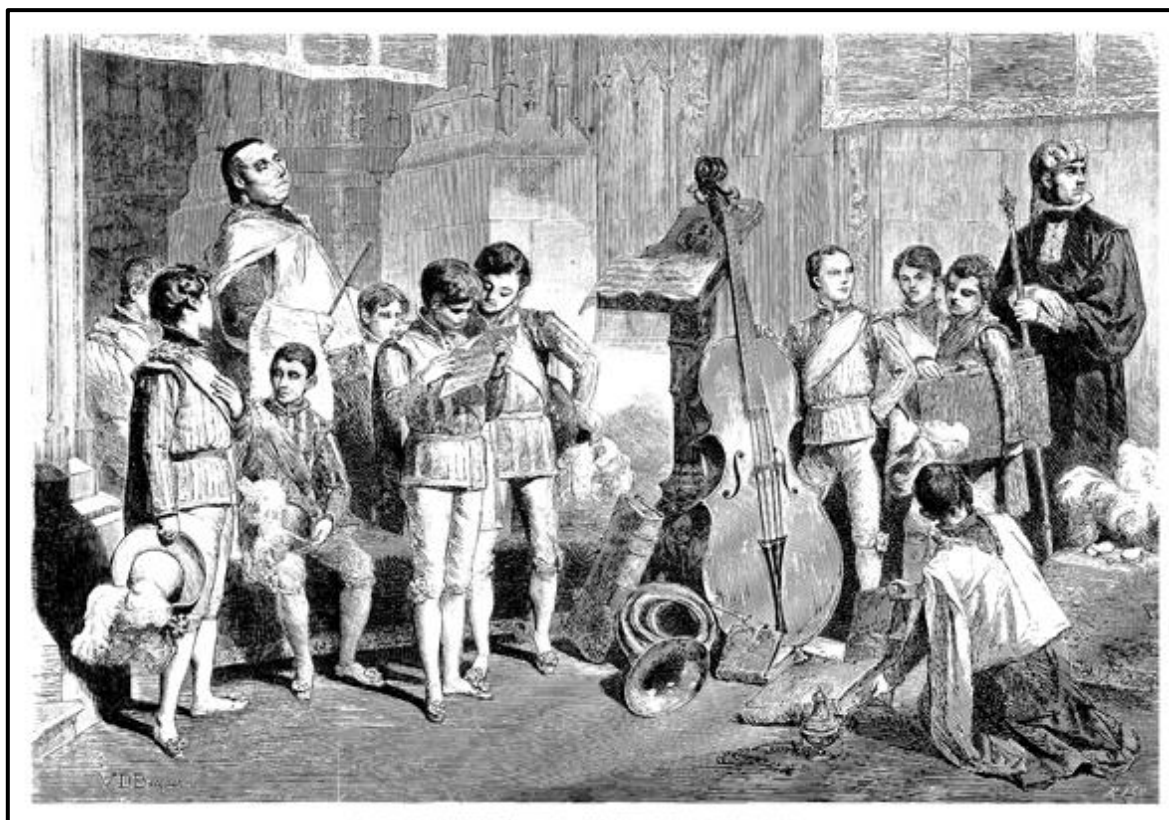


Ilustración 2.-Octava del Corpus en Sevilla. Lo Seises de la Iglesia Catedral (1870). Dibujo de D. Valeriano Domínguez Bécquer, artista español, hermano de D. Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1833 - Madrid, 1870).

El maestrazgo en las distintas catedrales y colegiatas constituían unos de los principales focos de producción musical como ya hemos expuesto en el apartado anterior. Es mucha la información que se puede desdeñar a partir de cualquier hilo de investigación del que pretendamos tirar, pero es de suma importancia conocer, aunque sea de manera muy básica, los personajes que ejercieron como maestros en las distintas capillas musicales de Andalucía. La importancia del estudio de estos personajes está en la elaboración de un listado que servirá como punto de partida para cuantificar el conocimiento que el profesorado andaluz posee

sobre los maestros de capilla de la época, y así poder hacer frente a las aspiraciones de esta investigación.

Muy amplio es el número de maestros de capilla que podemos obtener al investigar a fondo todas las catedrales, colegiadas, abadías e incluso iglesias en los que habitualmente ejercían, pero ello sería una inagotable fuente de estudio que nos ofrecería argumentos para realizar una nueva Tesis, y que además, no nos cabe duda de que sería bastante completa.

No obstante, no podemos anonimizar todo lo obtenido, al iniciar una investigación bajo el título «*maestros de capilla de las catedrales y colegiadas de Andalucía durante el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*», y que consideramos de un gran valor debido a que no existe ningún estudio parecido que englobe a todos ellos. Tras la consulta de un material bibliográfico especializado en historia de la música española de la época, este estudio ha dado como resultado un considerable número de desconocidos nombres, algunos de ellos con un carácter prácticamente anónimo.

Así pues, seguidamente se ofrece el listado obtenido con algunos datos que hacen referencia a su procedencia, los distintos maestrados que ejercieron o la conservación de sus obras, a lo que hemos añadido algunas referencias halladas sobre el uso que otorgaron al oboe en sus obras. Todo ello está referenciado bibliográficamente, siendo de suma importancia el origen de los datos obtenidos con la finalidad de dar vía libre a futuras líneas de investigación y licitar la creación de inquietudes sobre quienes fueron esos personajes, cómo era su música y lo más importante, el desarrollo didáctico de la misma.

Para la diseminación de los distintos maestros de capilla que ejercieron en Andalucía, hemos comenzado por realizar un marco geográfico de partida, utilizando para ello un mapa que se expone en el artículo de Javier Marín López titulado «*Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)*» (Marín, 2010), en el que

nos ofrece una visión de que la división eclesiástica no coincide con la España de las autonomías. El conocimiento de estas demarcaciones histórico-religiosas es importante, ya que nos ayuda a establecer circuitos de movilidad de los maestros de capilla y de los propios integrantes de las distintas capillas.

Desde el punto de vista eclesiástico, la actual Andalucía se repartía entre las arquidiócesis de Sevilla, de Granada y de Toledo. La arquidiócesis de Sevilla incluía a doce instituciones, cinco de las cuales eran catedrales y las siete restantes colegiatas. En la arquidiócesis de Granada se localizaban tres catedrales y seis colegiatas a las que debe añadirse la Capilla Real de Granada. Por su parte, a la arquidiócesis de Toledo pertenecían otras tres catedrales y cinco colegiatas.

La Arquidiócesis de Sevilla estaba compuesta por:

- Catedral de Sevilla.
- Catedral de Málaga.
- Catedral de Cádiz.
- Catedral de Ceuta.
- Catedral de Las Palmas.
- Colegiata del Salvador.
- Colegiata de Osuna.
- Colegiata de Olivares.
- Colegiata de Jerez de la Frontera.
- Colegiata de Antequera.
- Colegiata de Ronda.
- Colegiata de Vélez-Málaga.

La Arquidiócesis de Granada estaba compuesta por:

- Catedral de Granada.
- Catedral de Guadix.
- Catedral de Almería.
- Colegiata del Salvador de Granada.
- Colegiata de la Abadía del Sacromonte (no constituye capilla).
- Colegiata de Santa Fe (no constituye capilla).
- Colegiata de Baza.
- Colegiata de Uguíjar.
- Colegiata de Motril.
- Más la Capilla Real de Granada.

La Arquidiócesis de Toledo estaba compuesta por:

- Catedral de Córdoba.
- Catedral de Jaén.
- Catedral de Baeza.
- Colegiata de San Hipólito de Córdoba.
- Colegiata de Santa María de Baeza.
- Colegiata de Santa María de Úbeda.
- Colegiata de Santiago de Castellar.
- Abadía de Alcalá la Real.

Todas las colegiatas disponían de capilla musical y, por tanto, maestro de capilla, a excepción de la colegiata de Santa Fe y la abadía del Sacromonte, que no instituyeron capillas por expreso deseo de sus autoridades.

Entre las mismas, cabe destacar por el casi o totalmente nulo hallazgo de información las catedrales de Ceuta y Almería y colegiatas de Ronda, Vélez-Málaga, Baza, Uguíjar, Motril, y

las colegiatas de la arquidiócesis de Granada: San Hipólito de Córdoba, Santa María de Baeza, Santa María de Úbeda, Santiago de Castellar y la abadía de Alcalá la Real. Es cierto que se pudiese hallar mucha más información en bibliografía de distintos autores con la que reducir el número de deficiencias que puede presentar este apartado, pero ello hubiera supuesto un gran trabajo de estudio que no da a lugar frente a las intenciones que se persiguen en esta T.D.

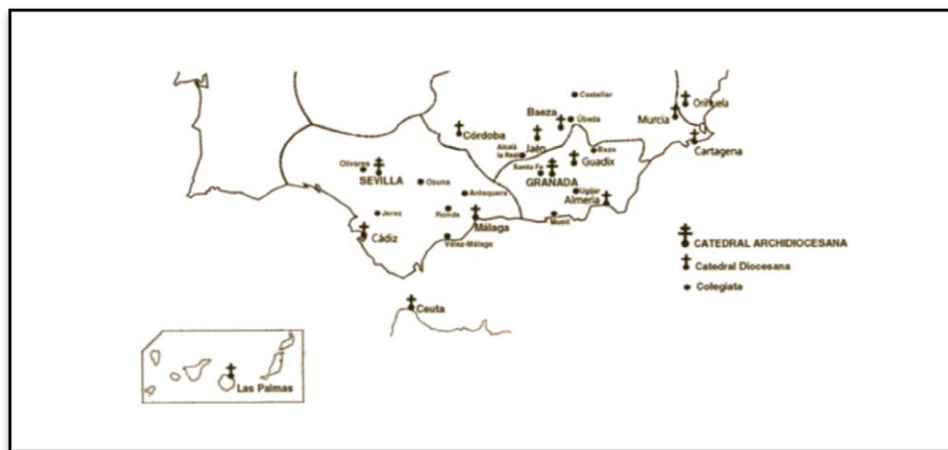


Ilustración 3.-División eclesiástica de la actual Andalucía en torno a 1700.

2.1. Arquidiócesis de Sevilla.

2.1.1. Catedral de Sevilla.

1684-1709. Ejercerá como maestro de capilla Diego José de Salazar (Martín, 1985, pág. 184). El Cabildo le concederá la gracia de ser enterrado en la catedral, «*atendiendo al mérito y cualidades de dicho maestro José Salazar y a la gran satisfacción y crédito con que ejerció el ministerio y régimen de la capilla*».

1710-1724. Ejercerá como maestro de capilla Gaspar de Úbeda (Martín, 1985, pág. 184). Proveniente de la catedral de Cádiz y de la colegiata de Jerez de la frontera, permanecerá en Sevilla hasta su muerte, acaecida el 26 de febrero de 1724. Se conservan en la catedral algunas obras pero carentes de acompañamiento instrumental, aunque es de reseñar que

debido a las averiguaciones que expondremos más adelante, será durante su magisterio cuando quede registrada la incorporación del primer oboísta en la planilla de la capilla de música de la catedral.

1724-1757. Ejercerá como maestro de capilla Pedro Rabassa (Marín, 2010, pág. 126). Procedente de la catedral de Valencia, introducirá en Sevilla los aires modernos y renovadores de la música italiana con la inclusión de recitados y arias. El maestro Rabassa se jubilará en 1757 y morirá en el año 1760. En el archivo de la catedral de Valencia podemos encontrar prácticamente cien obras compuestas para varios coros y una nutrida participación de instrumentos, entre las que destacamos la participación de clarines y de chirimías. Durante su magisterio en la catedral hispalense, será el impulsor de la incorporación de una nutrida plantilla instrumental en la capilla musical. En Sevilla dejará nueve Misas, cinco misereres, himnos, salmos, motetes de gran cantidad con acompañamiento de violines, oboes y continuo. Durante su magisterio, también hay que destacar la llegada a Sevilla de los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio, junto con el Príncipe de Asturias, el futuro Fernando VI y su esposa María Bárbara de Braganza. Junto a ella, llegará su maestro de clave Doménico Scarlatti músico que ejercerá una reconocida influencia en las composiciones del maestro Rabassa. Además, de esta época hay que destacar la figura de la familia Blasco de Nebra, organistas importantísimos de la época en la catedral hispalense.

1757-1767. Ejercerá como maestro de capilla Francisco Soler (Martín, 1985, pág. 185). Se conservan muchas obras suyas en distintas catedrales españolas tales como la biblioteca de Cataluña, en el Escorial, en la catedral de Córdoba y en catedral de Málaga junto a otras. En 1767, y sin oposición previa, pasará a ocupar la plaza de maestro de capilla en la catedral de Jaén.

1768-1795. Ejercerá como maestro de capilla Antonio Ripa (Martín, 1985, pág. 126). Comenzará su carrera musical en la catedral de Tarazona como niño de coro y con solo diecisiete años el puesto de maestro de capilla, trasladándose a continuación a la catedral de Cuenca. En el año 1757, según Martín Moreno, debió ocupar el cargo tras oposición en las Reales Descalzas de Madrid, y tras ello, opositará en Sevilla en 1768 para ocupar el cargo en propiedad a partir del 22 de junio. El maestro Ripa realizará una importante labor tanto compositiva como pedagógica en la catedral hispalense que durará todo su maestrazgo y que trascenderá hasta Italia, donde será nombrado «Académico Filarmónico de Bolonia», ciudad en la que tanto prestigio tenía el Padre Martini (Martín, 1985, pág. 236). Se conservan de él una gran cantidad de obras en el archivo de la catedral de Sevilla y en la biblioteca de Cataluña, en el Escorial, en la catedral de Granada, en la abadía de Aránzazu, en el Palacio Real y en los monasterios de Guadalupe y de Montserrat. Antonio Ripa se jubilará en 1790 y fallecerá en el año 1795.

1795-1829. Ejercerá como maestro de capilla Domingo Arquimbau. Sobre su figura nos extenderemos más adelante.

2.1.2. Catedral de Málaga.

1684-1732. Ejercerá como maestro de capilla Francisco Sanz (Martín, 1985, pág. 192). Natal de Montilla en Córdoba, y procedente de la capilla musical de la Encarnación de Madrid, ocupará el cargo hasta su muerte acaecida en 1732.

1733-1766. Ejercerá como maestro de capilla Juan Francés de Iribarren Echevarría (Martín, 1985, pág. 192). Procedente de la catedral de Salamanca en la que desempeñaría el puesto de organista, ocupará el maestrazgo en la catedral malagueña aun habiendo quedado segundo en las oposiciones realizadas para el cargo. Este hecho se debe a que Manuel Martínez Delgado, que resultó en primer lugar, no llegará a tomar posesión de la plaza debido

a su prematuro fallecimiento. Al maestro Iribarren se le puede atribuir la reorganización de la capilla musical y del archivo. Se conservan más de mil composiciones suyas en la catedral malagueña además de otras tantas en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

1770-1803. Ejercerá como maestro de capilla Jaime Torrens (Marín, 2010, pág. 128). Natural de Málaga, será fundamental el estudio de su figura para conocer y comprender la evolución de la música en la segunda mitad de siglo en las catedrales andaluzas. Será el encargado de realizar un documento, que está fechado 24 de noviembre de 1770 (Martín, 1985, pág. 194), en el que se desarrollan las normas por las que había de regirse la capilla musical. También, se especifican en numerosas ocasiones uso de las chirimías lo que nos sorprende debido a que en esa época ya estaban más que instituido el uso del oboe dentro de las formaciones instrumentales. Se conservan numerosas obras suyas en el archivo de la catedral.

1807-1809. Ejercerá como maestro de capilla Juan Bros (Martín et. al., Pág. XXIV, 2003). Proveniente de la catedral de León, tomará posesión de su plaza el 18 de noviembre de 1807, y poco después contraerá matrimonio solicitando al consejo que se secularizase la ración que afecta al magisterio de capilla, a lo que el Cabildo no accederá. Tras el suceso, el maestro decidirá renunciar al cargo.

1809-1829. Ejercerá como maestro de capilla Luis Blasco (Martín et. al, Pág. XXIV, 2003). Aprovechando la proximidad de las oposiciones realizadas en 2006, el Cabildo decide llamar al aspirante que había quedado en segundo lugar, el maestro Blasco que tomará posesión del cargo el 12 de marzo de 1809.

2.1.3. Catedral de Cádiz.

1702-1710. Ejercerá como maestro de capilla Gaspar de Úbeda (Martín, 1985, pág. 188). Proveniente de la colegiata de Jerez de la Frontera, pasará a ocupar el puesto en Cádiz para

después trasladarse a Sevilla, desde donde será el responsable de la provisión de plazas vacantes de la capilla jerezana. La mayor parte de las obras que se conservan del maestro se encuentran en el archivo de la catedral hispalense.

1712-1758. Ejercerá como maestro de capilla Miguel de Medina Corpas (Martín, 1985, pág. 188). Al igual que su antecesor, procede de la colegiata de Jerez de la Frontera. Ocupará el cargo hasta su muerte dejando muy pocas obras registradas en la catedral, obras que firmaba con el nombre de «Medina», por lo que no puede asegurarse si las obras son suyas o de Bernardo Medina (www.musicadehispania.net, 2013).

1759-1788. Ejercerá como maestro de capilla Francisco Delgado Sánchez (Marín, 2010, pág. 121). Procedente de las colegiatas del Salvador de Sevilla y de la de Antequera, permanecerá en catedral gaditana hasta su jubilación en abril de 1788, fecha en la que se retira a Arcos de la Frontera, su ciudad natal, en la que seguirá componiendo hasta su muerte acontecida en 1792 (Gutiérrez, 2008, pág. 188).

1792-1808. Ejercerá como maestro de capilla Juan Domingo Vidal (Díez, 2004). Entrará a ocupar el cargo de manera interina en el año 1788 para ocuparlo en propiedad en 1792. En el archivo de la catedral gaditana se conservan catalogadas una doscientas obras suyas aproximadamente, todas ellas de un gran valor musical.

1808-1829. Ejercerá como maestro de capilla Nicolás Zabala «El Menor» (Marín, 2010, pág. 128). Proveniente de la colegiata de San Salvador de Sevilla, llegará a Cádiz el 25 de noviembre de 1796 (Gutiérrez, 2008, pág. 210), tras ganar la plaza de organista. En enero del año siguiente pedirá una licencia al Cabildo de la colegiata en la que solicita la reserva de su plaza en Sevilla hasta poder examinar la conveniencia del nuevo puesto, concediéndosele hasta finales de febrero. Es instituido como maestro de capilla tras componer un «*Te Deum*» para la celebración de la proclamación de Fernando VII como Rey, resultando tan del agrado

del Cabildo de la catedral de Cádiz que se le nombra posteriormente, aunque con la salvedad de tener que compaginar el puesto de maestro de capilla con el de organista. En esta catedral se conservan doscientas treinta y seis obras suyas.

2.1.4. Catedral de Ceuta.

1760-1770. Ejercerá como maestro de capilla Luís Giner que era organista de la misma.

2.1.5. Catedral de Santa Ana de Las Palmas De Gran Canaria.

1676-1731. Ejercerá como maestro de capilla Diego Durón (Martín, 1985, pág. 208), hermano de Sebastián Durón. Será un maestro de capilla con grandes dotes organizativas, pedagógicas y compositivas, permaneciendo en el puesto durante cincuenta y cinco años y hasta su muerte, acaecida en 1731. El desarrollo de sus dotes como pedagogo será provocado por la ausencia de solicitudes de músicos externos a la capilla que pretendieran las vacantes en la isla, en la que el maestro formaba tanto a ministriles como a cantores. Sus obras están compuestas en estilo Barroco, con el habitual empleo de chirimías, flautas, cornetas, sacabuches, bajones y bajoncillos, y a partir de 1710 violines. Su legado está completamente recogido en la catedral canaria.

1735-1779. Ejercerá como maestro de capilla Joaquín García de Antonio (Saldoni, 1881). Valenciano de nacimiento, será el introductor del estilo italianizante en las Palmas. Se conservan del maestro más de quinientas obras en el archivo de la catedral.

1779-1780. Ejercerá como maestro de capilla interino Mateo Guerra (Álvarez, 2008). Será discípulo del maestro de capilla anterior tras comenzar su andadura en la música como niño de coro para ejercer con posterioridad como cantor, maestro de mozos de coro y compositor.

1780-1788. Ejercerá como maestro de capilla y organista Francisco Torrens (Marín, 2010, pág. 128). Al parecer, era hermano del maestro de capilla de la catedral de Málaga Jaime Torrents (Martín, 1985, pág. 209), siendo recomendado para el cargo por el maestro Antonio

Rodríguez de Hita. Comenzará el maestrazgo ocupándose de la reorganización de la capilla musical, creando un patronato formado por tres canónicos para velar por la institución. Entre esos tres canónicos se encontraba José de Viera y Clavijo, que debió ser una persona muy influyente con los círculos musicales madrileños, puesto que conseguirá atraer a la isla muy buenos músicos procedentes de la capital. Entonces llegarán a la catedral los violinistas Francisco Mariano Palomino y su hijo Pedro, que serán grandes instrumentistas y ejercerán una gran labor pedagógica en la capilla música. Según nos afirma Martín Moreno, la capilla comenzará su decadencia debido a la falta de atención disciplinaria que el maestro prestará en la capilla musical, al orientar su dedicación a la composición y delegando en sus músicos las obligaciones propias de maestro de capilla. Muestra de la faceta compositiva del maestro Torrents es el gran número de obras que se conservan en el archivo de la catedral.

1788-1806. Ejercerá como maestro de capilla interino el cantor de la catedral Miguel Noria. En 1788, el organista de la catedral de Las Palmas, Juan de Castro, morirá y el maestro Torrents solicita dicho puesto de organista, cediendo su plaza de maestro de capilla a Miguel Noria que lo ocupará interinamente hasta la muerte del maestro Torrents.

1808-1810. Ejercerá como maestro de capilla José Palomino (De La Torre, 2016, pág. 30). Era hijo de Francisco Mariano Palomino y ejercía en la Capilla Real de Portugal en donde era violinista junto con su hermano Pedro. Se le esperará en la isla con un gran interés, contando con una gran fama como compositor y como violinista, y trayendo consigo a los hermanos Joaquín y Manuel Núñez, violinista y violonchelista de la capilla real portuguesa, que vendrán huyendo de la invasión francesa. Tras una enfermedad, el maestro Palomino morirá en 1810, dejando con su trabajo una marcada etapa de esplendor de la capilla musical de la catedral de Las Palmas. Se conservan Salmos, Misas, Misereres, Responsorios y Villancicos. Hemos de suponer que debido a que el maestro fuese instrumentista, sus composiciones

tendrán un marcado carácter instrumental en la que el oboe previsiblemente, tendrá un significativo papel.

1810-1812. Ejercerá como maestro de capilla el violinista Joaquín Núñez. Este maestro de capilla marchará a Europa debido a la epidemia de peste que invadió la isla en esos dos años. En los dos años siguientes, la plaza queda vacante a la espera de la llegada de un nuevo maestro, que no podrá acceder a la isla hasta 1814.

1812-1814. Estará designado como maestro de capilla aunque no ejercerá, Miguel Jurado Bustamante, tras solicitud del Cabildo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, y por recomendación del diputado por las Cortes de Cádiz de 1812, el cura de la iglesia del Sagrario D. Pedro Gordillo. Procedente de la colegiata de Antequera, no podrá viajar hasta la catedral de Las Palmas hasta dos años más tarde (De La Torre, 2016, pág. 30). No llegará ejercer puesto que, cuando llegó los canónigos de la catedral habían designado otro maestro de capilla debido a su tardanza. A su llegada a las palmas, se hará cargo del puesto de organista hasta que en 1820 pasará a ocupar el puesto de maestro de capilla en la diócesis de Tenerife, en la nueva catedral de los Remedios, en La Laguna. De éste se conservan en al archivo Misas, Motetes Lamentaciones, Salves y Villancicos.

1814-1828. Ejercerá como maestro de capilla Benito Lentini (De La Torre, 2016, pág. 30). Procedente de Lisboa, había sido director de orquesta y había dado algunos conciertos en Tenerife. Los canónigos de la catedral lo instituirán como maestro de capilla debido a su fama mientras que esperaban la llegada del maestro Jurado Bustamante. Al maestro Lentini se le atribuirán la introducción en la capilla musical de nuevos instrumentos, dando a conocer una serie de obras aún desconocidas en la isla, y la fundación de la Sociedad Filarmónica más antigua de España, en 1845, de cuya orquesta será el primer director. En 1828 se disolverá la capilla musical de la catedral debido dificultades económicas. Benito

Lentini morirá en Las Palmas en 1846, dejando un legado de unas cincuenta obras suyas que se conservan en el archivo de la catedral.

2.1.6. Colegiata del Salvador de Sevilla²⁷.

1693-1705. Ejercerá como maestro de capilla Salvador García. Procedente de Ronda y posteriormente de la iglesia colegial de Jerez, llegará a Sevilla y será nombrado sin opositar, puesto que ya lo había hecho con anterioridad, en el año 1670, cuando accedió al cargo su antecesor. En 1705 pasará a ocupar el puesto de organista quedando vacante la plaza. En esta iglesia se conservan veinte y ocho obras suyas.

1705-1710. Ejercerá como maestro de capilla Gabriel García de Mendoza. Procederá de la Iglesia de Ronda al igual que su antecesor, solicitando un permiso para desplazarse a su tierra en 1706 y opositando a la catedral de Plasencia. Se conservan en la colegiata dos Motetes suyos (Gutiérrez, 2008, pág. 250).

1710-1731. Ejercerá como maestro de capilla José de Magallanes. Accederá al maestrazgo tras la dimisión de su antecesor, encargándose de realizar un inventario de los distintos libros que se encuentran en la colegial y varias revisiones de dicho inventario. En 1731, el maestro pedirá una licencia de dos meses de la que no volverá, no conociéndose el motivo de ello. Se conservan en la colegiata un Salmo, un Motete, dos Oficios de Difuntos y un Gradual para el Miércoles de Ceniza (Gutiérrez, 2008, pág. 250).

1732-1737. Ejercerá como maestro de capilla Juan Fernández de Casagrande. El Cabildo le hará saber que las obras que compusiera las debería depositar en el archivo de la colegiata. En el año 1737 se registrará su dimisión, siendo nombrado José Alejos como sustituto mientras que se elige un nuevo maestro de capilla y con la encomienda de custodiar el archivo musical de la colegiata.

²⁷ Textos extraídos de Gutiérrez, (2008).

1737- 1741. Ejercerá como maestro de capilla Cristóbal de Dueñas, tras ser elegido por oposición en la que Pedro Rabassa será examinador. En 1738, el cabildo exige al maestro de capilla que se encargue de velar por el buen funcionamiento de la capilla de música, reconociendo la importancia que sus decisiones podrían tener en los asuntos concernientes a la gestión de los componentes de la misma. Morirá en Sevilla el día 8 de enero de 1740, conservándose de él en el archivo de la colegiata dos Salmos, un Motete, una Secuencia, una Pasión y dos Lamentaciones (Gutiérrez, 2008, pág. 250). Tras su muerte, ocupará el cargo de manera interina José de los Ríos, músico que se había hecho cargo de la capilla de música durante la enfermedad del maestro Dueñas.

1740-1755. Ejercerá como maestro de capilla Francisco Delgado Sánchez (Marín, 2010, pág. 121). Procedente de la ciudad de Arcos de la Frontera, será propuesto por el maestro Pedro Rabassa para ocupar el cargo, con la condición de ordenarse sacerdote. Durante los años en los que ejerce, se ocupará de mejorar la capilla musical, insistiendo en la contratación de buenos componentes y la mejora de la calidad de la institución, aunque siempre luchará con las vicisitudes económicas y con la continua marcha de componentes. De este maestro solo se conserva en el archivo de la colegiata un Miserere (Gutiérrez, 2008, pág. 250).

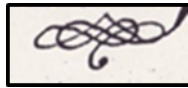
1755-1759. Ejercerá como maestro de capilla José Ramos. Tras oposición en la que únicamente se presentará él, toma posesión el día 23 de mayo de 1755. Durante su magisterio ocurrirá un acontecimiento por el que los componentes de la capilla de la catedral y los de la colegiata del salvador se enfrentarán debido a la asistencia por parte de los músicos de la capilla de la catedral de Sevilla a los funerales por la muerte de un músico componente de la capilla de la colegiata (Gutiérrez, 2008, pág. 189). José Ramos abandonará el cargo a finales del año 1759, no conservándose obras suyas en el archivo de la colegiata (Gutiérrez, 2008, pág. 250).

1759-1788. Ejercerá como maestro de capilla Juan Domingo Vidal. Natural de Reus en Tarragona, llegará a Sevilla a los 24 años de edad. Durante su magisterio se manifestarán los problemas económicos con los que la colegiata contará, reflejándose en varios A.C. la imposibilidad de hacer frente a los salarios de los componentes de la capilla. A modo de curiosidad, podemos referenciar que en el año 1784, cuatro músicos de la capilla musical son destituidos, solicitando ser recibidos en una capilla musical de nueva creación que constituirá la Real Maestranza de Caballería de Sevilla²⁸, con lo que pudiésemos asegurar la existencia de una Banda de música, propia de la institución, y que contaría, cuando poco, con dos oboístas los cuales firman el auto con fecha de 23 de abril de 1781. Al ser recibidos en la Real Maestranza, se despiden del Cabildo con una carta firmada por todos ellos²⁹. El maestro Vidal realizará un inventario de sus obras y de las de otros maestros que serán entregadas a su sucesor para su custodia. De él, se conservan un gran número de obras en el inventario que se hizo entrega al maestro Antonio Linares, que será un maestro de capilla del siguiente siglo que accederá al puesto el 8 de junio del año 1827. En el mismo quedaron registradas diez Vísperas, una Misa, cinco Invitorios y Responsorios, un Salmo, tres motetes, una Secuencia, un Te Deum, un Oficio de Difuntos, dos Salves y Letanías, un Miserere, cuatro Villancicos, y un Gloria Laus, un Motete y una Lamentación para Semana Santa, en cuyos títulos completos queda de manifiesto la presencia del oboe en buena parte de sus obras.

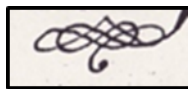
1788-1791. Ejercerá como maestro de capilla Juan Paula Trujillo. La oposición al puesto la realizará siendo valorado por su antecesor. Ostentará el cargo durante dos años, marchándose a la catedral de Badajoz tras ganar la plaza de maestro de capilla. Se conservan en el archivo de la colegiata unas Vísperas, una Misa y cinco Motetes (Gutiérrez, 2008, pág. 250).

²⁸ La constitución de esta capilla musical la podemos encontrar en el Libro 10 Fol. 3V en acta de 20 de agosto de 1781, del Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

²⁹ La carta se conserva en la Correspondencia del Archivo Arzobispal, Legajo 468.



La importancia de los datos que se exponen a continuación es debido a la coetaneidad de estas fechas con las del maestrazgo de Domingo Arquimbau en la catedral de Sevilla. Serán unos datos sumamente interesantes debido a la proximidad de la colegiata con la catedral y al continuo trasvase de músicos entre ambas instituciones, además de las múltiples referencias cruzadas entre las mismas. Es por ello por lo que este doctorando se extiende ampliamente con los datos hallados sobre estos maestros de capilla y sobre los instrumentistas que ejercieron en la colegiata de San Salvador de Sevilla.



1791-1796. Ejercerá como maestro de capilla Nicolás Zabala «El Menor» (Marín, 2010, pág. 128). Se suele utilizar este nombre para no confundirlo con Nicolás Zabala «El Ciego», que será organista de la catedral, o Nicolás Zabala «El Mayor», que ostentará el puesto de Visitador de Fábrica. Un dato curioso del principio del maestrazgo de Nicolás Zabala (Gutiérrez, 2008, pág. 208), será la revisión de los salarios de los músicos de la capilla que realizará en enero de 1791, provocando la realización de un nuevo Plan de Música de la colegiata. En éste se especificarán cuatro salarios para el maestro de capilla y otros tres músicos de voz de 500 reales, y otros tres salarios de 400 reales para tres instrumentistas, quedando pendiente el poder facilitar otros tres más para otro cantor, otro instrumentistas y uno destinado para los ascensos de salario de todos los músicos de la capilla musical. Tras ello, se nombró un músico de voz y otro de instrumento, recayendo éste en el oboe Enrique Farfán, que según el A.C. fechado el 16 de enero de 1791 y siendo revisados por el Visitador Nicolás Zabala «El Mayor», serán los que más se adecuaban a la capilla. El maestro Zabala

se marchará a la catedral de Cádiz en 1796 tras ganar la plaza como organista, conservándose de él en el archivo de la colegiata dos Misas, un Responsorio, cinco Motetes, un Te Deum, una Salve y Letanías y un Villancico (Gutiérrez, 2008, pág. 250).

1796-1805. Ejercerá como maestro de capilla José María Lucena. El maestro tiene que mediar con las constantes desavenencias provocadas por los músicos de la capilla debido a las reuniones llevaban a cabo los integrantes de la misma, en las que se permitían la licencia de instituir, ellos mismos, cargos dentro de la formación musical. En abril de 1799 se llevará a cabo un reajuste de la capilla de música, quedando constituida por 16 instrumentos, las voces y el órgano. Como curiosidad, hay que citar el hecho acontecido con fecha 7 de octubre de 1804 en el que el maestro de capilla pondrá en conocimiento del Cabildo de la colegiata que dos músicos de la colegiata que son el bajonista y el oboe, y que a su vez son músicos de la ciudad, y que él considera indispensables en la procesión y la Misa de Rogativas, tienen que servir al Ayuntamiento el mismo día, prefiriendo ir a tocar al Ayuntamiento que hacerlo en la colegiata, por lo que dejan sustitutos que no son del gusto del maestro. Tras ese incidente, el Cabildo obliga a los instrumentistas a elegir entre la capilla de música de la colegiata y el Ayuntamiento para que en lo sucesivo no volvieran a faltar en sus obligaciones (Gutiérrez, 2008, pág. 211). Al igual que este, son muchos los problemas que se registrarán durante estos años entre el maestro de capilla y los músicos debido a los nombramientos, despidos o salarios. En 1805, José María Lucena se marchará a Montilla, de donde era oriundo y donde había sido nombrado maestro de capilla, enviando una carta a Sevilla para despidiéndose del Cabildo de la colegiata. En el archivo de la colegiata, el maestro dejará un legado compuesto por un Miserere, tres Motetes, un Te Deum Laudamus, una Salve y dos Villancicos (Gutiérrez, 2008, pág. 250).

1805-1825. Ejercerá como maestro de capilla Joaquín González. El primer problema que se encontrará es la falta de partituras en el archivo de la colegiata, puesto que su antecesor se llevará consigo todas las que había escrito. Para remediarlo, el cabildo mandará suspender el sueldo que se le adeudaba al anterior maestro de capilla por haberse llevado las obras consigo y destinarlo a la composición de obras nuevas por parte del nuevo maestro de capilla. La cuantía ascendía a 600 reales (Gutiérrez, 2008, pág. 222). Como curiosidad del magisterio de Joaquín González, citar la formación de una nueva capilla realizada por músicos que se marcharon de la colegiata. Así pues se dice textualmente:

«El día 18 de julio de 1806, se marcha de la capilla Dn. Antonio Fernández, en nombre de todos los músicos que se habían amotinado con el Mayordomo y que habían formado otra capilla de música independiente de la Colegial. Estos músicos son Manuel Barrios, Manuel Ramírez, Francisco Góngora, Diego Mata, Juan Almacha, José Moreno, José de Silva, Pedro Mata, Antonio Amador, Francisco Torres, José Cofín, José Ávalos y Juan García.» (Gutiérrez, 2008, pág. 227).

De este listado debemos destacar a Manuel Ramírez que ocupará el cargo de oboe en la colegiata. Otro hecho importante de agosto de 1806, será la ampliación de la plantilla de la capilla de música con varios músicos, entre los que se encontrará el oboe de la catedral Francisco de Paula Solís, obligando al mismo a buscar un sustituto que lo cubriese, el día que coincidieran las funciones en la catedral y en el Salvador.

Durante los años siguientes, la capilla sufrirá una fuerte decadencia, siendo admitido de nuevo en 1809 Manuel Ramírez, oboe de la colegiata (Gutiérrez, 2008, pág. 235). El 27 de octubre de 1815 se producirán disturbios en la capilla, puesto que son despedidos algunos componentes por ir a Carmona a tocar en unas funciones sin permiso. Otro de los hechos acaecidos en ese año es la unión de la capilla de la colegial con la de Juan Escalera, el cual

solicitará un permiso el 15 de enero de 1819 para unir sus capillas, siendo aprobado el 29 del mismo mes. En 1821 se marcharán dieciséis profesores de la capilla de música alegando «no ser ventajoso el tiempo que habían permanecido en ella». Las deficiencias económicas de la colegiata llegarán a su cénit en 1822, año en el que los músicos servirán en las funciones de la colegiata sin cobrar.

El maestro morirá en septiembre de 1825, conservándose también de él un gran número de obras, quedando registradas unas Vísperas, cinco Himnos de Vísperas, tres Misas, cuatro Invitorios y Responsorios, tres Salmos, siete Motetes, una Secuencia, un Te Deum Laudamus, dos Salves y letanías y un Invitorio de Resurrección y Regina Coeli, con un manifiesto uso del oboe en sus obras.

1826-1831. Ejercerá como maestro de capilla Antonio Linares. Con la llegada de este maestro a la colegiata, se le entregará con fecha 8 de junio del año 1827 de un inventario que recogía la música con la que se conservaba hasta el momento en la colegiata. Según Gutiérrez (2008) este es el último inventario con el que se cuenta en la ex colegiata. En 1826, el Cabildo contratará una capilla musical, tras lo que el maestro Linares se quejará del comportamiento que los músicos habían presentado durante las celebraciones, estimándose la organización de una nueva capilla propia de la colegiata. Esta formación durará muy poco, dado que en un A.C. de 30 de abril de 1830 ya no se contaba con los músicos, por lo que se tiene que volver a contratar una capilla de la ciudad externa a la institución.

Con fecha de 1 de junio de 1831 se cita la contratación de la capilla de «Escalera» que era una capilla de la ciudad. El maestro Antonio Linares se desplazará a la ciudad de Carmona en diversas ocasiones, debiendo existir haber acusada una relación entre la colegiata y la institución carmonense. Serán muy pocas las obras suyas aparecen en el citado inventario,

puesto que hemos de suponer que compondría un gran número de piezas que serán evidentemente realizadas después de la entrega del inventario al maestro de capilla.

2.1.7. Colegiata de Olivares.

1674-1709. Ejercerá como maestro de capilla Francisco Luís Jiménez (Martín, 1985, pág. 192). Tras su fallecimiento, se decide suprimir la plaza de maestro de capilla debido a situación económica de la colegiata hasta que se pueda restituir, hecho que ocurrirá al año siguiente (Romero, 2004, pág. 89).

1710-1759. Ejercerá como maestro de capilla Antonio González Guerrero (Martín, 1985, pág. 192). Se presentará como opositor en 1710 siendo examinado por el maestro Cristóbal de Dueñas. Viajará hasta en dos ocasiones a Granada, la primera en 1713 para presentarse al magisterio de capilla de la catedral, no consiguiendo la plaza, y en 1730 con la encomienda de adquirir un bajón, instrumento que compró por el precio de 16 pesos. En un documento llamado el «*Libro Blanco*» que se conserva en el archivo de la antigua colegiata³⁰, se hace referencia a la desorganizada situación de esta capilla en los últimos años de ejercicio de este maestro (Cárdenas, 1981, págs. 98-99).

1760-1811. Ejercerá como maestro de capilla Juan Pascual Valdivia y Valenzuela (Romero, 2004). Será nombrado en 1760, aunque de ello no aparecerá registrado en los A.C. hasta 1761, año en el que el Cabildo controlará sus composiciones y lo obligará a hacer anualmente un nuevo inventario de las obras existentes en la colegiata, no conservándose desgraciadamente ninguno de esos inventarios. Según Romero (2004) la producción de este que se conserva en la colegiata de Olivares comprende doscientas veinte y una obras, con ciento cuarenta y ocho Villancicos y «Cantadas» en romance, y setenta y tres obras litúrgicas en latín. Son el cuarenta y dos por ciento de las quinientas veinte y siete obras recogidas en el

³⁰ El «Libro Blanco» es un interesantísimo documento en el que se señalan con detalle las obligaciones del maestro de capilla, incluida las composiciones que debiera realizar anualmente (Romero, 2004, pág. 93).

catálogo del archivo musical de la colegiata, siendo este músico el más prolífico de cuantos desempeñaron el puesto en Olivares.

2.1.8. Colegiata de Osuna.

¿?- 1761. Ejercerá como maestro de capilla Andrés González de Araújo (Martín, 1985, pág. 191). Será nombrado maestro de la colegiata de Osuna a principios de siglo y permanecerá en el cargo hasta su muerte acaecida en 1761. Según Martín (1985) durante esos años realizará un pequeño paréntesis para ocupar puesto en la catedral de Granada, de la que volverá muy pronto, sustituyéndolo en el cargo Andrés Llor, que era maestro de capilla de la localidad de Morón.

1761-1778. Ejercerá como maestro de capilla Antonio Moy (Martín, 1985, pág. 191), con innumerables vicisitudes debido a la falta de rentas para el sostenimiento de la capilla de música. Durante su maestrazgo, se obtendrán rentas destinadas a la restructuración de la misma provenientes de una asignación realizada por los duques de Osuna y de una concesión de cien ducados que realizará el obispado, algo que permitirá contar con una plantilla compuesta por un maestro de capilla y tres músicos de bajón y violín.

1778-1810. Ejercerá como maestro de capilla José Pisó (Martín, 1985, pág. 191). Las bajas rentas con las que contará la colegiata, provocarán que la plaza no sea del interés de los distintos maestros de capilla españoles, haciéndose cargo de la misma el maestro Pisó, que desempeñaba el puesto de bajonista de la colegiata.

2.1.9. Colegiata de Jerez de la Frontera.

Hay un triángulo formado por Jerez, Cádiz y Sevilla con una acusada relación entre ellas, algo que podemos observar en la provisión de plazas y músicos en la oferta de plazas de las instituciones de las distintas ciudades.

1697-1701. Ejercerá como maestro de capilla Francisco Rigozzi (Martín, 1985, pág. 188), no conservándose obras suyas.

1701-1702. Ejercerá como maestro de capilla Gaspar de Úbeda (Martín, 1985, pág. 188). Ocupará el cargo antes de marchar a Sevilla un año después.

1702-1710. Ejercerá como maestro de capilla Miguel de Medina Corpas (Martín, 1985, pág. 188). Pertenecerá a los músicos españoles defensores del progreso en el arte, permaneciendo en continuo contacto con las esferas más reformadoras que pretendían instaurar el nuevo estilo europeo. Se conservan obras suyas en Jerez con la participación de violines.

1710-1717. Ejercerá como maestro de capilla Juan de Peñafiel (Martín, 1985, pág. 188). Es un músico local, hijo del organista de la colegiata jerezana Carlos Peñafiel y según Martín (1985) ocupará el maestrazgo en las Reales Descalzas de Madrid antes de ser nombrado en Jerez como maestro de capilla. Será despedido en 1717 por intervenir en actos musicales externos a la colegiata.

1717-1730. Ejercerá como maestro de capilla Francisco Moreno de Soto o de Sotomayor (Martín, 1985, pág. 188). De éste se conservan pocas obras en la colegiata de Jerez.

1730-1770. Ejercerá como maestro de capilla Francisco Gómez de Cañete (Martín, 1985, pág. 189-190). Natural de Cádiz y aun siendo ahijado del Arzobispo de Sevilla, tendrá que superar oposiciones para conseguir el cargo al igual que sus antecesores en la colegiata. Fallecerá el día 2 de marzo de 1770. De él se conservan dieciséis obras en el archivo jerezano.

1770-1796. Ejercerá como maestro de capilla Felipe Muñoz (Martín, 1985, pág. 190). Llegará a Jerez procedente de la catedral de Cádiz en la que ejercerá como maestro de seises.

Según Martín (1985) se conservan muy pocas obras firmadas por él, aunque muchas anónimas de las que se conservan en el archivo de la colegiata pudieran ser de su autoría.

1796-1814. Ejercerá como maestro de capilla Pedro de Castro Barriento (Cárdenas, 2008, Pág. 8). En los A.C. de la colegiata quedará registrado como un violinista y violoncelista de excelentes dotes. Será miembro de la Sociedad de Amigos del País, redactando en 1797 un memorial en defensa de la música en los templos (Repetto, 1980, Apéndice). Su maestrazgo concluirá prácticamente tras la invasión francesa, dejando esta de funcionar debido a la escasez de fondos económicos para su manutención. En el archivo de la colegiata se conservan una gran cantidad de obras suyas.

2.1.10. Colegiata de Antequera.

1704-1750. Ejercerá como maestro de capilla José Rezábal (Martín, 1985, pág. 198). Será discípulo en Madrid de Sebastián Durón, y ocupará el cargo durante cuarenta y seis años, hasta 1750, año de su muerte.

1750-1755. Ejercerá como maestro de capilla Pedro Furió (Martín, 1985, pág. 198). Estará considerado como un músico extremadamente problemático debido a sus continuas faltas de asistencia. Será desterrado de Antequera por un plazo de diez años, marchándose a Granada para hacerse cargo de la Capilla Real.

1755-1759. Ejercerá como maestro de capilla Francisco Delgado Sánchez (Marín, 2010, pág. 121). Proveniente de la colegial del Salvador de Sevilla, ejercerá en la colegiata de Antequera durante cuatro años tras los cuales pasará a ejercer en la catedral de Cádiz.

1759-1796. Ejercerá como maestro de capilla Joseph Zameza y Elexalde (Díaz Mohedo, 1997). Durante su maestrazgo reorganizará el archivo musical de la catedral y realizará un informe en el que se especifican las obligaciones componentes de la capilla musical.

1796-1799. Ejercerá como maestro de capilla Juan López (Martín, 1985, pág. 198). En la fuente de la que hemos obtenido la información, no se especifican más datos.

1799-1814. Ejercerá como maestro de capilla Miguel Jurado Bustamante (Martín, 1985, pág. 198). Tras solicitud del Cabildo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, y por recomendación del diputado por las Cortes de Cádiz de 1812, el cura de la iglesia del Sagrario D. Pedro Gordillo, de la colegiata de Antequera se desplazará a la catedral de Las Palmas dos años más tarde (De La Torre, 2016, pág. 30).

2.2. Arquidiócesis de Granada.

2.2.1. Catedral de Granada.

1679-1713. Ejercerá como maestro de capilla Gregorio López de Guevara (Roldán, 2003). Ingresará en la catedral en 1674 con el cargo de maestro interino y ayudante de Ramón de Garay, puesto que ocupará hasta su muerte, acaecida en 1679. En ese año ocupará el magisterio en pleno derecho, en cuyo servicio desarrollará hasta el año 1713.

1713-1755. Ejercerá como maestro de capilla Gregorio Portero (Martín, 1985, pág. 199). Cabe destacar la composición de varios himnos y salmos además de numerosos villancicos, dotando así de polifonía las celebraciones de la catedral. A su muerte, su obra será recogida en varios volúmenes.

1755-1757. Ejercerá como maestro de capilla interino el segundo bajonista de la catedral al no haber concurrido nadie al llamamiento para la plaza de maestro de capilla (López, 1992, pág. 43).

1757-1784. Ejercerá como maestro de capilla Manuel Osete (López, 1992, pág. 44). A su llegada al maestrazgo, tal y como es habitual, se le requirió la elaboración de un inventario de obras con la indicación por parte del Cabildo de que las obras que compusiese pasarían a ser

propiedad de la catedral. El maestro Osete estará acusado en numerosas ocasiones por achaques de salud provocados por un accidente, para lo que solicitará constantemente adelantos de su sueldo. En 1765 optará a la capellanía de Sigüenza no consiguiendo la plaza. En abril de 1773, informará al Cabildo sobre el estado de la capilla con la proposición de un considerable aumento de la plantilla. Se jubilará en el año 1774, muriendo el día 23 de abril de 1775.

1774- 1777. Ejercerá como maestro de capilla interino Manuel Guifrida (López, 1992, pág. 44). Proveniente de la catedral de Sevilla donde será maestro de seises y clérigo diácono, ocupará el puesto de maestro capilla y de seises de manera interina en junio de 1774, tras ser llamado por el Cabildo. Su baja calidad quedará de manifiesto en las oposiciones de 1777 en las que el maestro quedará en último lugar. Sin embargo, aún con la entrada de Tomás de Peñalosa en el cargo de maestro de capilla, ostentará el cargo de maestro de seises hasta su despido, en abril de 1785.

1777-1795. Ejercerá como maestro de capilla Tomás de Peñalosa (Martín, 1985, pág. 199). Según López (1992) toda su trayectoria musical estará ligada en la catedral de Granada, entrando a formar parte como seise en el año 1733 para pasar a ser bajonista de la capilla ocupando ocasionalmente los puestos de oboe y trompa (pág. 99). Se presentará a dos oposiciones a maestro de capilla. Obtendrá la tercera posición en las primeras, realizadas el siete de mayo de 1757, después de Manuel Osete y de Juan Almela Monserrate (López, 1992, pág. 44). En las segundas, realizadas tras la muerte del maestro Osete, será el promotor de una reclamación dirigida a la casa real para la revisión de las citadas oposiciones, con fecha de resolución de 15 de febrero de 1777, en la cual quedó en primer lugar Manuel Álvarez, maestro de capilla del Salvador de Sevilla (López, 1992, págs. 62-63). Tras resolver la queja,

Tomás de Peñalosa, toma posesión el 11 de noviembre de 1777, puesto que ocupará hasta su muerte el 14 de mayo de 1795 (López, 1992, pág. 105 y 120 resp.).

1796-1836. Ejercerá como maestro de capilla Vicente Palacios (Fernández, 1980). Aragonés de nacimiento, parece ser que será alumno del reconocido maestro de capilla de la catedral de Zaragoza, Francisco Javier García «El Españolito». Obtendrá plaza en la catedral de Albarrín en 1794, tras la cual accederá al magisterio en la catedral de Granada en la que será nombrado tras votación el día 26 de agosto de 1796 (López, 1992, pág. 128), tomando posesión del cargo a finales del mismo año según A.C. (López, 1992, pág. 187). Catalogado como buen compositor, no lo será así con respecto a las relaciones con los componentes de la capilla musical y con los del Cabildo de la catedral, con los que tendrá continuos enfrentamientos. Aunque la mayor parte de su obra se encuentra en el archivo de la catedral de Granada, un número importante de composiciones de su autoría se conservan en las catedrales de Albarrín, Zamora, Málaga y Cádiz.

2.2.2. Catedral de Guadix.

1736- ¿?. Ejercerá como maestro de capilla Pedro de Arteaga y Valdés (Martín, 1985, pág. 199). Precedido de una gran fama como compositor, llegará a Guadix procedente de la Capilla Real de Granada.

1759-1760. Ejercerá como maestro de capilla Pedro Furió (Martín, 1985, pág. 199). Solo permanecerá en esta institución hasta 1760, debido a sus continuos problemas con la justicia.

1824-1854. Ejercerá como maestro de capilla Antonio Pablo Honrubia y Rus (Rivera, 2011). En la fuente que hemos obtenido la información, no se especifican más datos.

2.2.3. Colegiata del Salvador de Granada.

1702-1714. Ejercerá como maestro de capilla Juan Manuel Sánchez (Marín, 2010, pág. 127).

1714-1754. Ejercerá como maestro de capilla Antonio Navarro (Casares, Fernández, & López, 2000, pág. 998). Ocupará el puesto sin oposición previa debido a su notoria habilidad como compositor, permaneciendo en el cargo hasta diciembre de 1754 cuando ya estaba casi imposibilitado.

2.2.4. Colegiata de la abadía del Sacromonte (no constituye capilla).

2.2.5. Colegiata de Santa Fe (No constituye capilla).

2.2.6. Capilla Real de Granada.

1689-1732. Ejercerá como maestro de capilla Alonso de Blas (Martín, 1985, pág. 199). Ocupará el cargo de manera interina desde 1683, pudiéndose contar con una gran cantidad de Villancicos de su autoría.

1732-1736. Ejercerá como maestro de capilla Pedro de Arteaga y Valdés (Martín, 1985, pág. 199). Durante su mandato, se preocupará de manera especial de la educación de los Seises.

1736-1754. Ejercerá como maestro de capilla Juan Martínez (Martín, 1985, pág. 199). Desde este puesto se marchará a la catedral de Jaén, donde ganará la plaza en el año 1754.

1754-1755. Ejercerá como maestro de capilla interino Pedro de Rivera, al estar considerado en ese momento como el músico más antiguo de la capilla de música de la Capilla Real (Martín, 1985, pág. 199).

1755-1756. Ejercerá como maestro de capilla Pedro Furió (Martín, 1985, pág. 198). Estará considerado como un músico muy problemático, ocupando el puesto tras ser desterrado de Antequera y pasando a ocupar el maestrazgo a la colegiata de Guadix. Durante su estancia en Granada, el Cabildo tendrá que interceder por él al resultar encarcelado.

1757-1822. Ejercerá como maestro de capilla Antonio Caballero (Martín, 1985, pág. 199). Opositará para lograr el maestrazgo en las catedrales de Palencia, Sevilla y Málaga, no consiguiéndolo en ninguna de las ocasiones. Se conservan de él una gran cantidad de obras en el archivo de la Capilla Real de Granada, así como en otros archivos como el de El Escorial.

2.3. Arquidiócesis de Toledo.

2.3.1. Catedral de Toledo.

La Catedral de Toledo es uno de los magisterios de capilla más aspirados por los diversos maestros de capilla de toda España, debido a la proximidad a Madrid y por consiguiente a la corte.

1674-1706. Ejercerá como maestro de capilla Pedro de Ardanaz (Martín, 1985, pág. 93). Será sucesor en el cargo de Juan Padilla. Se conservan obras suyas en Toledo, Zaragoza y la biblioteca de Cataluña entre otras instituciones españolas.

1706-1710. Ejercerá como maestro de capilla Juan Bonet de Paredes (Martín, 1985, pág. 93). Procedente de las Reales Descalzas de Madrid, ejercerá en el puesto tan solo durante cuatro años, ya que fallecerá en 1710.

1710-1733. Ejercerá como maestro de capilla Miguel de Ambiela (Martín, 1985, pág. 94). Al Igual que su antecesor, Ambiela también será procedente de la capilla de las Reales Descalzas de Madrid.

1733-1762. Ejercerá como maestro de capilla Jaime Casellas y Geovart (Martín, 1985, pág. 94). Ocupará el magisterio en Granollers y en Santa María del Mar en Barcelona entre los años 1715 y 1733. Aunque es de reconocido prestigio por sus composiciones, con el uso de una plantilla formada por violines, oboes, trompas y bajo, el mayor logro que se le reconoce al maestro es la introducción de la orquesta en la catedral de Toledo.

1763-1780. Ejercerá como maestro de capilla Juan Rosell (Martín, 1985, pág. 95). En la fuente en la que hemos obtenido la información, no se especifican más datos.

1780-1792. Ejercerá como maestro de capilla Francisco Juncá y Carol (Martín, 1985, pág. 95). Procedente de Santa María del Mar de Barcelona, en 1769 opositará en las Reales Descalzas de Madrid y en la catedral de Málaga, siendo nombrado en 1744 maestro de capilla en Gerona, donde permanecerá hasta 1780, año en el que ocupará la plaza en la catedral toledana.

1793-1803. Ejercerá como maestro de capilla Cándido José Ruano (Martín, 1985, pág. 96). Procederá de la catedral de Ávila.

1803- ¿?. Ejercerá como maestro de capilla Juan Navasa (Martín, 1985, pág. 96), clérigo de la Corona Española.

2.3.2. Catedral de Córdoba.

¿?-1706. Ejercerá como maestro de capilla Pacheco Montión (Martín, 1985, pág. 200). En la fuente en la que hemos obtenido la información, no se especifican más datos.

1706-1757. Ejercerá como maestro de capilla Agustín Contreras (Martín, 1985, pág. 200). Es de una aportación valiosísima debido a las indicaciones que existen en su música, siendo de reconocido prestigio por estar considerado como un genio de la policoralidad. Con éste aparecerán gradualmente, junto con los coros, los instrumentos típicos de la época como violines, flautas y oboes.

1757-1780. Ejercerá como maestro de capilla Juan Manuel González Gaitán y Arteaga (Marín, 2010, pág. 123). Natural de Córdoba, ostentará el cargo interinamente y sin oposición desde el día 22 de diciembre de 1751, tras la jubilación a su antecesor, el maestro Contreras. Durante su maestrazgo, será designado hasta en tres ocasiones para provisionar de músicos la capilla. También es de destacar la participación en distintos tribunales de oposición para el

puesto de maestro de capilla en la colegiata de Antequera y en la catedral de Granada. En 1780, el Cabildo le concederá la jubilación (Onieva, 2011), falleciendo en Córdoba el 30 de junio de 1804 y siendo sepultado al día siguiente delante de la capilla de San Acacio, donde ocupó el puesto de capellán³¹. Se conservan en el archivo de la catedral de Córdoba setenta y cuatro composiciones de este maestro en papeles sueltos, tres en libros corales y otras en cuatro libretos de mano. Además, hay registradas obras suyas en la catedral de Segovia, en la catedral de Lima en Perú, en la Capilla Real de Granada, en El Escorial, en Santiago de Compostela, en la catedral de Salamanca, en la catedral de Astorga y por último en la colegiata de Antequera.

1780-1785. Ejercerá como maestro de capilla interinamente Dionisio de la Mata (Martín, 1985, pág. 201). Será capellán de San Acacio, solicitando el 1 de octubre de 1781 ayuda para traer composiciones de Misas y Villancicos para ser cantadas por el Coro de la catedral cordobesa (Onieva, 2011).

1785-1822. Ejercerá como maestro de capilla Jaime Balius y Vila (Bedmar, 2006, pág. 202). Llegará a la ciudad proveniente de las catedrales de La Seu d'Urgel y de Gerona para finalmente ganar el puesto en la catedral cordobesa, con un paréntesis de dos años en los que ocupará el maestrazgo en la Encarnación de Madrid. Se cuenta con un catálogo de más de 700 composiciones repartidas por todas las instituciones en las que ejerció y por distintos archivos tales como los de Montserrat y El Escorial.

2.3.3. Catedral de Jaén.

1672-1708. Ejercerá como maestro de capilla Pedro de Soto (Martín, 1985, pág. 202). Nacerá en Almería el día 28 de octubre de 1641, asistiendo de niño al colegio de San Indalecio de la capital. Accederá en primer lugar a la capilla de música de la catedral con la

³¹ Según Onieva, (2011), son muchas las fechas erróneas de la muerte del maestro, dándose esta como válida por estar registrada en el libro de difuntos del archivo parroquial de la Capilla del Sagrario de la catedral.

función de Tenor, ganando dicha plaza en 21 de mayo de 1671, ocupando la plaza de maestro de capilla al año siguiente sin tener que realizar oposición previa. Pasará allí toda su vida, muriendo en Jaén el día 12 de abril de 1708 y siendo enterrado en la Iglesia de la calle Recogidas.

1708-1711. Ejercerá como maestro de capilla interino Martín Salido. Ostentará el cargo durante tres años, hasta la llegada del nuevo maestro.

1711-1753. Ejercerá como maestro de capilla Juan Manuel García de la Puente (Martín, 1985, pág. 202). Será educado en la catedral de Toledo en la que será seise. A los 19 años opositará a la plaza, no siendo admitido ninguno de los candidatos puesto que todos eran demasiado jóvenes para ocupar el puesto poca edad. Sin embargo, en atención a los informes personales y a las virtudes musicales de este candidato, se le otorgará la plaza.

Será un personaje muy querido, y muy bien considerado por su buen trabajo, dedicación y entrega, siendo compositivamente el más fecundo de los habidos en esta catedral. Respecto a su legado, se conservan doscientas ochenta y cuatro obras gracias al maestro de capilla de Alcaudete, Francisco de Viedma, copista de la obra del maestro (Jiménez, 1991, pág. 110), entre las que podemos encontrar Cantatas, Villancicos, un Oratorio, una Misa, un Motete, un Miserere y un Salmo. Morirá en Jaén el día 19 de diciembre de 1759.

1754-1767. Ejercerá como maestro de capilla Juan Martínez (Martín, 1985, pág. 185). Proveniente de la Capilla Real de Granada, será ordenado Presbítero tras su llegada a Jaén, realizando oposiciones al magisterio el día 5 de mayo de 1754. Sus cualidades musicales influirán muy positivamente en el tribunal calificador para conferirle el cargo. Respecto a su obra, podemos afirmar que dispondrá de poco tiempo para la composición al estar al cargo de la instrucción de los seises, no conservándose ninguna obra suya, aunque existe un registro de

obras en el que si se recogen algunas piezas de su autoría. Morirá en Jaén el día 23 de julio de 1767.

1767-1784. Ejercerá como maestro de capilla Francisco Soler (Jiménez, 1991, pág. 111). Era natural de Reus donde llegará a ejercer como maestro de capilla para seguidamente pasar a la catedral de Sevilla. Se ofrecerá a venir a Jaén si le dispensaban de la oposición, aunque dispuesto a componer cualquier obra que el Cabildo le encomendara. Por sus méritos y fama será aceptado y nombrado en octubre de 1767. Sus habituales tensas relaciones con el Cabildo, hace pensar que fuese un personaje con un carácter difícil, por lo que será amonestado muy severamente en varias ocasiones. Morirá en Jaén en el año 1784.

1787-1823. Ejercerá como maestro de capilla Ramón Garay (Palacios, 1995, pág. 35). Será uno de los compositores más interesantes de las últimas décadas del siglo XVIII, puesto que cultivará la forma sonata de manera amplia, quedando patente en sus diez sinfonías. Nacido en Asturias en 1761, comenzará sus estudios musicales con su padre, que era organista en el Santuario de Covadonga, para después tomar clases del maestro de capilla de la catedral de Oviedo donde ejercerá como salmista. Tras ello, estudiará con José Lindón que era organista de la capilla Real de Madrid. Se presentará a las oposiciones en Jaén el día 30 de octubre de 1786, impugnando el resultado de las mismas, pues le habían suspendido a su juicio de una manera injusta. Oída su reclamación y revisados sus ejercicios por otros jueces, será aprobado y elegido como Maestro, tomando posesión de su cargo en mayo de 1787. Se ordenará como Presbítero en 1795, desarrollando toda su labor en Jaén, ciudad en la que morirá el día 8 de enero de 1823. Se conservan más de trescientas obras suyas en el archivo de la catedral y en otros archivos españoles como los de El Escorial, la Capilla Real, y en las catedrales de Oviedo y de Málaga.

1823-1831. Ejercerán como maestros de capilla de manera interina Antonio Sánchez, músico tenor, y Antonio Sanz, músico contralto (Jiménez, 1991, pág. 147). Estos personajes ocuparán durante estos años el cargo de maestro de capilla de manera interina debido a las serias dificultades económicas por las que pasará la institución.

2.3.4. Catedral de Baeza.

1690-1709. Ejercerá como maestro de capilla Mateo Núñez Fernández (Casares, Fernández, & López, 2000, pág. 1092). Procedente de la colegiata de Castellar de Santisteban en Jaén, ostentará el puesto en Baeza en 1690, cargo que ocupará hasta ser sustituido por su sucesor en el año 1709. Tras esa fecha, aparecerá en los A.C como capellán en Baeza, dato que conocemos gracias a un auto que hace referencia a que en 1711 optará al maestrazgo en la catedral de Jaén.

1709-1722. Ejercerá como maestro de capilla Antonio de Cózar (Casares, Fernández, & López, 2000, pág. 158). Tras ser maestro de seises en la catedral, ostentará el maestrazgo a partir de 1709, ocupándose de la capilla de música hasta el año 1722. Del maestro Cózar se conserva en el archivo de la catedral solamente un Himno.

1740-1760. Ejercerá como maestro de capilla Pedro José Navarro (Marín, 2010, pág. 125). Las fechas que se ofrecen sobre los años que ostentará el puesto son aproximadas (Casares, Fernández, & López, 2000, pág. 995). En 1754 actuará como juez examinador en la oposición al magisterio de capilla en la catedral de Jaén, que obtuvo Juan Martínez.

¿? - ¿?. Juan José de Ortega y Beltrán (Casares, Fernández, & López, 2000, pág. 243). No se sabe muy bien las fechas de su nombramiento y de su muerte. Hay una diversidad de datos con respecto a este personaje, puesto que en Jiménez (1991) se cita que es un maestro de capilla de mediados de siglo (pág. 122), y en Martín Moreno (1985) se expone que es el maestro que cierra el siglo, pudiendo llevar razón el primero puesto que en 1780 ganará la

plaza en Ávila (pág. 205). Solo se conserva del mismo una obra en la catedral de Ávila, que aún hoy en día es interpretada.

1762-1793. Ejercerá como maestro de capilla Domingo Grael (Martín, 1985, pág. 205). Con su maestrazgo, la capilla musical de Baeza pasará por uno de los períodos de mayor actividad y esplendor. En esa época, la capilla dispondrá de dieciocho músicos, siendo requerida por numerosas localidades aledañas para intervenir en actos de festividades litúrgicas. En 1793, el maestro solicitará la jubilación y al no concedérsele, abandonará el puesto voluntariamente marchándose a su localidad natal, donde morirá (Casares, Fernández, & López, 2000, pág. 809).

1819. Ejercerá como maestro de capilla interino José Moreno Roa (Jiménez, 1991, pág. 153). En la fuente que hemos obtenido la información, no se especifican más datos.

1823. Ejercerá como maestro de capilla José Tellechea (Jiménez, 1991, pág. 153). En la fuente que hemos obtenido la información, no se especifican más datos.

2.3.5. Colegiata de Santa María de Úbeda.

¿? - ¿?. Estuvo de maestro de capilla Juan Navarro (Marín, 2010, pág. 114). No estamos seguros de la veracidad del nombre de este maestro de capilla, puesto que el siguiente que nombramos tiene el mismo apellido.

1760-1777. Ejercerá como maestro de capilla Gregorio Navarro (Jiménez, 1991, pág. 124). En la fuente que hemos obtenido la información, no se especifican más datos.

1801-1811. Ejercerá como maestro de capilla Antonio Cantero (Jiménez, 1991, pág. 155). En la fuente que hemos obtenido la información, no se especifican más datos.

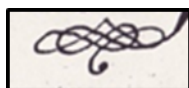
2.3.6. Abadía de Santiago Apóstol de Castellar.

Aún no hay realizada ninguna investigación sobre la capilla musical de esta institución. Hemos de suponer tendría una capilla musical puesto que según consta en datos hallados, se

cuenta con un registro de libros de fábrica y de coro, quedando patente el esplendoroso pasado de esta institución en la localidad. Los fondos de la colegiata han sido catalogados por la investigadora Mari Carmen Ropa González en el libro titulado «*Catálogo de los fondos del archivo-museo de la Colegiata de Santiago Apóstol de Castellar (Jaén)*» (Ropa, 2007).

2.3.7. Abadía de Alcalá la Real.

Ejercerá como de maestro de capilla Cristóbal Díaz (Cárdenas, 1981, pág. 9). En la fuente que hemos obtenido la información, no se especifican más datos.



La primera conclusión que podemos extraer de esta investigación es la falta de un estudio completo o catálogo en el que se registren todos los maestros de capilla que ejercieron en Andalucía, aportándonos un suficiente número de datos referenciales, como pudiesen ser fechas, biografía, movilidad geográfica, obras con plantillas instrumentales, registros y otros datos que se puedan localizar de cada uno de ellos. Es indudable la utilidad que este compendio tendría para el emprendimiento de cualquier investigación que requiriese de la información que en él se expusiese.

En segundo lugar, hemos de poner de manifiesto el trabajo de algunos investigadores que a través de sus libros, Tesis y artículos son el germen del desdén de la historia de estos maestros de capilla, y a los que no podemos más que agradecer su gran aportación.

Después, y centrándonos en nuestra materia, hemos de destacar la generalización del uso del oboe en casi todas las composiciones de los maestros de capilla, algo que se puede referenciar en todos los documentos que hemos trabajado. Con ello podemos constatar que un estudio más a fondo de cada uno de estos personajes, nos podría aportar una estimable cantidad de datos cuantitativos sobre el uso del oboe en sus partituras y los músicos que

ejercieron en sus respectivas capillas, material con el que realizar un gran trabajo histórico sobre el oboe en Andalucía.

Por último, tras la exposición de estas conclusiones, hemos de proponer el listado de maestros de capilla que tomaremos como referencia más adelante para realizar la encuesta al profesorado de los conservatorios. Para ello, y debido al gran número de maestros de capilla que hemos localizado en nuestro estudio, se han seleccionado solo treinta maestros entre los que están incluidos los personajes más representativos de las principales catedrales de Andalucía, a los que hemos añadido algunos de otras instituciones con menos relevancia, con la intencionalidad de presentar un listado que sea representativo de todos los personajes que ejercieron en las instituciones andaluzas.

El listado propuesto es el siguiente:

Pedro Rabassa	Joaquín García de Antonio
Antonio Ripa	Mateo Guerra
Domingo Arquimbau	Francisco Torrens
Juan Francés de Iribarren	Francisco Delgado Sánchez
Jaime Torrens	Juan Pascual Valdivia
Juan Bros	Pedro de Castro Barriento
Luis Blasco	Francisco Delgado Sánchez
Antonio Godoy	Joseph Zameza y Elexalde
Mariano Reig	Antonio Pablo Honrubia y Rus
Francisco Delgado Sánchez	Antonio Caballero
Juan Domingo Vidal	Juan Manuel Gaitán Arteaga
Nicolás Zabala «El Menor»	Jaime Balius y Vila
Luís Giner	Juan Manuel García de la Puente

Francisco Soler

Pedro Navarro

Ramón Garay

Cristóbal Díaz

Así, podemos afirmar que con los maestros de capilla andaluces que hemos seleccionado, quedan representados tanto geográficamente como cualitativamente todos los que no aparecen en esta lista.

3. DOMINGO ARQUIMBAU. BIOGRAFÍA DE UN DESCONOCIDO MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

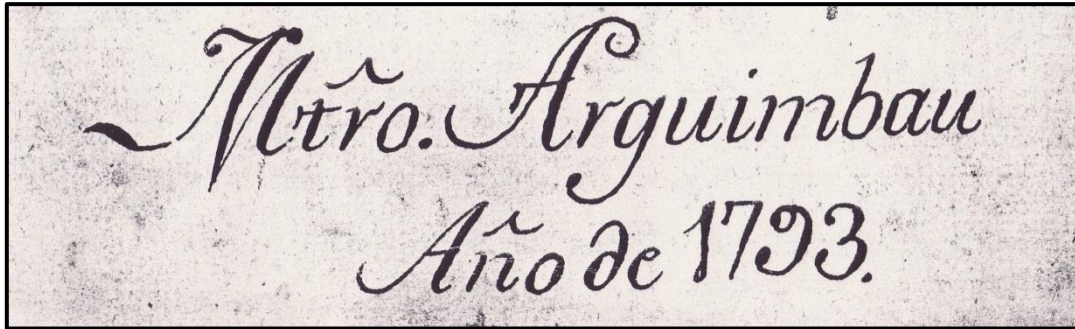


Ilustración 4.- Impresión del nombre del maestro Domingo Arquimbau en la partitura «MOTETE A DÚO».

Parece ser que los datos sobre los primeros años de la vida de Domingo Arquimbau, no cuentan con el esclarecimiento que su magnífica obra requiere. Lo que sí queda bien definido son las etapas del maestro de capilla durante sus magisterios en Cataluña y en Sevilla. Esto puede desdibujarse gracias a la división que Montero (2001), realiza en su T.D. de la que hemos extraído la mayor parte de los datos que se exponen en este apartado.

Nacido en Barcelona e hijo de Miguel Arquimbau y Isabel Monters, según su testamento realizado en Sevilla en 1828, no se ha hallado aún su partida de nacimiento, aunque al comparar las fechas de la solicitud que realiza al Arzobispado de Barcelona para recibir su primera tonsura³², fechada el 12 de diciembre de 1782, podemos confirmar que pudiese haber nacido en el año 1757 en la ciudad de Barcelona. En ella se cita literalmente «...licenciado, natural de Barcelona y de edad de 25 años y Maestro de Canto en la Iglesia parroquial de Torroella de Montgrí» (Archivo Diocesano de Barcelona, 1742).

Aunque son pocos los datos que se tienen sobre la trayectoria del compositor durante los años correspondientes a su formación musical, se puede asegurar que estuvo ligada al ámbito

³² La tonsura es la ceremonia litúrgica de la Iglesia Católica en la que se cortaba a cada hombre un trozo del cabello de la coronilla para indicar su consagración a Dios y su entrada al Clero.

religioso catalán, siendo decisivo en su posterior producción musical. Es muy probable que estudiara en Montserrat debido a lo estrechamente ligada que se encontraba la capilla musical de la catedral de Barcelona con la escuela de la Escolanía de Montserrat. Domingo Arquimbau residirá en Barcelona durante sus primeros 28 años de vida, hasta 1785, año en el que se desplazará a Gerona.

El recorrido laboral de Domingo Arquimbau se iniciará, en primer lugar, en la catedral de Barcelona, ocupando el cargo de maestro sustituto. En ese momento, el magisterio de la catedral lo ocupaba José Durán, alumno del napolitano Francesco Durante, considerándoles a ambos como los impulsores del estilo italianizante en la música religiosa española de finales del siglo XVIII. Así, podemos confirmar la relación existente entre Domingo Arquimbau y José Durán, quedando patente la influencia que ejercerá para la consecución del puesto de maestro de capilla en la iglesia del Palau de la Condesa de Barcelona en 1780, cargo que ya habría ostentado el maestro Durán en el año 1755. Para opositar al cargo, Arquimbau compondrá el Salmo «*Nunc Dimitis*», pieza que se conserva en el archivo de la catedral de Gerona y que está considerada como la composición más temprana de la que se tiene constancia del maestro. Con esas influencias, no es de extrañar el reflejo del estilo italiano en la obra del maestro.

Desde finales de 1782, Arquimbau ocupará el puesto de maestro de canto en la parroquia de San Ginés de Torroella del Mongrit, cargo que ostentará hasta su renuncia en el año 1785. Tal como expone Montero Muñoz en su Tesis, es muy probable que durante este periodo de tiempo, simultaneara el cargo de maestro de canto con el de maestro de capilla sustituto en la catedral de Barcelona. Un dato que nos llama la atención, es una citación literal que María Luisa realiza en sus Tesis que versa así:

«Se muda lo Mestre per asenso del Rmt. Jayme Balius al Magisterio de Cordova y entra per Mestre en esta lo RMT. Domingo Arquimbau. Acólito. Mestre quera dela Cathedral de Tortosa y de la villa de Torroella del Montgrí y tinque lohonor de tenir tres Mastrías plagadas 3 mesos y se queda en la Catedral de Gerona» (Montero, 2001, pág. 40)

En este texto sacado del «*Libro de Entrada de la Capilla de Música*»³³ de la catedral de Gerona, queda reflejado de forma fehaciente en su última frase que pudiera haber optado a varias capellanías, apareciendo también una referencia en la que se reseña que Domingo Arquimbau ostentará también el cargo de maestro de capilla en la catedral de Tortosa.

Tras la marcha de Jaime Balius, que era maestro de capilla en la catedral de Gerona, a la catedral de Córdoba, la plaza en la catedral gerundense queda vacante. Domingo Arquimbau será nombrado maestro de capilla de la catedral de Gerona por unanimidad y sin realizar oposición previa el día 4 de julio de 1785, gracias a sus méritos y quedando reflejado en el libro de entrada de la capilla de música. Durante esa etapa de su vida, recibirá las Ordenes Sagradas de subdiácono el 1 de abril de 1786, de Diácono el 3 de marzo de 1787 y Presbítero el 22 de diciembre de 1787. Con respecto a las composiciones registradas y conservadas de estos cinco años de magisterio en Gerona, contamos con un total de treinta y siete obras compuestas para 4 y 8 voces con acompañamiento de orquesta. Dicho registro cuenta con tres Misas, cinco Motetes, un Ofertorio, dos Te Deum, dos Salmos, cuatro Responsorios, un Aria, una Cobia, diez Gozos que eran ejecutados en las fiestas de Nuestra Señora de la Merced, tres Oratorios, tres Rosarios y dos Villancicos, conservándose también otras cuatro obras en la biblioteca de Cataluña. Según Montero Muñoz (2001), entre estas obras, podemos encontrar un gran número de ellas escritas en español y catalán, algo que no volverá a ocurrir en el

³³ Dato extraído de Montero, (2001).

legado del maestro, excepto en algunas piezas que compondrá para las hermandades de penitencia sevillanas.

Arquimbau llegará a Sevilla el día 10 de septiembre de 1790, tras convocarse oposiciones debido al delicado estado del maestro de capilla de la catedral hispalense, Antonio Ripa, que ostentaba el cargo desde el día 22 de junio de 1768. Tras superar una dura oposición, el Cabildo de la catedral de Sevilla nombrará a Domingo Arquimbau maestro de capilla sustituto hasta la muerte del maestro Ripa, acaecida el día 3 de noviembre de 1795. El maestro Arquimbau permanecerá en el puesto de maestro de capilla de la catedral de Sevilla hasta su muerte, acaecida el día 26 de enero de 1829, destacando por su brillantez en la creación de obras musicales. Durante su estancia en Sevilla, se sabe que vivió en la calle Abades nº 29, vivienda que era propiedad del Cabildo y bastante cercana a la catedral, constando así en su partida de defunción. Junto al maestro vivían sus sirvientas, Rosalía Domínguez e Isidora Domínguez, a las que nombraría como sus herederas en su testamento.

En estos primeros años, su cometido será el de dirigir la capilla, realizar informes para el Cabildo sobre la admisión de músicos de voz e instrumento y, por supuesto, la composición de obras musicales. A lo largo de estos años, compondrá cincuenta y nueve obras, de las que cabe destacar en número sus seis Misas, diecisiete Motetes, dieciocho Salmos y sus seis Responsorios.

Hemos de destacar el año 1794 como su periodo más productivo con la composición de un total de veinte obras, entre las que cabe enumerar una Misa, seis Motetes, una Salve, un Cántico, un Himno, siete Salmos, un Responso, una Lamentación y un Oficio de Difuntos. Este gran trabajo puede ser debido gracias al permiso que el Cabildo de la catedral le dispensa en el A.C. del día 27 de marzo de 1794, fecha en la que se acuerda el ofrecer licencia al maestro Arquimbau para asistir solo a la mitad de la jornada de los ensayos del

coro, pudiendo así dedicarse a «trabajar y hacer obras de Música». Aun así, este dato lo pudiésemos debatir puesto que no debemos desdeñar el gran trabajo compositivo que realizará al año siguiente, en 1795, al componer un total de 3 Misas completas, un Motete, tres Salmos, un Miserere y un Alabado, dejando de manifiesto que no es que descendiera su labor, aunque descienda en número de piezas, es simplemente que el número de piezas disminuirá debido a la magnitud de las obras que compondrá al año siguiente.

Entre los encargos más importantes de ese periodo, hay que destacar la realización de una función en 1792 por la salud de los Reyes, el encargo de arreglo de los Motetes de Pentecostés y de la Ascensión en mayo de 1795, y el «*Te Deum*» cantado con orquesta para celebrar la paz de Basilea con Francia en septiembre de 1795. Además, durante estos años, Arquimbau gestará el proyecto de renovación de la capilla de música, proyecto que desarrollará e implantará en años posteriores a pesar las reticencias económicas del Cabildo.

El día 3 de noviembre de 1795, morirá el maestro Antonio Ripa, concediéndosele, tras petición dirigida al Cabildo, la propiedad de la plaza a Domingo Arquimbau, y quedando registrado en el libro de «*Registro de entrada de Arzobispos y prebendados de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*», con fecha de 6 de noviembre de 1795 (Catedral de Sevilla, 1639-1872, Libro 04786 (767). Folio 77). Este cargo será ocupado por el maestro durante los 33 años siguientes, siendo esta época en la capilla de música de la catedral de Sevilla considerada como una de las más fecundas y de máximo esplendor.

Las dos primeras obras de este periodo serán un «*Te Deum Laudamus*» para la entrada de los Reyes y el Motete «*Sancte Ferdinande Rex*» a 8 y gran orquesta, ambos compuestos para once días de celebración que se llevarían a cabo en la ciudad por la visita de los Reyes Carlos IV y su esposa M^a Luisa de Parma acompañados de sus hijos, que vendrían a Sevilla el 18 de

febrero de 1796 para rezar ante el cuerpo incorrupto del Rey San Fernando por la recobrada salud de su hijo heredero, Fernando VII.

Además del ejercicio de componer y de ejercer como maestro de capilla, durante su estancia en Sevilla Domingo Arquimbau tendrá una singular preocupación por modernizar la capilla de música de la catedral, adaptándola al estilo musical que se imponía en Europa, el estilo Clásico. Estos impulsos no son bien vistos por algunos integrantes del Cabildo, los cuales incitan al maestro a entremezclar sus obras con las del maestro Ripa, con la finalidad de honrar al difunto maestro (Montero, 2016)³⁴, aunque la intencionalidad era la de no dar paso a las nuevas sonoridades propuestas por el maestro Arquimbau. No podemos calificar de este modo a todos los integrantes del Cabildo, existiendo discrepancias en las opiniones, puesto que en el mismo A.C. también se ensalza la música del maestro, como podemos apreciar seguidamente al referirse a los Misereres compuestos para el Miércoles y el Jueves Santo: «(...) *el Cabildo está muy satisfecho y orgulloso de su aplicación y fino gusto en la composición de su música*».

Una de las primeras encomiendas que realizará el maestro será la de cambiar la ubicación de la orquesta en la catedral, desplazando la ubicación de los instrumentistas durante el Oficio de Tinieblas de Semana Santa de los pulpitos a la capilla mayor para no dar la espalda al Santísimo Sacramento. Para ello, Arquimbau presentará un «*Plan de disposición de la Capilla de Música*» (Montero, 2001, pág. 502), en el que propondrá al Cabildo el situar siempre a la orquesta delante del Facistol³⁵, con la finalidad de ajustar y unir la música del

³⁴ A.C. 23-12-1797.

³⁵ Facistol de la Catedral de Sevilla. El gran facistol (atril en el que se colocan los libros de canto) que se encuentra en el centro del coro es obra renacentista y está realizado en madera y bronce. En su ejecución participaron los escultores Juan Marín, Francisco Hernández y Juan Bautista Vázquez, quienes lo realizaron entre 1.562 y 1.565; los relieves en bronce fueron fundidos por Bartolomé Morel. La Virgen con el Niño que figura en el templete que corona el facistol es obra de excepcional calidad, en la que se aprecia claramente el estilo de Juan Bautista Vázquez, quien labró también el Cristo Crucificado y los Evangelistas que coronan todo el conjunto.

órgano, de la orquesta y del coro al estar más próximos los unos de los otros, tal y como se cita literalmente:

«(...)el maestro de capilla podrá trabajar y cantarse música de mucho más gusto y agradable que cuando se canta en el órgano, pues en éste no pueden cantarse ni causar su efecto, por no estar todos los músicos unidos» (Montero, 2016)³⁶.

Este «Plan de Disposición de la Capilla de Música» será propuesto en octubre de 1798 y ratificado tras ser aceptada por el Cabildo el día 11 de enero del año siguiente.

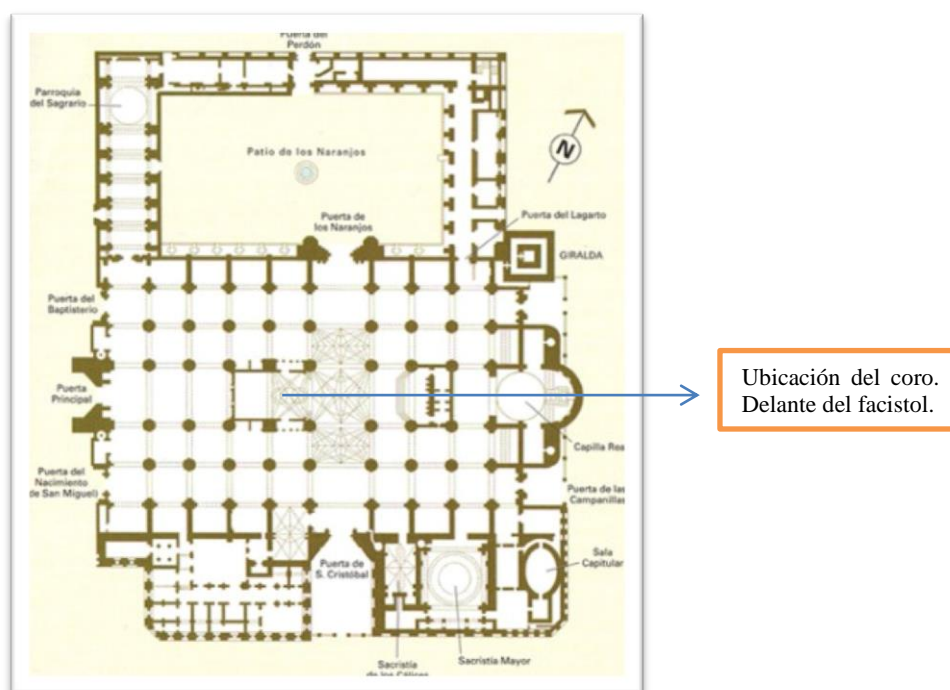


Ilustración 5 Plano general de la catedral y ubicación propuesta por Arquimbau para la capilla musical.

Al comenzar el siglo XIX, asistiremos a una acusada disminución en el número de composiciones del maestro, puesto que deberá dedicar mucho tiempo a la búsqueda de músicos con el nivel exigido por él, debido a las epidemias que asolarán Sevilla en los años 1800 y 1813 y a la guerra con los franceses. Serán muy numerosas las procesiones de rogativa que se realizarán en Sevilla durante el transcurso de esos años. El día 2 de

³⁶ A. C. 24-10-1798.

septiembre de 1800, saldrá una procesión desde la catedral hasta la ermita de San Sebastián³⁷ acompañada por músicos. Durante los días siguientes, se llevarán a cabo procesiones generales con el Lignum Crucis y el día 29 se procesionarán las imágenes de N^{tra}. S^{ra}. de los Reyes y la de San Pedro Apóstol. Es evidente el acompañamiento musical de todos estos actos dado que serán realizados con la mayor solemnidad posible. A estos hechos podemos sumar los nueve días de rogatoria en la catedral, que no hicieron más que empeorar la situación, provocando que la epidemia se extendiese aún más.

En aquellas fechas, Sevilla contaba con 80.568 personas censadas de las que solo se libraron unas 4.000, siendo Arquimbau uno de ellos gracias a la petición que dirigirá al Cabildo el día 17 de septiembre del 1800 para marcharse a Barcelona, y que le será concedida por un plazo de cuatro meses. Cuando la enfermedad comenzaba a remitir, se realizarán dos las funciones en acción de gracias, los días 21 y 24 del mes de noviembre del año 1800. Pero no será hasta abril de 1801 cuando se celebrará una gran función por la completa extinción de la epidemia en Sevilla y provincia. A partir de ese momento, la misión de Domingo será la de informar al Cabildo sobre las vacantes de voces e instrumentistas que tendrá la capilla de música, sobre todo de tiples y bajos.

En mayo de 1802, Arquimbau solicitará su primera licencia para convalecer de una enfermedad de la que convalecerá hasta su muerte. Aunque nunca abandonará su labor como compositor, sus obligaciones como maestro de capilla se verán en parte mermadas y el volumen de sus obras ya no gozará con el esplendor de sus primeros años en la catedral. A esta licencia le seguirán otras concedidas en mayo de 1802, en la víspera de la Concepción en 1804, y una que le es concedida de forma anual y permanente para tomar baños a partir de julio de 1805.

³⁷ Ermita que se encontraba dónde hoy en día está el Prado de San Sebastián, y dónde en aquellos años se encontraba el cementerio de la ciudad.

Las numerosas peticiones de aumento de salario de los componentes de la capilla provocarán la creación de una comisión formada por el Protector de Música y Señores de Fábrica que serán los encargados de regular tanto el número de músicos como el salario de los mismos. Entre estos músicos que entrarán a formar parte de la plantilla de la capilla musical durante el año 1803, aparecerá el tiple Juan Longarini. Este personaje es de suma importancia en la vida de Arquimbau, puesto que será a través de él como su música llegará hasta Bolonia, país natal del tiple, y donde Arquimbau será nombrado miembro honorífico de la Academia Filarmónica de Bolonia. Eso es gracias a la presentación que el tiple realizará en esta institución en el año 1805, de una Lamentación para el Miércoles Santo que el maestro compondrá para 2 coros con orquesta. Tras recibir, analizar y escuchar la composición, dicha Academia lo nombró como uno de sus académicos y lo condecoró con el título de Doctor, diploma que le será expedido el día 23 de noviembre de 1815.

«Con motivo de haber llevado el Tiple Longarini a Bolonia varias obras de dicho maestro Arquimbau, y oídas, principalmente la Lamentación primera del Miércoles Santo que principia “Incipit Lamentatio”, a toda orquesta, agradó tanto que se le despachó título de habersele numerado entre los maestros Compositores Honorarios de la Academia Philarmónica de Bolonia en 23 de noviembre de 1815» (Libro de Entrada de Arzobispos y Prevendados de esta Santa Iglesia Catedral, 1762, Libro 384).

En 1806, el Cabildo encargará a Domingo Arquimbau la composición de música nueva para el día del Corpus puesto que la que hasta ahora se cantaba ya estaba antigua. De esta revisión se desprenden tres Motetes a 4 voces con bajón obligado y unas pequeñas piezas instrumentales para interpretar entre la Epístola y el Evangelio. Con este dato se puede apreciar el tratamiento que se le confiere al nuevo estilo de Arquimbau por los señores canónigos más reticentes al nuevo estilo. Tras su encargo, el Cabildo aceptará la petición del

maestro de interpretar las piezas instrumentales que habrá compuesto, algo no permitido hasta ese momento.

En septiembre de ese mismo año, Arquimbau presentará el «*Plan de Reforma de la Capilla de Música*». En ese plan fija el número de músicos que debe contener la capilla, tanto de voz como de instrumentistas, la plaza que debe ocupar, las obligaciones que han de cumplir, los salarios de los músicos y la justificación de la utilización de los Seises en la voz de Tiple. Dicho plan será aprobado por el Cabildo.

Uno de los acontecimientos celebrados en la catedral de Sevilla en noviembre de 1807, será la función solemne en Acción de Gracias por el arrepentimiento del Príncipe Fernando VII de la conjura contra su padre, el Rey Carlos IV. Este hecho se acogió en la ciudad con una gran ceremonia a la que asistieron, además de numerosos feligreses, autoridades civiles y militares.

La guerra contra los franceses traerá como consecuencia el traslado del centro político Nacional a Sevilla, y por consiguiente el aumento de la actividad de la capilla de música, restando con ello tiempo a las labores de composición del maestro Arquimbau. Durante la ocupación francesa en España, acontecida entre los años 1808 y 1814, se realizarán en la catedral una gran cantidad de celebraciones tanto musicales como litúrgicas. Entre esos actos cabe destacar el concierto que se interpretó en el sagrario de la catedral el día 16 de noviembre de 1808 por la llegada de la Junta Central a Sevilla «*ejecutándose un concierto por la Capilla de Música reforzada por aventajados profesores*» (Montero, 2001, pág. 66).

Así pues, no es de extrañar el continuo trasiego de músicos que tras el año 1809 pasarán por la catedral, procedentes de distintos puntos del país y que vendrán huyendo de los franceses, registrándose numerosas peticiones para ser recibidos en la capilla de música de Sevilla.

La ocupación francesa de la ciudad hispalense se extenderá entre los días 1 de febrero de 1810 hasta el 26-27 de agosto de 1812. Éstos serán años de escasez económica y por consiguiente de muchas dificultades en la formación musical. Un buen número de bienes del tesoro catedralicio serán trasladados a Cádiz con el fin de preservarlos del desvalije francés, provocando con ello una de tantas modificaciones que sufrirán las celebraciones en la catedral, las cuales van a estar desprovistas de toda solemnidad. Esa falta de solemnidad con respecto a lo acostumbrado, se verá reflejada también en 1810 en la plantilla de la capilla musical, y modo de curiosidad, en los actos religiosos de Semana Santa y del Corpus, que ese año procesionaria con la custodia de la parroquia de Santa Ana de Triana.

Tal situación cambia un poco durante el año 1811 aumentando el número de componentes de la orquesta. En ese mismo año, Arquimbau recibirá de nuevo dos meses de permiso debido a su enfermedad. Dicho permiso no será igual a los anteriores, puesto que debe acudir a las celebraciones denominadas como «*Días de Primera Clase con Orquesta*».

Durante estos años de ocupación francesa, Domingo Arquimbau no dejará de componer, debiendo destacar la incidencia positiva que esos dos años tendrán sobre su producción musical.

En los últimos días de agosto de 1812, las tropas francesas abandonarán la ciudad de Sevilla, iniciándose así un gran número de celebraciones religiosas en acción de gracias, en las que cabe destacar numerosas interpretaciones del «*Te Deum*». Además, numerosos instrumentistas volverán a Sevilla para reintegrarse en sus respectivas plazas, con lo que la capilla de música volverá a la normalidad.

Durante el año 1814, debido a la recuperación económica del Cabildo, se realizarán oposiciones para los puestos de músico de la capilla musical, destacando la oposición para Tenor y de 2º organista. En el A.C. de la oposición a tenor, se hace referencia al «*estilo*

característico de cantar en la Santa Iglesia Catedral de Sevilla». Muchas son las personas que han dedicado su tiempo a investigar sobre ese “*estilo de acá*” ó “*Sonido de Sevilla*” sin obtener resultados, ofreciéndose como un reto para cualquier investigador que se ose a desdeñar su origen.

«(...) pero es verdad que el dicho D. Domingo tiene poco estilo para cantar, porque se conoce que no ha oído cantar bien; pero por quanto tiene proporciones en la flexibilidad que he notado en su voz, creo que en poco tiempo que oiga cantar según el estilo de acá tendrá V.I.S. un Tenor que llene todas las ideas» (Montero, 2016)³⁸.

La salud del maestro se verá de nuevo afectada en varias ocasiones durante ese año, 1814, posiblemente debida a la relación entre ese acuse de su enfermedad con la cantidad de funciones que se llevarán a cabo en la catedral. En el mes de abril quedará eximido de dirigir el Credo Romano, pues comunicará al Cabildo la imposibilidad de mantenerse en pie debido a los continuos mareos, y en el mes de en julio se le concederán dos meses de reposo asistiendo al coro cuando pudiese.

El 15 de septiembre de 1815 se anulará el «*Plan de Música*» realizado por Arquimbau en 1806 debido a opiniones dispares entre los componentes del Cabildo con respecto a la educación de niños Seises para la voz de Tiple, a la asignación salarial de los músicos y al número de componentes que debía tener la capilla de música. El nuevo plan se llamará «*Auto de Músicos*» siendo aprobado según A.C. fechado el 20 de noviembre de 1815.

En 1816 continuarán los achaques de salud del maestro, solicitando una nueva excusa durante la festividad del Corpus que le será concedida.

En 1817, Arquimbau insistirá en la falta de componentes para la capilla de música y, como ya lo había hecho en varias ocasiones, propondrá que las voces de tiple sean realizadas por

³⁸ A. C. 28-11-1814

seises, escogiendo a los dos más diestros en música que serían instruidos de manera reiterada hasta estar diestros con su papel, eso sí, excluyéndolos de otras obligaciones.

Unos años más tarde, en los años 1822 y 1823, la situación económica del Cabildo no será demasiado buena, provocando el tener que reforzar la capilla en las grandes festividades con músicos externos. A nivel nacional, este declive económico de la Iglesia es debido a las sucesivas desamortizaciones que se realizarán durante el siglo XIX, acabando paulatinamente con las capillas musicales en las catedrales. Nos llama la atención las necesidades por las que pasará durante esos años la capilla de música, al tener convidar a los músicos que serán llamados para reforzar la orquesta, tal y como queda reflejado en un A.C. fechado el 26 de marzo de 1822, en el que Arquimbau propone al Cabildo «(...) *“convidar” a los músicos de voces e instrumentos que sean necesarios para las Lamentaciones, los Misereres y demás funciones*».

La última etapa de la vida de Domingo de Arquimbau se puede fechar a partir de 1824. En ese año se agravará su enfermedad concediéndosele seis meses de permiso que serán prorrogados cada seis hasta su muerte en 1829. Durante esos años solo compondrá dos piezas, solicitando un ayudante para el archivo, debido a que la capilla interpretará en algunas ceremonias piezas sin consentimiento suyo y no adecuadas para la celebración.

Serán varias las referencias que indican que el estado de la capilla de música no pasará por unos buenos momentos en esa acotación de tiempo, debido a la precariedad económica de los puestos y a la falta de control de los músicos, a lo que hay que sumar la falta de músicos de voz, la renuncia del maestro de Seises y la falta de sochantre. La mala situación económica del Cabildo, hace que se piense en la posibilidad de unir las oposiciones de maestro de capilla con las de maestro de seises y la cátedra de canto llano, y así lo hacen.

En agosto de 1828 se convocarán oposiciones al magisterio de capilla en la catedral de Sevilla, imprimiendo y enviando el anuncio a otras iglesias y catedrales como era de costumbre. El Cabildo fija en este anuncio las obligaciones anuales que tendrá el maestro de capilla a partir de ese momento, que serán las de componer dos Misas, dos Salmos con orquesta, un Villancico de los que cantan los Seises en cada una de las octavas del Corpus, Concepción y triduo de Carnestolendas, y componer cada dos años un Miserere a toda orquesta. Además, el maestro de capilla tendría a su cargo la educación e instrucción de los Seises con una habitación en el Colegio de los mismos y la posibilidad de nombrar un ayudante, con una partida económica destinada para ello. También contaría con asistencia médica, cirujano y acceso a medicamentos en la «botica».

El 13 de septiembre de 1828 se fecha el inicio de la convocatoria con un plazo de presentación de solicitudes de 60 días. Se inscribirán once solicitantes, entre los que cabe destacar los maestros de capilla de las catedrales de Valladolid y Valencia, y los organistas de las catedrales de Zamora, Granada y Segovia, desistiendo algunos debido a la dificultad de las pruebas. La plaza será conseguida por Francisco Andrevi y Castellá, procedente de las catedrales de Santa María del Mar de Barcelona y de la catedral de Valencia. Tras el fallo de la oposición, será nombrado maestro de capilla el 30 de marzo de 1830.

A pesar de haber sido elegido, no llegará a tomar posesión de su plaza, puesto que el 30 de abril, solo un mes después, Francisco Andrevi y Castellá se encontrará en Madrid firmando la petición para realizar una nueva oposición al maestrazgo en la Capilla Real, a la que se presentará como «*maestro de capilla de la catedral de Valencia y electo por igual plaza en la catedral de Sevilla*» (Pedrell, 1897, pág. 71). La toma de posesión en Sevilla debió estar condicionada a los resultados de las nuevas oposiciones y, de hecho, la renuncia no le será admitida hasta el 15 de septiembre 1830, fecha en la que ya había sido proclamado maestro

de capilla en Madrid. Mientras tanto, el maestro compondrá una pieza nueva para los seises. A pesar de su corta estancia en Sevilla, Andrevi mantendrá siempre una gran cordialidad con el Cabildo de la catedral hispalense, enviando posteriormente sus últimas y más significativas composiciones, las cuales serán recibidas y correspondidas con todo agradecimiento.

En la mañana del 26 de enero de 1829, el Canónigo Ignacio del Mármol hará presente la gravedad de la enfermedad del maestro Arquimbau, poniendo en conocimiento del Cabildo la situación. Al término de este Cabildo, se convocará otro extraordinario porque el maestro ya había fallecido. A Domingo Arquimbau se le concederá la gracia de doble y entierro de Medio Racionero debido a su antigüedad, méritos y servicios prestados. Al día siguiente, el día 27 de enero, será sepultado en el cementerio de San Sebastián, celebrándose las honras fúnebres en la parroquia del Sagrario donde consta su inscripción en el libro de entierros de la parroquia.

En febrero de 1829, la capilla musical ofrece al difunto unas «*Honras Fúnebres a su Maestro D. Domingo Arquimbau*». Éstas se celebrarán durante los días 19 y 20 en la iglesia del convento de San Francisco, siendo la Misa celebrada por el Canónigo Francisco Bucareli, y situando sobre la tumba el bonete con las borlas verdes de doctor. Todo esto muestra lo querido y estimado que debió ser Domingo Arquimbau tanto por los músicos como por los miembros del Cabildo catedralicio.

Dos años más tarde de la renuncia al cargo de Andrevi, le relevará el segundo clasificado en las oposiciones, Hilarión Eslava. El maestro Eslava recibirá su primera educación musical en Pamplona, como infante o niño de coro de la catedral, donde expondrá unos progresos rapidísimos y asombrosos en el conocimiento de las reglas musicales. Años después, obtendrá la plaza de maestro de capilla en Burgo de Osma, y más tarde, el 20 de noviembre

de 1832, en la catedral de Sevilla. Tras su estancia en la ciudad, alcanzará el cargo de maestro en la Real Capilla de Madrid al igual que el de Director del Conservatorio de música.

Por último, no podemos cerrar este apartado sin hacer mención de los elogios que el maestro Eslava recibirá en distintos medios durante el siglo XX, enumerados en el artículo «*Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava*» (Hernández, 1978), escrito en 1929 por el musicólogo Leocadio Hernández, inédito durante su vida y posteriormente publicado por la revista «Príncipe de Viana» en 1978 con motivo del centenario de la muerte del maestro de capilla y que versa literalmente así:

«(...) Ángel Salcedo Ruiz en su Historia de España (Resumen crítico) pág. 633, cita discretamente al eximio maestro, entre los españoles ilustres contemporáneos como sigue: Hilarión Eslava. Músico insigne, compositor celebradísimo y autor de obras docentes muy populares. Nació en Burlada, Navarra (1807-1878).

El «Diccionario de la música ilustrado» (Central Catalana de publicaciones, Barcelona 1928) en la pág. 461 dice: D. Hilarión Eslava fue en su tiempo uno de los españoles que trabajó para el arte con más entusiasmo, generosidad y eficacia.

Y el «Diccionario de la música» por la ilustre artista primer premio del Conservatorio de Barcelona, Luisa Lacál, (Madrid, 1900) dice que Eslava creó en el Conservatorio de Madrid la clase de órgano y que su muerte fue una pérdida irreparable para el arte músico español.

Con la efusión propia de un enamorado corazón de artista afirma mi ilustre amigo, el académico don Adolfo de Sandoval: «Eslava, el inmortal compositor religioso» (Forjador de almas, pág. 162); y hablando del empleo de la orquesta en sus composiciones me decía recientemente (22 Set. 1929) en carta particular: «El órgano y la orquesta son como dos grandes potencias y dos epifanías soberanas y augustas para conmover, elevar y purificar

el espíritu. ¿Quién pudo dar mejor a las plegarias todos los matices del sentimiento que ellas tienen; al gozo religioso todo el anhelo de un amor puro; a las lágrimas de Jeremías toda la amargura de un corazón desgarrado; a los anatemas de los profetas toda la energía de un fervor santo?... ¡Cuántas veces me hablaba de esto en los años que pasé en París en el mismo órgano de la "Madaleine" mi egregio maestro Camile Saint-Saëns!» (...)» (Hernández, 1978, pág. 116)

3.1. Registro de la obra de Domingo Arquimbau en la catedral de Sevilla.

La preocupación de diversas entidades por realizar un registro de obras musicales de los compositores, como es el caso del Centro de Documentación Musical de Andalucía, es fundamental para poder acceder de manera más rápida y directa al material existente en las distintas catedrales. La obra del maestro Domingo Arquimbau³⁹ la podemos encontrar registrada en el «*Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*» (González, Ayarra, & Vázquez, 1994), Catálogo en el que están registradas todas las partituras de los distintos maestros de capilla que han ejercido en la catedral junto a la de otros compositores que se han adquirido y guardado durante siglos en el archivo catedralicio. Antes de la elaboración de este Catálogo, ocurrió un hecho histórico, gracias al cual, se pudieron incluir en el mismo las obras del maestro Arquimbau.

Tal y como se ha expuesto en su biografía, Domingo Arquimbau morirá el día 26 de enero de 1829, habiendo realizado testamento el día 14 de agosto de 1828, ante don Francisco José Azcarra, escribano público, y siendo albaceas de dicho testamento Don Antonio de Quesada y Don Francisco de Santillana (Montero, 2001, pág. 92). En ese documento, Arquimbau lega

³⁹ En conversaciones mantenidas con María Luisa Montero Muñoz, nos comenta que con el paso de los años, se han hallado un considerable número de obras nuevas que no están registradas en dicho catálogo.

toda su obra a Doña Isidora Domínguez y a su hija Doña Rosarí Domínguez, sirvientas del mismo durante su estancia en Sevilla.

Unos días más tarde de la muerte del maestro, un canónigo informará al Cabildo de que todas las partituras y borradores del maestro se encuentran en poder de sus herederas, habiendo designado en los albaceas del testamento del maestro para proceder a venderlas. Al percatarse dicho canónigo de esto, sugería al Cabildo que se adquiriesen para quedar custodiadas en el archivo de la catedral, petición que es aceptada y tras la que se acuerda que los señores de Fábrica recojan las partituras y ofrezcan la remuneración que crean conveniente. Además, en dicha reunión el Cabildo se acuerda que a partir de ese momento, todos los maestros de capilla estarán obligados a ceder los derechos de las obras que compongan, depositando en el archivo de la catedral tanto los originales de las piezas, como los borradores de la música que compongan mientras ejerzan en la catedral.

No se volverán a utilizar más estas partituras debido a que permanecerán almacenadas en el archivo de la catedral durante algo más de un siglo y medio, hasta que debido al derrumbe del edificio que alojaba el archivo de institución colombina en 1986, tal y como lo podemos visualizar en la imagen siguiente, unas limpiadoras encuentran en el año 1992 un baúl lleno de partituras del maestro Arquimbau en unos «*escondidos estantes*» del archivo (Montero, 2001, pág. 93).



Ilustración 6. Página 5 del diario ABC de fecha 9 de enero de 1986

Detrás de este eclipsado de la obra de Arquimbau, según palabras de María Luisa Montero, pudo estar la mano de su sucesor, el maestro Hilarión Eslava, considerado como

uno de los padres de la musicología en España. Resulta muy sospechoso que tras morir el maestro Arquimbau, no realice referencia alguna sobre su obra y su legado, permaneciendo en el anonimato aún hoy en día, lo que hace pensar a la doctora Montero, en base a que Eslava desestimara la obra de Arquimbau, que quisiese ocultar la dimensión musical de esas piezas. Una línea de investigación que nos propone María Luisa, como apasionada que es de la figura de Domingo Arquimbau, es el estudio comparado de la obra de Arquimbau con la obra de Hilarión Eslava, para buscar posibles semejanzas. La tesis que maneja la investigadora se basa en el posible plagio de algunas de las composiciones de Arquimbau, estudio lo que supondría un duro pero a la vez entusiasmante trabajo de investigación.

4. EL OBOE, HISTORIA Y EVOLUCIÓN. SU INSERCIÓN EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS DURANTE EL SIGLO XVIII

El oboe, proveniente de su palabra francesa Haut-bois, madera alta, surgió a mediados del siglo XVII en la corte de Luis XIV, y desde su nacimiento no ha dejado de utilizarse por los compositores de todas las épocas. Es muy numerosa la documentación referente al instrumento y a su uso a través de los siglos en todos los ámbitos musicales, pero aún falta un gran camino por recorrer si centramos nuestra atención en España y concretamente en el uso que hicieron del instrumento los maestros de capilla de las catedrales. Hemos de suponer que se pudieran hallar muchos datos sobre el mismo con toda la documentación que hasta aquí se ha expuesto en esta T.D., pero nuestras intenciones no pretenden de ir más allá del uso que se le otorgará al oboe en la catedral de Sevilla.

El hallazgo de un artículo realizado por D. Joseba-Endika Berrocal Cebrián, profesor de la Universidad de Zaragoza, nos ofrece una posibilidad enriquecedora para el conocimiento del oboe a nivel nacional concretizado en la época, sirviéndonos de reconocido apoyo histórico versus un acercamiento a diferentes aspectos relacionados con el instrumento, concretizando en nuestro caso, en las catedrales de España. A ello, hay que añadir unos apuntes históricos sobre los instrumentistas de los que tenemos constancia en la catedral hispalense, extraídos de del vaciado A.C. respecto a cuestiones musicales que el investigador Robert Stevenson hace en su libro «*La Música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606*» (Stevenson, 1985). Ese trabajo de extracción de datos ha sido continuado por la doctora Rosario Gutiérrez Cordero y por la

doctora María Luisa Montero Muñoz⁴⁰, con la elaboración de cinco volúmenes que recogen todas las referencias musicales en la catedral de Sevilla a través de los A.C. desde 1599 hasta el año 1938, con el que cierra el volumen número cinco⁴¹.

A continuación realizaremos un amplio recorrido con todas las referencias que hasta aquí hemos citado en esta introducción, debiendo poner de manifiesto el interés que tiene el último apartado de este bloque de nuestro estudio, en el que se esclarece la historia del oboe y de los oboístas que ejercieron en la catedral de Sevilla desde su primera referencia documentada.

4.1. Antecedentes del oboe⁴².

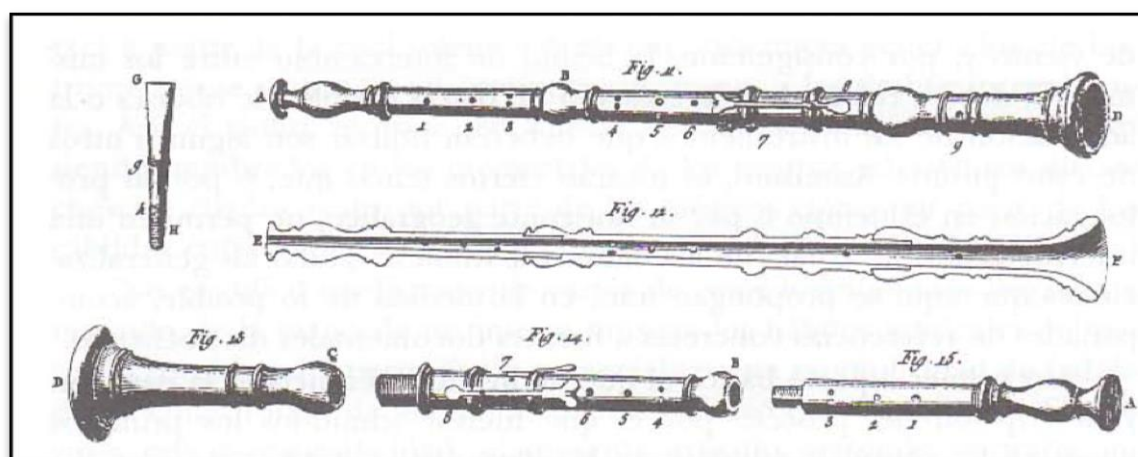


Ilustración 7. Hautbois. Grabado de la Enciclopedia de Diderot y D'Alambert. Vol. VI. París 1756

⁴⁰ Estos cinco volúmenes están registrados en la bibliografía adjunta: Gutiérrez & Montero, (2012). La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen I. 1599-1670; Gutiérrez & Montero, (2015). La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen II. 1671-1720; Montero, (2015). La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen III. 1721-1770; Montero, (2016). La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen IV. 1771-1830; y Montero, (2016). La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen V. 1831-1938.

⁴¹ Debemos agradecer la colaboración de ambas investigadoras el poner a disposición de este doctorando la información contenida en esos libros incluso antes de su publicación, siendo para la elaboración de esta T.D. de inestimable ayuda. La publicación de estos libros se ha llevado a cabo durante los años de realización de esta T.D.

⁴² Textos extraídos de la obra «The Oboe». Véase en bibliografía (Burges & Haynes, 2004)

Las primeras referencias de los instrumentos de doble lengüeta las podemos encontrar en algunas escenas musicales datadas en el año 2800 antes de Cristo, concretamente en unas tablillas sumerias en las que se pueden visualizarse instrumentos con la característica divergente o doble, que era común a los instrumentos «tipo oboe» más antiguos.

Sin embargo podemos hablar con mucha más seguridad de un posible antecesor del oboe si nos situamos en la época Brahmánica en la India, entre el S.XII y el S.XVII. Allí se utilizaba un instrumento llamado «*otou*» u «*Ottu*», transliteración que nos puede sonar de forma muy similar al nombre actual del instrumento, sobre todo en inglés. Tenía forma cónica, y aunque no poseía agujeros para los dedos, tenía una lengüeta con forma de triángulo equilátero.

Al igual que otros muchos instrumentos tradicionales de la India, el «*otou*» ha conservado su forma tradicional a través de los siglos y se emplea actualmente en la música tradicional india para las danzas en rituales. Hay otra versión de este instrumento llamado «*nagasuram*» que produce un sonido algo más grave y de otro llamado «*sanayi*» que tenía forma de oboe doble, y del que apenas nos ha llegado información. Los instrumentos chinos son similares a los modelos hindúes. El emperador Kang-Hi nos ha dejado un registro sobre los instrumentos empleados en China, en el que aparece una especie de oboe llamado «*koan*». Estos instrumentos de doble lengüeta se desarrollaron y usaron con objetivos rituales en varias formas por todo el mundo antiguo. En Egipto serán introducidos durante el siglo XV A.C., pudiéndose vislumbrar en imágenes pictográficas que aparecen en manuscritos antiguos, donde se muestran unos instrumentos usados por las bailarinas y que producirían una música bastante estridente, siendo imposible ofrecer conclusiones definitivas sobre su sonido.

En Grecia y Roma, tenemos certezas sobre la estructura y entonación de los instrumentos de doble lengüeta. Los griegos y romanos, desarrollaron decenas de instrumentos de viento que pueden clasificarse en dos grandes categorías, las «*auloi*» griegas, equivalentes a las romanas «*tibiae*», y las «*syrinx*», que en romano se llamaban «*fistulae*». La literatura clásica abunda en comentarios sobre el «*aulos*» y el «*syrinx*», pudiendo encontrar muestras pictóricas de ellos en ánforas griegas con ilustraciones de músicos e intérpretes que contienen la mayoría de los museos griegos.

La historia de la música occidental no hace referencia a la evolución de los instrumentos de doble lengüeta tras el declive del imperio romano y, sobre todo, en la Edad Oscura, en la que la actividad musical quedará reducida al ámbito de las culturas locales. Sin los escritos de Boecio y Casiodoro no habría sido posible la transmisión de ningún conocimiento de la antigua música griega. La familia del oboe sobrevivirá gracias a los juglares, a los trovadores y a vendedores ambulantes, pudiendo afirmar que la línea de evolución del instrumento no se romperá del todo gracias a las Cruzadas.

Con respecto a otras zonas del mundo, podemos citar que en Arabia, durante la época de la ocupación árabe en Persia, concretamente en la segunda mitad siglo VII, la mezcla de las dos culturas produjo el oboe árabe llamado «*forna*» o «*surma*», siendo usado por los turcos en las bandas militares debido a su potente sonoridad estridente y violenta. Estos instrumentos encontraron su camino a Europa con el retorno de las Cruzadas. En los pueblos islamizados de África occidental encontramos el «*alghaita*», instrumento que ocupará una destacada función música instrumental africana, destacando sobre todo junto a instrumentos de percusión. En Asia se hallarán una gran diversidad de instrumentos de doble lengüeta. En el norte de la India era frecuente en las ceremonias al aire libre el uso de un instrumento llamado «*sahnai*», y en el sur de la India encontramos otro llamado «*nagasvaran*». En la

región del Tíbet, encontramos un instrumento llamado «*gya-ling*» y en Tailandia hay que citar el «*pi-nai*», instrumento que se usaba en la música tradicional. En Vietnam podemos encontrar el «*ken*» y, por último, hay que citar el instrumento tradicional chino por excelencia que es el «*sonna*» que hoy en día se sigue utilizando con carácter cotidiano.

4.2. Las chirimías del siglo XVII

A finales de la Edad Media, en las distintas Cortes Europeas comienzan a surgir ciertos instrumentos de doble lengüeta contarán con un rápido auge. Son los *caramillos* o *chirimías*, instrumentos de sonoridad muy espectacular, cálida y resonante, con una gran variedad de tamaños. En 1618, Michael Praetorius⁴³ enumerará una lista de siete chirimías distintas. Había bandas alemanas de chirimías que tenían a su vez trombones y cornetas. En las chirimías de mayor tamaño, el agujero más cercano a la campana se cerraba mediante la utilización de una llave montada sobre un muelle. El cuerpo del instrumento era de una sola pieza, con corte cónico y sin apenas decoración. La caña estaba montada sobre una pieza de metal que se insertaba en el instrumento.

⁴³ Michael Praetorius fue un compositor y organista alemán que dejó escrita una obra musicológica llamada «*Syntagma Musicum*». Esta obra estaba escrita en tres volúmenes y fue editada entre los años 1614 y 1619. Es una de las principales fuentes para el estudio de la interpretación de la música del barroco temprano. El dato que aquí exponemos lo podemos encontrar en una lámina del segundo volumen de esta obra.



Ilustración 8. Chirimías⁴⁴

Las chirimías son los antecesores más directos tanto del oboe como del corno inglés. La producción del sonido es igual a la del oboe, siendo instrumentos relativamente simples y contando solamente con una llave para el último agujero en los instrumentos altos, tenores y bajos. Sin embargo, esta simplicidad hace que la forma de tañerlos y su afinación sea extremadamente difícil, y por estas dificultades son actualmente poco utilizados, sobre todo al ser mezclados con voces, algo que no pasará durante la historia de este instrumento, puesto que su uso en las catedrales estuvo generalizado hasta finales del siglo XVIII. Poseen un sonido muy penetrante, especialmente adecuado para música de danza, y aunque hoy día no sea muy admitido, para su uso en música sacra. Se conocen desde la edad media, si bien, fueron muy usadas durante el Renacimiento en las capillas de música de las catedrales y colegiatas de España y en toda Europa, donde eran instrumentos imprescindibles. Es por eso por lo que es extraño que ahora no se utilicen junto con coros de voces, cuando en realidad se utilizaban para reforzar a las propias voces.

⁴⁴ De izquierda a derecha: chirimías soprano en Re y alto en Sol (Cronin, sobre modelos europeos del siglo XVI, 440 Hz.), tenor en Do (Hanchet, modelo español del siglo XVI, 440 Hz.) y bajo en Fa (Schuler, sobre modelo conservado en Salamanca (siglo XVI), 440 Hz.).

4.3. El nacimiento y evolución del oboe hasta 1830.

La historia del oboe que hoy en día conocemos, comienza en 1651 en la Corte de Luis XIV. En ese año Michel Philidor, gran virtuoso de varios instrumentos de viento, entró a formar parte de la Grande Écurie de la Corte francesa en la que conocerá a Jean Hotteterre, que pertenecía a una de las numerosas familias parisinas de fabricantes de instrumentos de viento, al igual que los Chédeville y los Philidor, y provocando a través de esa colaboración, la aparición del primer oboe.

Junto al resto de miembros de la *Grande Écurie du Roi*, en especial Philidor y Jean Baptiste Lully, Jean Hotteterre está considerado como el verdadero creador del instrumento, construido a partir de la realización en su taller de experimentos con chirimías de uso militar de interior y exterior. Entre esos dos instrumentos, existían diferencias de forma, construcción, propósito musical o función social. La colaboración musical entre estos tres personajes da como resultado el nacimiento del elegante oboe articulado en tres piezas, que bien pudo ser probado en los ballets de Lully con anterioridad a 1660, aunque la referencia más fiel del primer uso del oboe que tenemos es en la ópera pastoral «*Pomone*» de Robert Cambert en 1671.

Era un instrumento más dulce y de timbre menos incisivo gracias a que estaba realizado con un taladro o diámetro más fino que el de las chirimías y con un estrechamiento menor, contando con unos orificios distribuidos por todo el tubo para el cambio de las notas más pequeños, y con una lengüeta menos ancha y no tan rígida. Además, el pabellón no sólo era más corto que el de las chirimías e instrumentos anteriores, sino que también era menos acampanado. Por todos estos cambios el sonido del instrumento era menos picante, con una sonoridad nasal más refinada, que permitía al intérprete alargar su tesitura, disminuir su

volumen, y ofrecer un mayor equilibrio en cuanto a la afinación⁴⁵. La colocación de llaves y de dobles oídos le dispensará al instrumento la posibilidad de realizar con relativa facilidad escalas cromáticas.

Aunque la chirimía y el oboe se utilizasen paralelamente durante un largo período, este último pasó a tener rápidamente un papel predominante en el seno de los ensambles militares de la Corte de Luis XIV. Pero lo más importante es que gracias a su gran calidad sonora, el nuevo instrumento se situará definitivamente como esencial en el repertorio de la música tanto orquestal como de cámara, junto a instrumentos como el violín, la flauta de pico y el traverso. El oboe requería unas altas exigencias técnicas de los intérpretes, resultando muy complicado para los principiantes, algo que estará muy bien considerado entre los músicos profesionales de la época.



Ilustración 9. Oboes de dos y tres llaves.

El nuevo instrumento era de madera de boj y en ocasiones estaba embellecido con decoraciones en marfil, su estructura estaba formada por tres cuerpos y su longitud era

⁴⁵ LA a 415 Hz, medio tono menos que ahora.

inferior a la de la chirimía. Tenía una sección cilíndrica y estaba compuesto por seis orificios alineados para la colocación de los dedos, agrupados de tres en tres y con una estudiada separación entre ambos grupos. Bajo los seis agujeros centrales, se encontraba otro agujero que se abría o cerraba mediante el mecanismo de una llave con dos palas para el uso ambidiestro, y que era llamada «cola de pez» por su forma. Gracias a esta llave, se posibilitaba el ejecutar el semitono Re#. Aunque la escala más utilizada en principio era la de Re mayor, las digitaciones o posiciones técnicas de los sonidos eran un tanto ambiguas en su entonación, teniendo el intérprete que jugar con la embocadura para controlar, aunque fuese de manera artificial, la afinación de las notas. Las siguientes posibilidades cromáticas llegaron añadiendo al tercer y cuarto agujero, dos orificios más pequeños próximos a los anteriores, como podemos ver en la ilustración anterior.

La mayor suavidad del sonido del oboe barroco, menos incisivo que la sonoridad de la mayoría de los instrumentos actuales que utilizan las escuelas modernas, hace que la interpretación con este oboe de época posea una evocativa belleza que ha de tenerse muy en cuenta a la hora de interpretar música barroca con el instrumento moderno. Con ello, al tocar con un instrumento barroco no tiene por qué ser excesivamente suave cuando la lengüeta está bien elegida y la técnica es la adecuada, a lo que hay que añadir que no tiene por qué sonar desafinado en absoluto.

Las dos últimas características datadas con anterioridad al siglo XVIII son la aparición de dos ensanchamientos próximos a ambos extremos del instrumento influyendo ello en el timbre del instrumento y en la afinación, aportando además una intensificación del sonido. Estas características, aunque más sofisticadas, se encuentran hoy en día en el oboe vienés y en oboes utilizados por instrumentistas franceses de la segunda mitad del S.XIX.

El instrumento ganó en pocos años una gran popularidad en diversos países europeos. Henri Purcell incluyó el oboe en sus composiciones a partir del año 1681 y tras ello, lo emplearía de manera continuada en todo su legado. El reconocimiento al nuevo instrumento lo tenemos a la llegada del siglo XVIII, en el que el nuevo oboe había ganado nombre y a partir del que será comúnmente utilizado por todos los compositores europeos. Hacia 1735, el oboe era ya fabricado en distintos lugares europeos como Nuremberg por Denner, en Milán por Anciati y en Londres por Staansbey tal y como se muestra en la imagen siguiente, y que nos da una buena idea de cómo eran los instrumentos que se utilizaban habitualmente en la época.



Ilustración 10. Copias de oboes barroco y clásico de principios de siglo XIX⁴⁶.

En cuanto a instrumentos pertenecientes a la familia del oboe, hemos de citar dos que serán utilizado habitualmente por compositores barrocos como es el caso de Johann Sebastian

⁴⁶ La primera imagen corresponde a una copia de oboe barroco con afinación 415Hz. realizado según un modelo de oboe barroco de Stanesby Jr. c.1740, y construido en madera de boj sin teñir con dos llaves de latón. La segunda imagen corresponde a una copia de oboe clásico original de Milhouse y con afinación 430 Hz. originario de Londres, y fechado aproximadamente entre los años 1805 y 1810. Está construido en madera de boj sin teñir y posee 3 llaves de latón. La tercera imagen corresponde al oboe original, a partir del que se realizó el instrumento de la segunda imagen. Podemos apreciar cómo el oboe de principios de siglo contaba con más llaves en la parte central de oboe, aunque estas fueran omitidas por parte del constructor de la copia por indicación del solicitante. Fuente: <http://oboeshistoricos.com>.

Bach, ejemplo que podemos encontrar en su Cantata nº 147 con el uso del oboe d'ámore, y en su Cantata nº 186 con el uso del oboe da caccia. En primer lugar, el oboe d'ámore o hautbois d'ámore, llamado también oboe alto, estaba afinado en La, una tercera menor más bajo que el oboe. Fue usado por Bach como instrumento obligatorio porque convenía al particular registro de las voces a las que acompañaba, debido a que su sonido poseía un color más suave que el desprendido por el oboe y un poco más estridente que el del corno inglés. En segundo lugar, el oboe da caccia o corno inglés está considerado como otro familiar directo del oboe por sus características tanto constitutivas como sonoras. Usado para la caza en los primeros años del siglo XVIII, tenía forma angulada y tras varias transformaciones irá adquiriendo su forma recta, como actualmente los conocemos. Es un instrumento afinado en Fa, una quinta por debajo del oboe, y será usado de manera habitual en las obras de compositores tanto del periodo Barroco como del Clásico.

Respecto a la mecanización del oboe desde su invención hasta 1830, hay que comenzar afirmando que los oboes barrocos de dos y tres llaves se usarán con asiduidad en toda la música del S.XVIII. A partir de 1750, estos modelos comenzarán a experimentar algunos cambios. Se comenzó a fabricar un instrumento con un taladro interior más estrecho, facilitando así la emisión de notas más agudas y pudiendo ejecutar incluso hasta un fa sobreagudo. Esa transformación afectará también a la afinación, pasando de 415 Hz en el oboe barroco a 430 Hz en el oboe clásico, un cuarto de tono más que su antecesor.

El estrechamiento progresivo del cuerpo del oboe se acentuó hacia 1770, época en la que el diámetro exterior en la parte central del oboe es igual al oboe de nuestros días. El desarrollo del instrumento, no obstante, será lento e irregular encontrándonos intérpretes muy reacios a los cambios en los instrumentos contando hacia 1820 con oboístas que seguían usando el oboe de dos llaves de la época de Mozart. Aunque hemos de suponer que la

mecanización de los instrumentos siempre tuvo como objetivo el buscar la facilidad para ejecución y la articulación, nunca lo tuvo como objetivo único, puesto que los constructores de instrumentos buscaron habitualmente la belleza del sonido.



Ilustración 11. Oboe de la Catedral de Salamanca⁴⁷.

Durante el S. XIX se producirán cambios sustanciales en el instrumento, por un lado provocados por la búsqueda de nuevas sonoridades requeridas por el propio espíritu romántico, y por otra parte el impulso en la mecanización que provocará llegada de la revolución industrial, influyendo directamente en el mundo de la luthería y proporcionando nuevas herramientas con las que fabricar nuevos y delicados mecanismos para el oboe.

Hacia 1825, los fabricantes habían ampliado el número de orificios a quince, diez de los cuales estaban controlados por llaves que incluían una de octava para evitar tener que cambiar de registro mediante una sobre presión del aire y de la caña. Aparecen una llave para el sol#, una llave mediante la que el dedo meñique de la mano derecha mejoraba el Fa#, una llave de

⁴⁷ El archivo catedralicio de Salamanca guarda uno de los más extraordinarios conjuntos de instrumentos aerófonos renacentistas –orlos, chirimías y bombardas-, un oboe y un bajón barrocos y 2 trompas del siglo XIX. Posteriormente, se han encontrado otros 3 instrumentos, muy deteriorados, y que están aún por estudiar, restaurar y catalogar. Se trata de un arpa, una trompa marina y una chirimía bajo.

Do# grave, una llave de Fa cerrada, una de Sib cerrada, y otra para Do cerrada y superior. La tesitura aumentó añadiendo el Si grave mediante una llave larga que cerraba un orificio en la campana. Este oboe era totalmente cromático, y al parecer, es probable que con un instrumento clásico de la primera década del siglo XIX realizado en madera de boj, fuese con el que se tocasen por primera vez las sinfonías de Beethoven.

Es fundamental citar a la familia Triebert al referimos a la evolución mecánica del oboe en el S. XIX, entre los años 1819 y 1876. Esta dinastía creó seis modelos de oboes diferentes sufriendo a lo largo de esos años una total transformación. El cambio mecánico más significativo será la desaparición de los ejes modelados en la madera del instrumento, para ser estos sustituidos por columnas directamente atornilladas sobre el cuerpo del oboe, sobre las que se montaban las llaves.

Otro personaje muy importante en la mecanización del instrumento al establecer el sistema de anillos en las llaves que aún usamos hoy, Boehm, no tuvo éxito con la producción de unos oboes que eran realmente bueno. Éstos eran algo estridentes y poseían demasiada potencia para la orquesta, debido a que era unos oboes de cuerpo ancho y grandes agujeros que, por contrapartida, tuvieron una gran acogida en ambientes militares. En España se utilizarán hasta finales del siglo XX.

Las familias que actualmente son las encargadas de la construcción de oboes de reconocido prestigio a nivel internacional son Lorée, Marigaux y Rigoutat.

4.4. El oboe en las catedrales españolas durante el siglo XVIII⁴⁸.

El recorrido histórico sobre el oboe ofrecido hasta este punto de la T.D., nos asegura el gran uso que del instrumento se hizo en la música destinada al culto durante el siglo XVIII.

⁴⁸ Textos extraídos del artículo «Y que toque el Abuè. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII». Véase en bibliografía (Berrocal, 1996-7).

Con la finalidad de afianzar la tesis sobre la generalización del instrumento en el ámbito religioso de este siglo, debemos realizar un profundo análisis de la gran cantidad de datos sumamente significativos que podemos extraer del artículo de Berrocal, (1996-7) en el que se realiza un estudio que realiza un recorrido por todos los aspectos concernientes al oboe y a los oboístas españoles del citado siglo. En el resumen de este artículo podemos leer literalmente:

«El oboe, el “hautbois” francés, fue un nuevo instrumento que, junto con otros modelos de instrumentos de viento, comenzó a expandirse por Europa a partir de las últimas décadas del siglo XVII. España no fue una excepción y lo recibió paulatinamente en diferentes foros: militar, cortesano, teatral y eclesiástico. Aquí se analizan diversos aspectos referentes a este último ámbito. El trabajo pretende presentar un estado de la cuestión para algunos temas tratados como son el aprendizaje y circulación de estos músicos o la relación con los oboístas de los regimientos» (Berrocal, 1996-7, pág. 293).

Aunque en este artículo se traten diversos ámbitos como puedan ser el militar, el cortesano y el teatral, no podemos más que reconocer la estrecha relación que los mismos tendrán con la inserción del oboe de las catedrales, puesto que al hacer alusión a los diferentes caminos seguidos por el oboe para introducirse en la iglesia, estos estarán estrechamente ligados al fenómeno de la música en los regimientos militares. Otros aspectos de este trabajo de investigación que nos resultan de sumo interés pueden ser los datos referente a la articulación del aprendizaje del instrumento y su vinculación con el fenómeno habitual de aparición de dinastías dedicadas al mismo, o cuestiones de temática diversa como pueden ser la supuestas complicaciones de salud de los instrumentistas de viento, la licitud de intercambio entre los mismos, el debate referente a la creación de plazas estables de oboísta o la necesaria adquisición de los instrumentos.

Según Berrocal (1996-7) la primera incorporación de un oboe en las capillas de la música eclesiástica de la que se tiene constancia se produce en la iglesia matriz Señor Santiago de Bilbao en el año 1706, año en el que es admitido José de Legarra, con la funciones de músico bajón y oboe. Esta documentación es tomada en el artículo de Berrocal como referencia para hacer una exposición sobre el cambio que se produce en todos los ámbitos musicales en los que se abandonan las antiguas chirimías y se emplea el oboe como instrumento novedoso y timbre aceptado en los círculos eclesiásticos dieciochescos, y que sirve como punto de partida al desarrollo del artículo.

Un primer aspecto básico es la datación y descripción del proceso por el que serán admitidos los primeros oboístas en las plantillas eclesiásticas. Las primeras referencias de admisiones dichas platillas aparecen en la catedral de Bilbao en 1706, en la Capilla Real de Madrid en 1708, catedral de Salamanca en 1712, catedral de Daroca en 1718, catedral de Palencia en 1718, catedral de Toledo en 1720, y en los monasterios de El Escorial y de Montserrat.

Éstos son, en el mismo orden de citación, los instrumentistas a los que hace referencia:

- José de Legarra.
- José Jezebek.
- Juan Pedro Hagelstein.
- Juan Francisco Solso.
- Juan Custodio de Llamas.
- Juan Bautista Cabazza.

Con respecto a los diferentes caminos seguidos por el oboe para introducirse en la iglesia, debemos hacer referencia en primer lugar a aspectos referentes al cambio de voz de algunos aprendices, debido a que los instrumentos son de muy reciente creación, deben optar por

marcharse a otras ciudades en las que ya se utilizaban los nuevos instrumentos. Este es el caso de un mozo de coro de la catedral de Burgos llamado Santiago Martínez, que en 1737 pretende marcharse a Madrid o Bilbao para estudiar Bajón, Oboe y violín, llegando posteriormente a ser admitido en la catedral de Toledo. Caso parecido es el de Juan Custodio de Llamas de la catedral de Palencia, que en 1718 solicita el desplazarse hasta Madrid para estudiar oboe, además de 2 doblones para la adquisición de un instrumento.



Ilustración 12. Tabla de digitaciones para la flauta travesera de una llave (S. XVIII). Conservado en el Monasterio de Ntra. Sra de Aránzazu (Guipúzcoa). (Berrocal, 1996-7, pág. 297).

En segundo lugar, haciendo referencia a los caminos de introducción del oboe, nos encontramos las vías militares, guardando esto mucha relación respecto a los profesores existentes a principios de siglo, puesto que aunque está demostrada la influencia italiana en el

uso del violín, no parece ser esa la vía de llegada en España. Todo apunta a músicos centro europeos muy ligados a círculos militares, y en concreto a regimientos Borbónicos. Durante la Guerra de la sucesión a la Corona Española, el conocido como «*Ejército de las Naciones*» contará entre sus filas con instrumentistas de numerosos países a lo que hay que añadir que las distintas casas nobiliarias contarán con sus propias capillas musicales, provocando la llegada a España de muchísimos músicos provenientes de toda Europa.

Esto explica una línea de llegada de oboístas a las distintas capillas musicales de las catedrales, ya que por un lado parece ser que el oboe ejercía un papel hegemónico dentro de los grupos por lo que contaban con un gran número de ellos...

«Cuerpo de Alabarderos. Haber mensual, 6 músicos de 120 reales, 720. Un tambor, 120, un pífano 120. Total 960. 25 regimientos de Infantería, 2880 reales mensuales del haber de 8 músicos de el regimiento de Granaderos que eran 6 oboes a 360 reales cada uno y dos trompetas, a 370 reales cada uno» (Berrocal, 1996-7, pág. 300).

...y por otro lado hay citaciones de instrumentistas que solicitan a menudo a los Cabildos catedralicios de las ciudades de asentamiento, la admisión en las capillas correspondientes. Además, hay pruebas fehacientes de que hasta las catedrales de más prestigio no renunciarán a apoyarse ocasionalmente con instrumentistas externos. Por el contrario, son muchos los testimonios que reflejan el que no fuera tan habitual la colaboración de músicos eclesiásticos con la música militar.

La tercera vía de introducción de músicos en la Iglesia es el intercambio de sedes de los distintos músicos pertenecientes a las capillas, impulsados principalmente presión laboral o por condicionantes económicos. Parece ser que estos instrumentistas tenían un alto nivel interpretativo y que, a menudo, sus exigencias no eran aceptadas por los distintos Consejos.

Entre los instrumentistas del siglo XVIII considerados como figuras de relevante importancia, podemos destacar a:

- Luis Misón, flautista y oboísta de las Reales Guardias de Infantería Española y de la Capilla Real. Solicitará la admisión en la Capilla Real con el siguiente escrito:

«Señor. Dn. Luis Misón Obue y flauta de las Reales Guardias de Infantería Española puesto a los reales pies de V. M. dice, como hallándose sin destino seguro, para poder mantenerse, y atender a su pobre familia, y teniendo vivos deseos de servir a V. M. en su Real Capilla sup.ca a V. M. le haga la honra de admitirle en ella, en plaza de oboe, y flauta (...).» (Berrocal, 1996-7, N.p.p. pág. 302).

- Fray Pedro Serra, con el que el anteriormente expuesto tuvo la oportunidad de tocar y que fue aspirante a la capilla del Monasterio de El Escorial en 1753.
- Ignacio Rion, de Nápoles. Este fue el primer profesor de oboe en el «Ospedale de la Pietá» en Venecia y compañero de Antonio Vivaldi. Tras trabajar en Roma y Nápoles, pasa a Madrid y finalmente a Oviedo. Es admitido como oboísta en la capilla de la catedral del Salvador de esta ciudad en 1731. Ignacio dejará un legado compuesto por 163 sonatas, varias flautas y un oboe sin que quede rastro de los mismos.
- Vicente Hernández Illana, hermano del maestro de capilla de la catedral de Burgos. Será instrumentista documentado de la catedral de Oviedo y su calidad será indiscutible. En una reseña de los A.C. de la catedral de Oviedo se dice textualmente:

«...hasta ahora parece no ha tenido plaza segura, aunque ha estado por poco tiempo en algunas partes, siendo aún dudoso si tiene o no sueldo en la capilla de la Encarnación

de Madrid, en donde dice se hallaba, pero es cierto convienen los sujetos de quien se ha informado en la habilidad y destreza que manifestaba en los instrumentos de bajón, oboe, violín y flauta dulce (...) pues la falta de estos instrumentos es notoria en la iglesia» (Berrocal, 1996-7, pág. 304).

Además de los casos referidos a instrumentistas particulares, nos encontramos con dinastías completas de oboístas. Este es el caso de Manuel, Juan Bautista y José Pla que son considerados en la actualidad como referentes en la composición de música para oboe en la época. Otras familias son los Barleth en Oviedo de los cuales encontramos referencias de hasta seis miembros músicos, y los Solso de Daroca.

Al dominio que debían tener sobre el oboe, hay que añadir que los instrumentistas del siglo XVIII tendrían que dominar un gran número de instrumentos para acceder a los distintos puestos de las capillas. En primer lugar, debían contar con un buen dominio de las chirimías, puesto que a lo largo de todo el siglo el oboe convivirá en todas las catedrales con este instrumento en sus dos modalidades, tanto tiple como tenor. También, era prácticamente obligatorio el dominio del bajón, instrumento de doble caña y de uso cotidiano en todas las instituciones y por lo tanto muy solicitado, como es el caso de Joaquín Cortés y Bernal, bajón y oboe. Además, una gran mayoría de ellos dominaban instrumentos de cuerda, como el violín o el violón, como podremos comprobar más adelante al referirnos a los oboístas de la catedral de Sevilla. Esta práctica tenía su origen en el siglo XVII cuando se enseñaba a tañer el órgano, el bajón, la chirimía, la corneta o el violón, perdurando durante todo el siglo XVIII. Es así como los oboístas, al solicitar la incorporación en las distintas capillas, exponían las numerosas habilidades que tenían con varios instrumentos para poder acceder con más facilidad a las mismas y acceder así a los puestos más remunerados pues serán utilizados como «músicos comodín».

Refiriéndonos a los instrumentos que usaban los oboístas, y por tanto a los distintos lutiers, parece ser que en los primeros años del siglo, los oboes llegarán de diversos países de Europa como Francia, Italia o Austria. El recorrido comercial de estos instrumentos es propuesto por Berrocal (1996-7) como tema de investigación con la finalidad de trazar un mapa de estos caminos de importación, aunque la llegada de nuevos instrumentos a la península pudiese estar relacionada con las ferias que se desarrollaban periódicamente en las ciudades españolas. Con respecto a las cañas, podemos asegurar que su manufacturación se realizase por los propios oboístas, pudiendo acceder con el artículo de Berrocal a varias reseñas que lo corroboran.

Con respecto a las piezas compuestas para oboe, parece ser que existieron composiciones exclusivas para oboe, aunque su conservación no se tuvo demasiado en cuenta. Referencias de esta afirmación las tenemos en algunos A.C. de catedrales, como puede ser la de Oviedo en la que el Cabildo propone al maestro de capilla Enrique Villaverde la composición de sonatas instrumentales para dar así más variedad a la liturgia, con la consiguiente negativa del maestro puesto que, según se cita, era un añadido a sus obligaciones. Es posible que con un estudio más profundo del material existente en esa catedral, se puedan hallar algunas partituras de esa índole.

Tras todo lo expuesto anteriormente, no podemos más que asegurar la importancia de este estudio para los especialistas del instrumento, al confirmar la introducción del oboe en España y concretamente en los círculos eclesiásticos durante la primera mitad del siglo XVIII, y la considerable significación que tendrá en la música española a partir de ese momento, conocimientos que se hacen necesarios para afrontar cualquier línea de investigación que pretendamos seguir con respecto a todo lo concerniente al oboe en nuestro país. A pesar de todo, debemos reconocer algunas carencias que nos afectan directamente

como pueden ser el que la documentación aportada pertenece en su mayor parte a la primera mitad de siglo, obviándose por consiguiente el final del siglo XVIII y los primeros años del siglo del XIX, época en la que centraremos nuestra T.D., y por otro lado, la falta de reseñas de instrumentistas de las distintas catedrales del sur de España tales como la de Sevilla, Córdoba, Jaén o Cádiz. Es por lo que los hallazgos que realicemos con nuestra investigación, servirán como complemento a la maravillosa aportación que nos ofrece el artículo de Joseba-Endika Berrocal Cebrián.

5. EL OBOE A TRAVÉS DE LOS SIGLOS EN LA CATEDRAL DE SEVILLA.



Ilustración 13.- Mapa del orden con el que se hace la Solemne Proceión del Corpus Cristi en la Sta. Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla. Nicols de Leon Gordº, año 1747.

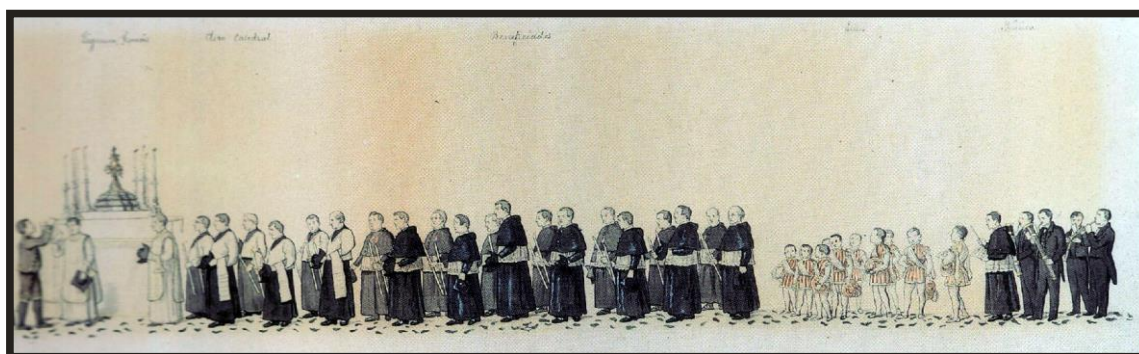


Ilustración 14.- Proceión del Smo. Corpus Christi, tal como saliº de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla, en el año 1866. Por Antonio Mº. de Vega.

La Santa Iglesia catedral de Sevilla posee un archivo documental sumamente rico, en el que podemos hallar numerosas referencias directas al uso que se ha hecho tanto del oboe como de sus antecesores directos a través de los siglos.

Los primeros datos los encontramos un libro escrito por el investigador estadounidense Robert Stevenson y titulado «*La Música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*» (Stevenson, 1985), en el que se realiza un vaciado y una transcripción de todos A.C. referentes a cuestiones musicales. En él están registrados datos de todo cuanto hace referencia a la música

en la catedral hispalense, los maestros de capilla, la organización de los cargos musicales dentro de la catedral, aspectos interpretativos a los que los maestros de capilla hacían referencia con el fin de dejar reflejado la forma con la que querían que se interpretaran las obras y una importantísima lista de instrumentistas de la época, todos ellos agrupados por el seudónimo de ministriles. Haremos uso de esa lista para presentar un primer listado de músicos que pertenecieron a la plantilla de la capilla de música de la catedral.

En este libro se expone la siguiente lista de Ministriles (Stevenson, 1985, pág. 109):

b) CHIRIMÍAS

Sevilla:

FRANCISCO (de Flandes).....	1 – 4 – 1533	
Luis de MEDRANO.....	11 – 12 – 1538	12 – 7 – 1563
Juan PERAZA.....	20 – 9 – 1553	8 – 5 – 1579
Melchor CAMARGO.....	30 – 9 – 1560	
Juan ROJAS.....	8 – 1 – 1563	11 – 7 – 1586
Alonso LÓPEZ.....	21 – 4 – 1586	11 – 7 – 1586

Las lagunas que presenta este listado, pueden tener su resolución un amplio número de instrumentistas de los que no se especifican el instrumento que tocaban. Hemos de suponer que alguno de ellos se dedicara a «tañer»⁴⁹ la chirimía.

De este listado, podemos extraer como conclusión la coetaniedad de alguno de ellos, pudiéndose apreciar por ejemplo que en el año 1560 pertenecen a la capilla de música los instrumentistas Medrano, Peraza, Camargo y Rojas, lo que nos hace suponer por un lado lo interesante que sería un estudio sobre estos personajes y la sonoridad de la agrupación

⁴⁹ Era el término que se usaba para definir la acción que hoy conocemos como tocar.

instrumental tendría, y por otro lado la certeza de que alrededor de esos ministriles, habría toda una escuela de instrumentistas tañedores de chirimías, que proporcionarían músicos a iglesias de Sevilla, provincia e incluso a provincias limítrofes.

Otra fuente de información con respecto al uso del oboe en Sevilla es el «*Catálogo libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*» (González, Ayarra, & Vázquez, 1994). Tras una primera observación de éste, desprendemos que el maestro de capilla que más utilizará el oboe en sus composiciones será Domingo Arquimbau, dato que podemos corroborar con otra reseña expuesta en Montero (2001) en el que aparece un cuadro con el número de oboístas que ejercieron en la capilla durante los años, observándose una amplia plantilla de oboístas que llegará a contar en el año 1805 con un total de siete oboístas registrados⁵⁰.

	1790	1795	1800	1805	1810	1815	1820	1825	1829
OBOE	4	5	6	7	4	3	2	1	1
FAGOT	5	4	5	4	4	5	5	4	4
VIOLÍN	2	2	2	2	2	3	2	-	-
VIOLONCELO	1	1	1	2	1	1	1	1	2
CONTRABAJO	-	-	-	1	1	1	1	1	1

Tabla 3.- Cuadro sobre el número de instrumentistas a lo largo de los años 1790-1829. (Montero, 2001, pág. 132).

Centrándonos de nuevo en el Catálogo de libros de Polifonía, encontramos obras en cuya plantilla se usa el oboe de los maestros Pedro Rabasa, del que solo aparece registrada una Misa, de Francisco Soler y de Antonio Ripa. De sus sucesores también encontramos registradas un gran número de piezas en las que se usa el oboe, pero nunca llegando a la magnitud del maestro Arquimbau. Así, Francisco Andrevi, dejará registradas en el Catálogo

⁵⁰ A modo de curiosidad, podemos afirmar que el hallazgo de este cuadro ha servido como germen para la elaboración de esta T.D., debido a la inquietud provocada a conocer que en el año 1805 ejercerán un total de siete oboístas en la capilla de música de la catedral.

veinte y una obras, que se puede considerar como un número importante dado el poco tiempo que ejercerá en la catedral hispalense, e Hilarión Eslava registrará en Sevilla treinta y cuatro piezas con oboe, número que ni se asemeja a las cifras del legado de Arquimbau. En este estudio profundizaremos detenidamente en el CAPITULO II de esta Tesis Doctoral.

5.1. El primer oboísta de la catedral de Sevilla: Juan de Balcaneda⁵¹.

Las primeras referencias que podemos encontrar sobre uso de chirimías, como antecesor directo del oboe en el siglo XVIII, han quedado registradas en Gutiérrez & Montero, (2015)⁵², y están datadas en junio de 1708, fecha en la que se informará al Cabildo que debido a la falta de instrumentistas, no se podrán interpretar piezas que cuenten con acompañamiento instrumental si no es con la contratación de músicos. Será el día 22 del citado mes cuando el Cabildo oirá la petición del maestro de capilla, Diego José de Salazar⁵³, con el fin de restablecer la capilla de música en la catedral. Para ello, informará que, entre otros músicos, se necesitaban un ministril bajonista que supiese tocar la chirimía tenor y otro ministril que fuera diestro con la chirimía tiple, adjuntando que tenía noticias de que en Madrid y en Córdoba habían muy buenos instrumentistas, aunque dudaba de que quisieran venir a Sevilla porque allí gozaban de rentas muy ventajosas. A ello contesta el Cabildo que se busquen dichos músicos y que se informe de la renta que solicitan, para así tomar una decisión.

Vistas las serias necesidades con las que se contaban en la catedral, se dispusieron a la búsqueda de los citados músicos. Encontramos reseñas de un bajonista por el cual el Cabildo «pujará» en varias ocasiones con la catedral de Jaén. Nos referimos a Luis Francisco López

⁵¹ Debido a la gran cantidad de referencias que en estos apartados de la Tesis se realizan a los distintos A.C., sírvase de la fecha indicada en N.p.p. para hallar el contenido en la bibliografía propuesta.

⁵² A partir de aquí, referénciese en Gutiérrez & Montero, (2015) *La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen II. 1671-1720*.

⁵³ Diego José de Salazar ejercerá en la catedral entre los años 1684 y 1709.

de Contreras, nacido en 1680, ejercía en la catedral de Jaén cuando al Cabildo de la catedral hispalense llegan noticias del mismo en octubre de 1707 gracias al canónico de la catedral, Diego de Victoria. Quedará registrado en los A.C. tanto su incorporación y como la concesión económica para traer a su familia a la ciudad. Es muy probable que en la catedral de Jaén le hiciesen una contraoferta, puesto que no será hasta un año más tarde cuando el bajonista se incorpore a la capilla de música hispalense, tras mandar el Cabildo una nueva citación ofreciéndole 450 ducados al año, a lo que responde solicitando 500 ducados, cantidad a la que el Cabildo accede⁵⁴, concediéndole en febrero de 1709 una ayuda para la adquisición de un instrumento nuevo. Será en julio de ese mismo año cuando solicitará permiso que le será concedido para volver a su plaza en Jaén, seguramente con una contraoferta. Casi un año después, en mayo de 1710, se vuelve a solicitar sus servicios en Sevilla, ofreciéndosele 600 ducados como salario, a lo que parece ser que el instrumentista hace caso omiso.

Pero serán unos años más tarde, cuando propio el músico sea quien hasta en dos ocasiones solicite el venir a Sevilla a servir. La primera el 18 de enero de 1713 siendo admitida su petición de ser oído, pero a la que no le seguirá referencia alguna en los A.C. La segunda será en 1720, cuando de manera sorprendente, el bajonista suplicará al Cabildo su admisión, quedando desestimado por encontrarse en aquel momento todas las plazas cubiertas, y no volviendo a aparecer más noticias de él en los distintos Autos.

Continuando con la búsqueda de instrumentistas a la que hacíamos alusión, el Cabildo hará llamar a un bajonista de Córdoba llamado Diego Sotelo de Araujo⁵⁵, del que se tenían muy buenas referencias en Sevilla y otro que ejercía en de Écija. Será el ecijano Francisco Palma el que pasará a ocupar el puesto, tal y como queda reflejado en el A.C. fechado el día 7

⁵⁴ A.C. de 20 de agosto de 1708.

⁵⁵ A.C. de 20 de agosto de 1708.

de septiembre de 1708, con un sueldo de 250 reales. Muchos son los datos que han sido hallados de su estancia en Sevilla. Respecto a su llegada a la ciudad, hay que citar a modo de curiosidad, que el Cabildo le concederá una ayuda para traer su ropa desde Écija y por el camino se las robarán, tras lo que el bajonista osará solicitar una nueva ayuda para comprarse alguna ropa. Francisco Palma servirá en la catedral de Sevilla entre los años 1708 y 1718, año en el que pasará a ocupar plaza en propiedad en la catedral de Málaga.

Varias son las peticiones que Palma cursará al Cabildo tanto de aumento de sueldo como de otra índole muy diversa. Una de ellas está fechada un año después de su llegada a Sevilla, en la que tras enfermar su padre, solicitará un permiso de un mes para ir a visitarlo a Écija. En abril de 1713, tras requerir en varias ocasiones aumento de sueldo, decidirá marcharse de Sevilla sin permiso, tras lo que el Cabildo le hará llegar un comunicado en el que anunciándole que si no hace acto de presencia antes de los oficios de Semana Santa, ordenarán su despido. Así ocurrirá, aunque debido a la falta de bajonista que acusaba la capilla de música, será readmitido en agosto de ese mismo año⁵⁶, tras hacer llamara bajonistas de Murcia, Granada, Badajoz y Zaragoza para que optasen a la plaza, debido a que el único bajonista que ejercía en ese momento, Francisco Romero, enfermará. El 14 de agosto de 1713, se realizará un Cabildo con mucha disputa en el que se tratará la readmisión de Palma, puesto que según la normativa interna, no se podía admitir a alguien que hubiese cometido tal falta hasta que no pasase un año y un día, y solo habían pasado cuatro meses de los hechos. Finalmente será readmitido.

Por último, hay que citar las dos ocasiones en las que Palma ejercerá como bajonista en solitario, una en mayo de 1710 por el que se le ofrece un sueldo de 300 reales, y otra en julio

⁵⁶ A.C. de 7 de agosto de 1713

de 1715 tras la imposibilidad de Francisco Romero, durante el ejercicio del maestrazgo en la catedral del maestro de capilla Gaspar de Úbeda⁵⁷.

Será a partir de esta fecha en la que podemos confirmar el registro de los primeros datos con los que esclarecer la historia del oboe en la catedral de Sevilla. Nos debemos remontar a un A.C. fechado en septiembre de 1715, en el que aparecerá la palabra «**Labue**»⁵⁸, haciendo referencia a los diversos instrumentos que sabe tañer un instrumentista proveniente de la catedral de Valencia. Este hecho estará estrechamente relacionado a los citados instrumentistas ministriles de bajón, el ecijano Francisco Palma y su convaleciente compañero Francisco Romero. Este último padecerá continuos achaques de salud además de no ser muy diestro con el instrumento. Con todo ello, el 10 de mayo de 1715, el Cabildo autorizará al Canónigo Gonzalo Osorno para que escriba a un hermano suyo residente en Valencia, para que cuando venga a Sevilla, haga traer junto a él a un ministril bajón del que habían llegado muy buenas referencias, puesto que era famoso en la ciudad levantina.

La necesidad de otro instrumentista de bajón se acentuará el 24 de julio de 1715, fecha en la que el Mayordomo del Comunal solicitará al Cabildo la contratación de un segundo bajonista, sobre todo para las primeras clases, a lo que el anteriormente citado Canónico interpondrá que está a la espera de la contestación del músico proveniente de Valencia, que había sido llamado el día 10 de mayo, quedando a cargo de resolver el asunto con la mayor brevedad. Tras tramitar la recepción del instrumentista, el Canónigo citará de nuevo al Cabildo de la catedral el día 19 de agosto para advertir que el instrumentista habría condicionado su desplazamiento a Sevilla a la concesión en propiedad la plaza vacante. En ese momento, el instrumentista se encontraba en la catedral de Córdoba, ciudad desde la que llegaban noticias que ensalzaban las habilidades que presentaba, tras lo que el Cabildo

⁵⁷ Gaspar de Úbeda ejercerá en la catedral entre los años 1710 y 1724.

⁵⁸ Palabra muy parecida a «abué» que era como se nombraba al oboe en la época, según ha quedado referenciado en Berrocal, (1996-7).

hispalense mandará que se le escriba para dar vía libre a su admisión en la capilla de música, aun debiendo ser oído con anterioridad.

Será en el A.C. fechado el 6 de septiembre de 1715, en el que se hará la primera referencia directa de la llegada a la catedral de Sevilla de un instrumentista que tañe el «labue», no pudiéndose esclarecer si el escribir la palabra con «l» al principio será un error del secretario que escribió el acta, o una denominación que se dispensará en Sevilla al instrumento en la época, puesto que esta forma de nombrar el oboe no volverá a aparecer en ningún texto. En este A.C. se indica que el bajonista ya se encuentra en la ciudad y que ya ha asistido en varias ocasiones a ensayos de la capilla de música. En dichos ensayos, el músico mostrará sus habilidades con varios instrumentos, como son la corneta, la chirimía, y el bajoncillo, destacando de manera excelente sus dotes con el citado «labue».

Seguidamente se presenta el texto íntegro del A.C., versando así:

«El Sr. Canonigo D. Gonzalo de Osorno, dijo como se hallava ya en esta Ziudad el Ministril de Valenzia y que haviendo asistido al fazistol dos o tres dias podia determinar el Cabildo sobre su rezepzion. Y haviendose representado por algunos Sres. que la falta de havia era de Ministril vajon, y que por tal se havia llamado el susodicho; el qual solo havia tocado Corneta, Chirimia, Baxonzillo y Labue era preziso se examinase de vaxon para lo qual haviendo pasado el Cabildo a informar de su havilidad, que en linea de vajon era bueno y solo le faltava el uso, y en los demas instrumentos era exzelente, y tal que con dificultad se hallaria otro semejante. Y haviendose mandado salir y discurridose sobre lo referido; Mando el Cabildo llamarse para determinar si se reziviria dicho Ministril y traer lo escripto zerca de si para ello se requieren tres quartas partes de votos, y si basta

la maior parte para dispensar el que sean las tres quartas partes de votos.» (Gutiérrez & Montero, 2015)⁵⁹.

Será el día 9 de septiembre de 1715, cuando se nombrará por primera vez y entrará a formar parte de la plantilla de la capilla de música de la catedral de Sevilla **Juan de Balcaneda**⁶⁰, procedente de Valencia, pudiéndose considerar como primer instrumentista que tocará el oboe en la catedral, estando ello corroborado de manera documental. Durante su elección, se superarán las tres cuartas partes de los votos necesarios, asignándosele ese mismo día un salario de cuatrocientos ducados a los que se le sumarán otros cien para hacer frente a los gastos que se produjesen por el traslado de su familia a la ciudad.

Juan de Balcaneda, comenzará su actividad en Sevilla sirviendo al Cabildo en varias ocasiones para la provisión de músicos para la capilla de música provenientes de la catedral de Valencia. Así, ofreció referencias de varios músicos de voz y de instrumento, como es el caso del tiple que le acompañará en su llegada a Sevilla, tiple que tras ser escuchado será excluido por no ser muy diestro en el canto según el maestro de capilla⁶¹. Otro músico valenciano del que se le solicitará referencias a Balcaneda, tras la muerte de Balthasar Guixarro que era sochantre en la catedral de Sevilla, será de Raimundo Duat, segundo sochantre de la catedral de Valencia. El 28 de octubre de 1715, Balcaneda será avisado para que en el mismo Cabildo, pusiera en valor la calidad del maestro Duat, de veinte y cinco años de edad, afirmando que el sochantre era excelente y muy diestro, contando con una voz de mucho cuerpo y muy natural, y que además, estaba a punto de ordenarse sacerdote. En dicho auto, aparecerá un detalle curioso y es que se cita a Balcaneda por primera vez como ministril

⁵⁹ A.C. de 6 de septiembre de 1715.

⁶⁰ En los distintos A.C. podremos encontrar una dualidad en la citación del maestro, pudiéndose encontrar tanto por Balcaneda como por Valcaneda.

⁶¹ A.C. de 11 de septiembre de 1715.

corneta, instrumento distinto al que ocupará cuando entró a formar parte de la capilla de música, siendo algo que aparecerá en numerosas ocasiones.

En 1717 Balcaneda influirá directamente en la entrada en la capilla de música de **José Sancho**, instrumentista que muy probablemente dominará también el oboe de la época. Esto queda referenciado en un A.C. de 6 de noviembre de 1716, fecha en la que Balcaneda lo propone para entrar a formar parte de la plantilla de ministriles puesto que dominaba varios instrumentos «de viento» al igual que él. Es muy curioso que José⁶² Sancho deseara venir a Sevilla por estar «demasiado acomodado en la catedral de Valencia», catedral en la que ocupaba el puesto de chirimía, corneta, bajón y otros instrumentos que no se especifican y entre los que de seguro estaría el oboe. De este instrumentista haremos referencia más adelante.

Durante los casi cuarenta años que Balcaneda ejercerá en la catedral de Sevilla, quedará de manifiesto las continuas necesidades económicas que le acaecerán. Así pues, en noviembre de 1715 solicitará la primera ayuda, siendo en primera estancia denegada y en segunda concedida días antes de navidad de ese mismo año. Unos meses después, en mayo de 1716 el Cabildo aprueba concederle 50 ducados más con carácter fijo y otros cincuenta que tendrá que solicitar año tras año.

En febrero de 1720 y en mayo de 1724⁶³, solicitará que el aumento de 50 ducados pase a tener carácter fijo, no concediéndosele en ninguno de los dos casos, aunque el día 5 de octubre de 1725 se le aumentará el salario en 50 ducados, estando condicionado de nuevo tener que pedirlo año tras año. En junio de 1737 y en mayo de 1739 solicitará de nuevo la fijación de los cincuenta ducados que tenía obligación de pedir año tras año, siéndosele

⁶² Este instrumentista aparecerá en una gran cantidad de A.C. nombrado por Joseph.

⁶³ A partir de este punto, referénciese en dos volúmenes bibliográficos distintos, debido al solapamiento de las fechas: Gutiérrez & Montero, (2015) *La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen II. 1671-1720*; y Montero, (2015) *La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen III. 1721-1770*.

denegado en ambos caso. El maestro mantendrá durante el resto de su vida el sueldo de quinientos ducados más los cincuenta que tiene que solicitar, algo que quedará registrado año tras año en los A.C. hasta su muerte.

Refiriéndonos a las continuas enfermedades que padecerá Juan de Balcaneda, podemos comenzar el recorrido por el 20 de octubre de 1717, cuando el médico le prescribirá el hacer ejercicio y concediéndole el Cabildo un permiso para realizarlo en horario de trabajo, pero en ese auto se registra que cualquier ministril que necesitara el mismo tratamiento o similar, deberá solicitarlo, todo ello debido a las continuas peticiones que habría por dicha causa. Un año más tarde, el 14 de octubre de 1718 pedirá licencia para convalecer de achaques de cabeza, y se le concederán quince días, debiendo asistir a las vísperas de Todos los Santos al igual que al año siguiente, en la que el día 22 de mayo se le concederán quince días para salir de la ciudad por recomendación médica. Cinco años y medio más tarde, en enero de 1725, el Cabildo le concederá un mes de permiso aunque debiendo asistir a las funciones de primeras clases, y al volver, recaerá enfermo de tercianas⁶⁴ en Utrera lo que le obligará volver a solicitar veinte días, bajo informe médico en el que se especifica que no se puede poner en camino porque su vida podría correr riesgo. En junio de ese año, pedirá un préstamo de cien pesos por hallarse muy atrasado a causa de haber sufrido muchas enfermedades, y el Cabildo se lo concede. Al año siguiente, el 26 de marzo de 1726 solicitará de nuevo veinte días para tomar aires y mejorar de algunos males que padece que el Cabildo le concederá.

Otras licencias que demandará el instrumentista durante su ejercicio en Sevilla en numerosas ocasiones, serán las referidas a salidas de la ciudad por motivo de ocio o laboral, contando casi en su totalidad con el visto bueno del Consejo. Así pues, en febrero de 1718

⁶⁴ Las tercianas o cuartanas eran fiebres que diezaban la población en la época. No causaban la muerte pero dejaban muchas bajas laborales. Comenzaban por un malestar general, fiebre en aumento con escalofríos y después pasaban tres días en los que remitía para pasado este tiempo volver a aparecer, es por ello por lo que se llamaban tercianas o cuartanas. Se transmitía por una hembra de mosquito que solía vivir en los pantanos y se solía combatir con quinina.

Balcaneda se le concederán veinte días para ir a Cádiz o al Puerto de Santa María, disminuyéndosele unos días más tarde a quince jornadas, no pudiendo abandonar la catedral hasta no pasar el triduo de Carnestolendas⁶⁵. En enero de 1719 saldrá fuera de la ciudad tras consentimiento del Cabildo para resolver un asunto personal no especificado en el A.C., aunque deberá asistir los días del Dulce Nombre de Jesús y de San Ildefonso. En mayo del año 1722 se le concederán veinte días una vez pasada la festividad del Corpus, al igual que al año siguiente, saliendo de la ciudad durante quince días para cumplir una promesa.

El 4 de marzo de 1727, el Cabildo le negará un permiso de veinte días, aunque en ese mismo año, el 6 de septiembre, se le concederán tres meses para ir a su tierra, no pudiendo realizar el viaje por circunstancias económicas desfavorables, circunstancia que le acompañará durante toda su vida. Unos días después, Balcaneda pedirá al cabildo que le abonen los tres días que gastó para preparar su viaje puesto que no lo había realizado y que ya le habían sustraído de su sueldo, y el Cabildo se los abonará.

Tres años más tarde, el 14 de agosto de 1730 pedirá un permiso para ir a una procesión fuera de Sevilla y, el 5 de septiembre del año siguiente otro para ir a Córdoba y a Cádiz a realizar unas diligencias. Unos días después de regresar de este último, el día 17, el Cabildo indicará a Balcaneda que el permiso deberá tomarlo desde el día de la Merced. Cuando llegó de ese viaje recaerá enfermo debiendo faltar al trabajo durante cuatro días, desquitándosele de su sueldo. En noviembre de 1733 le concederán un permiso hasta la festividad de la Inmaculada aunque con la obligación de asistir a las primeras clases.

El día, 16 de mayo de 1738 requerirá por primera vez el ser relevado de asistir al coro los días dobles y se le concederá durante un año. Esto se renovará durante los siguientes años, quedando eximido de solicitarlo el día 18 de junio de 1742, año en el que se le perpetuará la

⁶⁵ Carnestolendas es el período que comprende los tres días anteriores al miércoles de ceniza, día en el que empieza la cuaresma.

citada licencia. El origen de esto se halla en la gran epidemia de fiebre que asolará la ciudad durante el año 1738, de la que el maestro enfermará gravemente durante el mes de mayo. Dos meses después, el día 23 de julio, tanto Balcaneda como José Sancho serán gratificados por servir en la capilla de música durante la epidemia.

En julio de 1747, Juan de Balcaneda procurará una nueva licencia para convalecer de una enfermedad grave que habrá padecido, agravándose durante los siguientes años hasta su muerte. El delicado estado de salud del maestro se manifestará más acusadamente cuando el día 29 de abril de 1748 se realice el nombramiento de un sustituto, Manuel de Espinosa, debido a su ancianidad y achaques, encontrándose imposibilitado para asistir a los días más festivos. A este hecho nos referiremos más adelante. En el mes de julio de ese mismo año, solicitará al Cabildo ser relevado por completo de la asistencia al coro puesto que se halla imposibilitado, adjuntando certificado médico y no concediéndosele por no contar con los cuarenta años de servicio exigidos para dicho permiso.

La siguiente licencia que le será concedida debido a los continuos achaques que padece estará fechada el 4 de marzo de 1749, debiendo incorporarse en Semana Santa, licencia que se repetirá en mayo para tomar algunas medicinas y realizar ejercicios que son incompatibles con el horario del coro, aunque esta vez por un periodo de 4 meses. A mediados de enero del año 1750 será relevado de asistir al coro los días de segunda clase puesto que, en esta ocasión, padecerá de gota y de varios achaques.

Respecto a la familia de Juan de Balcaneda, tenemos referencias de que estuviese casado y que fuera padre de dos hijas y un hijo. La primera referencia a ellos la tenemos en un A.C. de 23 de junio de 1719, fecha en la que debe enviar a su hija a Valencia por hallarse muy enferma aconsejado por los médicos, para lo que se le concederá un adelanto de su. El nombre de la hija aparecerá en un A.C posterior al de su muerte, concretamente el fechado en

21 de agosto de 1752, en el que aparece registrado como D^a. Narcisa Balcaneda, a la que tras el fallecimiento del padre se le adjudicará una anualidad de 50 ducados de dote.

Su mujer se llamaba como la citada hija, Dña. Narcisa de Balcaneda, que fallecerá el 9 de abril de 1737, fecha en la que su marido solicitará una ayuda de 200 reales para sufragar los gastos de su entierro, gastos a los que el Cabildo hará frente. Sobre la otra hija, conocemos según A.C. muy posterior fechado el 26 de agosto de 1778, que se llamaba Mariana de Balcaneda y que estuvo casada con Andrés Zerralde, hermano de José Zerralde que fuera Canónico de la catedral, y con el que tendrá una hija llamada M^a. Bárbara de Balcaneda.

Con respecto a su hijo, serán varios los intentos que realizará el padre para que sea admitido en la plantilla de la capilla de música de la catedral. La primera alusión a ello la encontramos el 24 de noviembre de 1745, fecha en la que Juan Balcaneda informará al Cabildo que su hijo, Gaspar de Balcaneda, posee destrezas con el instrumento, pero posiblemente tras ser escuchado, el 19 de enero del año siguiente se le negará su incorporación en la capilla de música, aunque con la posibilidad de ser escuchado meses más tarde, sin la necesidad de que pasase un año completo para ello. A principios de diciembre de ese mismo año, su padre volverá a intentarlo, negándosele de nuevo. Tendremos que esperar algunos años más tarde, hasta el 2 de marzo de 1752, cuando el maestro de capilla informará acerca de la suficiencia de Gaspar sobre algunos instrumentos, no especificándose ninguno en concreto. La entrada en la capilla será gracias a la incapacidad en la que se hallará su padre, ocupando puesto en el que deberá tocar el instrumento que le sea designado.

Será en ese mismo año, concretamente el día 28 de julio de 1752 cuando quedará registrada la muerte de Juan de Balcaneda, acaecida dos días antes el 26 de julio. El texto completo versa así:

«Fol.30v.- En este dia se leyo peticion de Gaspar de Valcaneda hixo de Dn. Juan Valcaneda difunto Musico de Chirimia en que hacia presente haverse llevado para si Dios a su expresado Padre el dia 26 del presente habiendo con su falta quedado en un total desamparo con una pobre hermana y asi que esperaba de la grandeza del Cavildo algun alivio señalandole alguna Renta para sy y para su hermana, y oydo por el Cavildo se cometio al Protector de Musica diese informe de lo que executaba este en la Chirimia y lo que adelantaba al facistol, y que de ello hiciese dicho Sr. Protector relacion y que al propio tiempo traxese yo el secretario lo escrito de lo que se havia practicado quando murio el Musico Tornel con sus parientes, y quando Palma con su Mujer e hixos. »
(Montero, 2015)⁶⁶.

En el siguiente A.C. en el que se hace referencia directa a Juan de Balcaneda, además de admitir una ayuda para su hija, se confirmará la concesión de una plaza de chirimía para su hijo Gaspar en la catedral con un sueldo de doscientos ducados al año en atención a los méritos del padre, con obligación de asistir a los ensayos del coro y demás funciones que se realicen al año.

Una observación que debemos realizar con respecto a la redacción de los A.C., es que el secretario del Cabildo hará aparecer junto al nombre del interesado, en este caso Juan de Balcaneda, la función que tenía en la capilla de música dentro del puesto de ministriles. Tal y como se cita en el auto de presentación del susodicho ante el Cabildo de fecha 6 de septiembre de 1715, Juan de Balcaneda dominaba gran cantidad de instrumentos, apareciendo en los distintos Autos como instrumentista de corneta, bajón, y chirimía. Hay varios detalles sobre él que nos llama la atención y por los cuales podemos extraer algunas conclusiones sumamente importantes para la historia del oboe en la catedral de Sevilla. Tal y como hemos

⁶⁶ A.C. de 28 de julio de 1752.

citado al principio del recorrido histórico de este instrumentista, éste llegará a la ciudad dominando con gran habilidad un instrumento llamado «*labue*», nombre muy parecido al utilizado para designar al oboe en la época, el calificativo de «*abue*». En segundo lugar, podemos afirmar, que cuando Balcaneda recae enfermo con fecha de 29 de abril de 1748, el sucesor que se nombra en su cargo es Manuel Espinosa, músico habilidoso con el oboe y con la flauta, por lo que queda de relieve la función como oboísta de Balcaneda. Dicho auto versa así:

« Fol.43.- Aviendose leído el parecer del Maestro de Capilla por el que hacia presente como aviendo sido presiso para las funciones de Semana Santa prevalerse de un Ministril y un thenor avia hechado mano por lo primero de Dn. Manuel Facundo de Espinosa quien aviendo trabajado en el obue y flauta desde el dia de la Virgen de los Dolores, y cumplido en uno y otro instrumento exactisimamente era digno de que se le retribuiese su trabajo, y lo mismo a Joseph de la Barrera Collegial actual del de Sr. Sn. Isidoro Seminario de esta Sta. Iglesia de quien se avia prevalido con licencia del Señor Presidente para cantar la voz de tenor por aver falta de ella; Y oido por el Cabildo esta representacion del Maestro cometio a la Contaduria mayor libre a los dos expresados musicos lo que a juicio del dicho Maestro tubiese por proporcionado a su trabajo. Y aviendo el dicho Maestro de Capilla hecho presente tambien por su dicho parecer que seria conveniente se recibiesen los sobredichos dos musicos en la Capilla especialmente el dicho Dn. Manuel de Espinosa por Ministril, pues a causa de la ancianidad y achaques de Dn. Juan de Balcaneda se hallaba imposibilitado a asistir los dias mas festivos, oido por el Cabildo, y aviendo informado in voce el Sr. Protector de Musica de lo bien que servia este musico, y que a mas de la abilidad que tenia en el Obue y flauta, era igual en el violin y organo el Cabildo de conformidad le nombro en plaza de Ministril especialmente para

el obue y flauta, y generalmente para lo que el Maestro le ordenare, y sepa hacer asignando al dicho Dn. Manuel de Espinosa de Salario ciento y cinquenta ducados cada año, para que los aya y gose por la voluntad del Cabildo, con mas la parte en la musica, y mando se le despache su titulo de tal ministril: Y por lo respectivo a Juan Joseph de la Barrera aviendo conformidad de que se admitiese por musico quedo por aora excluido por no necesitarse tanto de voces en esta cuerda. » (Montero, 2015)⁶⁷.

Por último, hemos detectado en los distintos A.C., que cuando se nombra al instrumentista, hay varias etapas respecto al puesto que ocupará en la plantilla de ministriles. Durante su primeros años, es citado como músico corneta, después podremos encontrarlo como bajón y será a partir del 4 de marzo de 1749, cuando aparece en todos los A.C. como maestro de chirimía, citándose así hasta su muerte. A ello habrá que sumar las citaciones que se realizan de Juan de Balcaneda después de su muerte, en cuyos A.C. fechados el 2 de marzo de 1752, el 28 de julio de 1752 y el 21 de agosto del mismo año, aparecerá siempre nombrado como maestro de chirimía de la catedral de Sevilla.

Es por lo que podemos concluir que Juan de Balcaneda, llegado desde la catedral de Valencia, ejercerá como primer oboísta en la catedral de Sevilla, entrando a formar parte de la plantilla de ministriles con funciones de corneta e instrumentos de caña como la chirimía, el bajón y el oboe a partir de 9 de septiembre de 1715 y falleciendo al servicio de la misma el 26 de julio de 1752, siendo maestro de chirimía de la catedral.

⁶⁷ A.C. de 29 de abril de 1748.

5.2. Oboístas de la catedral de Sevilla desde principios del siglo XVIII hasta 1790⁶⁸.

Tal y como hemos referido en el apartado anterior, **José Sancho** es recomendado por Juan de Balcaneda tal y como podemos observar en A.C. de 6 de noviembre de 1716, fecha en la que lo propondrá para entrar a formar parte de la capilla de música. Las siguientes referencias a este instrumentista las tenemos en febrero de 1723 y en junio de 1726, fechas en la que solicitará distintos aumentos. En el primer caso se lo conceden y en el segundo se lo deniegan. Solo pedirá un nuevo aumento de sueldo en octubre del 1732, teniendo el Cabildo a bien el concedérselo.

El 17 de enero de 1729, aparece un instrumentista llamado **Antonio González de la Peña** que, según informe, había asistido a los ensayos y era muy diestro en el bajón y en el oboe, pero el Cabildo no lo admitirá justificando que estaban cubiertas todas las plazas existentes en ese momento. Este registro pensamos que es de suma importancia puesto que será la primera vez que en los A.C. de la catedral aparecerá la palabra oboe como tal. En esta época estarán ejerciendo Juan de Balcaneda y José Sancho.

Unos años después, en abril de 1732, se le concederá un permiso al maestro de capilla, Pedro Rabassa, para pagar a los instrumentistas que habrán asistido a los cultos de Semana Santa, que habían sido un contralto, dos violines, un oboe, un arpa, un violón y un contrabajo.

Algunas licencias pedirá el maestro Sancho durante su ejercicio en Sevilla, como son las de mayo de 1732, en la que solicitará un mes sin razón especificada, y otra en abril 1733 para desplazarse a Arcos y a Bornos para realizar diligencias. Hemos de suponer que estas diligencias estuviesen relacionadas con tocar en dichos lugares, puesto que aparecerá otra fechada en septiembre del 1737, en la que se trasladará a Bornos acompañando a Pedro

⁶⁸ Debido a la gran cantidad de referencias que en estos apartados de la Tesis se realizan a los distintos A.C., sírvase de la fecha indicada en N.p.p. para hallar el contenido en la bibliografía propuesta.

A partir de aquí, referénciese en Montero, (2015) *La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen III. 1721-1770*.

Rabassa, que es en este caso el que solicita el permiso, y siendo acompañados ambos por el organista José de Nebra. Es de destacar también el que el instrumentista aparecerá a partir de un A.C. fechado en octubre de 1732 como Mayordomo de la capilla de música, debiendo estar pendiente de los problemas de sus compañeros ministriles.

Las graves epidemias que asolarán la ciudad en 1733 y 1738, harán que el músico enferme, quedándole graves secuelas de ello. Así, en mayo de 1738, solicitará trescientos reales y un mes de permiso para curarse de la grave enfermedad que padecerá, corroborándose ello con la concesión de otros trescientos reales de gratificación que el Cabildo le dispensará tanto a él como a Balcaneda, el día 23 de julio de ese mismo año, tal y como ya se ha citado con anterioridad, y aun habiendo estando los dos instrumentistas contagiados.

El día 7 de agosto de 1739 muere José Sancho, y el Cabildo de la catedral le concederá cincuenta ducados cada año a su mujer llamada Isabel Orlandi, dado que su marido poseía la plaza en propiedad. Contamos también con referencias de uno de sus hijos que se llamará igual que él y que será seise de la catedral, siendo nombrado el día 30 de abril del 1755, Tras mudar la voz en octubre del 1759, se le concederá una beca para estudiar que rechazará tres años más tarde, en septiembre de 1762, debido a que faltará a sus clases durante un mes para ejercer como sochantre en el Hospital de la Sangre, algo que ya habría puesto en conocimiento del Cabildo adquiriendo la plaza en propiedad el día 13 de octubre de ese mismo año.

En 1740, serán varios los pretendientes que tendrá la plaza vacante de José Sancho. Así, el primero será un músico bajonista de llegado desde Málaga que en febrero la, respondiéndosele que aunque realmente está vacante, no se le ofrecerán garantías de que pueda acceder a ella, y que si quiere ser escuchado, tendrá que pagarse el viaje. No se

conocerán más datos de este músico. En junio procurará la plaza **Juan Narciso de León**⁶⁹, violinista de la capilla de música, y en septiembre será **Manuel de Espinosa** el que pretenda la plaza con los instrumentos de oboe, violín, violón y flauta travesera. Éste último, aparece anteriormente en un A.C. fechado el 18 de septiembre de 1739 en el que será nombrado organista de la localidad de Teva. El 3 de octubre de 1740, se acuerda que ambos sean oídos al día siguiente, y un día después de ser oídos, el Cabildo admitirá a los dos con un sueldo de 300 ducados anuales, ofreciéndoles un mes de licencia y una ayuda de setecientos cincuenta reales a Manuel de Espinosa para traer a su familia a Sevilla. Algo que cabe destacar, es que al acceder estos instrumentistas al puesto, aparece descrito en primer lugar el oboe sucediéndoles el violín, el violón y la flauta travesera⁷⁰. En octubre del mismo año, hay otro solicitante a la plaza de José Sancho llamado **José Romero**, algo que quedará desestimado y comunicado puesto que habrían sido ocupadas por los dos anteriormente citados.

Durante los años 1741 y 1743, Manuel de Espinosa⁷¹ padecerá de ciertos achaques de salud puesto que en marzo del primero solicita un mes de licencia, según aparece, «por estar muy triste», y en marzo del segundo se le concederá otro mes por estar en enfermo y padecer un accidente de perlesía. El 29 de abril de 1743, el maestro Espinosa será protagonista de un interesante episodio que le acaecerá durante los siguientes años. En la citada fecha, Espinosa pasa a la Corte de Madrid tras ser requerido por el Sr. Presidente de Castilla debido a un delito que supuestamente ha cometido y del que no tenemos más datos. Se le concederán dos meses, siéndole prorrogada en el mes de julio por un mes más. Será el 6 de agosto cuando haga llegar una carta al Cabildo en la que le hará conocedor de su actual residencia en Madrid por mandato del Sr. Gobernador del Consejo de Castilla, impidiéndole ello volver a Sevilla

⁶⁹ Puede aparecer como Narciso de León o incluso con el nombre de Juan Narciso.

⁷⁰ En el citado A.C. se precisa que Juan Narciso de León no toca la flauta travesera.

⁷¹ Manuel de Espinosa tiene una curiosa historia que iremos desarrollando a continuación, aunque siempre obedeciendo al orden cronológico en el que ocurren los acontecimientos con respecto a los oboístas, debiendo entremezclar dichos datos con los de otros personajes.

para continuar al servicio de la capilla de música debido a su detención. Tras el acontecimiento, el Cabildo decide declarar vacante su plaza.

En febrero de 1744, el Marqués de Scotti recomendará a través de una carta un instrumentista llamado **Pedro Panfil**, ensalzando la habilidad que posee con el oboe. El Cabildo delegará en el maestro de capilla para que responda a la citada carta, dando la misma por recibida y ordenando que comparezca su recomendado para evaluar sus destrezas y, tras ello, ser nombrado en la plaza vacante de Manuel de Espinosa. Habremos de esperar algo más de un año, el 9 de junio de 1745, para la resolución de la cuestión cuando nos encontremos con otro aspirante llamado Andrés de León, que ejerce como ministril de la capilla de música que en este caso será recomendado por el sochantre de la catedral. Cinco días después, el Cabildo ofrecerá la propiedad de la plaza a Pedro Panfil desestimando a Andrés de León que queda reflejado que solo poseía unos cortos principios sobre el instrumento.

Un año después, en mayo de 1746, será de nuevo el Marqués de Scotti quien recomendará otro instrumentista llamado **Andrés Corsino Narciso**⁷², siendo escuchado al mes siguiente y presentado informe al Cabildo sobre su manejo del instrumento, tras lo que se le denegará la admisión. El asunto se resolverá con una carta dirigida al Marqués en la que el Cabildo se disculpará por no haber admitido al Corsino.

A modo de recordatorio, en abril de 1748 ocupan plaza de oboe en la catedral de Sevilla Juan Narciso de León y Pedro Panfil, siendo maestro de capilla Pedro Rabassa.

Con respecto al primero, quedarán registradas en los A.C. ciertas cuestiones referentes a la vida personal, puesto que son numerosas las ocasiones en las que debe pedir aumentos de salario debido a su numerosa familia. Así lo podemos ver en marzo de 1749, en junio de los años 1750, 1751 y 1752, no concediéndosele en ningún caso el aumento de salario, aunque se

⁷² En un A.C. fechado el 14 de febrero de 1783, su mujer llamada Manuela García pide una ayuda al Cabildo, por lo que debemos de suponer que el susodicho adquiriría plaza en la capilla de música aunque fuese posterior o con otro instrumento. No se han encontrado más referencias sobre el susodicho.

le concederán donaciones puntuales en modo de ayuda. Otra curiosidad del maestro Narciso aparecerá en septiembre de 1750, cuando una señora viuda llamada María Mauricia Mateos solicitará al Cabildo trescientos reales que le adeuda el instrumentista por haberle criado un hijo suyo, tras los que el Cabildo ordena a Fábrica que se realicen las diligencias oportunas para la resolución de esta desavenencia de la manera más convenientemente posible.

Volviendo a 1748, será a finales de abril en el que aparecerán reseñas de un nuevo oboísta en la catedral, que además tendrá una relación de parentesco con un instrumentista anterior, Manuel de Espinosa. En un A.C del día 29, Pedro Rabassa realiza una reseña en la que citará que en los cultos de Semana Santa ha hecho uso de **Manuel Facundo de Espinosa**, oboe y flauta travesera, y que habría cumplido con el instrumento «*exactísimamente*», siendo digno de ser retribuido por su trabajo. Oído este informe por el Cabildo, se ordenará que se le retribuya por el trabajo realizado lo que el maestro de capilla crea conveniente. Además, será recibido en la capilla de música con un especial interés, debido a la ancianidad y achaques que padecía de Juan de Balcaneda, imposibilitado ya en ese momento de asistir los días más festivos. Además el oboe, Facundo de Espinosa era también habilidoso con el violín y con el órgano. El asunto no quedará ahí, puesto que el Cabildo en el mismo A.C. tiene a bien el nombrarlo en plaza de ministril, especialmente para oboe y flauta, y ordena que se despache su título de ministril.

Entre algunas de las referencias que aparecen de Manuel Facundo de Espinosa, nos encontramos varias peticiones para ir a Antequera. La primera la podemos fechar en septiembre de 1748, fecha en la que la requerirá con la intención de ir a ver a su madre que se encontraba en ese momento muy enferma. La segunda aparecerá a mediados de abril de 1750, solicitando el desplazarse hasta Antequera para descansar. Aunque se le concede un mes, el Cabildo ha de ampliarle unos días más puesto que, llegada la fecha para regresar, encontrará

con fiebre, siendo curioso el que la institución tenga a bien el que la licencia sea por el tiempo que guste el susodicho, aunque no deberá alargarse más allá de las vísperas del Corpus. Respecto a los aumentos de salario, los solicitará en dos ocasiones, concretamente en los meses de junio de 1749 y de 1751, concediéndoseles en ambas ocasiones.

En los primeros días de abril de 1750 volveremos a tener noticias de nuevo de su padre, Manuel de Espinosa. Habrá sido ya liberado en Madrid y solicitará que se le restituya su empleo como violinista en la capilla de música de la catedral hispalense. El Cabildo tiene a bien el votar la propuesta pero le será denegada por una acusada mayoría. Tras el desestimo de su propuesta, Espinosa hará llegar una carta al Cabildo en la que rogará que se le extienda una carta de recomendación para acudir a presentar sus servicios a otras instituciones, y que tenga a bien el dar testimonio en el texto de que el despedido no fue llevado a cabo por haber faltado al cumplimiento de su obligación, algo que cumpliría con toda dedicación en el tiempo que sirvió. El Cabildo se la ofrecerá sin poner impedimento alguno. Debemos esperar dos años más tarde para que Manuel de Espinosa se dirija de nuevo de manera muy curiosa al Cabildo, en una carta en la que pedirá que se le admita, aunque sea sin sueldo, y así poder optar a la restitución de su honor, dado que seguramente serían muchas las habladurías que se habrían extendiendo sobre su detención en Madrid. El Cabildo realiza votación en A.C. de 12 de julio de 1752, llegando a la conclusión de que no solo admitirá la propuesta del maestro Espinosa, ofreciéndole la posibilidad de que vuelva a tocar con la capilla de música, sino que accederá a concederle un sueldo. En el nuevo acometido que tendrá el ministril en la capilla de música está el de asistir a coro tocando el oboe y a las funciones regulares de la iglesia con violín. En febrero del año siguiente se le reinstaurará el sueldo con el que contaba cuando tuvo que marchar a Madrid, pasando de ciento cincuenta a trescientos ducados anuales.

El dúo formado por Manuel de Espinosa y su hijo Manuel Facundo de Espinosa será utilizado en una función fuera de la catedral que realizará en julio de 1753 por petición del Marqués de Cullera. Le acompañarían otros cuatro músicos de la capilla, que serían Carlos Signoreti, José de Nebra, Manuel Mayorga y Alonso Jiménez. Para dicho función, tendrán que faltar a las celebraciones de Santiago y Santa Ana, a lo que el maestro de capilla ofrece permiso informando al Cabildo de que no eran de una falta notable, concediéndole así el citado permiso. Una curiosidad sobre esta función, es el malentendido que se creará respecto a la retribución de la actuación, a lo que el Cabildo resuelve que los músicos no cobrarán nada por la citada actuación. Un mes después, Manuel Facundo enfermará, solicitando un permiso para desplazarse a la localidad de Ardales con el fin de tomar baños sanatorios acompañado por su padre, que se ofrece para asistirlo. Se le concederá a ambos un mes, aunque no podrán hacer uso de su licencia hasta el día 7 de septiembre de 1753.

En los años siguientes, no ocurrirán hechos significativos en cuanto al movimiento de oboístas en la catedral. Juan Narciso solicitará a finales de agosto de 1754 un aumento de salario puesto que se le habrá denegado en varias ocasiones anteriores. A ésta, el susodicho adjuntará una carta de recomendación escrita por el maestro de capilla en la que se exponía que estaba diestro con el instrumento. El Cabildo le ofrecerá trescientos reales, cantidad igual a la que se le volverá a ofrecer a su señora, Francisca Carbonero, el último día de junio del año 1756. En los primeros días del mes de julio del año siguiente, el maestro Narciso será multado por ir a tocar «música para bailar», algo que estaba prohibido, y en los últimos días de ese mismo mes, se le concederán dos meses para convalecer de una enfermedad que padece. Respecto a Manuel Espinosa se le dispensarán dos permisos, uno para salir de la ciudad durante quince días del mes de octubre de 1754 y otro para para mejorarse de los

vértigos que padece en junio del año 1756. De su hijo, solo están referenciadas varias solicitudes de aumento de salario y peticiones de ayuda.

El año 1757 será en el que se jubile el maestro Pedro Rabassa y comience el ejercicio en el maestrazgo el maestro Francisco Soler.

Tras su entrada, los registros dejan evidencias de que Manuel Facundo de Espinosa estará solicitando plaza en otros lugares. Esto quedará reflejado en la licencia de dos meses que se le extiende en mayo de 1758, en el que se le ofrece permiso para desplazarse a Granada a realizar unas diligencias. La enorme reputación que el instrumentista tendrá en la catedral hispalense quedará de manifiesto puesto que el Cabildo, tras recomendación que había llegado a Sevilla de dos voces de muy buena calidad que había en la catedral de Córdoba, un contralto y un bajo, pondrá en manos de Facundo de Espinosa el pasarse por Córdoba y escuchar a los cantantes para después pasar a tener en cuenta su opinión tras informar al Cabildo sobre la calidad de los susodichos.

Tendremos que esperar hasta el año 1760 para que de nuevo tengamos movimientos en la plantilla de oboístas de la capilla de música de la catedral. En enero se le ofrecerá permiso al anteriormente citado para ir a Madrid a una diligencia, concediéndosele hasta Semana Santa. No aparecen más referencias de este hecho pero podemos pensar que pudiera estar relacionado con un asunto que volverá a aparecer en un A.C. con fecha 20 de junio. En ese día se leerá en Cabildo una petición suya en la que exponía que en el tiempo que había estado en Madrid, el Sr. Marques de Priego, Coronel de Guardias de Infantería, le había propuesto ocupar plaza en propiedad en el citado cuerpo, admitiéndola pero no firmándola debido a que, tras reflexionar, se habría propuesto el volver a Sevilla. La situación con el tema habría llegado a ser violenta, y así lo pondría en conocimiento del Cabildo pidiéndole ayuda, puesto que recibirá amenazas por parte del Coronel. Facundo de Espinosa rogará al Cabildo perdón

por su comportamiento, solicitando que se le permita el volver a su puesto, petición que es desestimada en ese mismo A.C. Solo tres días después, se recibirán dos peticiones en Sevilla para el puesto, una de **Juan Narciso de León** y otra de **Miguel Rabella** pretendiendo la plaza que tenía Manuel Facundo, aun no siendo propiedad del instrumentista. El Cabildo les responderá que la plaza aún no se había declarado vacante, por lo que no darán a lugar las solicitudes expedidas.

En agosto de ese mismo año, 1760, el maestro Francisco Soler pondrá en conocimiento del Cabildo la necesidad que tiene de un instrumentista que pase a cubrir la plaza de Facundo de Espinosa con el oboe. La petición le será rechazada, argumentando que no era una plaza creada como tal y que no era necesaria para la capilla de música. Es posible que el maestro de capilla hubiese realizado esta petición debido a que el otro oboe que ejercía en ese momento, Manuel Espinosa, padecerá una grave enfermedad que conocemos gracias a una petición de ayuda que cursará su mujer en julio del año siguiente.

Será en mayo de 1762 cuando aparecerán referencias de un nuevo instrumentista con el oboe, **Manuel Mayorga**, fecha en la que solicitará licencia para ausentarse de Sevilla por unos días, y tras cuyo nombra aparecerá el cargo de oboe de la catedral. El maestro Mayorga había entrado a formar parte de la plantilla de la capilla de música de la catedral hispalense diez años antes, concretamente el 15 de enero de 1752, al quedar vacante la plaza que ostentaba el bajonista Francisco de Palma. En este A.C. aparece un dato que nos llama enormemente la atención y es la acusada diferencia de salario existente entre un bajonista, cuyo sueldo era de ciento cincuenta ducados anuales, y un oboe con un sueldo de trescientos ducados.

El 30 de junio de 1762, Juan Narciso de León solicitará al Cabildo la creación de la plaza que ocupaba con la finalidad de ostentarla en propiedad, a lo que el Cabildo responde

favorablemente y ordena que se le extienda el título tal y como lo han disfrutado sus antecesores. En enero del año siguiente y tras solicitar un aumento de sueldo que no le es concedido, Manuel Mayorga pasará a ocupar la plaza de bajón, tras lo que el maestro de capilla contará con serias dificultades para encontrar otro instrumentista que sea capaz de rellenar las necesidades de oboe y flauta travesera en la capilla de música.

En julio de 1763 aparecerá un nuevo instrumentista llamado **Pablo de Bárcena y Navarrete** que habría sido seise y de Colegial de la catedral. Éste, solicitará entrar a formar parte de la capilla puesto que, según él, se halla bien instruido con el oboe, la chirimía, la flauta travesera y el órgano. Informado el Cabildo, pide al Francisco Soler que presente un escrito sobre las necesidades de la capilla de música en general y sobre las habilidades del susodicho en particular. Este informe fechado el 15 de julio de 1763, no cuenta con un solo matiz de desperdicio, puesto que el maestro de capilla aprovechará para poner de manifiesto el absoluto abandono en el que se encuentra la capilla de música, llegando a estar incluso al borde del exterminio, como él mismo lo califica, contando solo con cuatro voces y con cuatro instrumentistas. De las primeras, había dos que no eran demasiado hábiles y de los instrumentistas, referenciaba la poca valía de los oboes. Esto queda de manifiesto cuando el propio maestro cita literalmente: *«A veces quisiera el maestro que no tocasen»*.

El maestro Soler prosigue este informe afirmando que se pudiese hallar gente preparada para ocupar dichos cargos, solicitando autorización del Cabildo para mandarlos llamar, y haciéndoles conocedores de que tendrían que costear el viaje de los pretendientes, insistiendo en que se podrían encontrar dos buenos tiples y dos buenos oboes que sirviesen también con otros instrumentos. Respecto al pretendiente, Pablo Bárcena, el maestro Soler expondrá que las veces que lo había oído no parecía ser muy diestro con el oboe y con la flauta, y que

quizás con la chirimía lo hiciese un poco mejor, tras lo que el Cabildo pasará a votar y le negará el acceso a la capilla de música.

El penoso estado del cuerpo de oboístas de la capilla de música, se puede corroborar con las continuas ausencias por enfermedad de los mismos, como puede ser la licencia de dos meses por consejo médico que se le concederá a Manuel Espinosa en agosto de 1763, o las dos exenciones de tocar el oboe que recibirá Juan Narciso, una de cuatro meses fechada días después del permiso de Espinosa y otra de dos meses en septiembre del año siguiente, en 1764. En noviembre de ese mismo año, debemos reseñar una solicitud expedida por **Gaspar de Balcaneda**, hijo de Juan de Balcaneda, en la que solicitará un aumento de salario exponiendo que, además de acompañar al coro con la chirimía cuya plaza ocupaba en propiedad, estaba bastante diestro con el oboe, el violín y la flauta travesera, instrumentos con los que solía intervenir habitualmente en las funciones principales. Es muy posible que esto fuese debido a los achaques de salud que acusaban a los dos propietarios en aquel momento de las plazas que, a modo de recordatorio, eran Manuel Espinosa y Juan Narciso de León. Este último tiene un requerimiento de la justicia fechada en 14 de noviembre de 1764, por lo que no volverá a ejercer hasta septiembre del siguiente año. Además, uno de los que estaban ejerciendo en calidad de oboe que era el bajonista Manuel Mayorga, presentará certificación médica fechada el 29 de abril de 1765, tras la que se le concederá autorización para salir de Sevilla y mudar de aires. Esta licencia será aprovechada por el maestro Mayorga para desplazarse a Madrid sin conocerse el asunto, por lo que se ausentará durante varios meses de la catedral hispalense.

Tal y como ya se ha expuesto, en el mes de septiembre de ese año, Juan Narciso volverá a reaparecer esta vez presentando un certificado médico en el que se especifica que está en riesgo de enfermar puesto que el instrumento que toca es un instrumento de boca, y que

debido a las dificultades que presentaba no «servía» para el ministerio de oboe. El Cabildo pasará a votar sobre el asunto llegando a la deliberación de que el músico quede eximido de tocar el oboe, aunque estando obligado a asistir al coro y tocar el violín los días que así lo estime oportuno el maestro de capilla, debido a que en el informe médico no se especificaba nada sobre los perjuicios que le provocaría el tocar el instrumento de cuerda.

Mientras, el 29 de julio de 1765 se leyeron en Cabildo dos peticiones para entrar a formar parte de la capilla de música, una de **José Gómiz** que era instrumentista procedente de la catedral de Badajoz y que aseguraba haber tocado en varias ocasiones en la formación hispalense, y otra de **Pablo de Bárcena**, antiguo colegial y seise del que ya hemos hecho referencia anteriormente. Tras votación, el Cabildo desestima la necesidad de los instrumentistas, por lo que quedarán denegadas ambas solicitudes.

Será en febrero de 1766 cuando Francisco Soler solicitará de nuevo permiso para buscar oboes, flautas y trompas para que se puedan interpretar sus nuevas composiciones con el debido lucimiento. El Cabildo se negará a ello y aún más, obligará al maestro de capilla a componer sus nuevas obras guardando la costumbre con la que hasta el momento se había compuesto en la catedral hispalense.

En julio de ese mismo año aparecerá de nuevo registrado el nombre de José Gómiz solicitando su admisión en la capilla de música debido a su habilidad para tocar la flauta y el fagot además del oboe. El Cabildo ordenará que se haga traer otra solicitud de admisión que había sido recibida el 11 de abril, en la que Pablo de Bárcena y Navarrete aspiraba al puesto de oboe, dado que habría suplido a Juan de Balcaneda en los cultos de Semana Santa de ese año. Un mes después, el 13 de agosto de 1766 se leerán los informes que han elaborado tanto el maestro de capilla como el organista sobre los pretendientes, y tras votación sobre si se recibiría a los dos en la capilla de música, se decidió que solamente se recibiese a José Gómiz

por músico ministril por sus destrezas con el oboe, flauta, fagot, violín y chirimía, con un sueldo de doscientos cincuenta ducados anuales fijos más cincuenta ducados con obligación de pedirlos todos los años.

El primer problema que encontrará el maestro Gómiz será una disputa en noviembre de ese mismo año y durante la función de San Francisco, en la que el maestro Soler ordenará que José Gómiz ocupe el papel de oboe primero, algo que molestará enormemente a Manuel Mayorga al invertir el orden de antigüedad. Mayorga hará llegar lo acontecido al Cabildo afirmando que había sido un desagravio a su honor, a lo que la Institución solicitará que se provea el modo de apaciguar la situación de la manera más rápida posible. Con el paso de los años, la convivencia entre ambos se irá apaciguando, incluso uniéndose para cursar juntos una petición de aumento de salario en abril del año 1769.

En el año 1768 se producirá el cambio de maestro de capilla en la catedral de Sevilla, con la salida de Francisco Soler y la entrada del maestro Antonio Ripa, que ostentará su maestrazgo hasta su muerte, acontecida en 1795.

A modo de apunte histórico, debemos señalar las referencias existentes en cuanto a la incorporación y salida de instrumentistas en la parroquia de Campillos. En un A.C. fechado el 16 de marzo de 1769 aparecerá el cambio de chirimía dentro de dicha institución al morir Antonio Cortés y al cursar una petición por parte de la citada institución en la que se solicita que se le de admisión al hijo del susodicho, Diego del Castillo Cortés, que además es vecino de la villa. Será nombrado a mediados de abril del año siguiente por su suficiencia en el empeño con el instrumento.

Esta década terminará con dos datos significativos. El primero será la licencia que le será dispensada a Manuel de Espinosa para trasladar a una nieta suya hasta Madrid, por la que se ausentará de la catedral durante cinco meses, hasta septiembre de 1769. El segundo tiene

relación con la falta en la capilla de música de otro instrumentista que toque la chirimía o la corneta. A finales de octubre del citado año, llegará al Cabildo una petición del maestro de capilla solicitando la incorporación de otro instrumentista de chirimía que acompañe al coro, justificado ello que con la que ejercía en ese momento, Gaspar de Balcaneda, no era suficiente para que se pudiese oír con la suficiente claridad debido a las dimensiones del templo metropolitano. Un mes más tarde, aparecerá registrada una petición a la plaza de chirimía cursada por **Cristóbal José de Luna**, violinista de la capilla de música, tras lo que se convocará al maestro Balcaneda para que lo escuche e informe al Cabildo sobre el pretendiente. Éste informará que el pretendiente no era muy diestro, pero que con la práctica y con la asistencia al coro podría desarrollarse en el empeño, condición que le será impuesta tras su admisión llevada a cabo el día veintidós de noviembre. La plaza de violín que ocupaba quedaba desierta aunque, el Cabildo le obligará a tocar el violín los días que fuese necesario. No se volverá a contar con más noticias del instrumentista hasta su muerte, acaecida a mediados de junio del año 1779.

Comienza la década de los 70 con varias bajas por enfermedad dentro de la plantilla de oboístas y chirimías de la capilla de música. En febrero llegará un informe al Cabildo referido a Manuel de Espinosa en el que se expone que padece de un dolor en el pecho siendo muy perjudicial para su salud el tocar el oboe. En ese momento cuenta con una edad de 67 años y se halla bastante enfermo como lo muestran los continuos permisos que tiene que solicitar para convalecer de sus achaques, tras lo que será exonerado de tocar el oboe. Manuel Mayorga, bajonista pero ejerciente en ocasiones en el papel de oboe, deberá ausentarse también durante el mes en agosto del mismo año por enfermedad.

En mayo de 1773⁷³ aparecerá un curioso tratamiento médico con el cual, al oboísta José Gómiz, el Cabildo le concederá quince mañanas de permiso para beber «leche de vacas», que deberá acompañar de regular ejercicio. El año 1773 terminará con una baja importante dentro de la plantilla puesto que Gaspar de Balcaneda enfermará. El día 1 de octubre solicitará un mes de permiso sin acompañar informe médico, pudiendo esto ser debido a que no le habría dado tiempo ni de acudir al médico. Justo un mes después, sí que aparecerá un informe médico que constata el deplorable estado de salud en el que se encuentra el instrumentista, concediéndole el Cabildo dos meses de licencia para su mejora. En diciembre se le concederán trescientos reales para los gastos provenientes de su curación. Es muy probable que durante esos días falleciese el instrumentista. Su hija, María Bárbara de Balcaneda, solicitará ayudas constantemente al Cabildo durante buena parte de su vida. Así podemos certificarlo con la última limosna que solicitará el 27 de noviembre de 1780 para sufragar los gastos por estar en cinta y carecer de la precisa canastilla para la criatura, a lo que el Cabildo acordará no librar ayuda alguna.

Encontramos un acontecimiento importante en un A.C. del 15 de julio de 1774, día en el que llegan noticias al Cabildo de que los instrumentistas Mayorga y Gómiz se estarán desplazando hasta Lisboa sin permiso previo. El enfado será tal, que el Cabildo declarará instantáneamente vacantes las plazas de ambos, acordando que si alguno de estos volviera a solicitar su puesto no podrían ser, ni incluso, leídas las solicitudes y llegando a más, dictando el que se realicen diligencias para proveer la capilla de música de un bajonista y de un oboe. El día 29 de ese mismo mes, ambos pedirán perdón y reconocerán su error, sometiéndose ambos a las condiciones que le sean impuestas. Hay que reseñar que en el Cabildo realizado para este asunto se disputará extensamente sobre el tema, pasando a votar finalmente sobre la

⁷³ A partir de aquí, referénciese en Montero, (2016) *La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen IV. 1771-1830.*

readmisión de los mismos y quedando aprobada, con la única condición de que demostraran su arrepentimiento con su posterior conducta. Parece ser, puesto que no hay dato alguno que lo contradiga, que el maestro Gómiz no tendrá problema alguno, pero el día 2 de diciembre de ese mismo año, Manuel Mayorga volverá a ausentarse sin permiso, con el consiguiente comunal enfado del Cabildo. En A.C. se le priva de empleo y se acuerda que no se admitirá petición alguna en ningún tiempo sea cual sea la procedencia, ni suya, ni de su mujer, incluso sin que proceda esta resolución a llamamiento.

La divulgación de las noticias del despido de Mayorga no se harán de esperar mucho, puesto que el mismo día 5 de diciembre se registrará el ofrecimiento de un instrumentista llamado **Gerónimo Clarach**⁷⁴, inscrito como profesor de flauta, oboe y «fabot⁷⁵», siendo llamado para ser escuchado con posterior emisión de informe de sus capacidades. Un prudente Antonio Ripa realizará el informe que llega al Cabildo el 16 de ese mismo mes, en el que hará constar la «bella habilidad» que posee el susodicho con el instrumento, siendo admitido en su plaza. Para su incorporación, se le concederán un mes y medio para traer a Sevilla sus pertenencias que se encontraban en el Puerto de Santa María. En el anteriormente citado A.C., el maestro Ripa dejará constancia también, aunque de manera muy sutil, la necesidad que la formación musical tiene de nuevos ministriles. El día 3 de enero de 1775 se hará lectura de una petición proveniente de un oboísta de la catedral de Córdoba, Pablo de Barcena y Navarrete, que como podemos recordar ejerció como seise y canónico en la catedral hispalense y que, como podemos recordar, sería rechazado en varias ocasiones, concretamente en los años 1763 y 1765.

⁷⁴ En los registros que nos encontramos de este instrumentista, nos podemos encontrar los apellidos Cleirach, Clarak y Clarac. Además, su nombre aparecerá siempre registrado con «G», por lo que hemos mantenido la nomenclatura usada por el secretario del Cabildo.

⁷⁵ Entrecomillamos este nombre, puesto que nos llama la atención las primeras referencias a un nuevo instrumento en uso de la época, el fagot, con los errores que el secretario del Cabildo pudiese cometer al nombrarlo.

En febrero de 1775 reaparece Mayorga en los A.C. puesto que desea recuperar su empleo. Para ello habrá realizado unos ejercicios espirituales en el convento de los Padres Capuchinos, tras lo que hará llegar al Cabildo una carta en la que pide disculpas por su actitud, poniendo de manifiesto su arrepentimiento y a la que acompaña un escrito de recomendación del director de los Capuchinos. Éste tiene a bien el readmitirlo con las mismas condiciones de las que gozaba antes de su despido. Al parecer, no acabarán ahí los problemas que acaecerán a este instrumentista durante los siguientes años, puesto que a mediados de agosto de 1776, llegará al registro de la catedral de Sevilla una orden del Teniente 4º de Asistente de la Ciudad para que se efectúe un embargo del salario del instrumentista debido a que su mujer había exigido unos pagos que debe realizar y que a la fecha no los había efectuado. El Cabildo ordenará de inmediato el citado embargo.

Volviendo al año 1775, debemos reseñar un dato para la posterior reconstrucción de la historia de los oboístas de la catedral de Sevilla, y es la jubilación de Juan Narciso de León el día 23 de agosto de 1775, que en aquel momento ocupaba plaza de violín pero que desde su incorporación a la capilla de música había estado empeñado como oboísta.

La situación de la plantilla de oboístas durante los dos años siguientes gozará de una cierta estabilidad, hasta que en marzo de 1777, José Gómiz solicitará un permiso para ir a opositar a la Capilla Real de Madrid, concediéndosele dos meses con el añadido, además, de que no le afectará al sueldo con el que contaba. Parece ser que no logrará superar las pruebas, aunque su reputación aumentará notablemente, reflejándose en una petición de aumento de salario que presentará días más tarde y que se le concederá por mayoría abrumadora de los miembros del Cabildo.

Durante los meses de agosto y septiembre, Gerónimo Clarach solicitará un permiso para desplazarse a Sanlúcar de Barrameda para reponerse de dolores en el pecho. Una vez allí, y

por prescripción médica expedida en el Puerto de Santa María, deberá prorrogar su estancia de manera asidua hasta finales de año, recuperándose e incorporándose a la formación durante la festividad Inmaculada Concepción, en el mes de diciembre.

El final de los años setenta, quedará marcado por la eliminación de las plantillas de las catedrales de la plaza de chirimía, que eran utilizadas para doblar las voces del coro y que además debían participar con carácter diario. Así constará en un A.C. del 18 de junio de 1779, en el que se registra que muerte de Cristóbal José de Luna. Esa plaza será rápidamente solicitada por varios pretendientes, **Nicolás Núñez**, Andrés Narciso de León y un pretendiente que no se presenta pero que envía a su padre, Mateo Tascón, en representación, registrándose en el A.C. que poseía destrezas con la chirimía y con el bajón. Este acontecimiento será el detonador de la eliminación del uso de las chirimías en la catedral de Sevilla. En primer lugar, el Cabildo desestimarás las solicitudes exponiendo que no existía plaza vacante de chirimía, puesto que ya no era común el uso de las mismas en las capillas de música. A ello habrá que sumar que ninguno de los pretendientes será demasiado diestro con el instrumento. Seguidamente, se solicitará al maestro Ripa que informe por escrito sobre la necesidad del uso de chirimías en la catedral, quedando así constancia en A.C. de fecha 23 de junio de 1779, en el que se realizará lectura del escrito sobre la cuestión quedando de manifiesto la dispensabilidad del instrumento, puesto que la tímbrica del oboe cubría perfectamente la ausencia de las mismas.

Debido al interés que pueda suscitar este informe, lo exponemos al completo seguidamente:

«Haviendo presentado al Cabildo el Sr. Protector de la Capilla de Musica el informe adjunto de el Maestro de ella, en que obedeciendo lo mandado en el 18 de este mes expone no ser necesario por ahora en dicha Capilla el Instrumento de Chirimía, por

quanto los Oboes, que al presente hay en ella son suficientes para llenar, lo que corresponde a la Musica instrumental; acordó S.S.I. a su consecuencia que por ahora no se reciva Ministril alguno para tocar dicho instrumento.

INFORME ADJUNTO

Ilmo. Sr.

Por decreto de 18 de Junio de este presente año, me manda V.S.Iltma. exponga mi dictamen, sobre si hay, o no, necesidad de el Instrumento de Chirimía en la Capilla de Musica; y arreglandome, como devo, a el referido mandato declaro, que no es necesario, por aora; por quanto los Oboes, que al presente ay en ella, son suficientes para llenar lo que corresponde a la Musica Instrumental.

Que es quanto devo exponer a la alta consideracion de V.S.Iltma. cuya vida Ntro, Sr. conserve en su mayor Grandeza. & Sevilla y Junio 22 de 1779.

Ilmo. Sr.

Su mas Rendido Capellan.

Antonio Ripa. » (Montero, 2016) ⁷⁶.

El último dato sobre ese año que quisiésemos reseñar, son la ancianidad y los continuos achaques tanto reumáticos como nefríticos que en septiembre sufrirá Manuel Espinosa, de setenta y ocho años de edad y con ostentación del cargo durante cuarenta años, concediéndosele dos meses de permiso debido a su acusada debilidad, desencadenando al año siguiente y como consecuencia de ello, en la exención de asistencia al coro. Esto ocurrirá el 30 de junio de 1780, y solo cinco días después, Nicolás Núñez presentará una solicitud pretendiendo la plaza de oboe del maestro Espinosa. El Cabildo la desestimaré exponiendo están cubiertas las dos plazas de oboe por dos instrumentistas que desarrollan perfectamente

⁷⁶ A.C. de 23 de junio de 1779.

su labor gracias a su edad y a su suficiencia con el manejo del instrumento. Una cuestión que el Cabildo tendrá que considerar, será el ofrecer una solución a las plazas de violín que ocupaban los instrumentistas jubilados Juan Narciso de León y Manuel de Espinosa. En ese momento, la catedral no se encontrará económicamente en unas condiciones demasiado óptimas, por lo que se dispondrá que el maestro de capilla tenga potestad para contratar violinistas para las ceremonias en las que hiciesen falta, aunque debiendo conocer antes si alguno de estos dos jubilados pudiesen asistir a las mismas, y así no tener que llamar a nadie con el consiguiente ahorro para la Fábrica.

Al año siguiente morirá el bajonista Alonso Jiménez, debido a la picadura de un insecto llamado «tabardillo», provocando movimientos en las plazas de este instrumento puesto que serán pretendidas por varios pretendientes, entre los que cabe destacar Nicolás Núñez que ejercía como violinista en la capilla y que volveremos a encontrarnos más adelante, debido a su insistencia por adquirir una plaza en propiedad. También optarán a la plaza Mateos Tascón, Francisco Jiménez que era hijo del difunto y que ya ejercía de manera interina, y José Laure. Tras la muerte del bajonista se le solicitará a Antonio Ripa un informe sobre la necesidad de sacar a concurso la plaza de bajón, a lo que el maestro responde que contaba con tres instrumentistas que cubrían con suficiencia las necesidades del instrumento, pero que, sin embargo, acusaba la falta de otros instrumentos que tenía la capilla. En un A.C. de finales de 1781, el maestro de capilla propondrá que se provean dos plazas de ministriles, con la intención de que los actuales bajonistas pudiesen tocar los violines, a lo que añade la necesidad que hay en la formación de otro instrumentista que maneje el bajón y el oboe. El Cabildo aplazará la decisión, opinando que el asunto de cubrir las plazas que ha citado el maestro no contaba con la urgencia necesaria para hacerlo de manera apresurada.

En abril del año siguiente, 1782, el bajonista Francisco Jiménez enfermará, quedando como único bajonista de la capilla de música Arcadio Zaa, a lo que el Cabildo deberá buscar apresuradamente una solución, ya sea nombrando un bajonista de manera interina o cubriendo una de las plazas. Tras la presentación de un informe del maestro de capilla, se nombrará el 19 de abril a Mateo Tascón. Las noticias de las necesidades de la capilla se extenderán rápidamente y en octubre de ese mismo año se presentarán varias solicitudes para entrar a formar parte de la plantilla de la capilla, entre la que cabe destacar la de **Juan José Plegas**, por ser instrumentista de oboe y violín, siendo oído en el mes de octubre, y con la desestimación del mismo, puesto que no volverá a aparecer nombrado en ningún registro.

A modo de recordatorio, a principios de 1784 ejercerán como violín y oboe en la plantilla de la capilla de música José Gómiz y Gerónimo Clarach, instrumentista éste que unos meses antes pedirá una ayuda para enterrar a su padre. En junio de ese año, se recibirá una solicitud de **Nicolás Núñez**⁷⁷, actual primer violinista de la catedral, informando sobre su disposición para desarrollar la función de oboe dentro de la capilla. El Cabildo solicitará el maestro de capilla un informe sobre la necesidad del instrumento y sobre la habilidad del pretendiente, a lo que responde favorablemente sobre la suficiencia del maestro Núñez con el oboe acentuando la necesidad que hay de un instrumentista de oboe en la capilla. El día 28 de junio, será admitido el pretendiente ocupando el puesto de oboe y bajonista, debiendo tocar el violín en las funciones de primeras clases.

El 26 de enero del año 1785 se registrará una solicitud para entrar a formar parte de la capilla de un instrumentista veneciano llamado **Juan Giovanelli**, en la que consta que es profesor de oboe y violín. La solicitud del músico será admitida, siendo escuchado por el maestro de capilla redactando posteriormente un informe en el que se detallará el ventajoso

⁷⁷ Debemos de reseñar que Nicolás Núñez lleva pretendiendo plaza en la capilla de música desde noviembre de 1773, fecha en la que queda vacante la plaza de bajonista de Juan de Cabrera.

manejo que el instrumentista posee del arco, aunque asegurará que con el oboe no muestra más que unas leves destrezas. El Cabildo dejará el asunto en manos del maestro Ripa concediéndole a Giovanelli la posibilidad de progresar con el instrumento antes de un año, tras el cual, el maestro de capilla deberá presentar un nuevo informe con la evolución del oboísta, además de designar el puesto que deberá ocupar en la orquesta, con la intención de que no sirviera de perjuicio al actual ocupante de la plaza de primer violín-oboe. El maestro Ripa delegará en José Gómiz para el control de los avances de Giovanelli. La impaciencia del nuevo oboísta por contar con un salario suficiente, hará que en el mes de agosto incite a Gómiz para que informe de su avance, tras lo que el Cabildo le ascenderá el sueldo y le concederá la plaza el 31 de agosto de 1785. José Gómiz por su parte, demandará un aumento de salario que le será concedido, justificándolo con sus méritos, por su aplicación y por estar siempre dispuesto en materias de primera necesidad.

Respecto a Gerónimo Clarach, debemos señalar que no encontraremos demasiadas referencias del músico en estos años, solo una en la que se le prorrogará una licencia con la que contaba en la corte de Madrid y fechada a finales de julio de 1785, tras la que deberá volver a Sevilla para curarse de unas fiebres terciarias que estaba padeciendo. El 21 de febrero de 1786, el maestro Clarach decide tomar rumbo a América desestimando su plaza que quedará desde ese momento, y durante algún tiempo vacante. Tras el acontecimiento, el maestro Ripa informará el 14 de marzo al Cabildo que hay un pretendiente a la plaza de bastante nivel, pero pone en duda que quiera ingresar en la capilla de música de la catedral Sevilla contando con un salario de cuatrocientos sesenta ducados. Tras ello, propondrá que la plaza de segundo oboe sea ocupada por el bajonista jubilado Manuel Mayorga, y así no tener que hacer frente al gasto que supondría el tener que abonar un sueldo más. Una salvedad que

presentará Antonio Ripa será que en los días que crea conveniente el aumentar la plantilla, no se le ponga objeción alguna, cubriendo las necesidades que se determinen en ese momento.

Debemos poner de manifiesto la equivocada decisión que tomará el Cabildo al respecto debido al avanzado estado de ancianidad de Manuel Mayorga, a lo que habría que sumar los padecimientos de Jiménez. En un A.C. de 7 de julio de 1786, **Juan Narciso de Alaras**, natural de Sevilla e hijo del violinista y oboísta jubilado Juan Narciso de León, agradecerá de manera escrita el haberle concedido la oportunidad de tocar durante la octava del corpus con la capilla de la catedral. Éste provenía de la catedral de Cartagena, donde ejercía como primer bajonista y segundo oboe junto con el hijo del «Peón Mateo», llamado Antonio Javier Tascón, que ostentaba también el cargo de bajonista en la misma catedral. En la solicitud, propondrán ser oídos porque, aunque señalaban el estar gozando de estabilidad en la ciudad cartaginense, tendrían a bien el poder volver a Sevilla con la intención de cerca de sus ancianos familiares y así poder asistirlos y socorrerlos. Tras informe emitido por el capellán de la capilla de música el día 11 de julio de 1786, se decidió admitir a ambos pretendientes con la esperanza de que corrigiesen las deficiencias que habían presentado durante la realización de las pruebas.

Los años ochenta finalizarán con pocos movimientos respecto a los oboístas, con referencias que no van más allá de aumentos de salario y alguna que otra licencia. Podemos destacar una petición que cursará el día 21 de abril de 1788 un oboísta llamado **Joaquín Torques**, solicitando la plaza de oboe segundo, a lo que el Cabildo responderá que no existe tal vacante. También, debemos dejar reseñada la enfermedad que padecerá José Gómiz en octubre de 1786 debido a tabardillo y dolor en el costado, alertando el médico de un verdadero peligro para su vida. Parece ser que esta enfermedad le dejará secuelas puesto que unos años más tarde, en junio de 1791, deberá solicitar de nuevo licencias en las que se

registra el deplorable estado en el que le había dejado la enfermedad padecida, incapacitándolo incluso para tocar el oboe. Este permiso se prorrogará hasta mediados del mes de agosto del citado año.

En septiembre de 1790 y debido a la debilidad de Antonio Ripa, se incorporará a la capilla de música de la catedral de Sevilla Domingo Arquimbau, maestro de capilla que ganará la plaza tras una dura oposición, como ya hemos descrito con anterioridad, y ostentando el puesto de manera interina durante los cinco siguientes años.

5.3. Oboístas de la catedral de Sevilla durante los años de maestrazgo de Domingo Arquimbau⁷⁸.

La debilidad de José Gómiz en 1791, provocará la ocupación de manera urgente del puesto de oboe segundo de la capilla de música. El día 12 de agosto, **Arcadio Zaa**, bajonista de la capilla de música desde el año 1773, solicitará el citado puesto manifestando que está diestro en el instrumento y en el papel que debe ocupar, y exponiendo haber ocupado ya en algunas ocasiones el puesto de oboe segundo, sustituyendo a Gómiz. El maestro Zaa ocupará la plaza provisionalmente y será nombrado oboe suplente el día 26 de agosto de ese mismo año. Debemos recordar que en ese momento ocupan las plazas de oboe Juan Giovanelli y José Gómiz.

Los datos que podemos obtener de los años comprendidos entre 1792 y 1794 no van más allá de aumentos y ayudas por parte de alguno de ellos, una licencia que solicitará Gómiz en marzo de 1792 para ausentarse hasta el Domingo de Ramos o la jubilación que solicitará el mismo el primer día de septiembre de 1794, siéndosele denegada y acompañada, cinco días después, de una petición de aumento de salario que le será concedida, pero curiosamente con

⁷⁸ Debido a la gran cantidad de referencias que en estos apartados de la Tesis se realizan a los distintos A.C., sírvase de la fecha indicada en N.p.p. para hallar el contenido en la bibliografía propuesta.

A partir de aquí, referénciese en Montero, (2016) *La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen IV. 1771-1830*.

la particularidad de que para recibirla no podría prejubilarse. La debilidad de Gómiz será cada vez más acusada, provocando la llegada a Sevilla el día 29 de mayo de 1795 del instrumentista **Manuel Vila**, tras solicitar que se le admitiese en la capilla. En ese momento, el Cabildo solicitará dos informes fechados el 12 de junio, uno dirigido a los maestros de capilla en el que se refleje la necesidad de un oboísta en la plantilla, y otro sobre el incremento salarial que se le otorgó a Arcadio Zaa en 1791 por las sustituciones que realizaba con el oboe debido a las ausencias de José Gómiz. Tras la lectura de los informes, Manuel Vila será admitido con un sueldo de 500 ducados, manteniéndosele a Arcadio Zaa el incremento de sueldo que se le había concedido años antes gracias a su dedicación, aunque con la obligación de seguir ejerciendo como sustituto cada vez que fuese requerido.

En el año 1795 morirá Juan Narciso de León, oboísta de la catedral. Esto lo conocemos gracias a un A.C. del día 21 de agosto en el que se recibirá una petición de su hija, Lorenza de León, solicitando una ayuda por la muerte de su padre. Durante los meses de septiembre, octubre y noviembre de ese mismo año, se resolverá en la catedral un asunto relacionado con la concesión de permisos a los músicos instrumentistas para ir a participar en los espectáculos de comedias que se iban a instalar en la ciudad de Sevilla durante esos meses. Es muy curiosa la respuesta que se desprenden de los A.C., que hacen referencia al asunto, puesto que el Cabildo les da permiso para ir a actuar acordando el disimular, o, como se dice coloquialmente «*hacer la vista gorda*», sobre la actuación de los mismos en los citados espectáculos.

Pero el hecho que sin duda marcará el final del año 1795 será la muerte de Antonio Ripa y la ocupación en propiedad de la plaza de maestro de capilla de la catedral de Sevilla de Domingo Arquimbau.

En los cinco siguientes años, acudiremos a pocos acontecimientos relevantes dentro de la plantilla de oboes. En agosto del año 1796, José Gómiz solicitará el relevo de las funciones dobles, concediéndosele a mediados del mismo mes. En marzo del año siguiente, a José Vila se le concederán unos días para realizar unos ejercicios espirituales y un aumento de salario, fechado en el mes de agosto de ese mismo año. También requerirán aumento de salario José Gómiz y Arcadio Zaa, a los que el Cabildo atenderá favorablemente. El día 5 de febrero de 1799 llegará una petición de un instrumentista llamado **Ramón Cola** con la intención de ser escuchado y admitido en la capilla, y que informará ser profesor de oboe y de violoncello. El Cabildo desestimaré la petición argumentando que en ese momento no existía necesidad de tal instrumentista. El último dato que debemos ofrecer de finales del 1799 y de principios de 1800, es la enfermedad de Juan Giovanelli, al que el Cabildo concederá hasta en tres ocasiones, dos meses de licencia para tomar baños minerales de alivio en Stardales⁷⁹.

Pero sin duda alguna, el hecho que marcará la entrada del nuevo siglo será la gran epidemia de fiebre amarilla que la asolará la ciudad de Sevilla a mediados del año 1800. Parte de la plantilla de la capilla de música enfermará, y con ellos sus familiares más directos, como es el caso del Bajonista Juan Narciso Alaraz, que con la enfermedad perderá a su madre y a sus dos hijos. Otro de los músicos que padecerá la enfermedad será Nicolás Núñez, debiendo solicitar a finales de septiembre una ayuda para sufragar los gastos producidos por la enfermedad. Será debido a la acusada falta de instrumentistas en la que en ese momento se encontraba la institución, donde aparecerá de nuevo el bajonista Manuel Mayorga, ofreciéndose para tocar el oboe con la capilla cada vez que hiciese falta aun estando ya jubilado. Con ello, irá persiguiendo una compensación económica a la que accederá el Cabildo debido a la mala situación en la que se encontraba la capilla, aunque se le añadirá

⁷⁹ Hemos registrado en esta referencia el nombre exacto que se utiliza para los citados baños, aunque no hemos podido hallar su localización.

una cláusula por la cual, si cualquier enfermedad le imposibilitara tocar el oboe, cesaría instantáneamente el aumento de salario.

El día 26 de marzo de 1801, el maestro Arquimbau informará al Cabildo sobre la necesidad que hay de cubrir una plaza de oboe en la catedral. A la misma concurrirán tres candidatos, **Manuel Ximénez**⁸⁰, **Joaquín Fernández Benítez** y **Benito Ogens**. En el citado A.C. quedará nombrado el primero de ellos con muy poca puntuación de diferencia con respecto al segundo. Es muy probable que con un instrumentista no bastase, puesto que tanto José de Vila como Juan Giovanelli solicitaban continuamente permisos para convalecer de enfermedades, y Manuel Mayorga seguramente no estaría todo lo diestro que necesitaba el nuevo maestro para ejecutar su música. Es por lo que debemos suponer, y de hecho podemos afirmar aunque no aparezca registrado en los A.C. que Joaquín Fernández Benítez pasará también a formar parte de la plantilla de oboes, quedando ello registrado en un aumento de salario que solicitará el día 28 de junio de 1802, cuando aparece junto a su nombre la consideración de músico oboe de la catedral. El día 17 de noviembre de ese mismo año, Manuel Mayorga se ausentará una jornada del coro y con ello se debatirá el que pierda el aumento de salario que se le había ofrecido en el año de la epidemia. Tras una reñida votación, se decidirá el concederle el aumento de salario de manera perpetua sin solicitar condición alguna.

Durante los siguientes años, el registro de movimientos en los libros de A.C. será cada vez menor, aunque a pesar de ello nos podemos encontrar con una serie de datos que pueden llegar a ser relevantes para desdeñar la historia de los oboístas de la catedral de Sevilla. Refiriéndonos a Juan Giovanelli, debemos confirmar su acusada enfermedad por la que, aunque permanecerá como plantilla durante varios años, deberá solicitar sucesivos permisos

⁸⁰ En los A.C. aparece de manera indiferente tanto Jiménez como Ximénez.

desde septiembre de 1799 hasta mayo de 1806, concediéndosele al principio permisos de cuatro y seis meses, pasando luego a ser de años completos. El punto de inflexión de este asunto llegará con un A.C. fechado el 4 de marzo de 1806, en el que el Cabildo decidirá jubilar a Manuel Mayorga con un sueldo de quinientos ducados anuales y al Giovanelli con un sueldo de trescientos. Esto provocará que los primeros días de mayo de ese mismo año, Giovanelli presente una certificación médica en la que hace constar que su enfermedad no es incurable, y que por lo tanto se podría incorporar a la capilla de música, intentando revocar la decisión que sea jubilado anticipadamente. El requerimiento será admitido por el Cabildo, volviendo a su puesto durante los días posteriores a la citada fecha. Del otro oboísta que ocupaba plaza, José Manuel Vila, también contamos con algunas licencias solicitadas por enfermedad como las de principios de 1803 en las que estará de baja durante cinco meses, y el aumento de salario que solicitará y le será concedido el 27 de septiembre de 1805. Centrándonos en el instrumentista Manuel Jiménez, los datos con los que contamos sobre él son las constantes peticiones de ayuda durante los años 1803, 1805 y 1807, el aumento en julio de 1804 y los seis meses licencia que solicitará para curarse en septiembre de 1806. De otro de los violinistas que en ocasiones solía tocar con el oboe, Nicolás Núñez, solo podemos señalar la concesión del aumento de salario el 18 de septiembre de 1805.

Hay un personaje que en estos años afrontará los últimos años de su vida, que es Manuel Mayorga. En marzo de 1804, presentará una petición al Cabildo para que se le exima de asistir al coro por tener que trasladarse a Castilleja de la Cuesta para atender a mujer, Francisca Baptista De El Campo, que se encuentra muy enferma. La licencia le será concedida, aunque unos meses después, en octubre, se registrará una deuda que el músico tenía contraída con el dueño de la casa que tenía en Sevilla, haciendo frente el Cabildo a dicha deuda. Tras ese traslado, el maestro Mayorga enfilará su recta final con muy pocas

reseñas suyas, como es la licencia de cuatro meses que se le concede en junio de 1805, o la revisión de su jubilación que se realiza en marzo de 1806. El maestro Mayorga morirá en octubre de 1806, tras lo que su hija cursa una petición de ayuda para el entierro de su padre. Al año siguiente, el día 17 de abril de 1807, se le concederá de nuevo una ayuda de veinte ducados.

En el año 1808 comenzará la dominación francesa en España afectando a los músicos de la capilla de música catedral, al estar obligados a hacer guardias. Así queda referenciado en un A.C. fechado el 5 de septiembre de ese año, en el que el maestro de capilla insiste que no es decente el trabajo que realizan en la capilla puesto que están ocupados en hacer guardias y hay bastante descontrol en la asistencia. El Cabildo aprobará que cuando algunos músicos estén destinados a realizar guardias, deberán avisarlo con anterioridad, para que, aunque alguno de los más mayores estén exentos de asistir los días que hay dobles, deban asistir para cubrir las ausencias de los jóvenes.

En los A.C. desde 1809 hasta 1814 no encontramos datos que cuenten con una importancia significativa. A modo de enumeración, en 1809 y en 1810, Nicolás Núñez primer violín de la capilla solicitará continuos permisos, Manuel Jiménez pedirá ayudas durante el año 1811 en varias ocasiones, a lo que habrá que añadir una licencia para descansar por la falta de respiración que padece. En julio de ese mismo año, José Manuel Vila obtendrá un mes de licencia con obligación de asistir a primeras clases y al mes siguiente, en agosto, su mujer padecerá una grave enfermedad a la que podrá asistir gracias al permiso de quince días que se le concede. En enero de 1812 fallecerá Arcadio Zaa, bajonista y oboe sustituto en ocasiones de la capilla de música de la catedral de Sevilla, quedando registrado gracias a que su viuda, Nicolasa del Pino, solicitará una limosna para socorrer sus necesidades y el entierro de su marido, que el Cabildo tiene a bien el conceder el 13 de enero de 1812.

En 1813, Domingo Arquimbau informará al Cabildo sobre la necesidad de un instrumentista de bajón que acuda diariamente a los ensayos del coro, proponiendo como solución el proveer la quinta plaza de violín pero que, en vez de llevar el agregado de tocar el oboe, el violinista deberá poseer destrezas con el bajón. El día 7 de mayo se aprobará la plaza y se convocarán oposiciones, resultando ganador Manuel Ramírez. Hay otro dato de este año que debemos registrar y es la muerte de Juan Giovanelli. Aunque no tenemos una reseña en los A.C. que constate nuestro dato, contamos con la certeza que en los últimos días de noviembre de 1813, un violinista llamado **José García** ocupa en propiedad la plaza de violín segundo que ocupaba el instrumentista, siendo la última reseña con la que contamos del oboísta veneciano. En este año y en los dos siguientes, nos encontramos a un Manuel Jiménez cursando continuas peticiones de ayuda al Cabildo. Dos curiosidades son la petición en el mes de mayo de 1814 para ausentarse en el día de la Ascensión porque le están confeccionando una ropa, y otra de marzo de 1815 en la que se le concederá la confección de un atuendo para Semana Santa, siempre que no exceda los 50 ducados.

El día 9 de mayo de 1815 fallece Nicolás Núñez, primer violín de la catedral e instrumentista de violín en ocasiones. Lo sabemos gracias a un memorial presentado por su sobrino Nicolás de Flores y Núñez.

Pero si hay un hecho que sea de obligada reseña en 1815, ese es el «Informe de la Diputación del Plan de Música»⁸¹, presentado por Arquimbau, informe con el que se pretenderá que la capilla de música sea lo más ventajosa posible tanto para el culto como económicamente. En éste, fechado el día 14 de septiembre de 1815, el maestro de capilla realizará una revisión de la capilla, señalando que hay muchos músicos de voz e instrumentistas, pero que la mayoría son jubilados o se encuentran en un estado que los

⁸¹ A.C. de 14 de septiembre de 1815.

inhabilita para ejercer con su instrumento, ocupando plazas en propiedad que no se pueden proveer hasta que no sean vacadas. En el informe, Arquimbau registrará a los oboístas que ejercen en ese momento. Por un lado José Manuel Vila como primer oboe, que a su vez solicitará a través del informe, que se le conceda la plaza en propiedad debido a su mérito y habilidad, no pudiéndosele conceder debido a que la plaza no estaba vacante y tras lo que adjuntará una petición de aumento de salario. Por otro lado, se cita a Manuel Ximénez como oboe, que expondrá su deseo de que le concedan un aumento de salario sobre el que es acreedor. Algo muy curioso del informe es la acusada insistencia con la que el maestro trata el asunto de la necesidad de crear las plazas de carácter fijo en la capilla de música, con la intención de que, según el maestro Arquimbau, la capilla no se convierta en «*una Escuela o Academia donde hayan que venir a aprender la música*».

A finales del mes de septiembre, se le concederá al maestro José Manuel Vila un aumento de salario, justificado por la constatada habilidad con el instrumento, por sus veinte años de servicio y por el intachable cumplimiento de sus obligaciones, aprobando en mayo de 1816, la concesión del relevo de los días que no sea absolutamente precisa su asistencia. Solo unos días antes, **Juan Courtier** violín 1º de la catedral de Segovia, presentará una solicitud para ser oído con la intención de entrar a formar parte de la capilla como violinista. El día 7 de junio de 1816, seis profesores de la capilla constatan que es un gran instrumentista y que posee un tono brillante y mucha ejecución, ordenando el Cabildo que sea oído a la mañana siguiente. El día diez, el maestro de capilla informará que sería conveniente admitirlo por ser un gran profesor de violín y además porque toca el oboe y el bajón, además de ser un músico de mucha necesidad en la plantilla actual para la ejecución diaria con instrumentos de viento. Ese día es admitido con la obligación de tocar el oboe o bajón como los demás músicos, delegando el Cabildo en el maestro de capilla para su ubicación dentro de la capilla según

crea conveniente. Este instrumentista ocupará la plaza solo dos años, puesto que tras pedir tres meses de licencia en mayo de 1818, el día 20 de julio enviará una carta al Cabildo en la que expone que ha sido nombrado como primer violín en la catedral de Santiago de Compostela. El Cabildo en ese momento contestará a su carta agradeciéndole los servicios prestados y dándole gracias por su atención, dejando tras ello vacante la plaza de violín que ocupaba.

Con respecto a Manuel Ximénez, debemos hacer énfasis sobre las continuas peticiones de ayuda que expedirá, llamándonos enormemente la atención las ayudas que se le conceden durante los años 1816 y 1817 para el parto de un hijo o para la curación de los problemas sufridos por su mujer durante el parto de otro hijo. A principios del mes de julio de 1818, el Cabildo le ofrecerá cien ducados para que el maestro de capilla le compre un nuevo oboe.

Otro instrumentista que reaparecerá el día 16 de octubre de 1818 será el oboísta sevillano Joaquín Fernández Benítez, solicitando la readmisión en su plaza de instrumentista de oboe que adquiriera a principios del año 1801, y que quedó vacante cuando se marchó a Cádiz en el año 1808 debido a la invasión francesa. Casi un mes después, el día 11 de noviembre, el maestro de capilla presentará un informe en apoyo del instrumentista, afirmando el correcto desempeño que tuvo en la capilla con el oboe y con la flauta, a lo que añadirá la falta que en este momento había de un instrumentista de sus características. Aun así, el Cabildo resolverá no admitirlo.

Para nada servirán los informes del maestro de capilla para que la capilla de música no se convirtiese en una escuela, puesto que en marzo del año 1819, aparecerá registrado en los A.C., un alumno del en ese momento ostentaba la plaza de violín primero de la catedral de

Sevilla, Cecilio Castaño⁸². El alumno al que hacemos referencia es **Juan Fonseca y Rodríguez**, natural de Jerez⁸³, que aparecerá como alumno de violín tras informe verbal de día 9 de marzo, día en el que el Cabildo ordenará que se le proporcione una casa decente para que el joven pueda practicar y tomar lecciones de violín sin distraerse. El dato significativo para nosotros, lo tenemos en el siguiente A.C. fechado del día 30 de ese mes, en el que se presenta un informe del maestro Castaño en el que expondrá la evolución del alumno y a lo que el Cabildo dispone el ofrecer un plazo de un año y medio para su desarrollo con el instrumento de cuerda, pero con la obligación de asistir a la orquesta con el oboe cada vez que el maestro de capilla lo estime oportuno. Es por lo que lo podemos incluir dentro de la lista que estamos confeccionando, aunque no se encuentre más referencias en los A.C. sobre este oboísta.

El día 10 de septiembre de 1819, se concederán dos eximiciones de instrumentistas de viento. Éstas eran las referentes a los dos violines principales de la capilla de música, plazas que estaban ocupadas por Cecilio Castaño y por José García, violín 1º y 2º respectivamente. Al primero de ellos se le eximirá de tocar el bajón por un plazo de dos años y de la asistencia al coro, aunque con la obligación de asistir los días que hubiese orquesta, además de enseñar en el Colegio a los que quisiesen aprender a tocar el violín. Al segundo se le eximirá de la asistencia diaria al coro y de tocar el oboe, aunque debiendo asistir a las funciones de orquesta y enseñar en el Colegio, además de suplir la ausencia de alguno de los organistas de la catedral.

En los diez últimos años de maestrazgo de Domingo Arquimbau, encontramos muy pocas referencias a los oboístas de la catedral. Respecto a Manuel Ximénez, quedarán registradas

⁸² No se ha tenido a bien el incluir a Cecilio Castaño dentro del listado de oboístas de la catedral de Sevilla puesto que en los A.C. no se ha hallado ninguna reseña con la que corroborarlo, apareciendo como instrumentista de bajón y violín.

⁸³ A.C. de 13 de enero de 1819.

peticiones anuales de ayuda durante todos los años comprendidos entre 1820 y 1829, en muchos de los casos hasta en dos meses distintos. También, hay que citar que en febrero de 1823 se le relevación de la obligación de asistir al coro, debido a los cuarenta años de servicio que llevará ejerciendo en la capilla de música. Del otro oboísta que ocupa la plaza, José Manuel Vila, la última referencia que podemos encontrar sobre él será la licencia que se le concederá en abril de 1824 para desplazarse hasta Sanlúcar de Barrameda con la intención de reponerse, aunque con la obligación de asistir en Semana Santa. Este permiso se renovará hasta el Corpus de ese año en A.C. fechado a mediados de mayo, con una puntualización muy curiosa, puesto que el Cabildo deja escrito el agradecimiento que le dispensaría si tuviese a bien el asistir a la función de Pentecostés.

Así damos por concluido nuestro recorrido por todos los oboístas que quedaron registrados en la catedral de Sevilla, que seguramente servirá de gran ayuda para, poco a poco, ir confeccionando la historia de Sevilla, algo que, a muy seguro, sería de un sumo agrado de aquellos que formen parte del gremio, y que como este doctorando, esté lleno de la inquietud investigadora necesaria para poner en marcha otros estudios que nos lleven a componer el, seguramente maravilloso, árbol genealógico de los oboístas sevillanos.

CAPÍTULO II. Investigación en Educación Musical

INTRODUCCIÓN

Tras contextualizar histórica y musicalmente nuestra investigación, y con los estudios previos realizados sobre los maestros de capilla en España y Andalucía, y sobre el oboe en su recorrido por la catedral de Sevilla, nos enfrentamos a la parte más práctica de esta T.D, en la que usaremos la información obtenida en el CAPÍTULO I para demostrar que la música de estos maestros de capilla puede ser insertada en los distintos Estadios de las Enseñanzas Artísticas Musicales, ocupando un significativo lugar dentro de éstas.

El CAPÍTULO II estará dividido en cinco grandes Bloques. En el primero, partiremos de un interesantísimo estudio sobre el marco religioso-musical de las obras que componían los maestros de capilla, dividiendo éstas en Géneros⁸⁴, algo que es imprescindible para comprender el significado de las piezas que aparecen registradas en el «*Catálogo de Libros de Polifonía de la catedral de Sevilla*». A ello, le seguirá un sondeo centrado en la asiduidad con la que el maestro Arquimbau utilizaba el oboe en su legado, al que adjuntamos un análisis sobre la frecuencia con la que componía para el oboe en algunos de esos Géneros. Esto, es acompañado de una valoración cuantitativa de la magnitud de su obra, paso imprescindible para la selección de varias piezas sobre las que centrar nuestro estudio posterior. Tras ello, y todavía dentro de este primer Bloque, expondremos imágenes de las piezas seleccionadas al efecto, adjuntando un análisis cualitativo en el que las calificaremos de manera estilística y melódica, fijando nuestra atención en la dificultad que tendría para un oboísta la ejecución de estas piezas. Así, realizaremos la elección de las tres obras que utilizaremos en nuestra investigación, teniendo muy en cuenta que deben presentar una

⁸⁴ Más adelante expondremos el significado que le otorgamos a esta terminología.

dificultad acorde a los tres Estadios que componen las Enseñanzas Artísticas Musicales, el Grado Elemental, el Profesional y el Superior.

El segundo Bloque es necesario para demostrar que en los conservatorios no se utiliza la música española que nos legaron los maestros de capilla, y aún más, resultando ésta de absoluto desconocimiento para el profesorado. Es por lo que sondearemos el estado de la cuestión a través de la realización y puesta en circulación de un cuestionario con el que observaremos y corroboraremos esta afirmación, con el posterior análisis y muestra de los resultados obtenidos de manera estadística.

Tras la consecución de este objetivo, daremos paso al tercer Bloque en el que transformaremos las partituras halladas y seleccionadas en el archivo de la catedral. Previamente, presentaremos del método propuesto y del software que se va a utilizar para llevarlo cabo, describiendo detalladamente cada uno de las modificaciones realizadas en las antiguas partituras para la edición del nuevo material, del que se podrá visualizar un gran número de muestras.

En el cuarto Bloque, expondremos la legislatura que rige actualmente las Enseñanzas Artísticas Musicales, derivando ello en un completo examen comparativo en el que pondremos a debate el cómo las obras elegidas pueden satisfacer el logro de los Objetivos o, en su caso, las Competencias marcadas por los distintos Currículos. Con ello demostraremos que éstas pueden ser sumamente beneficiosas respecto a las necesidades educativas de los distintos Estadios educativos.

En el quinto y último Bloque, insertaremos las obras propuestas en escenario real con la intención de dar confirmación al gran número de beneficios que se pueden obtener con éstas durante el ejercicio de la docencia. Éste, es el apartado más ilusionante de toda nuestra

investigación, debido al carácter didáctico que presenta y al descubrimiento que puede ser este hallazgo, tanto para los profesores de oboe como para el propio alumnado.

Así, nos dispondremos a emitir todas las Conclusiones que se desprendan de cada uno de los estudios llevados a cabo durante los CAPÍTULOS I Y II de esta T.D., con el posterior minucioso anuncio de cada una de las novedades que se hayan obtenido de esta investigación.

1. ANÁLISIS SISTEMÁTICO Y CUALITATIVO DEL USO DEL OBOE EN LA OBRA DE DOMINGO ARQUIMBAU.



Ilustración 15.- Portada de una de las obras halladas en el Archivo de la Catedral.

La huella dejada por los maestros de capilla ha quedado fielmente sentada en la amplia y a su vez magnífica documentación que nos ha llegado a través de musicólogos y que, gracias a su meritoso papel, han dado impulso paulatinamente a otros investigadores con la finalidad de abrir caminos hacia nuevas investigaciones.

La obra de Domingo Arquimbau posee el perfil más adecuado para el desarrollo de esta investigación, gracias a cuestiones que ya se han expuesto en el primer CAPÍTULO de esta T.D. tales como el gran número de piezas en las que utiliza el oboe, el número de oboístas que ejercieron en la catedral de Sevilla durante su maestrazgo o la importancia que, en ese acotamiento histórico que comprende el siglo XVIII y el principio del siglo XIX, tiene el instrumento en el ámbito religioso. Es por lo que, al tener que seleccionar entre uno de los innumerables maestros de capilla andaluces que hemos expuesto, no hemos tenido la más mínima duda sobre el personaje que debía centrar nuestra investigación.

Para desarrollar este Bloque, se ha focalizado nuestro trabajo en ratificar el importante uso que Domingo Arquimbau hizo del oboe en su obra, a través de un análisis sistemático centrado en el «*Catálogo de Libros de Polifonía de la catedral de Sevilla*» (González, Ayarra, & Vázquez, 1994), para finalmente extraer varias piezas con las que poner en marcha nuestra investigación.

Comenzaremos por presentar un estudio de estas piezas del Catálogo divididas por Géneros, entendiéndose por Género la tipología de la obra según su utilidad dentro de la liturgia católica. Para poder entender la significación litúrgica que tiene cada uno de estos Géneros, ha sido conveniente realizar un recorrido por las composiciones que se utilizan en el marco religioso-musical, desarrollando un interesante trabajo que carecía de antecedentes.

Con el análisis del Catálogo, contaremos con una herramienta inicial con la que realizar una medición de la cantidad de composiciones en las que el maestro usa el oboe, dando a conocer la masa orquestal de las obras en las que introduce el instrumento y analizando los Géneros en los que lo utiliza con más asiduidad. Para dar forma a este mecanismo de medición de composiciones, se ha elaborado un inventario de obras de Domingo Arquimbau⁸⁵, en el que se contemplan todos los datos extraídos del Catálogo y al que se puede acceder ya que se encuentra adjunto a esta T.D. Con él, disponemos de una útil herramienta de búsqueda y de trabajo con la que afrontar tanto las intenciones propias de este estudio como otros tipos de investigación que pudiesen surgir, sobre todo si poseen un carácter cuantitativo, como pudiese ser el realizar un listado de todas las obras en las que usa la flauta o el bajón.

Tras conocer la totalidad de la obra del maestro, se han localizado y seleccionado tres obras de distintos niveles, que ha resultado ser una interesantísima búsqueda por las muchas

⁸⁵ Este inventario ha sido realizado en formato Microsoft Access Base de datos.

partituras que se conservan de Domingo Arquimbau. Para ello, ha sido de suma importancia la ayuda de la experta en el repertorio del maestro, María Luisa Montero, con cuyas indicaciones, hemos conocido la existencia de varias obras en las que oboe y el corno inglés ocupaban papeles de suma relevancia, como puede ser en el caso de los Responsorios. Es así como se ha llegado a seleccionar una de las obras pertenecientes a este Género para ser insertadas en el Grado Superior, a las que hay que sumar otras dos, una con la particularidad de estar escrita para corno inglés, y una tercera de un apreciable menor nivel y considerablemente apta para ser inserta en el Estadio de las Enseñanzas Elementales.

Finalmente, para cerrar este estudio del uso del oboe en la obra de Domingo Arquimbau, ha sido necesario analizar de manera cualitativa cada una de estas tres piezas, tomando como referencia los elementos a estudio propuestos por Jan LaRue en su libro «Análisis del Estilo Musical» (LaRue, 2007), usados como indicadores de calidad, con los que dar respuesta a una doble cuestión: por un lado el versar sobre la calidad estilística de las piezas seleccionadas, y por otro el conocer la dificultad que presenta cada una de ellas, con la intención evitar la introducción errónea en los Estadios de la Enseñanzas Artísticas Musicales. Junto a la realización de este estudio, hemos de añadir la exposición de una gran cantidad de imágenes correspondientes a las partituras que han sido extraídas del archivo y que son de un elevado interés.

1.1. Marco religioso-musical de las obras que componían los maestros de capilla⁸⁶.

La Semana Santa, Pentecostés, la festividad del Corpus Christi y la Navidad, eran y siguen siendo actualmente, fechas de amplia significación dentro del calendario católico. Para su celebración, se utilizaban todos los recursos musicales disponibles, dando como resultado funciones de una solemnidad excepcional, en las que se solían estrenar buen número de

⁸⁶ Para la elaboración de este apartado de la Tesis hemos utilizado dos fuentes de información, por un lado, la Enciclopedia Digital Católica online (Enciclopedia Digital Católica), y por otro lado la inestimable ayuda en las correcciones de D. Antonio Mesa Jarén, Cura Párroco emérito de la Ex-Colegiata de Olivares (Sevilla).

composiciones que eran interpretadas por las capillas musicales que en algunos casos, llegarán a tener la magnitud de una orquesta. Los maestros de capilla se afanaron en estas composiciones poniendo música a los versos que, tras siglos, han sido utilizados por la cristiandad.

Con la intención de que la comprensión de este apartado sea lo menos «farragosa» posible y debido a la difícil tarea que es resumir todos los cultos en los que se entonan piezas musicales dentro de las catedrales en pocas páginas, se ha optado por hacer un recorrido por el «Breviario Romano», explicando de manera resumida la gran diversidad de cánticos a modo de Géneros musicales que se entonan durante el desarrollo de los actos religiosos.

En el lenguaje litúrgico, el Breviario es el nombre que se le otorga a un libro que provee las regulaciones para la celebración del Oficio Canónico. El Breviario que se usa hoy día en toda la Iglesia Latina se divide en cuatro partes de acuerdo a la temporada del año: invierno, primavera, verano y otoño. Está compuesto de los siguientes elementos: el Salterio, el Propio de la Temporada, el Propio de los Santos, el Común y ciertos Oficios Especiales.

1.1.1. Los elementos del Breviario.

El **Salterio** es la parte más antigua del Breviario. Contiene ciento cincuenta Salmos que sirvieron de proveedor de material para la liturgia judía durante algo más de una decena de siglos antes del nacimiento de Jesucristo. Los encargados de transmitir estos Salmos en las iglesias cristianas fueron los Apóstoles, conservándolos la Iglesia durante años sin modificación alguna, aunque siempre con intentos de modificarlos o incluir algunos nuevos. El libro de los Salmos compone el fundamento de la oración católica. Las Antífonas, los Responsorios, los Versículos y otros Salmos son utilizados de una manera particular dentro de la oración. Cabe nombrar en este apartado los Himnos, cuyo origen es muy posterior a los Salmos y ocupan un lugar secundario dentro del Oficio.

Los Salmos están considerados como Himnos hebraicos. Están compuestos por versículos, y son utilizados como la principal oración del pueblo israelita, en los que se incluyen expresiones de la experiencia humana, pero enfocado siempre hacia lo transcendental. La tradición hace atribuir la mayoría de estos Salmos al Rey David. Hay Salmos de alabanza, de acción de gracias, de súplica, de solicitud de perdón por los pecados, y de ahí los Salmos penitenciales, y otros que se pueden considerar como meditaciones de la vida humana. Jesucristo rezó muchos salmos. El rezo de las Horas Canónicas no son más que la recitación de estos Salmos, que unas veces son simplemente leídos y otros cantados. Mendelssohn compuso música preciosa para algunos de ellos.

El **Propio de la Temporada** contiene el Oficio de las diferentes temporadas litúrgicas. Están organizadas de la siguiente forma: Adviento, Navidad, Septuagésima, Cuaresma, Semana Santa, Pascua y el tiempo después de Pentecostés.

Durante el año litúrgico, se utiliza el domingo como día principal para la celebración eucarística, siendo a la vez la conmemoración de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo. Los hombres hablaban de la «*Pascua de la Crucifixión*» y de la «*Pascua de Resurrección*». Era natural que el aniversario real de la fiesta, es decir la Semana Santa y Pascua de Resurrección, debía celebrarse con una solemnidad peculiar, pues era la fiesta cristiana más importante y el centro del año litúrgico. Pentecostés, se fijó el quincuagésimo día después de la Resurrección, siendo la fiesta en la que se conmemora el descenso del Espíritu Santo sobre los Apóstoles. Estos cincuenta días constituyen un tiempo de alegría en el que no hay ayuno y se suspenden los ejercicios penitenciales. El período de preparación de la Pascua, con la oración y el ayuno, es la temporada de Cuaresma que da comienzo cuarenta días antes de Pascua.

Otro punto de reunión del año litúrgico es la fiesta de Navidad con su tiempo de preparación llamado Adviento que dura cuatro semanas. El resto del año debía ajustarse entre estas dos fiestas. Desde Navidad hasta Cuaresma se pueden contemplar dos periodos, un primero en el que se enmarcan las fiestas de la Epifanía y de la Purificación del Señor que duran entre tres y ocho domingos después de la Epifanía y que constituyen las pascuas de Navidad, y un segundo periodo que se situaba bajo la influencia de la Cuaresma y que era conocido con el nombre de septuagésima, sexagésima y quincuagésima, creando una especie de introducción a la misma debido a su carácter de preparación y penitencia.

A todo ello nos resta el largo período existente entre Pentecostés y Adviento, de mayo o junio a noviembre o diciembre. Estos meses se agrupan alrededor de grandes fiestas especiales, como las de San Juan Bautista el día 24 de junio, los Santos Apóstoles, San Pedro y San Pablo el día 29 de junio, San Lorenzo el día 10 de agosto o los Santos Arcángeles el día 29 de septiembre. Tres fechas muy importantes en la catedral de Sevilla son la Asunción de la Virgen el día 15 de agosto, que es también la fiesta de la patrona de la Archidiócesis de Sevilla, la Virgen de los Reyes, la festividad de todos los Santos el día 1 de noviembre o la festividad de la Inmaculada Concepción el día 8 de diciembre, fechas para las que podemos encontrar en el Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral numerosas piezas, puesto que todos los maestros de capilla se afanaban en componer obras para las suntuosas ceremonias que oficiaban en dichas celebraciones.

Por lo tanto, el Propio de la Temporada contiene el oficio de todos los domingos y las fiestas que le pertenecen, con lecturas especiales, extractos de los Evangelios, y con frecuencia también de Antífonas, Responsorios y Salmos adaptados al carácter de estas celebraciones.

El **Propio de los Santos** ocupa el tercer lugar en el Breviario. En él se contemplan las lecturas, Salmos, Antífonas y otros formularios litúrgicos de las fiestas de los santos, muchas de ellas ya nombradas.

El cuarto y el quinto elemento del Breviario son **El Común** y ciertos **Oficios Especiales**, respectivamente. El primero hace referencia a todos los Evangelios, las Lecturas, las Antífonas, los Responsorios y los Versículos que no están reservados para una ocasión especial y por lo tanto se utilizan comúnmente para todas las celebraciones de Santos. En el segundo elemento, se engloban oficios de carácter especial como pueden ser los de Nuestra Señora o el Oficio de Difuntos.

Cada uno de los Oficios que recogen los elementos que forman el Breviario contienen las mismas partes, que son: los Himnos, las Antífonas de antes y después de los Salmos, los Salmos, el Responsorio, las Lecturas, los Versículos y Capítulos y las Colectas.

1.1.2. Los Géneros musicales en las Horas Canónicas.

Es de suma importancia en este punto comenzar por definir de qué tratamos cuando hablamos de «Oficio Divino». Según la terminología eclesiástica, su significado hace referencia a ciertas oraciones que son recitadas en horas fijas del día o de la noche por los sacerdotes, religiosos, clérigos o monjes. El Oficio Divino comprende únicamente la recitación de dichas oraciones del Breviario, no incluyendo la Misa y otras ceremonias litúrgicas. Al hablar de horas fijas, nos estamos refiriendo a las horas que se entienden por «Horas Canónicas». Éstas fueron denominadas así por San Benito y hacen referencia a las horas en las que se debe rezar. Se hace así desde el siglo VI y sus nombres son provenientes de las órdenes y normas medievales de la Iglesia. Durante esa época se organizó el sistema de horas centralizando su uso principalmente en los monasterios benedictinos. Este sistema de horas tiene su origen en el Libro de los Salmos en el que cita «*Siete veces al día te alabaré*» y

«...a media noche me levantaba para darte gracias». De ahí se extrae la división del día en siete horas canónicas de oficios diurnos y otras en nocturnos. Durante la semana, se debía rezar el Salterio íntegro, es decir, los ciento cincuenta Salmos de los que se compone el mismo. Las Horas Canónicas eran Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas. Estas horas a su vez, se dividían en «Horas Mayores», a las que pertenecían las Maitines, Vísperas y Laudes, y Horas Menores que eran la Prima, Sexta, Tercia y Nona.

Utilizado siempre en el Oficio de Vísperas, el «Magnificat» es un cántico a la Virgen tomado del Evangelio de San Lucas, capítulo uno. Este Género va precedido y seguido por una Antífona. Se suele cantar alternando los versículos. En las grandes festividades se canta un versículo en canto llano o bien recitado, y el otro de forma polifónica.

Entre las anteriormente citadas Horas, las más significativas son las Maitines y las Laudes. Al hablar de las Maitines, estamos haciendo referencia a la primera Hora Canónica del Oficio Divino que se cantaba de madrugada y no se terminaba hasta que despuntaba el día (de ahí su extensión). Está compuesta de Himno, tres Nocturnos que a su vez contienen tres Salmos con sus Responsorios y tres lecturas, para finalizar con el «Te Deum», y todo ello antecedido por el rezo del Invitatorio. Las Maitines del Jueves y Viernes Santo, al cual se le agregaba las Laudes, se conocían por el nombre de «Oficio de Tinieblas», a las que daba un sello especial el canto de las Lamentaciones, tomadas del profeta Jeremías.

Otro de los Géneros musicales de mayor originalidad y brillantez compositiva, dentro de dicho Oficio, era el canto de los Responsorios que se terminaba con el canto del Miserere, el cual ha sido una importante fuente de inspiración para innumerables composiciones, alguna de ellas celebérrimas como el de Josquin Després, Carissimi, Lulli o Verdi, que lo introdujo en su ópera «Il Trovatore». En la composición de Misereres hay que citar a Hilarión Eslava, que como podemos recordar, será sucesor de Arquimbau en la catedral de Sevilla, para la que

compondrá un Miserere que es interpretado anualmente en la catedral, al igual que los de Baeza, de Jerez y de Utrera.

Las Laudes es la segunda Hora Canónica, que antes estaba compuesta de Himno, cinco Salmos con sus respectivas Antífonas, Responsorios y Benedictus. Hoy tan solo se rezan tres Salmos, rezándose al amanecer en las catedrales y abadías. Actualmente, el rezo de las Horas Mayores ha quedado reducido a Maitines y Laudes.

Con respecto a las Menores, sólo se reza una que puede situarse por la mañana, medio día o por la tarde, variando los Responsorios según a la hora en la que se oficie. Dentro de esa reducción, también quedan las Vísperas y Completas, aunque partiendo de la premisa de que todas se realizan con un considerable menor número de Salmos.

El «Te Deum» es un himno de alabanza a Dios que se canta al finalizar los Maitines y durante las celebraciones en acción de gracias con carácter solemne. Cabe citar el que los reyes y otros reconocidos personajes solían solicitar en las catedrales, colegiatas y monasterios que se utilizase este Género musical para dar gracias por haber obtenido el triunfo en alguna batalla, un alumbramiento feliz de la reina, por haber llegado al trono o por la toma de posesión de un obispo o abad. Célebres son los Te Deum de compositores tan importantes dentro de la historia de la música como son los de Häendel, Berlioz, Bruckner, Malher o Verdi.

La colección de «Lamentaciones» unida al libro de sus profecías, es atribuida unánimemente al profeta Jeremías. Las Lamentaciones expresan la forma más conmovedora del amarguísimo dolor del Santo Profeta por la triste suerte de su pueblo, con la ruina de su templo y de la ciudad de Jerusalén. Esta obra se reconoce como incomparable en cuanto a la intensidad de los sentimientos expuestos en la misma. Éstas han recibido una peculiar distinción en la Liturgia de la Iglesia en el Oficio de la Semana Santa, puesto que la Iglesia no

ha encontrado mejor expresión que ellas para recordar la Pasión de Jesucristo. Las lamentaciones forman parte de los maitines del triduo pascual.

El «Miserere» es el Salmo número cincuenta de los que forman parte del Salterio, y es el más conocido de los penitenciales. En éste, el Rey David pide perdón por sus pecados al comenzar por la palabra Miserere, expresión latina que significa «Apiádate» o «Ten piedad». Es un Género a través del cual quedan expresados los sentimientos de humildad y arrepentimiento de todas las personas que, a lo largo de los siglos, se confiesan culpables ante Dios e imploran su misericordia.

Con respecto a los «Responsorios» hemos de decir que es el Género, o la forma musical de canto más antiguo de la Iglesia. Tomados de las Sagradas Escrituras, hacen referencia al recitado de una serie de pequeños versos en el que cobra una singular importancia la respuesta del coro. En el Oficio Divino, consiste en concreto en hacer repetir por el pueblo o por los sochantres las frases o parte de ellas, pronunciadas por el lector o quien dirige el Oficio. El texto de los Responsorios ha servido en muchas ocasiones para la composición de Motetes. Muestra de la composición de los Responsorios de Semana Santa, son los que podemos observar el cuadro siguiente.

Jueves Santo	Viernes Santo	Sábado Santo
Motetes	Motetes	Motetes
<i>Lamentación 1^a</i> Incipit Lamentatio	<i>Lamentación 1^a</i> Heth. Cogitavit Dominus	<i>Lamentación 1^a</i> Heth. Misericordiae
<i>Lamentación 2^a</i> Vau. Et egressus est	<i>Lamentación 2^a</i> Lamed. Matribus suis	<i>Lamentación 2^a</i> Alph. Quomodo
<i>Lamentación 3^a</i> Jod. Manuem suam	<i>Lamentación 3^a</i> Aleph. Ego vir	Oración de Jeremías Incipit Oratio Jeremiae
Responsorios Amicus Meus Judas mercator pessimus Unus ex discipulis Eram quasi agnus Una hora Seniores Populi	Responsorios Tamquam ad latronem Tenebrae factae sunt Animam meam dilectam Tradiderunt me Jesum tradidit impius Caligaverunt oculi mei	Responsorios Recessit pastor noster O vos omnes Ecce quomodo moritur Astiterunt reges Aestimatus sum Sepulto domino
----	----	Himno

Tabla 4.- Muestra de la composición de los Responsorios de Semana Santa “Officium Hebdomadae Sanctae” (De la Montaña, 2000).

En los Responsorios de Sábado Santo y en la Vigilia de Pentecostés no había repetición, sino que el verso «Confitemini» era seguido por el tracto «Laudate Dominum», salmo ciento dieciséis del Salterio. La interpretación de las piezas se realizaba agrupándolas según los denominados Nocturnos. Todos estaban anteceditos por Motetes y composiciones de similar naturaleza. A continuación, en el primer Nocturno eran entonadas tres Lamentaciones seguidas por los propios Responsorios que cerraban el ciclo. En España, y perteneciente al siglo de oro, cabe destacar la figura de Tomás Luis de Victoria.

Los «Himnos» son canticos en honor de la Divinidad. En la liturgia católica se entiende por himno aquellos cantos cuyo texto está versificado formando estrofas regulares. Un Himno es el Gloria de la Misa de San Ambrosio, introduciendo su uso en el Iglesia como canto popular. Por influencia de los monasterios Benedictinos, su uso se difundió rápidamente.

La «Antífona» es un breve pasaje tomado de las Sagradas Escrituras cuyo texto hace referencia a la festividad que se celebra, y que se canta antes y después de cada Salmo. Las que pertenecen al Salterio son muy cortas, contrariamente a las que pertenecen a otras partes del «Oficio Divino» que son considerablemente más largas. Hay otras Antífonas que son bastante más largas y que no contienen Salmos, que son las llamadas Grandes Antífonas.

Por último, hay que citar el «Motete». Nace en la Edad Media con varias acepciones que han ido fundiéndose poco a poco en una sola. En los S. XII y XIII, cuando comenzaron los primeros balbuceos del contrapunto, el Motete era una breve canción compuesta en idioma vulgar, al cual se asociaban una tercera y hasta una cuarta parte armónica. Según Grocheo (S. XIII), el Motete es un canto a varias voces con palabras diferentes para cada una de ellas, que produce un conjunto armónico, y aunque las letras pueden ser profanas, en este Género se utilizan casi siempre textos religiosos. Es una forma de composición religiosa que abarca todas las variedades de obras litúrgicas que no forman parte del ordinario de la Misa, pero que se pueden introducir en las distintas partes de dicho ordinario.

Desde el S. XV, el repertorio de Motete es inmenso. Éste fue paulatinamente floreciendo desde el siglo XVI con Josquin Després y obtuvo su máximo apogeo en la figura de Luigi de Palestrina. Los Motetes de hoy en día, suelen cantarse en el Ofertorio de las Misas, en la Comunión y durante la Exposición del Santísimo Sacramento.

1.1.3. Los Géneros musicales en la Misa

La Misa es el componente más importante de la liturgia católica, por lo que siempre se ha celebrado con mayor solemnidad. Las distintas partes en las que se interpreta música son el Introito, el Kyrie, el Gloria, el Gradual, el Aleluya o tracto, el Credo, el Ofertorio, el Sanctus, el Agnus Dei, la Comunión y el *Ite Misa Est* o *Benedictamus Dómino*, respectivamente con este orden.

Estas pueden esquematizarse siguiendo dos criterios diferentes. El primero hace referencia al desarrollo histórico de las Misas y el segundo se ordena teniendo en cuenta los elementos que la integran. Respecto al primer criterio, se puede afirmar que la Misa se divide en dos partes bien definidas, la de los catecúmenos y la de los fieles. La de los Catecúmenos o Antemisa, comprendía desde el «Introito» hasta el «Evangelio» y a ella podían asistir todas las personas, incluso los paganos, terminando con la despedida de los catecúmenos. La de los fieles, denominada también como *Misa Sacramentorum*, solo asistían los fieles y comprendía desde el «Ofertorio» hasta el «*Ite Misa est*» o final.

Según el segundo criterio por el que se puede esquematizar una Misa, es decir, según los elementos que la integran, debemos afirmar que sus partes se dividen en invariables y variables. Constituyentes del «Ordinario» de la Misa, las partes invariables y por consiguiente que se mantienen con el mismo texto en todas ellas son el Kirie, el Gloria, el Credo, el Sanctus y el Agnus Dei. El resto de piezas constituyen el «Propio de la Temporada» o el «Propio de los Santos», que como hemos citado anteriormente, es la parte variable en la que se utilizan diferentes textos a lo largo del calendario litúrgico, siendo cíclicas con carácter anual y estando formada por el Introito, el Gradual, el Aleluya o Tracto y el Ofertorio.

Como detalle final, debemos hacer referencia a las Misas de Requiem o de difuntos, que constan de Introito, y que su estructura es igual a cualquier otra Misa, excepto que se omiten

las porciones gozosas del Ordinario como son el Gloria y el Credo, sustituyéndose el Aleluya por un Tracto, después del cual se añade la Secuencia «Dies Irae».

Seguidamente pasaremos a definir cada uno de estos Géneros usados durante la celebración de la Misa, que a modo de recordatorio, entendemos como la tipología de las piezas según su utilidad dentro de la liturgia católica.

El «Introito» o «Canto de entrada» es el canto que abre la celebración y que tiene un carácter procesional. Con su entonación, se congrega y se invita a la asamblea a entrar en la acción litúrgica. La música crea el ambiente espiritual según el tiempo, el día o la fiesta que se celebra. Es ejecutada mientras que el sacerdote que preside y los demás ministros y acólitos que lo acompañan realizan la procesión inicial, soliendo contar con un ritmo andante para facilitar la marcha todos ellos. La melodía no suele ser demasiado compleja y su duración depende del recorrido que tengan que realizar hasta llegar al altar.

El «Kyrie», que significa «Señor, ten piedad», es un canto de índole reflexivo e interior. A través de este canto confesamos tanto el amor misericordioso de Dios, como nuestra condición de pecadores necesitados de su perdón. Una de las formulas propuestas por el mismo Misal es la de realizar peticiones de perdón alternadas con cantos: «*Señor, ten piedad; Cristo ten piedad; Señor ten piedad*». Solían tener un ritmo tranquilo, permitiendo así la reflexión, razón por la que su línea melódica no abarcaba grandes intervalos para facilitar así el canto. Eran de duración corta, puesto que a su término se entona el Gloria, Género que cuenta con una mayor extensión.

El «Gloria» es un canto o himno de alabanza y aclamación a Dios y a la S. Trinidad. Se suele cantar después del Rito Penitencial tanto en las Misas Dominicales como en las Solemnidades o las Fiestas Litúrgicas. Se suele omitir en los tiempos de Adviento y Cuaresma a salvedad de las Solemnidades, retomándose tras la Pascua de Resurrección y

sobre todo en la fiesta de Navidad. Se desarrolla habitualmente con un ritmo bastante alegre y energético contando con fragmentos melódicos en los que la asamblea se encuentra con un estribillo fácil de entonar. La duración de la pieza depende del contenido del texto.

El «Aleluya» es un canto de la Misa que se entona antes del Evangelio y prepara a la asamblea para oír la Palabra de Dios. Acompaña la procesión que realiza el diácono o el sacerdote desde el altar hasta el atril en el que se proclamará el Evangelio. Debido a que es una música de carácter gozoso, no se canta durante el tiempo de Cuaresma. Este canto es de aire movido y generalmente posee características melódicas alegres.

El «Credo» es la Profesión de Fe de la Iglesia, con una gran vinculación al Bautismo. Dentro del canto litúrgico podemos encontrar dos fórmulas distintas según su duración. Por un lado encontramos el Credo breve o Símbolo de los Apóstoles, y por otro el Credo largo, llamado Niceno-Constantinopolitano, nombre originario de los Concilios originarios de los mismos. Habitualmente se reza o canta en las Misas de domingo y en Solemnidades.

El «Ofertorio» o presentación de las ofrendas, es un canto que se entona para acompañar la preparación y la llegada del pan y el vino al altar. Durante el mismo, la asamblea se dispone a acoger el mayor Don del Espíritu Santo: Cristo, que se ofrece a sí mismo al Padre, mientras nosotros presentamos al Padre nuestras ofrendas. Durante este momento de la Misa, podemos encontrar tanto al coro entonando con o sin acompañamiento instrumental, como a la orquesta interpretando música instrumental en solitario.

El «Sanctus» o «Santo» es un canto de alabanza tomado del Antiguo testamento y que debe ser cantado casi con carácter obligatorio debido a que la propia liturgia de la Misa nos invita a entonarlo al citar literalmente «*Por eso con los ángeles y arcángeles y todos los coros celestiales, te aclamamos cantando...*»(Antiguo y Nuevo Testamento de la Iglesia Católica. Isaías 6,9). Con su texto, la asamblea al completo alaba a Dios hecho Cristo por su salvación,

preparándose para la eucaristía. Según el texto que se elija para su entonación, tanto el ritmo como la melodía serán de carácter libre, obedeciendo su extensión a la longitud del texto.

El «Agnus Dei» significa «Cordero de Dios» y es un canto que invita a la reflexión. Se suele realizar momentos antes de la comunión, mientras que el sacerdote parte el pan consagrado. La asamblea entona las palabras de San Juan Bautista, confesando el sentido del rito que se está a punto de celebrar, versando así:

«Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros; Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros; Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, danos la Paz» (Antiguo y Nuevo Testamento de la Iglesia Católica. Evangelio de San Juan 1,29).

No suele tener una duración muy extensa, debiendo coincidir la acción del sacerdote. La imagen de cordero sacrificado por el perdón de nuestros pecados suele inspirar una composición con un aire generalmente tranquilo.

Los cantos durante la Comunión, expresan la cercanía con Cristo, puesto que los fieles se acercan al altar para participar en el banquete del Reino de Dios que nos ofrece la realización de la Misa. Los cánticos crean un ambiente festivo, reflexivo y fraterno. Es un momento en el que el coro desarrolla una función de suma importancia puesto que la asamblea está moviéndose al dirigirse hacia la comunión. Justo después de la misma, se suele dejar un espacio de silencio para la oración personal.

El rito de la Misa, termina con el «Canto final». Este es un momento en el que los cantos dedicados a la Virgen suelen ser generalizados. También podrán ser de temática referente a acción de gracias, de envío o relacionados con el tiempo litúrgico en curso. Además, se suelen entonar para la procesión Claustal o final. Suelen tener un ritmo y una melodía carácter generalmente alegre.

1.2. Análisis sistemático del uso del oboe en la obra de Domingo Arquimbau.

Con la intención de definir la magnitud y la importancia que tiene el uso del oboe en la obra del maestro de capilla Domingo Arquimbau, se ha optado por centrar esta primera fase del estudio en la realización de una observación sistemática del «Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla» (González, Ayarra, & Vázquez, 1994). Tras un primer acercamiento al inventario, podemos apreciar que el maestro Arquimbau sobresale notablemente por encima de otros compositores en cuanto al número de obras registradas en las que se utiliza el oboe en la plantilla instrumental de sus composiciones. Es por ello por lo que se ha realizado un estudio de carácter cuantitativo, con la intención de analizar la relación entre las variables presentadas en cada una de las mismas a través de la generalización de resultados. Para ello se ha elaborado una Base de Datos que ha sido previamente planificada y que nos ofrece datos estadísticos muy específicos respecto a las pretensiones de nuestra investigación⁸⁷. Este fichero se ha elaborado en formato Microsoft Access Base de datos, proporcionándonos la codificación de todos los datos obtenidos, recogidos de la información que se desprende de cada una de las obras que están registradas en el Catálogo.

Para la elaboración de estas fichas, hemos tomado información sobre los siguientes ítems:

- Número de página del Catálogo.
- Ficha de investigación número.
- Compositor.
- Fecha.
- Título General.
- Título específico.

⁸⁷ Debemos subrayar el gran trabajo que se ha ejecutado con la realización de esta catalogación personal que se encuentra incluida en el ANEXO EXTERNO I de esta T.D.

- Voces.
- Partichelas de voces.
- Instrumentos.
- Partichelas de instrumentos.
- Partitura.
- Observaciones.
- N° del documento.
- Signatura (1, 2, 3).
- Número de oboes.
- SI/NO: (Corno inglés, Viento madera, Viento metal, Cuerda, Fagot, Bajón u Órgano).

En el Catálogo nos encontramos registradas un total de doscientas treinta y nueve obras, de las que trece están compuestas para una masa orquestal en la que se cuenta con un oboe solo y ciento cuatro en las que el maestro cuenta con dos oboes para la elaboración de su música.

La realización de este análisis ha de ser acompañada de unas apreciaciones iniciales ofrecidas por la Dra. María Luisa Muñoz, la cual posee unos conocimientos de la obra que son sumamente importantes para afrontar el citado análisis. La primera apreciación que nos ofrece, es la dualidad que podemos encontrar en el Catálogo respecto a la terminología usada para nombrar la trompa o para nombrar al corno inglés, pudiendo ello ofrecernos ciertos equívocos respecto a la plantilla usada en alguna de sus obras.

Otro detalle con el que insiste, es en los posibles errores que puede presentar el Catálogo, puesto que, aunque en los datos que ofrece el mismo se registra la plantilla instrumental de cada una de las piezas registradas, esta plantilla obedece a los datos que aparecen en la primera página de las obras registradas, pudiéndose hallarse cambios en el interior de la

misma, puesto que los instrumentistas cambiaban con frecuencia de instrumento durante la interpretación de las obras. Esto es debido a la falta de una revisión en profundidad de las partituras cuando se realizó este Catálogo, pudiéndose encontrar muchos detalles erróneos que, afortunadamente, siguen siendo corregidos por la Dra. María Luisa Montero y registrados en sus actuales investigaciones. Es por ello, por lo que para la medición y valoración de los datos que obtengamos, debemos contar con esta variable que contempla un margen de error en la exposición de resultados.

La multitud de combinaciones que el maestro utiliza en sus obras, hace que su legado cobre un incalculable valor al jugar con los timbres de una manera sumamente variada, puesto que son muy pocas las que están compuestas para la misma plantilla instrumental. Esto es una muestra fehaciente de los enormes conocimientos tímbricos que poseía y de la riqueza musical de su desconocida obra. Seguidamente podemos apreciar una tabla en la que se recogen las diversas combinaciones instrumentales de todas las obras en las que el maestro Arquimbau utiliza el oboe.

Violín	Viola	Fagot	Oboe	Flauta	Trompa	Violonchelo	Contra Bajo	Órgano	Trombón	Acompañamiento	Bajón	Violón	Bajo	Clarín	
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº		TR 1ºº	VCL	CTB	ORG							3
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº	FL	TR 1ºº	VCL	CTB								2
VLN 1ºº			OB 1ºº			VCL		ORG	TRB						1
VLN 1ºº			OB 1ºº			VCL		ORG		ACP	BJN				4
VLN 1ºº			OB 1ºº			VCL	CTB								1
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº					ORG							1
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº			ORG			BJN				4
VLN 1ºº			OB 1ºº			VCL	CTB	ORG							1
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº	VCL	CTB				BJN				2
VLN 1ºº			OB 1ºº				CTB	ORG							3
			OB 1ºº			VCL		ORG			BJN				3
VLN 1ºº			OB 1ºº					ORG			BJN	VLO			3
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº		TR 1ºº			ORG							3
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº	FL	TR 1ºº					ACP					1
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº					ACP					6
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº	VCL					BJN				1
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº										BJO		1
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº					ACP	BJN				3
VLN 1ºº			OB 1ºº			VCL				ACP	BJN				1
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº		TR 1ºº	VCL	CTB								4
VLN 1ºº			OB 1ºº							ACP					6
			OB			VCL						VLO			1
			OB			VCL	CTB				BJN	VLO			2
			OB			VCL									1
			OB					ORG			BJN				5
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº										2
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº		CTB	ORG			BJN				4
VLN 1ºº		FAG	OB 1ºº		TR	VCL					BJN	VLO			1
		FAG	OB 1ºº		TR 1ºº	VCL	CTB								1
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº	VCL		ORG							2
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº	VCL	CTB								3
VLN	VLA		OB		TR	VCL							BJO		1
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº		TR 1ºº	VCL	CTB			ACP	BJN				1
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº	VCL		ORG		ACP		VLO			1
VLN 1ºº	VLA	FAG	OB		TR	VCL						VLO			1
VLN 1ºº	VLA	FAG	OB 1ºº		TR 1ºº	VCL 1ºº				ACP	BJN				2
VLN 1ºº	VLA	FAG	OB 1ºº	FL	TR 1ºº	VCL 1ºº		ORG	TRB						1
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº		TR 1ºº	VCL 1ºº				ACP	BJN				1
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº	FL	TR 1ºº	VCL			TRB						2
VLN 1ºº	VLA	FAG	OB	FL	TR	VCL	CTB								1
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº							BJO			1
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº			ORG			BJN	VLO			1
VLN 1ºº			OB 1ºº							ACP	BJN				2
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº	VCL					BJN	VLO			1
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº	VCL	CTB				BJN	VLO			1
VLN 1ºº		FAG	OB 1ºº		TR 1ºº	VCL	CTB								2
			OB			VCL	CTB								4
VLN 1ºº	VLA	FAG 1ºº	OB 1ºº	FL	TR 1ºº					ACP					1
VLN 1ºº			OB 1ºº		TR 1ºº	VCL				ACP					2
			OB 1ºº			VCL		ORG			BJN				1
VLN 1ºº			OB 1ºº			VCL						VLO			3
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº		TR 1ºº	VCL						VLO			1
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº		TR 1ºº	VCL		ORG							1
VLN 1ºº		FAG 1ºº	OB 1ºº		TR 1ºº					ACP					1
VLN 1ºº	VLA		OB		TR						BJN				1
VLN 1ºº			CORNO	FL	TR			ORG					BJO		1
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº		TR 1ºº						BJN	VLO			1
VLN 1ºº			OB 1ºº			VCL		ORG				VLO	BJO		1
VLN 1ºº			OB 1ºº	FL						ACP					1
VLN 1ºº	VLA	FAG 1ºº	OB 1ºº	FL	TR 1ºº	VCL	CTB		TRB						1
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº	FL	TR						BJN			CL 1ºº	1
VLN 1ºº			OB 1ºº							ACP				CL	1
VLN 1ºº	VLA		OB 1ºº		TR 1ºº		CTB	ORG			BJN	VLO			1

Tabla 5.-Tabla de obras de Domingo Arquimbau en las que aparece el oboe.

Tras comenzar la observación sistemática, por consejo de María Luisa Montero, hemos centrado nuestro estudio en el análisis de tres Géneros concretos dentro de la obra de Arquimbau, en las que ella cree que el oboe va a tener una especial relevancia. Se trata de las **Lamentaciones**, los **Misereres**, y los **Responsorios**, aunque no se desdeñarán ninguno de los Géneros para los que compuso el maestro, debiendo poner de manifiesto la importancia de sus **Misas**, en las que el oboe ocupará un papel sumamente significativo.

De los tres géneros anteriormente citados, y a medida que se realiza el recuento de las obras en las que participa el oboe, nos encontramos con la evidencia de que el maestro desestimaré el uso del instrumento oboe en las **Lamentaciones**, en las que generalmente son suplidas por la pareja de flautas. La certeza de que Arquimbau evitará el uso de los oboes en todas las piezas de este Género, se puede confirmar al observar la plantilla de las obras propias de los días claves de la Semana Santa, para el Miércoles, el Jueves y el Viernes Santo; y en todas cuya finalidad estuviese relacionada con difuntos. Curiosamente, en el Catálogo aparece una «*Misa de difuntos a 4 y 8 voces con instrumentos*» en la que, a pesar de ser una de las pocas composiciones en las que cuenta en la plantilla con el uso del timbal y del trombón, evitará la tímbrica del oboes sustituyéndolo por la pareja de flautas como ya hemos mencionado anteriormente.

A continuación se puede visualizar el registro de sus Lamentaciones, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL	INSTRUMENTOS
Lamentación 1ª que se canta el Viernes Santo a 8 voces.	VLN 1º, 2º; VCL; CBJ; FL 1º, 2º.
Lamentación 2º del Jueves Santo.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; VLA; TRPA 1º, 2º; VCL; Acomp.
Lamentación 2ª que se canta el Viernes Santo.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; VCL; CTB.
Lamentación 2ª del Miércoles Santo a sólo de tiple.	VLN 1º, 2º; VLA; FL 1º, 2º; VCL; CTB.

Lamentación 2ª para el Jueves Santo a sólo.	VLN 1º, 2º; VLA; FL 1º, 2º; VCL; Acomp. continuo
Lamentación 3 para el miércoles Santo a sólo de alto.	VLN 1º, 2º; VLA; FL 1º, 2º; TRPA; FAG 1º, 2º; VCL.
Lamentación 3ª del Jueves Santo.	VLN 1º, 2º; VLA; BJN.
Lamentación 3ª del Jueves Santo.	INCOMPLETA.
Lamentación 3ª del Jueves Santo a dúo.	VLN 1º, 2º; VLA; FL 1º, 2º; CTB; TRPA 1º, 2º; VCL.
Lamentación 3ª del Jueves Santo a dúo.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; VLA; VCL; Acomp.
Lamentación 3 para tenor para el Viernes Santo.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; VCL; CTB.
Lamentación 3ª a 4 voces para el Miércoles Santo.	VLN 1º, 2º; FAG 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VLA; VCL; CTB.
Lamentación 1ª del Jueves Santo.	VLN 1º, 2º; VLA; FL 1º, 2º; TRPA.
Lamentación 2ª del Jueves Santo.	VLN 1º, 2º; VLA; FL 1º, 2º ; VCL; TRPA 1º, 2º.
Lamentación 2ª del Jueves Santo.	VLN 1º, 2º; VLA; FL 1º, 2º; VCL.
Lamentaciones del Miércoles Santo.	VLN 1º, 2º; VLA; FL 1º, 2º; VCL; CTB; TRPA 1º, 2º.

El uso del oboe en los **Misereres** está equilibrado con el de la flauta, utilizando en ocasiones la pareja de flautas, la pareja de oboes o haciendo una composición de una flauta frente a 2 oboes, siempre con el grueso de la orquesta formada por violín 1º y 2º, trompa 1º y 2º, violoncello, viola y un bajo realizado por fagot, violón o contrabajo.

Así, nos encontramos un Miserere en los que usa una flauta sin oboe; dos Misereres, uno de 1813 y otro de 1818 en los que usa una flauta y un oboe; cuatro Misereres fechados dos de ellos en 1797 y los restantes en 1791 y 1816 a dos flautas; cuatro Misereres de los años 1793, 1795, 1797 y 1799 a dos oboes; y por último dos Misereres para una flauta y dos oboes de los años 1804 y 1809.

Otro dato que viene a reforzar la sustitución de las dos voces de oboe por las dos de flauta durante los días de Semana Santa, es el «*Miserere a 8 para el Viernes Santo*» de 1797 con dos flautas frente a violines trompas y fagot.

Como dato significativo, hay que señalar los dos Misereres que encontramos para una flauta y dos oboes que fueron realizados en los años 1804 y 1809, dado que en esos años la

plantilla de oboes era bastante nutrida, disponiendo así de más instrumentistas para el desdoble de oboes, junto a otro más que realizaría el papel de flauta.

Entre las curiosidades que nos desvela este estudio respecto a los Misereres, y, atendiendo al uso de otros instrumentos en la plantilla instrumental presentada, es el desdoble de los violoncellos hasta en cinco ocasiones, el desdoble de los bajones en una o la especificación del uso de la trompa en SOL o la trompa en RE.

En el siguiente listado de Misereres, apreciamos también una obra fechada de 1809 y titulada «*Miserere a 3 coros con violines, flautas, corno inglés, oboes, trompa y viola*» que nos llama la atención. Es debido a la introducción en el nombre del corno inglés en el título del Miserere, por lo que cuando nos dispusimos a hallar las partichelas de la mismas en el archivo de la catedral, nos encontramos con que no aparecía la reseñada partichela. Tras ello, examinamos las de oboe y pudimos comprobar que la línea melódica del corno inglés estaba inserta en el papel de oboe.

A continuación se puede visualizar el registro de sus Misereres, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL	INSTRUMENTOS
Miserere.	VLN 1º, 2º; FL; VCL 1º, 2º; BJV 1º, 2º; TRPA en Sol.
Miserere.	VLN 1º, 2º; OB; FL; TRPA; FAG; VLA; VCL; VLÓN.
Miserere.	VLN 1º, 2º; VLA; BAJO; FL 1º, 2º; FAG; TRPA en Re.
Miserere.	VLN Ppal., VLN 1º, 2º; VLA; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL1º, 2º.
Miserere a tres coros con instrumentos.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; FAG 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL 1º, 2º; Acomp.
Miserere a 8 para el Viernes Santo.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; FAG; TRPA 1º, 2º; Acomp.
Miserere a 3 coros.	1º, 2º; VLA; FL; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; TROM; FAG; VCL 1º, 2º; ORG.
Miserere a 3 coros con instrumentos.	VLN 1º, 2º; VLA; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BJV; VCL 1º, 2º; Acomp.

Miserere a 3 coros con violines, flautas, corno inglés, oboes.

VLN 1º, 2º; VLA; VCL; FL; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; TROM.

Miserere a 3 coros, con violines, oboes, flautas, trompas, viola.

VLN 1º, 2º; OB; FL; TRPA; VLA; FAG; VCL; CTB.

El **Responsorio** es una composición que tiene una especial relevancia dentro de la obra del maestro Arquimbau y por supuesto merece la máxima atención por nuestra parte debido al tratamiento tan significativo que dispensa al oboe en la mayoría de ellos.

De los trece Responsorios que existen registrados en el Catálogo, en ocho de ellos aparece el oboe y en otros dos de los restantes aparece el corno inglés. Un Responsorio que pasa a engrosar las listas de obras que no llevan oboe a favor de una pareja de flautas con vistas a dar a la música un tratamiento más tenue o dulce es el «*Responsorio a 8 voces. Ne Recorderis*» estrenado el 21 de octubre de 1799 por las honras fúnebres del sumo Pontífice Pío VI.

Además de éstos, el catálogo nos ofrece constancia del «*Responsorio 1º de Pentecostés a 8 voces*», al que nos referiremos más adelante debido a la singular complejidad de la línea melódica del oboe. También encontramos un Responsorio fechado en 1811 y llamado «*Responsorio a 4 voces, Feria 5ª in Cena Domini*», en el que la pareja de oboes junto con el violoncello y el contrabajo se enfrentan a una inusual combinación de voces formada por un soprano, un alto y dos tenores.

A continuación se puede visualizar el registro de sus Responsorios, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL

INSTRUMENTOS

Responsorio a 8 voces «Ne Recorderis».	VLN 1º, 2º; VLA; VCL; FL 1º, 2º; C I 1º, 2º; TRPA; CTB; TIM; Acomp.
Responsorio 1º a la Concepción de Nuestra Señora a 9.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; VLA; TRPA 1º, 2º; VCL; VLÓN.
Responsorio 1º de Pentecostés a 8 voces.	VLN 1º, 2º; VLA; VCL; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; ORG.
Responsorio 1º del 2º nocturno.	VLN 1º, 2º; TRPA; VLA; BAJO.
Responsorio 1º del Tercer Nocturno.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VLA; Acomp. Continuo.
Responsorio 1º del Tercer Nocturno.	CI; VLN 1º, 2º; VLA; VCL.
Responsorio 1º del tercer nocturno a 8 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; FAG 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; Acomp.
Responsorio 2º del Primer Nocturno.	VLN 1º, 2º; OB; BJJ; C I; VLA; Acomp.
Responsorio 2º del Segundo Nocturno a 8.	VLN 2º; VLA.
Responsorio 3º del Primer Nocturno.	VLN 1º, 2º; FL; C I; TRPA; BAJO; ORG.
Responsorio 3º del Segundo Nocturno a 5 voces.	VLN 2º; VLA.
Responsorio a 4 voces, Feria 5ª in Cena Domini.	OB 1º, 2º; VCL; CTB.
Responsorio a 8 voces para la entrada del Rey N° Señor.	VLN 1º, 2º; VLA; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BJJ; VLÓN.
«Filius Meus parvulus est». Tercer Nocturno. Responsorio 8º.	VLN 2º; VLA.

Una observación que tenemos que hacer del Catálogo al hacer referencia a los Responsorios, es un bloque que aparece con el siguiente nombre «*Son 9 responsorios con la signatura 24-1-1*», en el que se recogen ocho piezas, puesto que la última no aparece como registrados, debido a que en la catalogación anterior que tuviesen las obras habrían sido unificadas en un solo bloque. Así, nos encontramos con un conjunto de piezas en las que, aunque desestime el uso del instrumento en tres, la pareja de oboes será utilizada en dos ocasiones, el oboe junto al corno inglés los será en una, a lo que hay que añadir que el corno inglés aparece en dos piezas con carácter solístico, y es ahí donde erradica realmente la curiosidad de este Género. Podemos estar frente al Género en el que el maestro prefiera usar

el corno inglés frente a cualquier otro, dado que lo utilizará con el mayor porcentaje si lo comparamos con otros Géneros a los que estamos haciendo referencia en este estudio.

En el «*Responsorio 3º del Primer Nocturno*» hay que detenerse puesto que nos hallamos frente a una maravilla compositiva para corno inglés. Tras su búsqueda y posterior localización en el archivo de la catedral, hemos podido comprobar como Arquimbau realiza una partitura para el corno de una dificultad muy elevada, algo que la imprime de una gran belleza. En esta pieza, el corno inglés es acompañado por violines y viola, con un bajo formado por violón y violoncello.

Seguidamente exponemos una muestra de esta partichela.

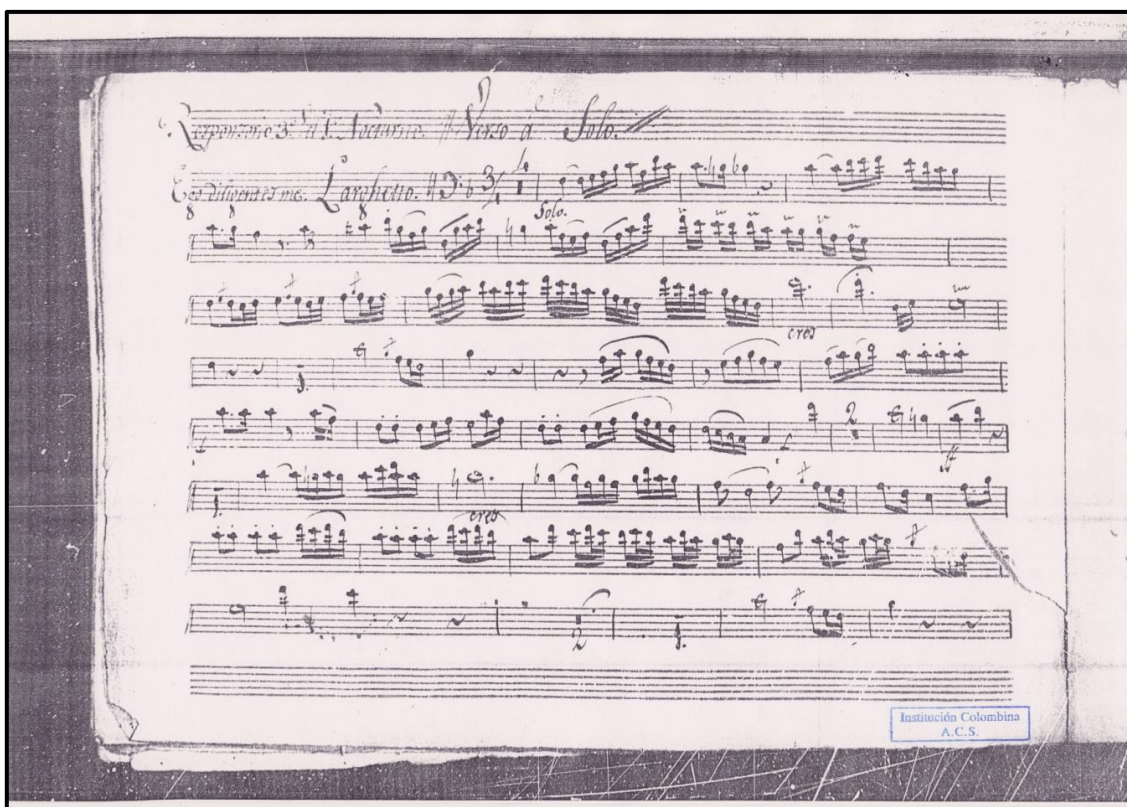


Ilustración 16.- primera página de la partitura de corno inglés del «*Responsorio 3º del Primer Nocturno*».

A continuación se puede visualizar el registro de Responsorios que pertenecen a este bloque, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL	INSTRUMENTOS
Responsorio 1º a la Concepción de Nuestra Señora a 9.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; VLA; TRPA 1º, 2º; VCL; VLÓN.
Responsorio 1º del 2º nocturno.	VLN 1º, 2º; TRPA; VLA; BAJO.
Responsorio 1º del Tercer Nocturno.	VLN 1º,2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VLA; Acomp. Continuo.
Responsorio 1º del Tercer Nocturno.	CI; VLN 1º, 2º; VLA; VCL.
Responsorio 2º del Primer Nocturno.	VLN 1º, 2º; OB; BJJ; C I; VLA; Acomp.
Responsorio 2º del Segundo Nocturno a 8.	VLN 2º; VLA.
Responsorio 3º del Primer Nocturno.	VLN 1º, 2º; FL; C I; TRPA; BAJO; ORG.
Responsorio 3º del Segundo Nocturno a 5 voces.	VLN 2º; VLA.

En los **Magnificat** era común el uso del oboe. De los ocho que hay registrados, en cinco aparece oboe tanto a una voz como a dos voces. De todos ellos, nos llama la atención dos Magnificat bajo los títulos «*Magnificat 4º tono*» y «*Magnificat a 6, 8º tono*», en los que el oboe cobra una importancia muy relevante en el acompañamiento instrumental jugando melódicamente con las voces y con un pequeño grupo instrumental haciendo un relleno grave que no va más allá del uso de un violoncello y un violón. También se debe hacer referencia al «*Magnificat a 4 y a 8*» por el uso de la pareja de flautas en vez de la pareja de oboes que era lo habitual en este Género.

A continuación se puede visualizar el registro de sus Magnificat, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL	INSTRUMENTOS
Magnificat.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; ORG; Continuo.
Magnificat 4º tono.	OB; Violón; VCL.
Magnificat a 4 y a 8.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; FAG; VCL; VLON.
Magnificat a 6, 5º tono.	OB; BJJ; VLON; VCL; CTB.
Magnificat a 6, 8º tono.	OB; VCL.

Magnificat a 7 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; CTB; ORG.
Magnificat a 8.	ORG; BJV; VLC; CTB.
Magnificat de 2º tono.	CTB; VLC.

Las **Misas** compuestas por el maestro Domingo Arquimbau están cargadas de brillantes pasajes dedicados al oboe. De las veinte y cuatro Misas que aparecen en el Catálogo, diecisiete llevan oboe descrito en la plantilla instrumental.

Son varias las Misas que nos llaman la atención por una serie de singularidades que pasamos a enumerar seguidamente.

Respecto a las Misas más tempranas del maestro, debemos reseñar una datada de 1793 y titulada «*Misa a 2 coros a 6 voces con instrumentos*», en la que los coros son acompañados por un grupo reducido de instrumentos, entre los que el oboe cobra una gran singularidad al ejercer como solista frente a un acompañamiento realizado por un bajón y el órgano. Varios años después, en 1811, Arquimbau compondrá otra Misa titulada «*Misa a 8 voces. Sobre el canto llano del himno a San Pedro*» que presenta unas características similares, puesto que usará el oboe como solista frente a 8 voces y un bajo compuesto por bajón, violoncello y acompañamiento.

En la «*Misa a 9 voces con acompañamiento en Do menor, con Credo*» de 1796, ofrecerá también a la pareja de oboes un acusado protagonismo, puesto que, curiosamente, no doblará las voces de violín y de trompa. Aunque las partichelas de oboe se encuentran en el archivo, es muy desafortunado el hecho de que el material que se conserva sea muy escaso, ya que solo se dispone de una parte de la partitura general, algunas partichelas de instrumentos y las partituras del tercer coro. Un juego tímbrico similar es el que realiza en la «*Misa a 6 voces*» intercalando las dos voces de oboe con dos de violines, enriquecidas armónicamente por un acompañamiento.

Otra que nos llama la atención es la «*Misa a 8 voces con instrumentos del Re Mayor. Sin Credo para el día de la Virgen*», puesto que posee varias particularidades, entre las que cabe citar que sea una pieza que posee una introducción orquestal de la que se conserva la partitura general, aunque no se conservan las partichelas, o la singularidad de que no desdoble los instrumentos usando una sola voz por instrumento, una de violín, una de oboe y otra de trompa. Caso parecido es el de una «*Misa a 6 voces*» compuesta en 1803 que cuenta con cuarenta y cinco compases de introducción instrumental.

Como ya hemos corroborado en el apartado de las Lamentaciones, hay una Misa en la que desestima el uso de los oboes a favor de la pareja de flautas. Se trata de la «*Misa de difuntos a 4 y 8 voces con instrumentos*», reforzando la hipótesis de que el maestro no usaba los oboes en las composiciones de carácter luctuoso.

Arquimbau también compondrá Misas que cuenten con un excepcional colorido tímbrico provocado por la gran cantidad de instrumentos que usa. Cabe destacar la «*Misa a 7 voces con instrumentos*» del año 1808 compuesto para dos voces de violín, dos de oboe, flauta, viola, dos de trompa, bajón, violoncello y contrabajo.

A continuación se puede visualizar el registro de sus Misas, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL	INSTRUMENTOS
Misa a 4 y 8 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º; C I 2º; Acomp.; ORG.
Misa a 2 coros a 6 voces con instrumentos.	OB; BJN; ORG.
Misa a 2 coros con instrumentos.	VLN 1º, 2º; VLA; BJN; C I 1º, 2º; CTB; ORG.
Misa a 2 coros con instrumentos.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º.
Misa a 5 con violines, oboe, trompas y acompañamiento.	VLN 1º, 2º; VLA; TRPA 1º, 2º; CTB; ORG.
Misa a 5 voces.	VLN 1º, 2º; VCL; BJN; ORG; CTB.
Misa a 6 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; Acomp.

Misa a 6 voces.	VLN 1º, 2º; VCL; CTE 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BUCCEN; BJN; ORG.
Misa a 6 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; CTB; BJN; ORG; Acomp.
Misa a 6 voces con acompañamiento para Facistol.	BJN; VCL; CTB.
Misa a 7 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; VLON; BJN; FAG.
Misa a 7 voces con instrumentos.	VLN 1º, 2º; VLA; FL; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BJN; VCL; CTB.
Misa a 8 sobre el himno Ave María Stella.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; ORG.
Misa a 8 voces con instrumentos.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; CTB.
Misa a 8 voces con instrumentos en Do menor, sin credo para el día de Todos los santos.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; ORG.
Misa a 8 voces con instrumentos, en FA Mayor.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; ORG.
Misa a 8 voces con instrumentos del Re Mayor. Sin Credo para el día de la Virgen.	VLN; OB; TRPA; VLA; BAJOS; VCL.
Misa a 8 voces. Sobre el canto llano del himno a San Pedro.	BJN; VCL; OB.
Misa a 9 voces con acompañamiento en Do menor, con Credo.	OB 1º, 2º; ORG; VLN; TRPA; BJN.
Misa a tres voces.	VLN 1º, 2º; VCL; VLA; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; CTB; BJN; Acomp.
Misa de difuntos a 4 y 8 voces con instrumentos.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BJN; TROM; TIMB; Acomp.
Misa de Facistol en 4º tono.	BJN; VCL; CTB.
Misa sobre el «Pange Lingua» a 2 coros con instrumentos en RE y un Amén.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; C I 1º, 2º; VCL; ORG; VLON; Acomp; VCL.

Un Género de mucha importancia en la obra del maestro de capilla debido al número de composiciones que tiene registradas es el de los **Motetes**. No lo será así con respecto al uso del oboe que hará en ellos, puesto que solo lo utiliza en dieciocho de los sesenta y ocho que aparecen registrados en el Catálogo. Con estas cifras, pudiésemos pensar que la cantidad de obras en las que usa el oboe es insignificante, pero si a estos resultados añadimos que de las cincuenta piezas que no tienen oboe, treinta y seis están compuestas para ser interpretadas con instrumentos de acompañamiento, séase órgano, fagot, bajón, violoncello, contrabajo ó violón, nos cercioramos que en un tanto por ciento muy considerable de los Motetes en los

que usa instrumentos melódicos está presente el oboe. Sería sumamente interesante el analizar estas obras a fondo, para así observar el uso que hace del oboe en la melodía.

Dentro de este apartado, encontramos también una pieza que es una versión orquestada de un Motete llamado «*Sit Laus Plena*», y que será utilizado para la procesión del Corpus. La curiosidad de éste erradica en que usa por primera vez una pareja de fagots frente a la plantilla formada por dos oboes y flauta. Refiriéndonos al uso de la flauta, una pieza a tener en cuenta es el «*Motete para el Monumento*» de 1808, o el «*Motete para los oficios de difuntos*» de 1793, que viene a ratificar el uso de flautas en piezas compuestas para Semana Santa o de difuntos.

A continuación se puede visualizar el registro de sus Motetes, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL	INSTRUMENTOS
«Tota Pulchra es», dos motetes para la procesión de la Purísima.	FAG; Acomp.
4 motetes a Maria (1º motete).	Acomp. Mano.
4 motetes a Maria (2º motete).	Acomp.
4 motetes a Maria (3º motete).	Acomp.
4 motetes a Maria (4º motete).	Acomp.
Alabado sea a 4 voces (motete).	VLN1º, 2º; OB 1º, 2º; Acomp.; BAJ.
Común de los Mártires, Motete «Noctes sub speculus».	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; Acomp.
«Tu Gloria Jerusalem» Dos motetes a 4 v. para la procesión de la Purísima.	ORG.
«Tota Pulchra es», Dos motetes para la procesión de la Purísima.	FAG; Acomp.
Motete a 10 voces a «San Mathias statuerunt duos viros».	BJN; ORG.
Motete a 2 coros con orquesta «Sancta Sancta».	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; C I 1º, 2º; BAJO; CTB.
Motete a 3 voces a San Felipe y a Santiago «Tanto tempore robiscum sum».	BJN; OB.
Motete a 3 voces con oboes, violón y bajón, bajo para la Dominica.	OB 1º, 2º; BJN; VCL; CTB.
Motete a 4 al Santísimo Sacramento «O Salutaris».	VLN 1º, 2º; VCL; Acomp.

Motete a 4 al Santísimo Sacramento.	BJN.
Motete a 4 de San Blas.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; C I 1º, 2º; VCL; VLA; CTB.
Motete a 4 voces al Santísimo Sacramento, «Bone Pastor».	ORG.
Motete a 4 y a 8 «Quam Pulchra es».	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; CTB.
Motete a 5 a San Diego «Beatus Didamus».	BJN; ORG.
Motete a 5 a Santa María Magdalena «María unxit pedes Jesus».	BJN; ORG.
«Assumpta est Maria» (a solo y 4 voces) Motete a 5v. Con Bajón.	BJN; Acomp.
Motete a 5 voces a San Francisco de Asís.	OB; BJN; ORG.
Motete a 5 voces a San Julián.	BJN; VCL; CTB; ORG.
Motete a 6 a San Vicente.	BJN; VLÓN; ORG.
Motete a 6 con oboes y bajón obligado para desposorios del Señor San José.	OB 1º, 2º; BJN; VCL; ORG.
Motete a la Santísima Trinidad a 7 voces.	VCL; Acomp.
Motete a San Joaquín y a Sta. Ana a 6 voces.	VCL; Acomp.
Motete de la Corona de Espinas.	OB 1º, 2º; BJN; ORG.
Motete para el Monumento.	FL 1º, 2º; VLN 1º, 2º; VCL; CTB.
Motete para los oficios de difuntos.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; C I 1º, 2º; FAG; Acomp.
«Inter natos mulieron». Motete a 5 voces a San Juan Bautista.	VLN 1º, 2º; BJN obligado; VLÓN; ORG.
«Tu es Pastor ovium». Motete a 5 voces a San Pedro Apóstol.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; TROM; BJN 1º, 2º; VCL; ORG.
«O quan suavis es». Motete a 6 a la Expectación de Nuestra.	BJN; ORG.
«O Beate Laureane». Motete.	BJN; VCL.
«Iste Sanctus» Motete a 6 Comune unius Martiris.	BJN; VCL; ORG.
«Misericordias Domini». Motete a 6 del temblor de tierra del día de San Dionísio.	VCL; VLÓN; Acomp.
«Stephanus autem» Motete a 6 voces a el Promártir San Esteban.	VCL; ORG; BJN.
«Sancte Paule» Motete a 6 voces a la conversión de San Pablo.	OB 1º, 2º; BJN; ORG.
«Al Santísimo Nombre de Jesús». Motete a 6 voces.	VCL; ORG.
«Ascendens Christus». Motete a 6 voces con violines y oboes.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; ORG.
«Virtute Magna». Motete a 6 voces. De los Santos Apóstoles por el tiempo pascual.	BJN; ORG.

- «Te Invocarum» Motete a 8 a la Santísima Trinidad.
VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BJJ; ORG; y otro continuo.
- «Amavit eum Dominus». Motete a 8. VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BJJ; ORG; VLÓN.
- «Gloriosum Sancta Liberata». Motete a dúo. OB 1º, 2º; BJJ; Acomp.
- «Veni Spinosa Christi». Motete a duo. ORG.
- «Stetit Angelus». Motete a El Arcángel San Miguel a 6. BJJ; VCL; ORG.
- «Tota Pulchra». Motete a la virgen a 3 voces. VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BAJO.
- «Benedicta Tu». Motete a la Virgen a 4 con violines y oboes. VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; BJJ.
- «Quam Pulchra». Motete a la Virgen a 3 voces. VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; BJJ; Acomp.
- «Tota Pulchra». Motete a la Virgen. VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VLÓN; VCL; BJJ.
- «Ave María». Motete a seis a Nuestra Señora del Rosario. VCL; BJJ; ORG; CT.
- «Verbum caro». Motete a tres voces. Acomp.
- «Bone Pastor». Motete a 3 voces. BJJ.
- «Sit Laus Plena». Motete al Santísimo a 4 para la procesión del Corpus. Acomp.
- «O Memoriale». Motete al Santísimo Sacramento a 4 voces mixtas. Acomp.
- «O Sacrum convivium». VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º, TRPA 1º, 2º, VCL; FAG; CTB.
- «Filae Jerusalem». Motete. BJJ.
- «Emmendemus». Motete Dominica 1ª Cuadragésima. OB 1º, 2º; VCL; CTB.
- «Erat Jesus». Motete. OB 1º, 2º; VCL; CTB.
- «O Salutaris Hostia». Motete. VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; ORG.
- «O sidus O decus». Motete. Acomp.
- «Inter vestibulum». Motete para el Miércoles de Ceniza. OB 1º, 2º; VCL; CTB.
- «Sit Laus Plena». Motete para la procesión del Corpus.
VLN 1º, 2º; VLA; FL; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; FAG 1º, 2º; Acomp.
- «Quam pium» a 7. Motete. VCL; Acomp.
- «Stella uam viderant». Motete a 2 coros. VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL.
- «Sui festo translationis, Jacobi Aposti». Motete a 6. OB 1º, 2º; BJJ; ORG; VCL.
- «De Tempore Paschali a 6, Felice Jerusalem». Motete de los Mártires. VCL; CTB.
- «Tota Pulchra para la Inmaculada». Motete a 3 voces para la procesión de la Purísima Concepción. BJJ.

Hay también una serie de Motetes en los que el oboe cobra un protagonismo especial, dado que Arquimbau compone para un oboe solo con un acompañamiento, al que suma únicamente el timbre del bajón. Esto lo podemos apreciar en el «*Motete a 5 voces a San Francisco de Asís*» fechado en de 1793 y en el «*Motete a 3 voces a San Felipe y a Santiago Tanto tempore robiscum sum*» fechado en 1796, en los que usa la citada plantilla.

Hay otra serie en los que el maestro utiliza una pareja de oboes enfrentadas a una, dos, tres, o cuatro voces, componiendo una música con un carácter contrapuntístico en el que dialogarán los oboes con las distintas agrupaciones vocales.

A continuación se puede visualizar esta última serie, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL	INSTRUMENTOS
Motete a 3 voces con oboes, violón y bajón, bajo para la Dominica in pationem «Caligaverun».	OB 1º, 2º; BJN; VCL; CTB.
Motete a 6 con oboes y bajón obligado para desposorios del Señor San Joseph.	OB 1º, 2º; BJN; VCL; ORG.
Motete de la Corona de Espinas.	OB 1º, 2º; BJN; ORG.
«Sancte Paule». Motete a 6 voces a la conversión de San Pablo.	OB 1º, 2º; BJN; ORG.
«Gloriosum Sancta Liberata». Motete a dúo.	OB 1º, 2º; BJN; Acomp.
«Emmendemus». Motete Dominica 1ª Cuadragésima.	OB 1º, 2º; VCL; CTB.
«Erat Jesus». Motete.	OB 1º, 2º; VCL; CTB.
«Inter vestibulum». Motete para el Miércoles de Ceniza.	OB 1º, 2º; VCL; CTB.
«Sui festo translationis, Jacobi Aposti». Motete a 6.	OB 1º, 2º; BJN; VCL; ORG.

Tras analizar esta lista, podemos pensar que Arquimbau tenía una gran predilección por el timbre que le ofrecía la pareja de oboes en sus Motetes. Esta afirmación puede ser apreciada puesto que contamos con composiciones fechadas durante toda su estancia en Sevilla. Así pues, de la década de los años noventa están el «*Sancte Paule, Motete a 6 voces a la*

conversión de San Pablo» que está fechado en 1794, y los Motetes «*Gloriosum Sancta Liberata*», y el «*Motete a 6 con oboes y bajón obligado para desposorios del Señor San José*», fechados en años posteriores. Del año 1802 es el Motete titulado «*Sui festo translationis, Jacobi Aposti*», que unido al «*Motete de la Corona de Espinas*» y el «*Motete a 3 voces con oboes, violón y bajón, bajo para la Dominica in pationem Caligaverun*», fueron ambos realizados en 1811, confirmando nuestra hipótesis del principio de este párrafo.

También en otro género, **los Salmos**, el uso del oboe está muy generalizado. Así de los quince Salmos que encontramos catalogados doce llevan el oboe a dos voces. Para la composición de los Salmos, Arquimbau utiliza diversas plantillas instrumentales que van desde parejas de violines y oboes sin usar la trompa, hasta formaciones más generosas que están formadas por dos voces de violín, dos de oboe y dos de trompa, con un y bajo compuesto de violoncello y bajón al que suma el acompañamiento de órgano. Entre estos, hay uno muy interesante que es el Salmo «*Beatus Vir a 8 voces con instrumentos*», dado que utiliza la pareja de oboes con una flauta frente a la pareja de violines, todo ellos enriquecido por un acompañamiento solamente de órgano.

A continuación se puede visualizar el registro de sus Salmos, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL	INSTRUMENTOS
«Beatus Vir». Salmo a 5.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; Acomp.
«Beatus vir». Salmo a 6.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º.
«Beatus Vir». Salmo a 8 voces con instrumentos.	FL; OB 1º, 2º; VLN 1º, 2º; Acomp.
«Laetatus Sum». Salmo a 8.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; VCL; VLÓN; ORG; BAJO
«Laudate Dominum Omnes gentes». Salmo a Dúo.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; CTB.
«Laudate Dominum». Salmo a 3 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; VCL; VCL; VLÓN.

Psalmos 1º de tercia a 3 coros con violines, oboes y trompas.

VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BJN; VCL; Acomp. ORG.

Psalmos a 3 voces 4º tono. Pto. Bajo. «Laudate Dominum Omnes».

VLN 1º, 2º; VCL; ORG.

Psalmos a 5 voces.

VCL ó FAG obligado. BAJO para mano.

Salmo a 4 «Laeatus» con violines y bajos.

VLN 1º, 2º; VLA; Acomp. continuo.

Salmo Benedictus a 6 voces.

VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL Y CTB.

Salmo Credidi a 4.

VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; Acomp.

Salmo De profundis a 3 coros.

VLN 1º, 2º; VLA; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; CTB.

Salmo «Exaltabo Te», a 3 coros, con violines, oboes, trompas.

VLN 1º, 2º; VLA; CTB; VCL; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BAJO.

«Defecit in salutare» y salmo primero de sexta, a 8 con violines.

VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; CI 1º, 2º; CTB; VCL; ORG.

Dentro del Catálogo se nos ofrecen también como muy interesantes los **Himnos**. De los trece que aparecen registrados, ocho llevan oboe y cuatro llevan flauta, debiendo suponer que eran interpretados por oboístas.

Para la composición de los Himnos, observamos que Arquimbau utiliza una instrumentación generalmente amplia con parejas de violines, de oboes o de flautas, junto a una pareja de trompas y a lo que añade un acompañamiento reforzado por un bajo formado por bajón, violoncello, contrabajo o fagot. Además, nos llama significativamente la atención el que nos encontremos un porcentaje mayor de obras con flauta que en otros Géneros, aunque en este caso, no podemos hacer relación alguna con la Semana Santa o con actos de difuntos.

A continuación se puede visualizar el registro de sus Himnos, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL

INSTRUMENTOS

Himno a tres coros para la festividad de San Pedro, con toda la Orquesta.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BJJ; VCL.
Himno a San Clemente a 4 y a 8 v.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; CTB; FAG; BJJ.
Himno a todos los Santos a 5 voces.	VLN 1º, 2º; FLT 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; CTB; BJJ.
Himno de la Santísima Trinidad.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BJJ; Acomp.
Himno de Navidad y Circuncisión a 4 y a 8.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; FAG; VCL; BAJO.
Himno de San Juan.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; CTB; VCL; FAG.
Himno de Santa Justa y Rufina.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; VCL; BJJ, Acomp.
Himno de Santiago, con violines, oboes, trompas y bajo.	VLN; OB; TRPA 1º, 2º; BAJO.
Himno del Patrocinio del Señor San José y en su día a 4 a 8.	VLN 1º, 2º; VLA; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; CTB.
«Ave Maris Stella». Himno a la Virgen a 4 y 8 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA; Acomp.
«In Epifania Domini». Himno a 4 y a 8.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA; Acomp.
«Te lucis ante terminum». Himno de completas a 8 v.	VLN 1º, 2º; VLA; OB 1º, 2º; BAJO.
«Veni Creator Spiritu». Himno al Espíritu Santo.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; Acomp.

Hay que prestar una especial atención también a los **Te Deum**. De las cinco piezas que encontramos registradas, podemos observar como una está compuesto para tres voces y órgano sin la presencia de otro instrumento alguno, y otra en la que usa la plantilla orquestal completa formada por dos voces de violín, de oboe y de trompa junto a un acompañamiento. Con respecto a los tres Te Deum siguientes, dos tienen la peculiaridad de que usan el clarín, uno fechado en 1796 titulado «*Te Deum Laudamus a 4 y 8 para la entrada de los Reyes*», en el que el oboe cobra una singular importancia llevando el peso de la melodía junto a las dos voces de violín, alternando partes melódicas con partes en las que realiza el relleno armónico, y otro titulado «*Te Deum Laudamus*» en que el maestro usa una plantilla muy nutrida, con la peculiaridad que usa dos voces de oboe, una flauta y dos voces de clarín junto con los timbales. El quinto y último Te Deum es de 1811 y está registrado bajo el título «*Te Deum*

Laudamus para maitines solemnes a 8 voces» en el que, como curiosidad, observamos que introduce un bajo formado por viola, bajón, contrabajo, violón y órgano.

A continuación se puede visualizar el registro de sus Te Deum, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL	INSTRUMENTOS
Te Deum Laudamus a 4 y 8 para la entrada de los Reyes.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; CLARIN; Acomp.
Te Deum Laudamus para maitines solemnes a 8 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VLA; BJN; CTB; ORG; VLÓN.
Te Deum Laudamus.	VLN 1º, 2º; VLA; FL; OB 1º, 2º; TRPA; CLARÍN 1º, 2º; BJN; TIM.
Te Deum.	ORG.
Te Deum.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; Acomp.

Otro género a tener en cuenta son las Tocatas. Eran composiciones que tenían un carácter exclusivamente instrumental, y por lo que el oboe cobraba un singular protagonismo. Ninguna de las tres piezas que están registradas contiene la misma formación, puesto que de las dos primeras, en una usa la pareja de oboes, y en la otra elegirá la pareja de flautas, siempre en continuo juego melódico con los violines y con la base armónica de las trompas reforzada por el violoncello, el violón, el fagot o el contrabajo. En la tercera Tocata, el oboe tiene todo el protagonismo al llevar el peso de la melodía. Es una composición de 1810 llamada «*Tocatas para antes del Evangelio (nº 1)*», lo que nos hace pensar que pudiésemos encontrar más que no están registradas, pero con similar brillantez a ésta.

A continuación se puede visualizar el registro de las tres únicas Tocatas, con el nombre completo de cada una de las piezas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL	INSTRUMENTOS
Tocata nº 1 y 2.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; FAG; TRPA 1º, 2º; VCL; CTB.
Tocata nº 1 y 2.	VLN 1º, 2º; FL 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; VLÓN.
Tocatas para antes del Evangelio (nº 1).	OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; FAG; VCL; CTB.

Por último, no hemos querido obviar un listado de veinte obras que aparecen registradas en el Catálogo, y que no hacen más que confirmar la singularidad del uso del oboe en la obra de Domingo Arquimbau.

A continuación se puede visualizar el registro de las veinte piezas, con el nombre completo de cada una de ellas acompañada de la plantilla instrumental usada:

TÍTULO GENERAL	INSTRUMENTOS
«Cum invocarem», «Qui habitat te lucis», «Nunc diminutis».	VLN 1º, 2º; VLA; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VCL; CTB; ORG.
«Laetatus Sum» a 4 v.	VLN 1º, 2º; VLA; VCL; CTB; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º.
Alabado a 3 coros, con violines oboes y bajo.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; VCL; TROM; ORG.
Alabado a tres coros con violines, oboes y trompas.	VLN1º, 2º; OB1º, 2º, VCL; ORG; Acomp.
Alabado.	VLN1º,1º; VLA; OB1º, 2º; FL; TRPA1º, 2º; VCL; CB.
Beatus Vir a 5 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; VCL; CTB; ORG.
Común de Apostoles «Vos qui secuti estis me».	OB 1º, 2º; BJV; VCL; ORG.
Credo a 4 y 8 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; CTB.
Defecit in Salutare Tuum.	VLN 1º, 2º; OB 1º,2º; TRPA 1º, 2º; BJV; ORG.
Deus in domine tuo, salvum me fac, a 8 voces con violines oboes.	VLN 1º,2º; VLA; VCL; CTB; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; ORG.
Dixit Dominus a 6.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º, BJV; VCL; BAJO; CTB.
Dixit Dominus a 7 voces.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; BJV; ORG; VIOLÓN.
Dixit Dominus a 8.	VLA; VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; ORG.
Dixit Dominus.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; ORG; CTB.
Dixit Dominus.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BJV; VCL; CTB; BAJO.

Dixit Dominus.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; VLA; ORG; Acomp.
Ecce Enim.	VLN 1º, 2º; VLA; FL; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; Acomp.
Iniquos odio habui, Ps 3ª de sexta.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; VLA; Acomp.
Lauda Jerusalem Dominum a 4 y a 8.	VLN 1º, 2º; VLA; VCL; CTB; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; BAJO; BJN.
Lauda Sion a 2 coros.	VLN 1º, 2º; BJN 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; OB 1º, 2º; Acomp.
Laudate Dominum a 3 voces.	VLN 1º, 2º; VLA; VCL; CTB; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º.
Laudate Dominum omnes gentes.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º.
Laudate Dominum.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º.
Sancte Ferdinande a 8 voces.	VLN 1º, 2º; VLA; FL; OB 1º, 2º; TRPA 1º, 2º; TROM; FAG; CTB.
Tantum Ergo a 4.	VLN 1º, 2º; OB 1º, 2º; BJN; Acomp.
Verso 29 «Et quimque» sólo a 4 voces.	VLN 1º, 2º; VLN con sordina; OB 1º, 2º; Acomp. de VCL.

A modo de conclusión de este apartado del primer Bloque, exponer la magnitud que presenta la obra del maestro Domingo Arquimbau con respecto a la asiduidad con la que compone para el instrumento. Tras un análisis sistemático basado en la amplitud de su obra, entendiendo asiduidad en los mismos términos que amplitud, podemos ofrecer unos datos cuantitativos a modo de resumen de todo lo que acabamos de apreciar.

Del análisis realizado en todo el registro de Géneros en los que el maestro utilizó el oboe, el primer dato que se desprende es que de las doscientas treinta y nueve piezas registradas, en ciento diecisiete utiliza el oboe, pudiendo confirmar la asiduidad del uso del oboe en las mismas. Así, lo podemos corroborar en sus Misereres, en los que equilibra el uso del oboe con el de la flauta; en sus Responsorios, en los que utiliza el instrumento en diez piezas y el corno inglés en cinco de las veinte y una que encontramos registradas; en sus Magnificat, con el uso del oboe en cinco de las ocho registradas; en sus Misas, en la que el porcentaje es sumamente elevado, puesto que será en un total de diecisiete de sus veinte y cuatro piezas, en las que aparecerá el oboe; este porcentaje tan elevado se mantiene en sus Salmos, en los que de los quince registros, en doce aparece el oboe; en sus Himnos, pudiéndose encontrar el

instrumento en ocho de las trece piezas catalogadas; en los Te Deum, Género en el que se registran cuatro obras con oboe frente a una que instrumentalmente es acompañada de órgano; y en las Tocatas en las que de tres piezas registradas, en dos utiliza la pareja de oboes. Respecto a sus Misereres, el maestro equilibrará el uso del oboe con el de la flauta. Los porcentajes más bajos los tenemos en los Motetes, en los que de sesenta y ocho piezas, solo utilizará el oboe en dieciocho; y en las Lamentaciones, en las que el oboe no aparecerá en ninguna de ellas, al ser sustituido por la flauta. Todo esto lo podemos observar de manera gráfica en la siguiente tabla⁸⁸.

Género.	Piezas presentadas.	Piezas con oboe o corno inglés.	Porcentaje de uso el oboe.
Lamentaciones	16	0	0 %
Misereres	10	6	60 %
Responsorios	21	15	71 %
Magnificat	8	5	62 %
Misas	24	17	70 %
Motetes	68	18	26 %
Salmos	15	12	80 %
Himnos	13	8	61 %
Te Deum	5	4	80 %
Tocatas	3	2	66 %
Obras Varias	20	20	100 %

Tabla 6.- Datos porcentuales del uso del oboe en los distintos Géneros compositivos de la obra de Domingo Arquimbau

El resumen de todos los hallazgos obtenidos durante este estudio del Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla, nos sirve como primer indicador de calidad de la obra del maestro, basando este indicador en el análisis de los resultados obtenidos y presentados anteriormente. Así, podemos asegurar que el maestro de capilla Domingo Arquimbau

⁸⁸ El desajuste numérico en el recuento final, es debido a que, en algunos casos, aparecen las piezas registrada en los títulos pero no hay constancia de las mismas físicamente, como por ejemplo el Responsorio que falta en el bloque anteriormente citado de nueve con Signatura 24-1-1.

sobresale sobre otros maestros que han ejercido en la catedral de Sevilla en cuanto al uso dispensado al oboe, quedando demostrado en la gran mayoría de las composiciones del maestro.

Entre los principales hallazgos que debemos considerar la acusada predilección del maestro Arquimbau por la pareja de oboes en la totalidad de los Géneros compositivos. Formulados estos de manera sucesiva al estudio realizado, debemos exponer que desestima el uso del oboe en las Lamentaciones, sustituyéndolos por una sonoridad más tenue o aterciopelada que le pudiera conferir el uso de las flautas, pudiéndose apreciar en piezas que tengan relación alguna con la Semana Santa o con misas de difuntos. En los Misereres utilizará en sus composiciones formaciones diversas, pudiéndose apreciar en el registro del Catálogo obras para un oboe solo, para una pareja de oboes, o para una pareja de oboes a las que hay que sumarle una flauta. Esta última formación, será usada habitualmente por el maestro durante los años 1804 y 1809, pudiendo ser debido a la nutrida plantilla de oboes con la que contaba en la capilla de música durante ese periodo de tiempo.

La voz de corno inglés puede aparecer inserta a las voces de oboe o por separado, como lo podemos apreciar en el Miserere fechado en 1809 y titulada «*Miserere a 3 coros con violines, flautas, corno inglés, oboes, trompa y viola*», o en el «*Responsorio 3º del Primer Nocturno*». El Género de los Responsorios, se puede decir que será el tipo de pieza preferido por Arquimbau para utilizar el corno inglés, puesto que aparece registrado en un total de cinco obras, pudiéndonos encontrar tanto con carácter solista como junto al oboe, y siempre con un papel de una manifiesta dificultad, pero a su vez de una extraordinaria belleza.

Otras singularidades halladas las podemos apreciar tanto en los Magnificat como en los Salmos, en los que el uso del oboe está muy generalizado al igual que en sus Misas, en las que encontramos un gran número de pasajes solísticos jugando un papel contrapuntístico con

las voces del coro. El Motete será un Género en el que el compositor no será muy propenso a utilizar instrumentos de carácter melódico, aunque en las piezas en las que hace uso de estos, el oboe cobrará un papel apreciablemente significativo, puesto que es amplio el número de obras en las que el oboe se convierte en protagonista. En los Himnos está muy generalizado el uso del oboe, aunque en ocasiones será sustituido por la pareja de flautas, instrumento que utilizará en este Género de manera más generalizada que en otros, aun no teniendo relación alguna con temática de índole funerario, como puede ser la Semana Santa o las composiciones para difuntos.

Para finalizar esta apartado, destacar el incalculable valor que tiene esta obra y el amplísimo campo de trabajo abierto versus futuras investigaciones, debido a la magnitud numérica expuesta y a las singularidades obtenidas, incitando a un estudio en profundidad de cada uno de los parámetros que acabamos de tratar aunque de manera muy superficial. Desgraciadamente, ello nos alejaría de nuevo de nuestras intenciones, debiéndonos centrar de nuevo en nuestro objetivo inicialmente perseguido, que es la inserción de estas piezas en los conservatorios.

Tras esta valoración cuantitativa que acabamos de realizar y que nos sirve como primer indicador de calidad de la obra del Arquimbau, pasaremos a la selección de varias piezas sobre las que centrar nuestro estudio cualitativo, con el que detectar de manera observacional la calidad estilística y melódica de estas piezas.

1.3. Elección de las obras a estudio y análisis cualitativo del uso del oboe en las mismas.

Acabamos de confirmar la amplitud numérica de la obra de Domingo Arquimbau, en la que dispensa al oboe un papel predominante en composiciones de los más diversos Géneros religioso-musicales. Tras esta valoración cuantitativa que acabamos de realizar y que nos

sirve como primer indicador de calidad de la obra de maestro, pasaremos a la selección de varias piezas sobre las que centrar nuestro estudio cualitativo, realizando un análisis centrado en la calidad musical que posee dicho legado con la finalidad de detectar de manera definitiva la calidad estilística y melódica de estas piezas.

El material elegido ha sido seleccionado tras la observación directa en el archivo catedralicio y contando de nuevo con la ayuda de la María Luisa Montero, que en todo momento se ha mostrado dispuesta para cualquier consulta que necesite de su requerimiento. Para la localización de las mismas, ha sido necesario inscribirse como personal investigador en el archivo de la catedral, tras lo que hemos tenido acceso a todo el material registrado en el Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla, el cual lo podemos encontrar de manera digitalizada en unas pantallas preparadas al efecto.

Para la elección de estas piezas hemos utilizado tres indicadores de selección que son, en primer lugar la singularidad de la pieza dentro del Catálogo, en segundo que muestren una cierta dificultad en la ejecución de las mismas y por último, que resulten acorde con los niveles de exigencia de los tres Estadios de las Enseñanzas Artísticas Musicales. Tras la observación de varias piezas en el archivo, se han desechado algunas en las que el oboe realizaba un simple papel de acompañamiento armónico y se han seleccionado las que realmente exponían unas líneas melódicas con una visible dificultad melódica.

Para la selección de la obra dirigida a Enseñanzas Elementales de Música, se ha optado por elegir una obra en la que podamos poner en práctica varias opciones dentro de las intenciones que se persiguen con ellas en el DECRETO que las regula y la Orden que las desarrolla, del que haremos referencia en un Bloque posterior. En estos, se hace bastante énfasis en el carácter grupal de la enseñanza, con la obligatoriedad de clases grupales de tres alumnos/as en primer y segundo curso de primer Ciclo, y con la asignatura de Agrupaciones

Instrumentales en primer y segundo curso de segundo Ciclo. Es por ello por lo que la obra no estará enfocada solamente a ser interpretada por un oboe, sino por una agrupación de varios instrumentos de doble caña. Así pues, como obra propuesta para las Enseñanzas Elementales de Música nos serviremos de la pieza «Gloriosum Sancta Liberata», cuya ficha técnica es la siguiente:

DOMINGO ARQUIMBAU. «*Gloriosum Sancta Liberata*». Motete a dúo. Año 1796. Instrumentación: Alto, Tenor, 2 voces de oboe, Bajón y Acompañamiento. Registrado en el Catálogo de Polifonía de la S. I. Catedral de Sevilla, en la página 259. Signatura 26-1-13. Número de documento 458.

Tras su búsqueda y localización en el archivo y la observación visual de las partituras, esta pieza ha sido elegida debido a su formación instrumental compuesta para dos oboes frente a un grupo vocal formado por un alto y un tenor, pudiendo ser perfectamente adaptada a las necesidades del nivel, puesto que las líneas melódicas no presentan una elevada dificultad y, además, poseen unas características que la hacen perfectamente adaptable a ser interpretada en grupo.

Para la selección de la obra dirigida a Enseñanzas Profesionales de Música, se ha optado por elegir una obra que ya ha sido referenciada en el apartado anterior y que cuenta con un solo de corno inglés que nos ha llamado la atención desde un primer momento. Se trata de la pieza titulada «Responsorio 3º del 1er Nocturno», y cuya ficha técnica es la siguiente:

DOMINGO ARQUIMBAU. «*Responsorio 3ª del 1º Nocturno*». Año 1796. Instrumentación: 2 Coros formados por Sopranos, Altos, Tenores y Bajos, 2 voces de Violines, Flauta, Corno Inglés, Trompa, Bajo y Órgano. Registrado en el Catálogo de Polifonía de la S. I. Catedral de Sevilla, en la página 280. Signatura 24-1-1. Número de documento 515.

Tras su búsqueda y localización en el archivo y tras la observación visual de las partituras, esta pieza ha sido elegida debido a su singularidad melódica, pudiendo ser perfectamente adaptada a las necesidades del nivel debido a que la líneas melódicas presenta una dificultad elevada acorde al nivel, ofreciendo además la posibilidad de poner en práctica objetivos perseguidos en el REAL DECRETO y en el DECRETO que las regula y la Orden que las desarrolla, como puede ser el estudio con instrumentos afines al oboe o el trabajo de transporte de partituras.

Por último, y para la selección de la obra dirigida a Enseñanzas Superiores de Música, se ha optado por elegir una obra en la que la dificultad que muestre la melodía sea considerablemente alta. Así pues, como obra propuesta para las Enseñanzas Superiores de Música nos serviremos de la pieza «Responsorio 1º de Pentecostés a 8º», cuya ficha técnica es la siguiente:

DOMINGO ARQUIMBAU. «*Responsorio 1º de Pentecostés a 8º*». Año 1793. Instrumentación: doble coro con Soprano, Alto, Tenor y Bajo; y 2 voces de violín, viola, 2 voces de oboe, 2 voces de trompa, violoncello y Órgano. Registrado en el Catálogo de Polifonía de la S. I. Catedral de Sevilla, en la página 277. Signatura 23-1-5. Número de documento 507.

Tras su búsqueda y localización en el archivo y tras la observación visual de las partituras debemos comenzar exponiendo que esta obra ha sido especialmente propuesta por María Luisa Montero debido a las apreciables dificultades técnicas que presenta la línea melódica del oboe. Es de especial significación en el Catálogo debido a la afirmación que se ha realizado en el apartado anterior, en cuanto al insistente uso que el maestro Arquimbau hace del oboe en sus Responsorios, resultando acorde al nivel tan elevado exigido en unas

Enseñanzas en las que se dan por finalizado los estudios correspondientes a la carrera musical del instrumentista.

Tras proponer las tres piezas para los distintos Estadios, pasamos a realizar un análisis cualitativo que nos servirá como segundo indicador de calidad de las obras, indicador que nos ofrecerá como resultado la formulación de nuevos enunciados que esta vez estarán enfocados a cuestiones de índole estético y técnico. Para la elaboración de este análisis, hemos tomado como manual de referencia el libro de Jan Larue (2007) «*Análisis del Estilo Musical*», en el que se hace una división de los elementos contributivos que intervienen en una pieza musical. En este manual, se toma como elementos que conforman cualquier pieza musical al Sonido, la Armonía, la Melodía y el Ritmo, y el cómo éstos intervienen en la creación de Forma y Movimiento dentro de la pieza. Seguidamente expondremos los rasgos definitorios de estas piezas con respecto a estos cuatro elementos, a los que adjuntamos ciertas propuestas iniciales de carácter didáctico-curriculares, que serán verazmente examinadas en los últimos Bloques de esta T.D.

1.3.1. Análisis cualitativo-musical de la obra «Gloriosum, Sancta Liberata».



Ilustración 17.- MOTETE A DÚO. Portada 1.

La primera apreciación que realizamos con respecto al nivel de dificultad, es su correspondencia a un nivel medio-bajo. Los argumentos que utilizamos para la selección de esta pieza son, en primer lugar, la tonalidad utilizada, que no va más allá de Do Mayor, con leves modulaciones a tonalidades vecinas lo que facilita la ejecución tanto de las melodías en los oboes como la ejecución del bajo. En segundo lugar, observamos la facilidad de las líneas melódicas, con muy pocos saltos que requieran de un gran dominio de la flexibilidad en el oboe, a lo que ayuda la tesitura, que no se extiende mucho más allá de las dos octavas. En tercer lugar, argumentamos nuestra elección exponiendo que, tal y como se ha citado en el apartado anterior, el carácter grupal de esta pieza la presenta como «ideal» para desarrollar la música de conjunto, siendo fácilmente adaptable a una formación compuesta por una pareja

de oboes, un fagot y un acompañamiento de piano. La última justificación que añadiremos a la decisión de elegir de esta pieza, es la corta duración de la misma, facilitando significativamente la interpretación de la misma.

Centrándonos en el análisis de la pieza, a continuación se expondrán apreciaciones sobre tesitura utilizada, uso de dinámicas, textura, discurso armónico y desarrollo melódico, incluyendo indicaciones de articulación. Finalmente, se citarán apreciaciones de carácter rítmico, prestando una especial atención en las figuraciones rítmicas que puedan resultar de interés, y a lo que añadiremos también algunas referencias a las indicaciones de aire y compás que aparecen en la partitura.

La tesitura en la partitura abarca desde Si₃ hasta Re₅, con lo que podemos extraer la primera conclusión sobre esta pieza, y es el desdén del uso del registro grave del instrumento en esta pieza. Con respecto a la dinámica, apreciamos que no aparecen indicaciones sobre intensidad, con un único apunte que aparece en el cuarto pentagrama en el que Arquimbau escribe un esforzando sobre dos blancas. La textura utilizada es melodía acompañada, característica del Clasicismo con la que se aleja de las texturas contrapuntísticas del Barroco.

El lenguaje armónico de esta pieza utiliza acordes triadas, en su mayoría con aparición de cuatriadas de séptima en puntos cadenciales. La tonalidad principal es Do Mayor con enfatizaciones sobre el segundo grado, Re menor.

El discurso tonal básico es:

Do Mayor Sol Mayor Re menor Do Mayor

Respecto a la melodía, comenzar reseñando el uso generalizado de grados conjuntos con algunas escalas incompletas, de una dificultad sumamente baja. En la voz del bajo, utiliza saltos para apoyar la armonía en los distintos grados tonales, a lo que añade en dos ocasiones

figuraciones más cortas a modo de unión, una pequeña escala incompleta a modo de nota de paso para ir de la dominante a la tónica, y un arpeggio de Do Mayor. Hay que resaltar la aparición de mordentes superiores en diversos puntos de la partitura, vistas como resquicios de la música barroca, con la apreciación de al repetir el motivo inicial compases después, no los realiza. La comparación de la melodía de la pareja de instrumentos con la de las voces, nos desvela el contrapunto que en ocasiones realizan los oboes, siempre con el juego unísono-desdoble pero asiduamente interpretado de manera homofónica.

Con respecto a la articulación, observamos algunos apuntes en el que el maestro Arquimbau hace de ligaduras de expresión, concretamente en el cuarto pentagrama sobre las notas DO₅ hasta SOL₄, y en el penúltimo compás sobre cuatro negras.

El aire usado en esta obra es el de «*Andantino*» y el compás que utiliza es el de compasillo «C», compás cuaternario de subdivisión binaria. La figuración rítmica usada es, redondas, blancas, negras, corcheas y semicorcheas, llamándonos la atención el uso de figuraciones tan rápidas como pueden ser las semicorcheas con puntillo-fusas.

De esta obra exponemos cinco partichelas en las que se puede apreciar todo lo anteriormente expuesto. Las imágenes presentadas son dos voces de oboes, la voz de alto, el papel de bajón y la partitura de acompañamiento continuo.

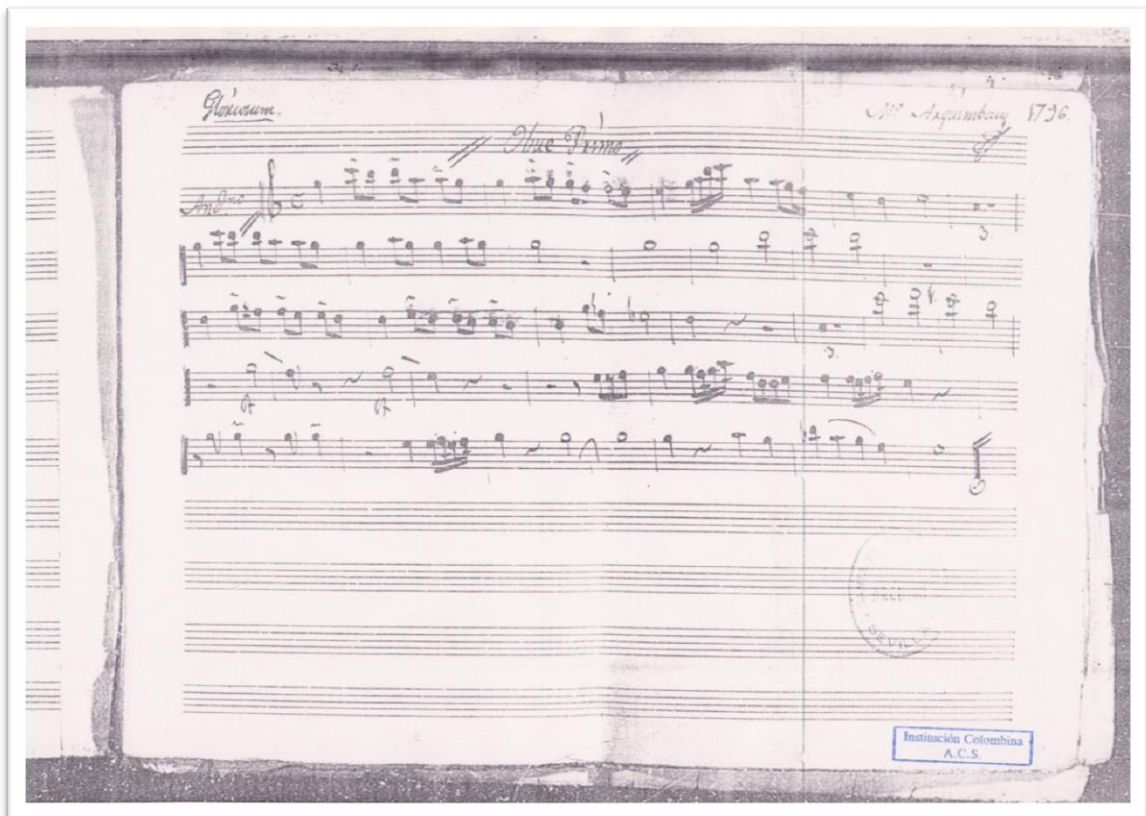


Ilustración 18.-MOTETE A DÚO. Partichela 1



Ilustración 19.- MOTETE A DÚO. Partichela 2.

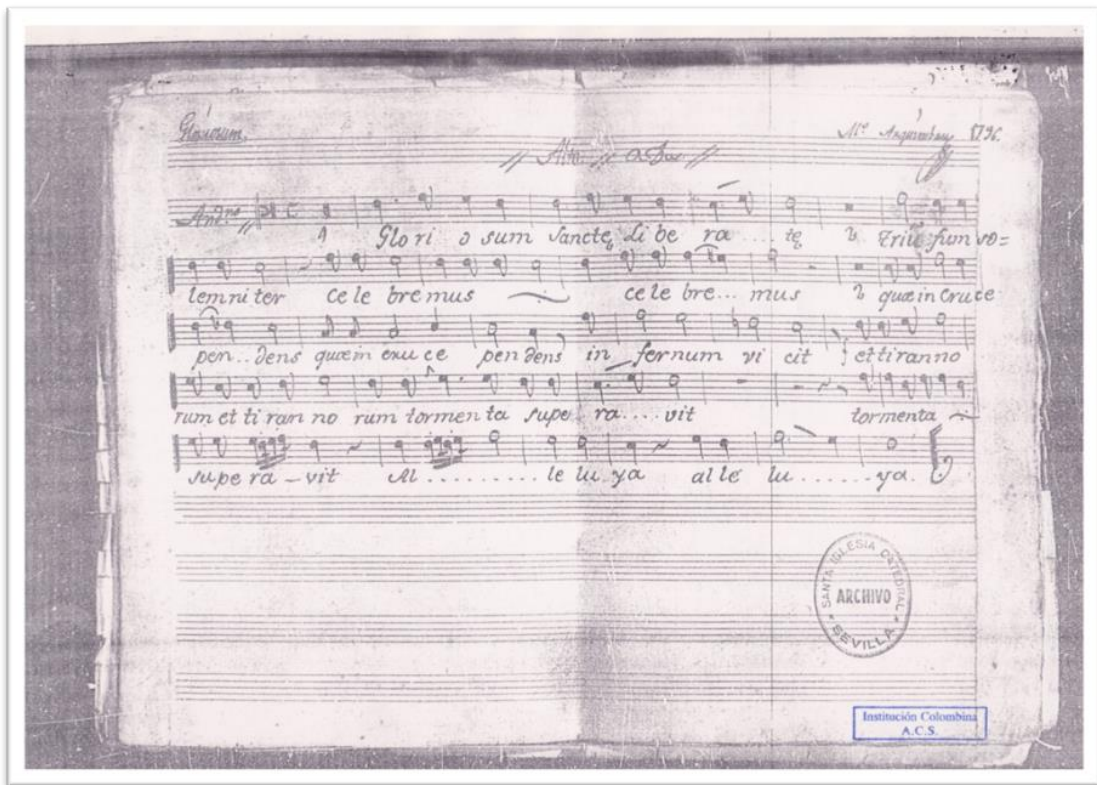


Ilustración 20.-MOTETE A DÚO. Partichela 3.



Ilustración 21.- MOTETE A DÚO. Partichela 4.

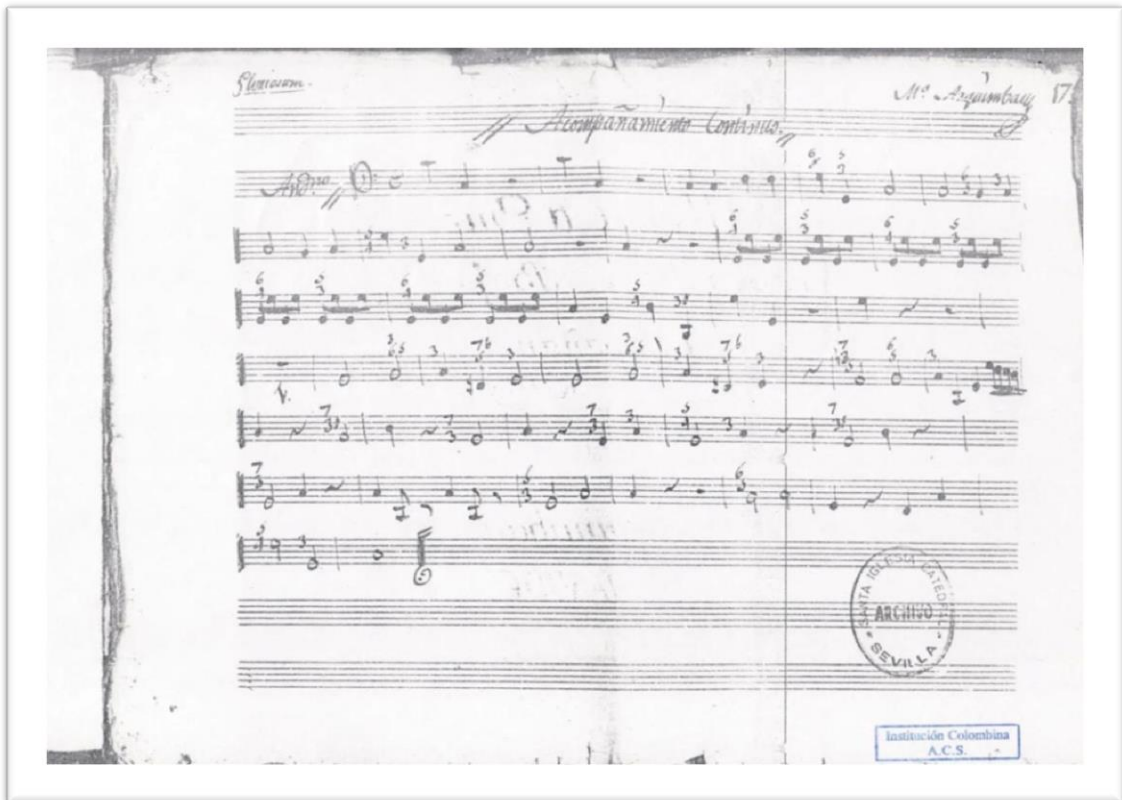


Ilustración 22.- MOTETE A DÚO. Partichela 5.

1.3.2. Análisis cualitativo-musical de la obra «Responsorio 3º del 1º Nocturno».



Ilustración 23.- RESPONSORIO 3º. Partitura general 1.

La primera apreciación que realizamos con respecto al nivel de dificultad, es su correspondencia a un nivel medio. Los argumentos que utilizamos para la selección de esta pieza son, en primer lugar, el carácter visiblemente solístico que presenta el instrumento en la partitura y en segundo, observamos la significativa dificultad que presenta la línea melódica, con la utilización de distintas figuraciones breves, alguna de ellas muy rápidas. La última justificación que añadiremos a la decisión de elegir de esta pieza, es el interés que suscita el poder trabajar con una pieza exclusiva para corno inglés en la época, a lo que hay que añadir el interesantísimo hallazgo de las cadencias que debía realizar el instrumentista, escritas en el mismo papel de corno inglés.

Centrándonos en el análisis de la pieza, a continuación se expondrán apreciaciones sobre tesitura utilizada, uso de dinámicas, textura, discurso armónico y desarrollo melódico,

incluyendo indicaciones de articulación. Finalmente, se citarán apreciaciones de carácter rítmico, prestando una especial atención en las figuraciones rítmicas que puedan resultar de interés, y a lo que añadiremos también algunas referencias a las indicaciones de aire y compás que aparecen en la partitura.

La tesitura utilizada durante toda la pieza abarca desde Do₃ hasta Do₅, aunque hay que señalar el uso de una nota del registro sobre agudo que podemos encontrar en una de las cadencias, llegando hasta un Mi₅, registro muy complicado de controlar con respecto a la afinación y a la amplitud sonora. Con respecto a la dinámica, apreciamos que aparecen indicaciones de un gran interés como pueden ser continuos cambios de piano a fuerte pero con la singularidad de que aparecen indicaciones de crescendo, poniendo de manifiesto que el compositor estará al tanto de todas las novedades llegadas desde Europa. La textura utilizada es melodía acompañada, con un claro distanciamiento entre la melodía y el bajo.

El lenguaje armónico de esta pieza utiliza acordes triadas, en su mayoría con aparición de cuatriadas de séptima en puntos cadenciales. La tonalidad principal es Fa Mayor con coloraciones sobre el modo menor, Fa menor.

El discurso tonal básico es:

Fa Mayor Do Mayor Fa Mayor

Respecto a la melodía, comenzar reseñando el uso generalizado de grados conjuntos en pasajes de apreciable dificultad, pasando a ciertos saltos de una considerable dificultad debido al cambio de registro que ello provoca. También escribirá en numerosas ocasiones figuraciones realizando arpeggios, con carácter tanto ascendente como descendente, lo que acusa aún más el dominio necesario para su ejecución. Hay que resaltar la aparición de algunos mordentes superiores que no presentan mucha dificultad, debido a que son por grados conjuntos. Con respecto a las otras voces, tomará la pareja de violines para realizar

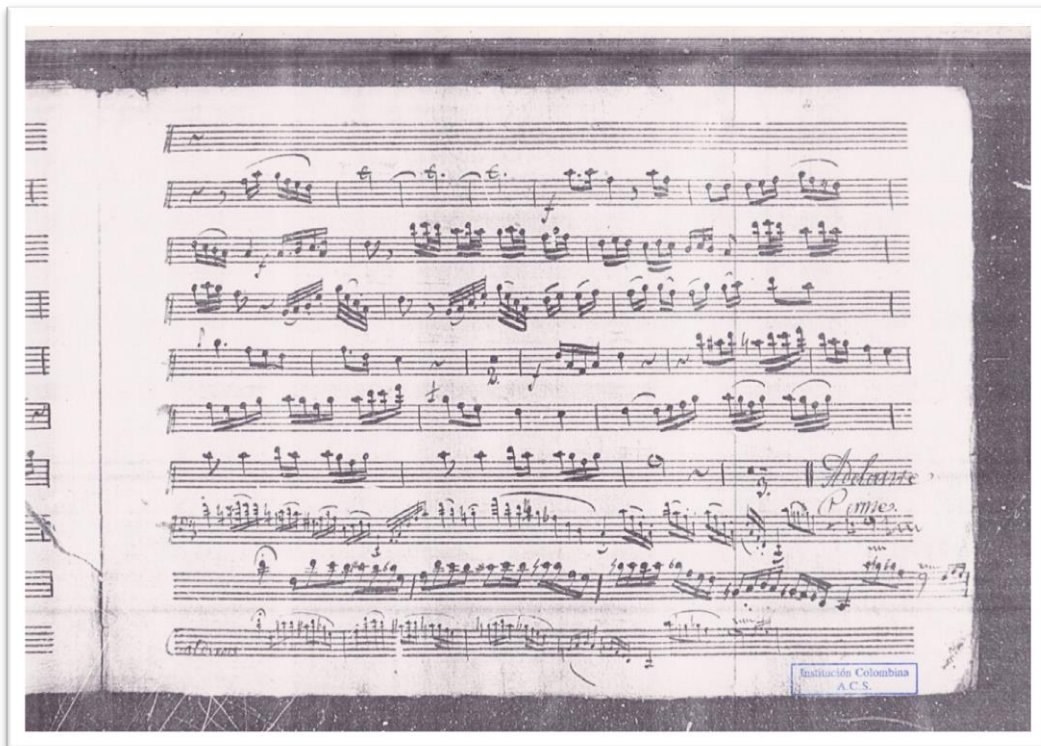
funciones tanto de acompañamiento con notas a contratiempo, como para doblar el papel del corno inglés al unísono o a distancia de terceras o sextas, todo ello apoyado generalmente por la viola, y utilizando exclusivamente la voz del corno inglés con carácter solista. En las voces más graves, jugará con la pareja formada por el violoncello y el violón, con indicaciones en las que dejará al primero de estos solo frente a la masa orquestal. Hay que puntualizar también la acusada dificultad que presenta las cadencias que nos encontramos en las partichelas de corno inglés, con pasajes en los que jugará con una gran amplitud melódica y, sobre todo, en la que dispondrá las líneas melódicas con zonas arpegiadas acrecentando la dificultad en la ejecución. Una última apreciación melódica, es la utilización de distintas claves para el instrumento, puesto que en la partichela utiliza la clave de Fa en cuarta línea y en la partitura general hará uso de la clave de Do en segunda línea, posiblemente para facilitarle la lectura al oboísta.

Al fijarnos en la articulación, observamos una característica de la música clásica que es el uso de dos notas picadas y dos ligadas, o viceversa, algo característico frente a la articulación propia del barroco que es de una picada frente a tres ligadas o al revés.

El aire usado en esta obra es el de *«Larghetto»* y el compás que utiliza es el de tres por cuatro, compás ternario de subdivisión binaria. La figuración rítmica representa una de las justificaciones más significativas a favor de la elección de esta pieza, puesto que es de una considerable dificultad. Las figuraciones largas serán utilizadas en muy pocas ocasiones, dando paso a un gran número de semicorcheas, a lo que añadirá dificultades extras al introducir en ciertas zonas difíciles pasajes formados por hasta seis grupos de fusas.

De esta pieza exponemos, al principio de este párrafo puesto que no disponemos de la portada de la obra, la primera página de la partitura general y las dos partichelas correspondientes a la voz de corno inglés, en las que se puede apreciar todo lo anteriormente

expuesto, acentuando la singularidad que tienen las cadencias que se pueden apreciar en la segunda página.



Ilustraciones 24.- RESPONSORIO 3º. Partichelas de corno inglés 1 y 2.

1.3.3. Análisis cualitativo-musical de la obra «Responsorio 1º de Pentecostés a 8º».



Ilustración 25.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Portada.

La primera apreciación que realizamos con respecto al nivel de dificultad, es su correspondencia a un nivel alto. Los argumentos que utilizamos para la selección de esta pieza son, en primer lugar, el recorrido armónico por varias tonalidades vecinas que se puede apreciar con una simple observación inicial, provocando el consiguiente dominio de escalas y arpeggios de las mismas. En segundo lugar, la visible dificultad de la línea melódica, con numerosos pasajes de fusas y subidas y bajadas con escapadas en terceras y cuartas, a lo que hay que sumar numerosos mordentes y notas de apoyo. Por último, quisiéramos argumentar nuestra elección exponiendo que es una pieza recomendada por María Luisa Montero, ofreciendo con esta elección un voto de confianza hacia su recomendación.

Centrándonos en el análisis de la pieza, a continuación se expondrán apreciaciones sobre tesitura utilizada, uso de dinámicas, textura, discurso armónico y desarrollo melódico,

incluyendo indicaciones de articulación. Finalmente, se citarán apreciaciones de carácter rítmico, prestando una especial atención en las figuraciones rítmicas que puedan resultar de interés, y a lo que añadiremos también algunas referencias a las indicaciones de aire y compás que aparecen en la partitura.

La tesitura en la partitura abarca desde Fa_3 hasta Re_5 , nota muy aguda que el maestro usará con frecuencia en sus composiciones, pudiendo constatar de nuevo que suele prescindir del registro grave del oboe. Con respecto a la dinámica, podemos cerciorarnos que Arquimbau permanece informado de todas las novedades que se estarán produciendo en Europa, puesto que en estos años, la orquesta de Mannheim es la pionera en música y una figura a seguir en cuanto a música occidental se refiere, puesto que exponía como característica principal el uso de las dinámicas llevado al máximo de magnitud. En esta composición, el Maestro utiliza un riquísimo juego de motivos fuertes y motivos piano, y en muchas ocasiones pasando paulatinamente de unas dinámicas a otras a través de un regulador, dando a su obra el colorido de la orquesta anteriormente citada. La textura utilizada es melodía acompañada, característica del Clasicismo con la que se aleja de las texturas contrapuntísticas del Barroco. La justificación a esta afirmación la tenemos al analizar el papel del bajo, el cual presenta un marcado carácter estático huyendo del movimiento por grados conjuntos, a lo que hay que añadir los saltos hacia la tónica de cada acorde, o en su caso a distintas inversiones del mismo.

El lenguaje armónico de esta pieza utiliza acordes triadas, en su mayoría con aparición de cuatriadas de séptima en puntos cadenciales. La tonalidad principal es Do Mayor con varias modulaciones a tonos vecinos y con coloraciones al modo menor de Sol menor y Do menor. Termina con una semicadencia en Sol menor, debido a que es posible que utilice un cambio modal en la siguiente pieza.

El discurso tonal básico es:

Do Mayor Sol Mayor Re Mayor Sol Mayor Sol menor

Centrándonos en la melodía, podemos desdeñar el uso de zonas en las que trabaja con notas largas cobrando un especial protagonismo altamente visible con una realización de la melodía bastante elaborada a través de virtuosos motivos frente a una voz de tiple carente de dificultad. Con respecto a la articulación, reseñar el amplio abanico de posibilidades que nos ofrece el maestro, escribiendo en la partitura absolutamente todas las indicaciones que desea y siendo muy preciso en cuanto a notas con una articulación más corta o más larga, o zonas con carácter más legato o más ágiles.

El aire usado en esta obra es el de «*Andantino*» y el compás que utiliza es el de tres por cuatro, compás ternario de subdivisión binaria. La figuración rítmica usada es blancas, negras, corcheas, corcheas con puntillo-semicorcheas, semicorcheas y fusas, llamándonos la atención el uso de estas figuraciones agrupadas en grupos de ocho notas. Hemos de citar también varios pasajes en los que utiliza síncopas tanto simples como dobles.

Aunque este análisis se ha centrado exclusivamente en el solo de oboe que vamos a poder apreciar seguidamente, hemos estimado necesario exponer la pieza al completo para que se pueda observar el lugar que ocupaba el instrumento en pasajes que no tenían un carácter solístico. Así pues, de esta obra exponemos veinte y tres páginas correspondientes a la partitura general de la obra y que nos va a servir como referencia general para poder comparar el uso del oboe con respecto al de otras voces en una obra completa del Género de los Responsorios. En esta partitura usa la típica pareja de oboes haciéndolos jugar con los violines y las voces pero tiene la particularidad de un bellissimo solo de oboe al final de la misma. El esquema general de la partitura es el siguiente:

Moderato desde los compases uno al cincuenta y uno, en los que con un motivo muy simple, la pareja de oboes se entremezcla con la melodía de los violines, apoyando la armonía a través de notas largas.

Allegro desde los compases cincuenta y dos al ciento cincuenta y cinco, en el que el oboe cobra un especial protagonismo al aparecer su primer solo en el papel de oboe primero, solo que podemos encontrar a partir del compás cincuenta y nueve con una figuración rítmica bastante sencilla, y a modo de introducción orquestal. A esto le siguen pasajes de notas largas reforzando la armonía de la pieza hasta el compás ochenta y siete, en el que vuelve a aparecer una figuración rítmica a modo de respuesta de las voces.

Andantino desde el compás ciento cincuenta y seis hasta el doscientos treinta y dos, donde acaba la partitura. En este pasaje, el oboe primero realiza un solo cargado de pasajes de fusas de una apreciable y considerable dificultad. Tras un periodo de veinte y siete compases con el oboe como protagonista, el tiple comienza un solo, que en ningún momento quitará protagonismo al oboe puesto que el mismo sigue adornando, a forma de contracanto, la interpretación de la voz a través de pasajes contrapuntísticos.

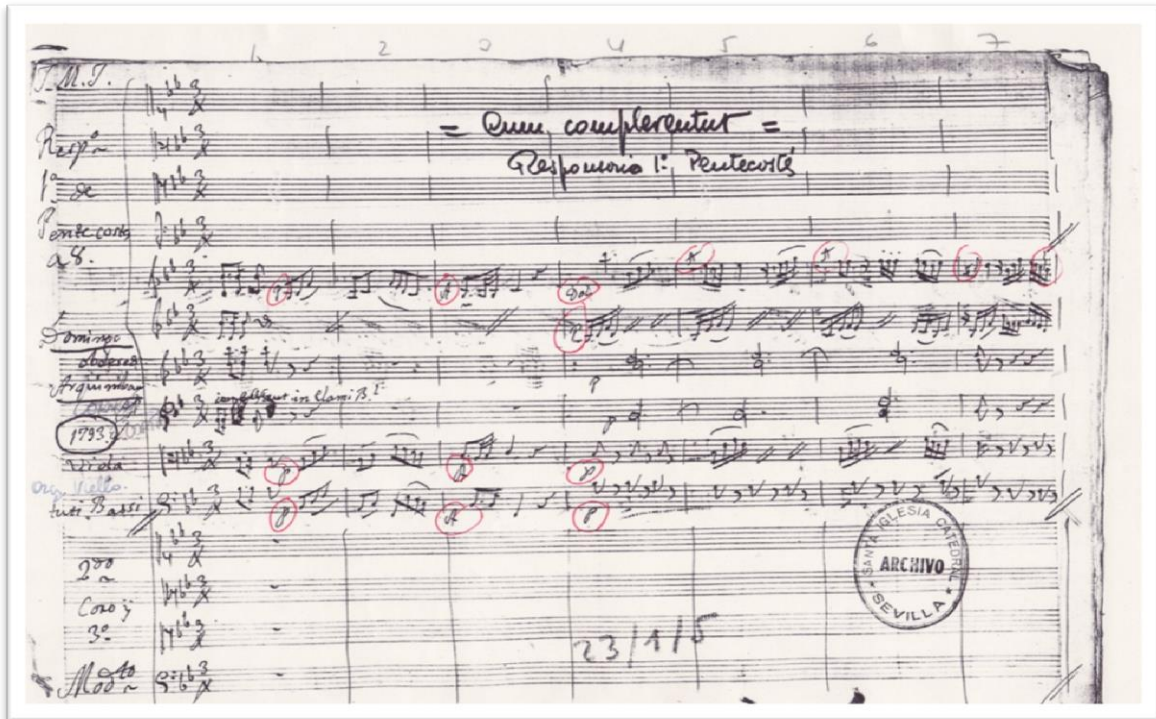


Ilustración 26.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 1.

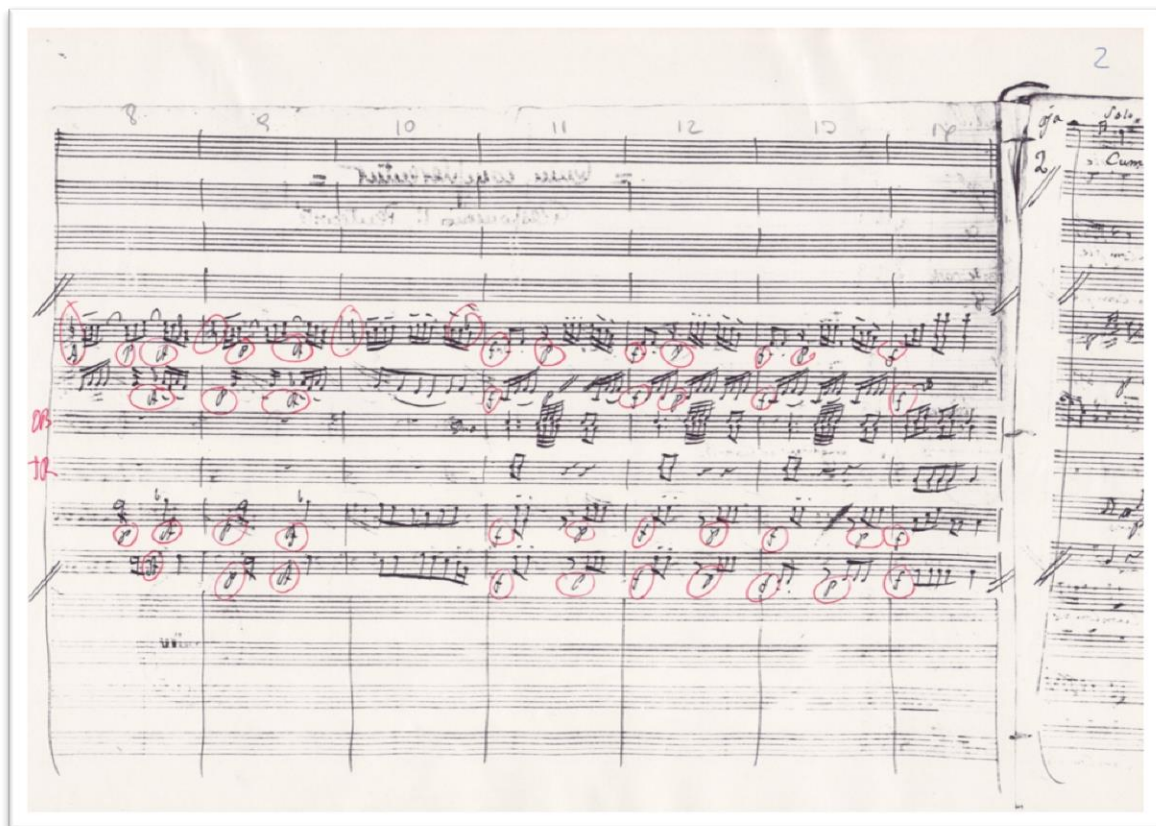


Ilustración 27.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 2.

Ilustración 28.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 3.

Ilustración 29.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 4.

This image shows a page of handwritten musical notation for the first response of Pentecosts. The score includes vocal parts with Latin lyrics and instrumental staves for various instruments. The lyrics are: "pen tuum di es pente Costes Erant omnes pariter Exant Omnes pariter". The score is marked with measure numbers 31 through 38. Instrumental parts are labeled on the left: Flauto (Fl), Clarinetto (Cl), Violino (Vn), Viola (Va), Violoncello (Vcl), and Contrabbasso (Cb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 30.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 5.

This image shows a continuation of the handwritten musical notation for the first response of Pentecosts. It features vocal parts and instrumental staves. The lyrics are: "pariter Omnes pariter in eodem loco alle pariter Exant Omnes pariter in eodem loco alle pariter Exant Omnes pariter in eodem loco alle pariter Exant Omnes pariter in eodem loco alle". The score is marked with measure numbers 39 through 47. Instrumental parts are labeled on the left: Violino (Vn), Viola (Va), Violoncello (Vcl), and Contrabbasso (Cb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 31.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 6.

This image shows a page of handwritten musical notation for the first response of Pentecost, covering measures 48 to 62. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are Violin I (Vi^o), Violin II (Vi^o), Oboe (OB), Trombone (TR), Viola (Viola), and Cello (Cello). The vocal parts are labeled with 'lu--ya', 'alleluia', and 'a...'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 7 in the top right corner.

Ilustración 32.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 7.

This image shows a page of handwritten musical notation for the first response of Pentecost, covering measures 57 to 66. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are Violin I (Vi^o), Violin II (Vi^o), Oboe (OB), Trombone (TR), Viola (Viola), and Cello (Cello). The vocal parts are labeled with 'et...', 'subito', and 'et...'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 8 in the top right corner.

Ilustración 33.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 8.

Handwritten musical score for the first part of the Pentecosts Responsory, measures 67-79. The score includes vocal parts with lyrics and instrumental parts for Violins I and II, Viola, Oboe, Trumpet, Violoncello, and Contrabajo. The lyrics include "Subito et subito factus est deus" and "factus est deus unus deus". The Oboe part is clearly visible in the middle of the score.

Ilustración 34.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 9.

Handwritten musical score for the second part of the Pentecosts Responsory, measures 80-90. The score includes vocal parts with lyrics and instrumental parts for Violins I and II, Viola, Oboe, Trumpet, Violoncello, and Contrabajo. The lyrics include "deus deus deus" and "alleluia". The Oboe part is clearly visible in the middle of the score.

Ilustración 35.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 10.

This image shows a page of handwritten musical notation for the first response of Pentecost, covering measures 91 to 102. The score is written on ten staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "alle lu-ya", "alle lu-ya", "al- te lu-ya", "alle lu-ya", "alle lu-ya", "alle lu-ya", "alle lu-ya", "alle lu-ya", "alle lu-ya", "alle lu-ya". The instruments listed on the left are V.º (Violin), V.º (Viola), O.B. (Oboe), TR. (Trumpet), V.º (Violoncello), and C.º (Contrabajo). The Oboe part is particularly detailed with various articulations and dynamics. The page is numbered 11 in the top right corner.

Ilustración 36.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 11.

This image shows a page of handwritten musical notation for the first response of Pentecost, covering measures 103 to 107. The score is written on ten staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "alle lu-ya", "alle lu-ya", "alle lu-ya", "alle lu-ya", "alle lu-ya". The instruments listed on the left are V.º (Violin), V.º (Viola), O.B. (Oboe), TR. (Trumpet), V.º (Violoncello), and C.º (Contrabajo). The Oboe part is particularly detailed with various articulations and dynamics. The page is numbered 12 in the top right corner.

Ilustración 37.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 12.

Handwritten musical score for Illustración 38, showing measures 108 to 116. The score includes vocal lines with lyrics and instrumental parts for Violin I, Violin II, Oboe, Trumpet, Viola, and Cello. The lyrics are: 'tanguam spiritus', 'vehe mentis', 'ce re ple', 'vit et ce ple', 'et ce ple'.

Ilustración 38.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 13.

Handwritten musical score for Illustración 39, showing measures 117 to 125. The score includes vocal lines with lyrics and instrumental parts for Violin I, Violin II, Oboe, Trumpet, Viola, and Cello. The lyrics are: 'ut totam so - num', 'ce - re ple vit', 'et ce ple - vit ce re ple - vit', 'ut et ce ple vit totam so - num', 'ce re ple - vit', 'ce re ple vit', 'to - tam so num', 'ple vit', 'to tam so num', 'ce re ple vit', 'to tam so num', 'ce re ple vit', 'to tam so num'.

Ilustración 39.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 14.

Handwritten musical score for Illustración 40, showing measures 126-137. The score includes vocal parts with lyrics "alleluia ya alleluia ya" and instrumental parts for strings and woodwinds. The notation is dense with various musical symbols and dynamics.

Ilustración 40.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 15.

Handwritten musical score for Illustración 41, showing measures 138-149. The score includes vocal parts with lyrics "alleluia ya alleluia ya" and instrumental parts for strings and woodwinds. The notation is dense with various musical symbols and dynamics.

Ilustración 41.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 16.

Ilustración 42.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 17.

Ilustración 43.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 18.

The image shows a handwritten musical score for the first Pentecost Responsory. The score is written on multiple staves. At the top, there are red markings for measures 150, 151, 152, 153, 154, and NT. The vocal parts include lyrics such as "ya", "alle lu", and "ya". The instrumental parts include a section for the oboe, which is highlighted in red. The score is numbered at the bottom with measures 62, 63, 64, 65, 66, and 67. A handwritten note on the right side of the score reads "sigue el 2º de tipo ardo".

Ilustración 44.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 19.

Es a partir de aquí donde podemos apreciar el solo de oboe.

Ilustración 45.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 20.

Ilustración 46.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 21.



Ilustración 47.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 22.

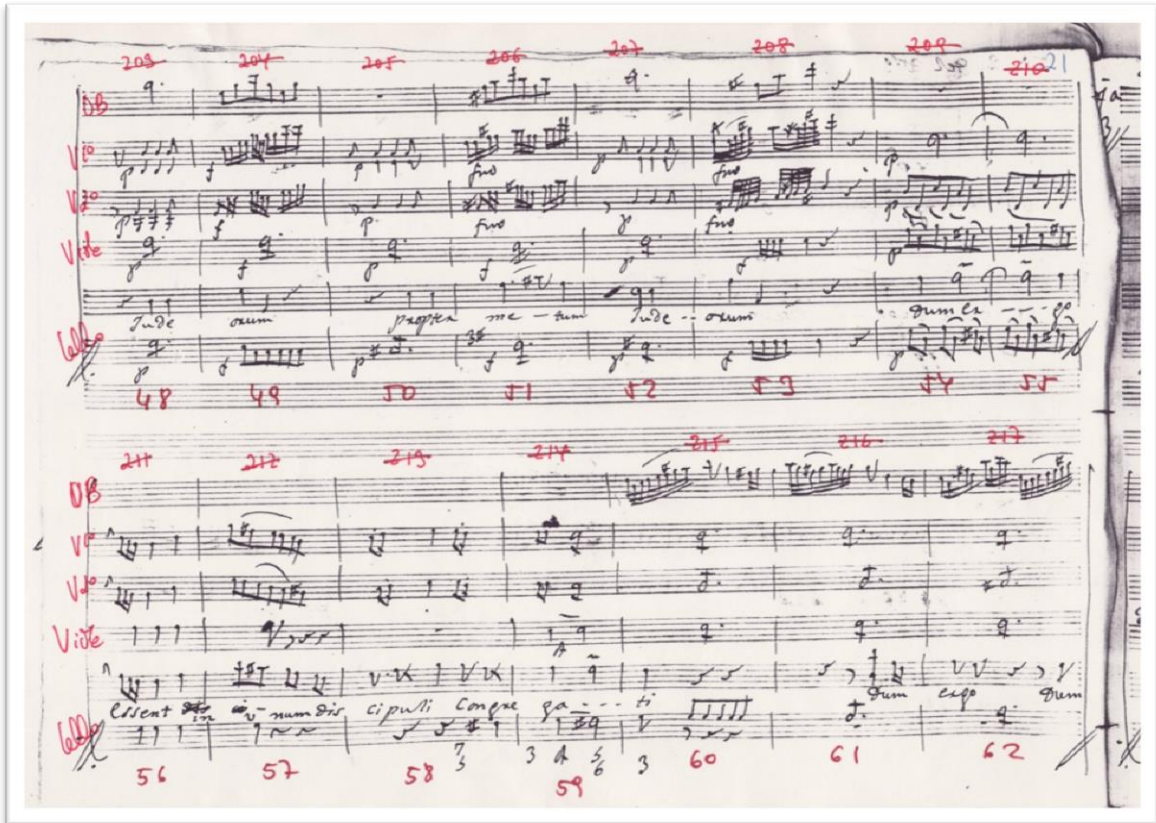


Ilustración 48.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 23.

Handwritten musical score for the first response of Pentecosts, Part 24. The score is written on ten staves. The top five staves are for Oboe (Oboe I, Oboe II, Oboe III, Oboe IV, and Bassoon). The bottom five staves are for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. Red markings above the staves indicate measure numbers from 63 to 76. The lyrics are written below the vocal staves.

Ilustración 49.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 24.

Handwritten musical score for the first response of Pentecosts, Part 25. The score is written on ten staves. The top five staves are for Oboe (Oboe I, Oboe II, Oboe III, Oboe IV, and Bassoon). The bottom five staves are for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. Red markings above the staves indicate measure numbers from 77 to 83. The lyrics are written below the vocal staves.

Ilustración 50.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 25.

Tras el análisis cualitativo de las tres piezas propuestas, hemos de poner de relieve la certera elección de las mismas, debido a que cumplen con la calidad estilística perseguida, con unas marcadas líneas definitorias que exponen la calidad compositiva del maestro Arquimbau en la escritura del estilo Clásico. Esto lo podemos justificar con el uso de las armonías propias del estilo, basadas en acordes triadas con la aparición de acordes cuatriadas de séptima en puntos cadenciales, y una textura de melodía acompañada que aleja la pieza de las texturas contrapuntísticas propias del Barroco, con un bajo más estático que confiere la ralentización armónica propia del Clasicismo.

Además, ha quedado de manifiesto que la dificultad que presentan las piezas propuestas es acorde al nivel que se pudiera exigir en cada uno de los niveles, sobre todo si nos basamos en los distintos grados de dificultad que presentan las líneas melódicas que tienen las piezas, a lo que hay que añadir las características particulares que presenta cada una de ellas. En la primera, el que la obra pueda ser interpretada por un grupo de instrumentistas, en la segunda que sea una pieza exclusiva para la interpretación con el corno inglés y en la tercera la dificultad que presenta los numerosos pasajes con notas rápidas. Es por ello que cualitativamente podemos enunciar que las obras que presentamos cumplen con todos los requisitos cualitativos previos para ser insertos en los conservatorios.

2. ESTADO ACTUAL DE LOS REPERTORIOS DE LOS MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES QUE SE USAN EN LOS CONSERVATORIOS DE LA REGIÓN.

En la ordenación y el desarrollo del Currículo expuesto en la legislación por la que se rigen las etapas educativas en música, son muchas las interpelaciones en las que se hace referencia al contexto cultural de Andalucía y a su amplia tradición musical, además del reflejo que en los aspectos de las distintas asignaturas y en la selección del repertorio se debe desarrollar en ellas. Nada más lejos de la realidad cuando tras hacer un leve sondeo inicial, observamos que en nuestros conservatorios se desconocen de manera absoluta a importantísimos compositores pertenecientes a una época en la que España poseerá un prestigio y reconocimiento a nivel europeo. En el siguiente Bloque de esta T.D. nos disponemos a dar testimonio sustentado con datos, de esta afirmación.

Los objetivos de este apartado de la Tesis son: en primer lugar, saber si el profesorado de conservatorio andaluz conoce la obra de dichos maestros y en caso afirmativo obtener información sobre cuáles conocen; en segundo lugar, obtener información referente al uso que se les dispensa en las Programaciones de aula, cuyo desuso provocará la ratificación inmediata de nuestra hipótesis. Finalmente, aprovecharemos la elaboración de este cuestionario para la obtención de opiniones que versen sobre la viabilidad de nuestro proyecto, con lo que perseguiremos dos finalidades: por un lado poner la idea en circulación, y por otro ofrecer la posibilidad de recibir nuevas aportaciones sobre nuestras intenciones.

El método de investigación utilizado para llevar a cabo este estudio corresponde a la realización o elaboración, difusión y análisis de un cuestionario con el que observar la cuestión de manera analítica, realizar una posterior medición y experimentación de los datos

obtenidos para posteriormente pasar a formular y analizar los mismos y así exponer unos resultados con los que corroborar nuestra hipótesis del desuso que en los conservatorios hay de la música de los maestros de capilla andaluces.

Para la encuesta, dirigida exclusivamente a profesorado de la especialidad de oboe, además de unos rasgos generales referentes a tipo de conservatorio, localización geográfica, sexo, edad y tiempo ejerciendo en la docencia, nos centraremos en verificar el uso que se le dispensa a la obra de los maestros de capilla andaluces en las Programaciones de aula y, en su caso, si creen que pudiese ser viable el uso de estas piezas para el desarrollo de las clases de instrumento.

La totalidad de los cuestionarios resueltos por los profesores están recogidos en el ANEXO X, pudiéndose acceder a las respuestas que el profesorado, de forma individual, ha ofrecido a cada una de las preguntas solicitadas.

Este Bloque se cerrará con la exposición de los resultados obtenidos, analizados cuantitativamente y expresados en datos numéricos y porcentuales, y todo ello justificado con unas conclusiones finales. Es así como podremos enunciar, de manera fehaciente, la necesidad de poner en marcha el proyecto que proponemos y que se desarrollará en Bloques posteriores. A continuación se desarrollarán por completo todos los aspectos referentes a la metodología utilizada, séase, profesorado al que se dirige el cuestionario, los procesos de elaboración y difusión del mismo, y la expresión de los resultados.

2.1. Diseño de la investigación.

2.1.1. Profesorado al que se dirige el cuestionario.

Durante el diseño de la investigación, se ha tenido en cuenta todos los sujetos relacionados con nuestro objetivo, y que son necesarios para la elaboración de la encuesta. El escenario

elegido para la investigación ha sido el conjunto de conservatorios públicos pertenecientes a la Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía, por lo que no ha sido admitido el profesorado que ejerce en las escuelas de música existentes en nuestra comunidad y que son dependientes de la Junta. La Encuesta está dirigida exclusivamente al profesorado de oboe, no teniendo en cuenta la titulación que posea el docente⁸⁹.

Además, respecto a la situación laboral de los docentes, han participado profesores de las distintas modalidades existentes en las entidades educativas públicas, es decir, personal interino y funcionario en prácticas, funcionario de carrera o en comisión de servicios. El profesorado elegido pertenece a las ocho provincias de Andalucía, con la finalidad de extender geográficamente el cuestionario lo máximo posible para abarcar un campo de análisis más amplio. Se ha tenido en cuenta también que el profesorado al que va dirigido ejerza en los tres Estadios que configuran las Enseñanzas Artísticas Musicales, es decir, docentes de Enseñanzas Elementales, Enseñanzas Profesionales y Enseñanzas Superiores de Música en la especialidad de oboe.

El cuestionario se ha desarrollado durante el segundo trimestre del año 2014, exactamente entre los meses de febrero y abril de dicho año. El escenario que corresponde a la situación social es de crisis económica con un estancamiento de oposiciones en la especialidad de oboe desde el año 2010. Para las vías de contacto con el profesorado seleccionado, la propuesta de colaboración se ha realizado, en primer lugar, vía telefónica con el posterior envío de un correo electrónico al que acompaña una carta de presentación y el cuestionario para ser rellenado y devuelto.

⁸⁹ Título de Profesor de Oboe del Plan regulado conforme al Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre. Título de Profesor Superior de Oboe del Plan regulado conforme al Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, o equivalente de planes anteriores. Título Superior de Música: Especialidad Pedagogía del Oboe. Título Superior de Música: Especialidad Oboe.

Refiriéndonos a las conclusiones obtenidas y en base a todo lo anteriormente expuesto, el grado de credibilidad del resultado de la investigación es bastante eminente, llegando previsiblemente a unas conclusiones sumamente razonables y satisfactorias. Es cierto que se ha previsto una cierta fuente de error, debido a la posible dejadez por parte de algún profesor o profesora que no responda a las cuestiones de una forma consciente, pero dado el grado de profesionalidad que merece la titulación que poseen, es un margen de error asumible debido al importante número de profesores al que ha sido dirigido el cuestionario.

2.1.2. Elaboración del cuestionario.

La encuesta que hemos realizado nos va a servir como un sistema de recogida de información sobre nuestro tema, utilizándola para la realización de un sondeo a través de una serie de preguntas. Éstas han sido redactadas con una sistemática y cuidadosa preparación, abarcando toda la tipología necesaria para cubrir el objetivo perseguido. El cuestionario se ha estructurado emitiendo preguntas realizadas de forma concreta, con el uso de un lenguaje convencional para que los encuestados respondan con respuestas breves, usando los vocablos Si o No, señalando opciones, o apuntando detalles sobre una pregunta en concreto, pero en ningún caso ofreciendo la posibilidad de una resolución abierta a una pregunta.

Para la confección de este cuestionario, se ha partido de unas premisas iniciales que es dar solución al objetivo principal, que es confirmar nuestra hipótesis de que el repertorio de los compositores andaluces se usa poco o casi nada en nuestros conservatorios. Con ello, la delimitación del campo de estudio ha estado marcado por la finalidad de este objetivo, centrándonos en el oboe como instrumento objeto de investigación y en Andalucía como contexto geográfico⁹⁰.

⁹⁰ Es obvio que este proyecto podrá ser extrapolable a otros instrumentos usados en las capillas musicales de las catedrales de otros lugares de la geografía nacional e incluso internacional.

Previendo la magnitud a la que pudiesen haber llegado los datos obtenidos antes de la puesta en circulación del cuestionario, lo hemos provisto de una serie de preguntas que permitan realizar un estudio en profundidad de resultados, teniendo en cuenta la posibilidad de que se produjera una reacción que diera como conclusión un considerable compendio tanto de obras como de compositores conocidos. Es por ello por lo que se han insertado una serie de cuestiones referentes a edad, sexo, titulación, nivel donde imparte enseñanza, años que lleva ejerciendo, o situación administrativa, con la finalidad de que, dado el caso, tengamos la posibilidad de estratificar estos resultados.

Para el diseño, elaboración y selección de preguntas, nos hemos centrado concretamente en las tres asignaturas que actualmente se imparten en los conservatorios, y en las que pudiésemos encontrar algún dato relevante con respecto a repertorios de maestros de capilla. Así, en las cuestiones nos hemos referido a la asignatura de música de cámara, literatura del instrumento y la asignatura de instrumento propiamente dicha.

Este cuestionario lleva inserto la relación de treinta maestros de capilla seleccionados en el primer CAPÍTULO de esta T.D., resultado de la investigación realizada sobre los maestros de capilla que ejercieron en las catedrales y colegiatas andaluzas durante el siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, con la intención de ofrecer una serie de personajes que sean representativos y que puedan resultar conocidos en algún momento. Junto a este listado, ofrecemos la posibilidad de indicar las obras con las que el profesorado haya trabajado en clase, posibilitando el que pueda dejar constancia del nombre de las piezas utilizadas. También, se ofrece la opción de apuntar algún maestro de capilla que hayamos obviado en el listado propuesto.

Para la realización de las preguntas de este cuestionario, partimos de una batería de cuestiones entre las que hemos hecho una selección de las más apropiadas para la finalidad perseguida. Tras una selección y revisión, las preguntas resultantes son las siguientes⁹¹:

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de maestros de capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce? ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos? Cítelas brevemente.

2.- ¿Conoce algún maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?

3.- ¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos? En caso afirmativo, indica cuáles han sido las características para su elección.

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de maestros de capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?

Por último, citar que otra de las intenciones perseguidas con este cuestionario es la de obtener datos que nos permitan conocer las combinaciones camerísticas con las que cuentan en la asignatura de música de cámara, con la finalidad de, dado el caso, poder realizar adaptaciones a las obras para las agrupaciones instrumentales con las que el profesorado trabaja habitualmente.

2.1.3. Difusión del cuestionario.

Tal y como hemos definido, se ha informado de la realización de esta T.D. a prácticamente todos los profesores que actualmente ejercen en la Comunidad Autónoma de Andalucía. Para la difusión de este cuestionario, ha sido necesario el hacer un listado de personas a las que va dirigida, para lo que ha sido de estimable ayuda la ofrecida por los compañeros profesores de

⁹¹ El cuestionario completo, el cual incluye las preguntas generales de estratificación y el listado de maestros de capilla propuesto en la pregunta número uno del mismo, está recogido en el ANEXO III.

varios centros. Estos, nos han facilitado nuestro trabajo para ponernos en contacto con otros de los que no teníamos información alguna, y así, de forma personalizada, informarles sobre nuestras intenciones y el envío del cuestionario. Tras la realización del listado⁹², nos hemos puesto en contacto con cada uno de ellos personalmente vía telefónica y se les ha dado a conocer el proyecto que, en principio, a todos les ha resultado de sumo interés mostrando inicialmente bastante inquietud por colaborar con el mismo.

La vía que se ha utilizado para hacerles llegar el cuestionario ha sido correo electrónico. El cuestionario se ha enviado en formato Microsoft Word, como archivo adjunto, acompañado de una presentación en el cuerpo del correo en el que se hacía una declaración de intenciones⁹³. Para la devolución del cuestionario, la mayoría de los profesores han optado por devolverlos en el mismo formato en el que se les ha hecho llegar, aunque otros han decidido devolverlos en formato Open Office.

2.2. Expresión de resultados.

Para la convocatoria a participar en la realización del estudio, se les ha hecho llegar el cuestionario a un total de veinte y seis profesores, de los que catorce lo han contestado y doce no. Para hacer un balance más a fondo de los que no han realizado el cuestionario, reseñaremos que, entre ellos, hay cinco que no han mostrado interés alguno por el estudio y otros siete a los que les ha inquietado desde un primer momento la idea, pero que no han contestado, tal vez por dejadez o quizás por cierta reticencias a la hora de exponer su desconocimiento sobre la temática, tal y como nos han afirmado posteriormente varios de ellos.

El análisis de todo lo anterior expuesto en tantos por ciento es el siguiente:

⁹² El listado de profesores que se obtuvo está recogido en el ANEXO I de esta T.D.

⁹³ La presentación enviada al profesorado en el cuerpo del mensaje del correo electrónico está inserta en el ANEXO II de esta T.D.

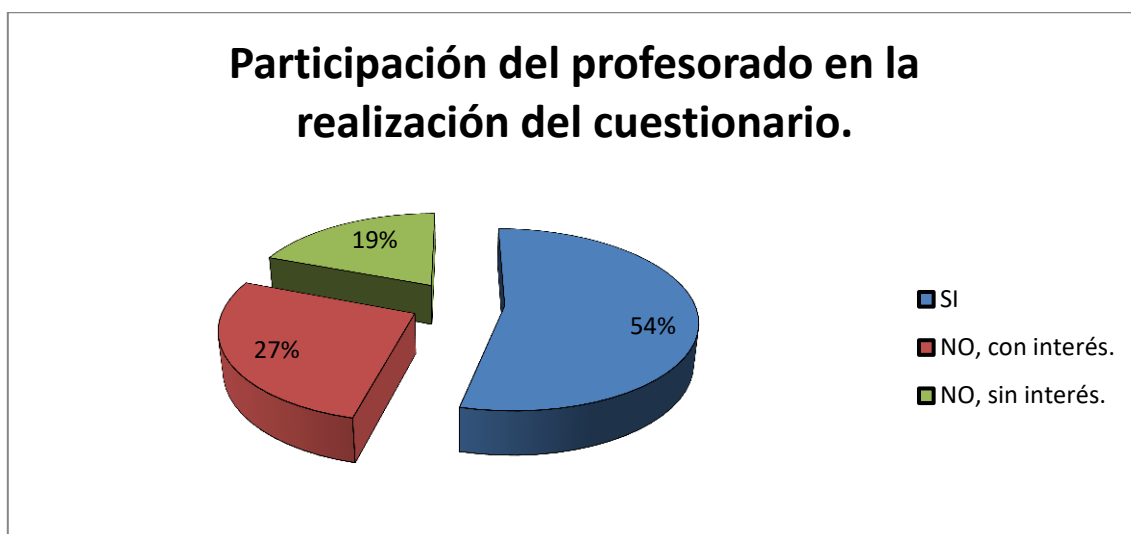


Tabla 7.-Datos porcentuales sobre la participación del profesorado en la realización del cuestionario.

Con respecto a la estadística del profesorado, decir que la media de edad de todos los encuestados está entre los 25 y 43 años, un total diez profesores llevan ejerciendo entre 6 y 15 años y los cuatro restante entre 16 y 26 años. Con respecto a su antigüedad en el centro, encontramos que cuatro llevan menos de 3 años en un mismo lugar y de los diez restantes, cinco llevan entre 4 y 10 cursos y otros cinco ejercen en el mismo conservatorio desde hace más de diez años. Con respecto al número de alumnos que tienen bajo su cargo, encontramos que entre la franja de uno a quince alumnos hay cinco profesores, y entre veinte y veinticinco a otros dos, por lo que el número más amplio de profesores suelen trabajar con franjas comprendidas entre los quince y veinte alumnos de oboe.

Centrándonos en los datos referentes a la temática de esta T.D., hemos focalizado la atención en cuatro cuestiones clave:

La primera de ellas hace referencia al conocimiento que el profesorado posee de los maestros de capilla andaluces. Del total de los catorce profesores que han respondido al cuestionario, sólo tres nos han respondido afirmativamente, mientras que ninguno de los once restantes reconoce a ninguno de los de la lista.

La gráfica con los datos porcentuales es la siguiente:



Tabla 8.- Datos porcentuales sobre el reconocimiento de maestros de capilla andaluces en el cuestionario.

La segunda cuestión se refiere al tratamiento que a la música en las catedrales andaluzas se les propina en la asignatura llamada literatura del instrumento, propia de las Enseñanzas Profesionales de Música. En ella se cuestiona al profesorado con una pregunta muy simple y directa: ¿Se habla de esta música en dicha asignatura? De los catorce profesores que han contestado, cinco no imparten la asignatura puesto que pertenecen a otros niveles educativos, y de los nueve restantes, ninguno utiliza este apartado musical dentro de su Programación. La siguiente tabla muestra los resultados, pero hay que prestar atención al dato en color azul, el cual marca el uso que se hace de dicha música en la asignatura, observándose que da como resultado el 0%.

La gráfica con los datos porcentuales es la siguiente:

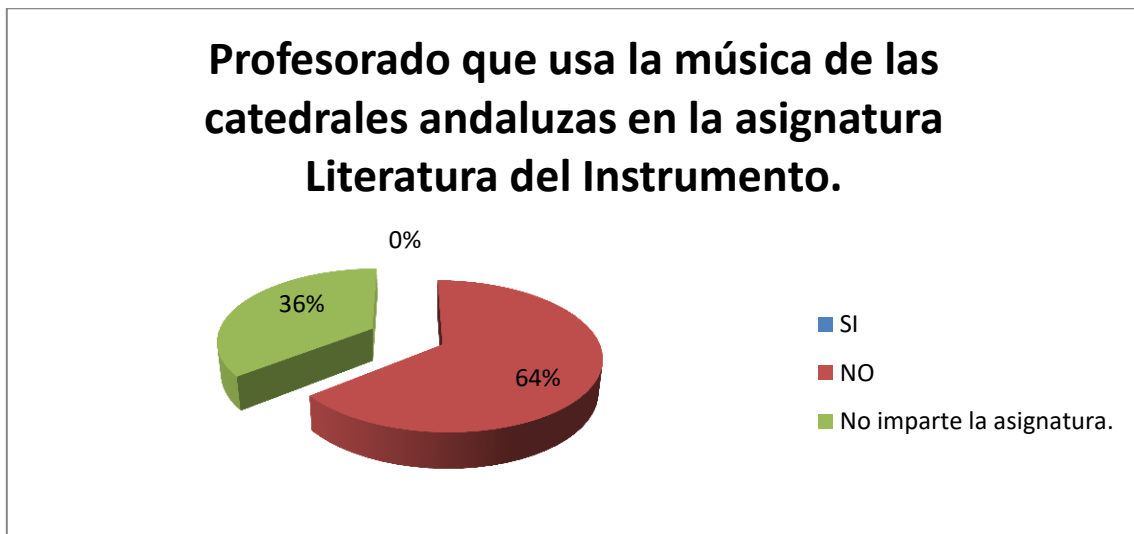


Tabla 9.- Datos porcentuales sobre el uso de la música de las catedrales andaluzas en la asignatura de Literatura del Instrumento.

En la tercera cuestión, nos centramos en las Programaciones de los conservatorios de Andalucía, con la intención de saber si en alguna de ellas aparece música perteneciente a los maestros de capilla. El reflejo de los datos da como resultado que sobre un total de catorce profesores encuestados, solo uno tiene algunos dúos en su Programación.

La gráfica con los datos porcentuales es la siguiente:

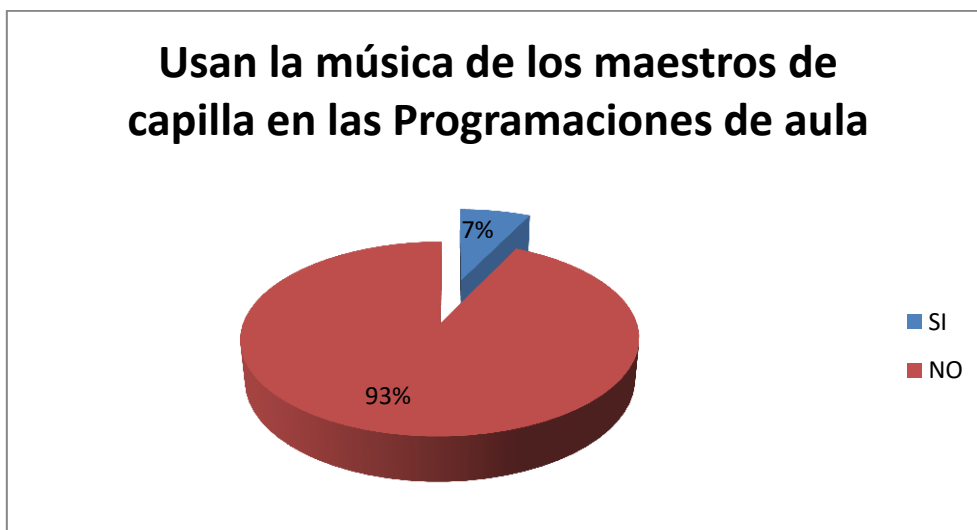


Tabla 10.- Datos porcentuales sobre el uso de la música de los maestro de capilla en las Programaciones de aula.

La cuarta y última cuestión, se refiere a la opinión que el profesorado muestra sobre la viabilidad de nuestro proyecto. En este caso, podemos afirmar que la respuesta es unánime, puesto que los catorce encuestados han coincidido con una respuesta de forma afirmativa.

Al igual que las anteriores, la gráfica con los datos porcentuales sería la siguiente:

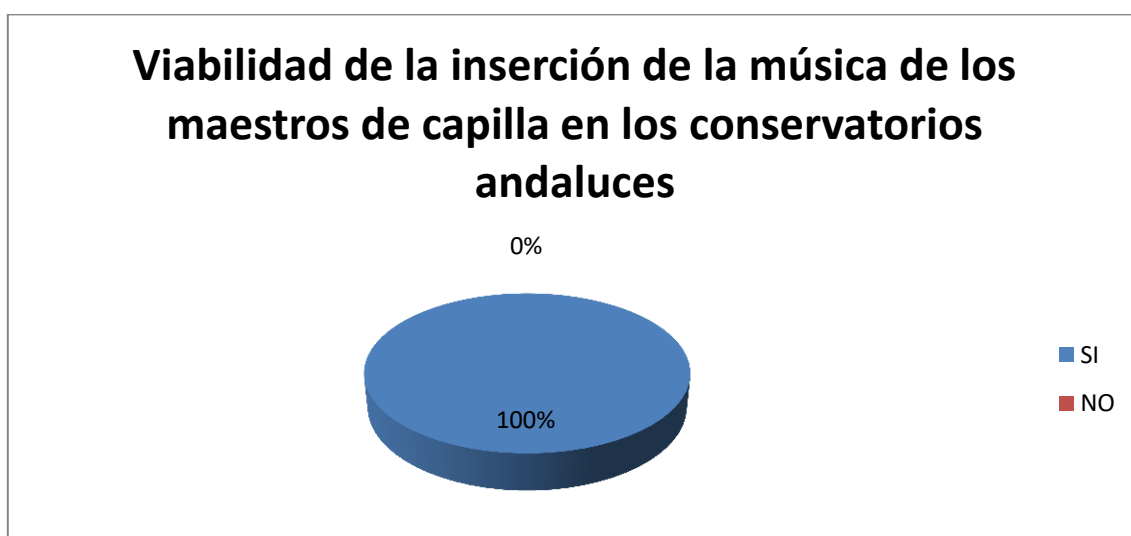


Tabla 11.- Datos porcentuales sobre la viabilidad de la inserción de la música de los maestros de capilla en los conservatorios andaluces.

Para terminar, expondremos los datos obtenidos con respecto a las distintas agrupaciones que se forman en la asignatura llamada música de cámara. Del total de los catorce profesores encuestados, nueve imparten la asignatura y ocho han rellenado la tabla que se les ofrecía en el cuestionario para citar las distintas agrupaciones que contemplan en sus clases. Con respecto a la agrupación de oboe y piano, son siete los profesores que cuentan con esa formación. Otras agrupaciones destacables son las de dos instrumentos y piano, como por ejemplo oboe y fagot con piano, oboe y flauta con piano, 2 flautas y piano, 2 saxos con piano y 2 clarinetes con piano. También cabe destacar agrupaciones con tres, cuatro y cinco instrumentos melódicos como por ejemplo oboe, clarinete y fagot, o flauta, oboe, clarinete y fagot, o el quinteto clásico compuesto por flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

A modo de conclusión de todo este bloque estadístico, podemos exponer que los resultados que nos ofrece la realización del cuestionario son los siguientes:

Una amplia mayoría de los encuestados **no conocen** el repertorio de los maestros de capilla que había en Andalucía, concretizados en esa época, y por consiguiente desconocen la existencia de tal repertorio y las posibilidades que el mismo pudiese ofrecer. Sólo tres de ellos han señalado el conocimiento de algunos de estos compositores, confirmando que solo uno posee datos muy vagos de estos maestros de capilla, y solo otro realiza alusiones al uso de dicho repertorio en su Programación de aula. Como consecuencia de lo anterior, y al preguntar por una asignatura que debiera tener en cuenta todo lo correspondiente al repertorio oboístico como es literatura del oboe, confirmamos el desconocimiento en la materia que expone el profesorado. Es obvio que ello dispensa como resultado el que en las Programaciones de aula no encontremos ninguna referencia a los mismos y por consiguiente sea un campo por explorar y poner en marcha, afirmando el hecho de que aún no se ha tenido en cuenta.

Con respecto a la pregunta que si veían viable el resultado de esta Tesis en los conservatorios, el resultado es muy positivo puesto que todos los que han respondido al cuestionario coinciden en el interés que ello tendría para la formación del alumnado.

Esto nos anima a seguir con el proyecto, dado el interés despertado con la idea, sobre todo, al conocer que estas piezas forman parte de nuestra música. Su repercusión, debido al avance de las nuevas tecnologías y por consiguiente del efecto globalizador que ellas están provocando, se une a los recursos cada vez más cercanos de todo lo existente a nivel mundial respecto a cualquier temática en la que queramos investigar. Internet nos proporciona una gran cantidad de recursos, pero a su vez nos crea una serie de inquietudes por dar curso a nuevas investigaciones. Todas esas inquietudes en el mundo oboístico se confirman puesto

que se está ampliando cada vez más la interpretación fidedigna a través del uso de los oboes históricos y de los facsímiles que recogen las partituras originales, todo ello apoyado por una siempre creciente documentación que aportan los musicólogos.

Con todo ello podemos constatar el interés por la búsqueda de nuevos instrumentos para la docencia que nos hagan llevar a cabo una interpretación más fidedigna de cada época concreta. En este marco docente, es donde los resultados finales de nuestra Tesis jugarán un papel de suma importancia por su carácter novedoso y por su descubrimiento cualitativo.

Otra consideración a tener en cuenta, es la de exponer el que todo el profesorado de oboe ha coincidido en la idea de la necesidad de hacer un recopilatorio de pasajes de la música registrada en las catedrales. Además, el hacer la extracción de estos pasajes con un acompañamiento pianístico es de suma utilidad, porque en primer lugar sería inviable el poner en práctica estas obras para la masa orquestal original, y en segundo lugar porque el conocimiento de la armonía que sirve de fondo a esas melodías, es de suma ayuda para entender la intencionalidad del compositor en cada uno de los pasajes.

Con la intención de no desdeñar los datos ofrecidos de la realización del cuestionario al preguntar al profesorado por las agrupaciones camerísticas a las que imparten clase, nos cercioramos de la variedad de posibilidades para las que podemos adaptar las piezas que se extraigan de los archivos catedralicios, debiendo apuntar la necesidad de insertar esta música en una asignatura en la que el repertorio no va más allá de los «*grandes clásicos populares internacionales*».

Finalmente, queremos hacer mención del reconocimiento de intenciones que una amplia mayoría del profesorado al que se le ha entregado el cuestionario, ha manifestado, ofreciendo su disponibilidad para la realización de cualquier tipo de actividad que le sea propuesta con las obras que extraigamos de esta T.D.

3. METODOLOGÍA PROGRESIVA PARA LA GESTIÓN DE LAS OBRAS PROPUESTAS Y SU POSTERIOR EDICIÓN EN NUEVO FORMATO.

No estaríamos en el equívoco al afirmar que este Bloque es la base de esta T.D, puesto que se expone detalladamente la metodología usada para la transformación de un material que actualmente está en desuso, para convertirlo en un material reciclado y completamente nuevo, propiciando que las líneas melódicas salgan del papel en el que han estado impresas durante más de dos siglos y cobren de nuevo el esplendor que en su día tuvieron. No es necesario extendernos más en la justificación de por qué se debe realizar el proceso de convertir una partitura de origen orquestal en una reducción de estas partituras para piano y oboe, puesto que ya se ha versado ampliamente al principio de esta T.D.

A continuación se explicarán cada uno de los pasos que proponemos para la adaptación de las partituras y el proceso que se ha llevado a cabo para que el material resultante sea de la calidad más fidedigna posible. Tras la selección de las partituras llevada a cabo en el primer Bloque, es necesario realizar la elección de un software con el que transformar las antiguas piezas en unas nuevas que resulten más legibles. Tras ello, es necesario enunciar unas premisas para la distribución de las voces y la puesta en marcha de la metodología propuesta. Durante este proceso, serán explicadas las causas por la que no es viable el uso de las partituras en su estado original y se expondrán todos los pasos seguidos para la edición de las mismas.

3.1. Metodología para la adaptación y edición de las nuevas partituras.

3.1.1. Elección del software para la transformación de las partituras.

En Salinas, Duarte, & Domingo, (2000), pág. 112, se define software como un soporte lógico que permite procesar la información y la gestión o control de los distintos hardware para que funcionen de determinada manera. Tras esta definición, nos disponemos a realizar la transformación de las partituras desde un formato facsímil realizado a mano, en un material impreso con una calidad sumamente elevada y con ello, apropiada al material que se usa actualmente. Para ello, hemos utilizado software editor de partituras, de los que actualmente están en uso y que están diseñados para la composición musical. De estos editores de música, debemos destacar la utilidad como herramienta de trabajo y recurso didáctico al servicio de la enseñanza musical que suponen con respecto a creación de partituras, arreglos e instrumentaciones diversas, y elemento creativo de primer rango. También suponen un elemento de trabajo de gran ayuda para la edición de nuevas partituras, puesto que permite la división las voces en partichelas para ser utilizadas por los intérpretes, y la reproducción sonora de la música creada, incluso durante el proceso de composición.

Actualmente para la edición de partituras existe una amplia variedad de Software destinados a diversos tipos de escritura musical, pudiéndolos encontrar tanto con carácter de pago como gratuitos, destinados para Windows, Mac o Linux. Según Calvillo Castro (2009), la mayoría de los compositores profesionales usan para la edición de sus partituras el software llamado Finale o Sibelius (Calvillo, 2009, pág. 15).

Tras más de 20 años de existencia, Finale pertenece a la empresa MakeMusic (finalemusic.com). y aporta a profesionales y a amateurs de la composición una gran cantidad de prestaciones y de instrumentos virtuales. Se encuentra disponible para Windows y para Mac, y se puede probar en versión demo descargándolo desde la propia web. Aunque son

muchos los profesionales que lo usan, la principal crítica que se hace del mismo es el difícil manejo para inexpertos debido a su amplio número de posibilidades y el cuantioso tiempo necesario para dominio y posterior uso.

Sibelius es un software de la compañía Avid (sibelius.com). Apareció en el mercado en el año 1998 y desde entonces es elegido por una gran cantidad de usuarios por su fácil manejo. También dispone de una versión demo y al igual que Finale, está disponible para Windows y Mac. Otro software muy utilizado por los compositores es el Encore, siendo de los primeros que aparecieron en el mercado pero que actualmente se encuentra prácticamente en desuso debido a su sencillez.

Otros editores de características muy diversas y similares son utilizados en la actualidad, como es el caso del Gregoire para canto gregoriano (gregoire.tele.free.fr) o el Guitar Pro que está dirigido a componer y aprender partituras de guitarra (guitar-pro.com). También hay que citar «Capella», «Harmony Assistance», «Mozart» o «Berlioz», softwares que son de uso cada vez más habitual.

Al tener que elegir el Software para la edición de nuestras partituras, se ha seleccionado entre Finale y Sibelius que, actualmente, son los dos editores más comúnmente usados. Ambos poseen unas cualidades que nos permitiría editar las partituras con unas características sumamente fidedignas a su composición original gracias al avanzado número de recursos gráficos que poseen. Tras analizar ambos editores, observamos que en Finale todo es algo más complicado y hay que poseer un alto dominio del mismo debido a la complejidad para insertar grafías que aparecen en los facsímiles, como es el caso de mordentes o notas de adorno. La diferencia principal con Sibelius es que Finale trabaja con una serie de pantallas, como si fueran subcarpetas, con las que en ocasiones se pueden realizar las mismas tareas. Con un mismo comando puedes hacer varias funciones, como por ejemplo, el comando

«Control-R» es repetir el acorde o pasaje seleccionado en Sibelius, pero si usas Finale, puede ser repetir el compás si estás en la herramienta expresión, pero si estás en la herramienta notas es la nota Re.

Con Sibelius, un compositor amateur lo tiene todo más claro, pudiendo ejecutar funciones más rápidamente al ser más intuitivo puesto que se observa todo, incluso antes que pretendas hacerlo. Es por ello por lo que podemos asegurar que en los distintos conservatorios Superiores durante los estudios de composición, el software más utilizado para realizar los ejercicios de las distintas asignaturas es Sibelius.

Es por ello por lo que se ha optado por elegir este editor de partituras, a lo que hay que añadir que conociendo ambos editores, se pudiese asegurar que se emplea menos tiempo en editar una partitura con Sibelius que con Finale debido a su intuitivo manejo.

3.1.2. Distribución de las voces en la nueva partitura.⁹⁴

Para llevar a cabo la distribución de voces en la nueva partitura o partitura general, se ha partido de una disposición genérica compuesta de uno o varios pentagramas superiores e individuales, y una partitura de piano que cuenta con dos pentagramas, y que están situados en la parte inferior. Esta partitura de piano, contará con un pentagrama en clave de Sol para la mano derecha y otro en clave de Fa en cuarta línea para la mano izquierda. Para la disposición en la partitura general de la línea melódica del oboe, del corno inglés o la pareja de oboes con fagot, se han utilizado los pentagramas individuales de la parte superior de la partitura general, cediendo las manos del piano para la inserción de la masa orquestal. Así pues, en la partitura para piano aparecen las voces de violines primeros y segundos, generalmente colocados en el pentagrama superior, y la viola junto con las voces de bajo formada por bajón y contrabajo aparecen en el pentagrama inferior. Dado el caso de la

⁹⁴ Aunque este doctorando posee una gran destreza en el manejo de Sibelius, nos ha sido de gran ayuda para este apartado los distintos capítulos de Calvillo, (2009).

aparición de pasajes vocales, se ha optado por la inserción de éstas en el pentagrama superior del piano, desplazando las voces de violín a la mano izquierda.

Se ha pretendido ser lo más fidedigno posible con respecto a la edición de la nueva partitura, únicamente realizando los cambios que sean necesarios por circunstancias armónicas o interpretativas. Para ello, se ha contado con el asesoramiento de dos profesionales en la materia que son Juan Manuel Cutiño Garrido y Huberto González-Caballos Sanjuán. El primero es profesor de composición por el Conservatorio de Córdoba y actualmente ejerce como profesor en varias escuelas de música de la provincia de Sevilla y Málaga, adquiriendo paulatinamente un reconocimiento como compositor de marchas procesionales. Con respecto a Huberto, es Titulado Superior de piano y ejerce como pianista acompañante en el Conservatorio Profesional de Danza «Antonio Ruíz Soler» de Sevilla, aunque debemos citar sus conocimientos en el repertorio oboístico, puesto que suele acompañar habitualmente a profesionales del instrumento en gran número de certámenes y concursos que se realizan actualmente por toda la geografía andaluza.

En este apartado están desarrollados tanto los datos que han sido extraídos de las partituras antiguas o facsímiles como su edición, exponiendo detalladamente el proceso de transformación. Para la adaptación de las piezas, se exponen inicialmente datos referentes al estado en el que se encuentra la pieza, es decir, distribución y número de voces en la partitura original, número de compases iniciales, indicación de compás en el que está compuesto, indicación de velocidad o aire utilizado y las claves que usa para cada instrumento o voz. Una vez expuesto esto, se explica cómo se ha realizado la disposición de las voces compás a compás en la nueva partitura y las adaptaciones que se han realizado en cada una de ellas. A ello hay que añadir unas alteraciones llevadas a cabo en dos obras con el objetivo de proporcionarles un final conclusivo y así poder ser interpretadas en una audición como pieza

con autonomía propia. Hay que citar también, la especial atención que hemos prestado a una serie de detalles que nos han parecido interesantes en cuanto a las dificultades de comprensión que nos han provocado. Hacemos referencia a símbolos que no comprendíamos en un principio tanto de figuración, claves o anotaciones que el maestro realiza en la partitura, y que han sido descifradas paulatinamente.

En la edición de las nuevas partituras, se han descrito todas las anotaciones en cuanto a articulación y a dinámicas que el maestro Arquimbau anotó en la partitura original, llamándonos la atención la cantidad de dinámicas que utiliza y que son propias de la Escuela de Mannheim como ya se ha afirmado en Bloques anteriores.

Hay una cuestión que debemos puntualizar y es el desdeño de una línea melódica exclusiva para la música vocal, que en la partitura original aparece para ser cantada. El motivo de ello es el enfoque instrumental que se le ha dispensado a las nuevas piezas resultantes, puesto que nuestras pretensiones son las de iniciar unas líneas de trabajo que ofrezcan la posibilidad de acceder a un material abierto a modificaciones. Esto ofrecerá infinitas posibilidades de otros profesores que deseen poner en práctica nuestra idea, incluso profesionales de la voz que deseen elevar la melodía de la voz al pentagrama superior junto a un acompañamiento de piano e interpretarlas.

Finalmente, exponer que nuestra intencionalidad no va más allá de proporcionar una herramienta al alcance de cualquier profesional con conocimientos suficientes de música con la que ofrecer una utilidad didáctica a estas piezas, no pretendiéndonos inmiscuir en la labor de los compositores en el ámbito de la reducción de partituras.

3.2. Obra dirigida a Enseñanzas Elementales de Música.

Con respecto a la primera obra seleccionada, concretamente en el «Motete a Dúo», no disponemos del facsímil con la partitura general completa, por lo que se ha optado por utilizar

las partichelas para la edición de la nueva partitura. De las que sí disponemos, son de la partichelas de los instrumentos de las voces, a saber, las de oboe primero y segundo, voces de alto y tenor, una de bajón y dos partituras acompañamiento para continuo y para el órgano.

Las partituras desde las que partimos, tienen un total de 36 compases y están compuestas en compás de compasillo o cuatro por cuatro. El aire utilizado es el de *Andantino*. Las claves que usa el maestro para las distintas voces son las de Sol para los oboes, clave de Do en tercera línea para la voz de alto, clave de Do en cuarta para la voz de tenor, y clave de Fa en cuarta línea para las voces de fagot y acompañamiento.

La disposición usada para esta pieza difiere un poco de la posición genérica que usaremos en las otras dos piezas, debido a que no contamos con las voces de violines primeros, segundos y viola. Para ello, se ha creado una partitura con dos voces superiores en las que se han colocado los dos oboes y una voz completa para piano. La ausencia de los violines en esta pieza ha provocado que se disponga en la partitura superior del piano la melodía de las voces de alto y tenor. Ambas realizan en prácticamente toda la partitura un movimiento de terceras. Para la traslación de todas las líneas melódicas en la nueva partitura, inicialmente se ha tenido en cuenta las claves que utiliza el maestro en las partichelas originales, transportándolas a claves de Sol o de Fa en cuarta que son las que se utilizan comúnmente en la actualidad. A continuación se ha dispuesto el acompañamiento que aparece en el facsímil del continuo en la voz inferior del piano, en el que el maestro Arquimbau desarrolla un bajo cifrado, desplegando el mismo sobre la melodía del bajo. Seguidamente, se ha optado por añadir una voz más a la parte superior y en ella desarrollar el papel de bajón con la intención de que sea interpretado por un fagot. Esta determinación se ha tomado a raíz de observar que el papel del bajo de continuo y las del bajón muestran ciertas diferencias. Con todo ello,

reuniéndose las circunstancias, se puede observar que estas piezas pueden ser utilizadas para otras combinaciones posibles, como pudiese ser flauta, clarinete y fagot con el piano.

El proceso utilizado para la edición de la nueva partitura ha sido relativamente sencillo, puesto la pieza carece de una masa orquestal demasiado densa. Esto nos ha facilitado la escritura de la nueva partitura, en la que solo hemos tenido que insertar las voces tal y como ya lo hemos descrito en el párrafo anterior, prestando únicamente atención a algunos compases en los que la rítmica de las distintas voces provocaba el que tuviésemos que desplazar algunas figuras para evitar ciertos problemas planteados por la simultaneidad de figuras.

Con respecto a las dificultades de comprensión observadas en las partichelas, y comenzando por las de oboe, reseñar que en los compases 1 y 2, Arquimbau presenta justo encima de la 1^a, 3^a y 5^a corchea unos adornos en forma de mordentes por la nota superior. Este adorno no se volverá a repetir en el compás 8 cuando aparece de nuevo la melodía porque en ese momento la protagonista es la voz, que en este caso está desarrollada en el piano como ya hemos descrito. Estos adornos volverán a aparecer en los compases 15 y 16, en los que los oboes introducen la melodía principal en una tonalidad vecina. Un símbolo parecido aparece en la voz del bajón, concretamente en el segundo compás sobre la redonda, y después en los compases 8 y 9 sobre dos redondas ligadas. En este caso se trata de un trino a realizar durante toda la figura.

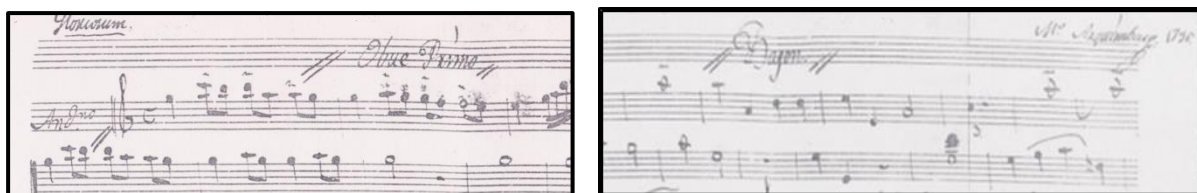


Ilustración 51.-Ilustraciones correspondientes al proceso de transformación de la obra dirigida a Enseñanzas Elementales de Música.

MOTETE A DUO
"Gloriosum"

Domingo Arquimbau (1966).
Arr: Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015).

Andantino

migueldelgadozambo2015 ©

Esta pieza carece de una expresión de dinámicas que indiquen pasajes de carácter fuerte o piano. Solamente se ha apreciado unos «*sforzando*» en los compases 24 y 25 cuya simbología no parece muy clara, pero al estar en un tercer tiempo son bastante coherentes con el contexto musical. Tres compases después nos encontramos un grupo de figuraciones de semicorcheas con puntillo y fusas a forma de eco desarrollado de los anteriores «*sforzando*». El recurso de esta figuración es usado de nuevo varios compases después. Esta figuración es un motivo musical muy a tener en cuenta en la obra de Arquimbau, pues será un recurso muy utilizado dentro de todas sus composiciones. A esta figuración rítmica se ha tenido que prestar una singular atención, puesto que los puntillos de las semicorcheas no están colocados en su ubicación habitual, es decir, al lado de la misma, sino que el maestro los sitúa prácticamente encima de la fusa. Es de apreciar la disciplina que guarda Arquimbau en la escritura de estos grupos, puesto que prácticamente todos tienen la misma dimensión en la partitura.

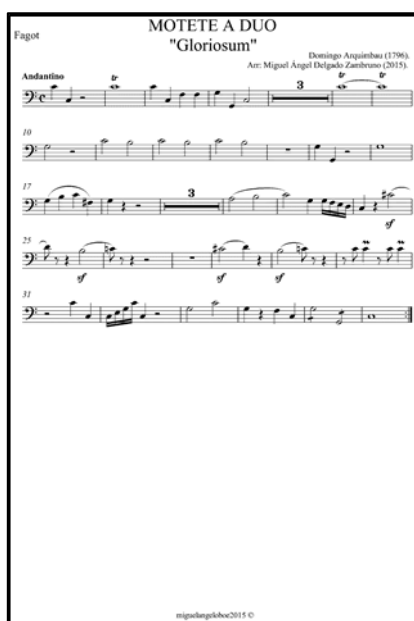
Antes de dar por finalizado el proceso, hemos apreciado que la pieza que obtenemos tiene una dimensión ligeramente reducida. Es por lo que se ha añadido una repetición final a la pieza, obteniendo con ello un material algo más coherente para ser interpretado en una audición.

Otras modificaciones que se han llevado a cabo en la partitura nueva, son las realizadas por el profesor González-Caballos, profesor pianista acompañante que añade una apreciación en el compás 31, en el que nos solicita la anulación del último Mi fusa de la mano superior del piano, argumentando que aunque su interpretación carece de problemas, si suprimimos esa nota se le dispensará más importancia a la caída del grupo sobre las dos negras, ya que si se hace el grupo a dos voces, es imposible que los dedos le den peso a dicha caída.

El resultado final es una partitura para tres voces dirigidas a instrumentos melódicos con acompañamiento de piano. Las claves que se han utilizado son las de Sol para las dos voces de oboe y la mano derecha del piano, y la de Fa en cuarta línea para la superior de fagot y la voz inferior del piano. Esta nueva pieza, tiene un total de 72 compases gracias a la repetición

dispensada al final de la partitura. Seguidamente se puede observar ciertas muestras de los resultados obtenidos.

Tanto las partituras originales como el resultante de las nuevas partituras editadas que serán dirigidas a Enseñanzas Elementales están recogidas en el ANEXO IV de esta T.D.



3.3. Obra dirigida a Enseñanzas Profesionales de Música.

En el Responsorio 3º del 1º nocturno disponemos de la partitura general además de dos hojas de partichelas para corno inglés. La formación orquestal de la que dispone esta pieza es de dos voces de violín, una de viola, una voz de tenor y un bajo sin desarrollar en la que podemos leer violón y violoncello. Situado en la parte superior de la partitura general y con un marcado protagonismo, nos encontramos al corno inglés. La partitura original cuenta con un total de 74 compases. Las cuerdas comienzan en el primer compás de la obra, no siendo hasta el compás número cinco donde el corno inglés comenzará su melodía. En el compás 17, el protagonismo pasa a estar en manos del violín y del tenor, compartido con el contrapunto del corno inglés, masa musical que se mantendrá hasta el final de la pieza.

Con respecto a las dos partichelas que disponemos de corno inglés, podemos observar al final de la segunda unos pasajes con rítmica libre que nos sugieren cierta atención, y en los que nos centraremos más adelante, puesto que parecen ser como una especie de cadencia.

El compás en el que está compuesta la obra es el de tres por cuatro y la expresión de tempo es *larghetto*, aire apropiado para la interpretación de la difícil figuración que apreciamos en el corno inglés. Con respecto a las claves utilizadas, se observa una gran diversidad. En la

partitura general, utiliza la clave de Sol para los violines, la clave de Do en 3ª para la viola, para la voz de tenor usa la clave de Do en 4ª y para las voces más graves la clave de Fa en 4ª como es preceptivo. Un detalle a tener en cuenta es que en la partitura general, el maestro utiliza la clave de Do en 2ª para la voz de corno inglés, pero en la partichela, el intérprete lee su partitura en clave de Fa en 4ª línea, llamándonos considerablemente la atención el que no escriba en la misma clave para el intérprete y para él.

Para la realización de la nueva partitura, se ha comenzado por abrir una composición de voz para corno inglés con acompañamiento de piano. En primer lugar, se ha desarrollado por completo la voz del bajo y sobre ella se ha escrito en su posición correspondiente la voz del corno inglés. Para las demás voces se ha usado como referencia la disposición genérica descrita en la introducción, es decir, la voz de viola junto a la voz del bajo pero a una octava superior en la mano izquierda del piano, y para las voces de violín en la mano derecha, aunque se ha prestado atención en cuanto a la dirección melódica de las voces, puesto que si observamos que en algunos compases la viola está haciendo terceras con la voz de violín, éstas se han situado en la misma mano para facilitarle la ejecución al pianista.

En el compás 17 comienza con un evidente protagonismo el solo de voz que se ha desarrollado en la parte superior del piano, no afectando en absoluto a la voz del violín 1º. Si se ha tenido que desplazar la voz de violín 2º al pentagrama inferior de piano, para que no afectase a ambas melodías. Dos compases antes, exactamente en el primer y segundo tiempo del compás 15, y por recomendación del profesor Cutiño, se ha corregido la situación de las blancas, añadiendo una más y disponiéndola como final de las melodías del compás 14.

The image shows a musical score for Cor. Ingl. and Pno. in 2/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 12-14) shows the Cor. Ingl. playing a melodic line with a crescendo marking, while the Pno. provides harmonic support. The second system (measures 15-18) shows the Cor. Ingl. playing a melodic line with a fermata, while the Pno. plays a rhythmic pattern. The third system (measures 19-22) shows the Cor. Ingl. playing a melodic line with a fermata, while the Pno. plays a rhythmic pattern. The fourth system (measures 23-24) shows the Cor. Ingl. playing a melodic line with a fermata, while the Pno. plays a rhythmic pattern. The score is in 2/4 time and features a crescendo in measure 12, followed by various rhythmic patterns and dynamics like 'f'.

Ilustración 52.- Ilustraciones correspondientes al proceso de transformación de la obra dirigida a Enseñanzas Profesionales de Música.

En los compases 22 y 23, nos encontramos con una gran masa armónica en los acordes, debiendo disponer el La grave de la mano derecha en la partitura inferior del piano por indicación de los profesores González-Caballos y Cutiño. En el compás 26, se ha realizado un unísono en el bajo con las voces de violín 1º, viola y bajo, para desenlazar en una zona de varios compases en los que se utiliza el recurso de bajar una octava varias voces en la partitura nueva con la finalidad de dar protagonismo a la voz del tenor. El resultado obtenido es una voz que permanece varios compases completamente sola en la mano derecha del piano, concretamente desde el compás 27 hasta el 36. En el compás siguiente, la melodía de tenor se detiene y se vuelve a la disposición genérica, séase los violines en el pentagrama superior del piano y la viola con el bajo en la inferior, teniendo en cuenta que el corno inglés continúa en una partitura independiente sobre la del piano.

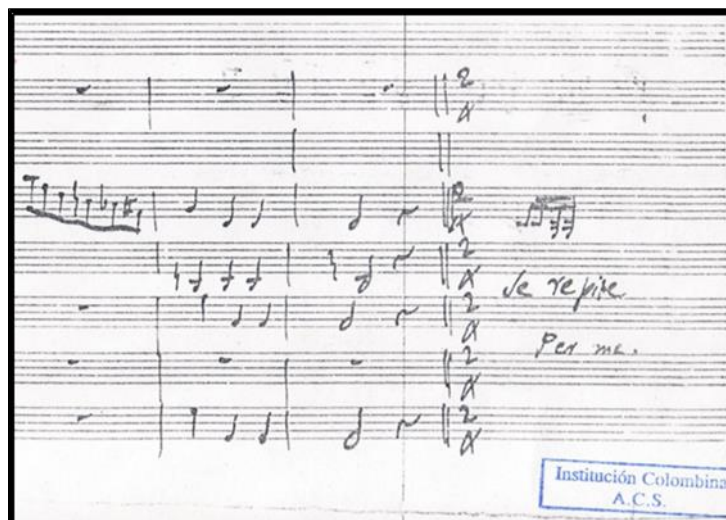
The image shows a musical score for two instruments: Cor. Ingl. (English Horn) and Pno. (Piano). The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 27, 31, 35, and 39. Each system consists of two staves: the top staff is for the Cor. Ingl. and the bottom staff is for the Pno. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The Cor. Ingl. part features melodic lines with various articulations and dynamics, while the Pno. part provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The score ends with a page number '3' in the top right corner.

En el compás 41 con su anacrusa, la voz del tenor vuelve al pentagrama superior del piano, aprovechando un compás después, dos blancas con puntillo ligadas para colocar un unísono que realizan las voces de violín, viola y bajo. El compás 45 vuelve a aparecer el mismo motivo del compás 17, para lo que usaremos la disposición utilizada en este compás. Así llegamos al compás 49, una zona en la que de nuevo la voz del tenor queda sola en la mano derecha del piano, pasando las dos voces de violín al pentagrama inferior. En el compás 54, al utilizar la disposición inicial, nos ofrece como resultado una nota pedal sobre la que se sobrepone un pasaje melismático doblado superiormente por el corno inglés. En el 2º y 3º tiempo del compás 56 nos encontramos con un pasaje que predisponemos que será de gran dificultad interpretativa por la figuración utilizada, alternando pasajes de fusas en la voz de tenor y en la de corno inglés, con un desarrollo armónico de blancas y negras aunque sin bajo descrito en las voces inferiores. Además en el pentagrama de la mano izquierda, se ha unido

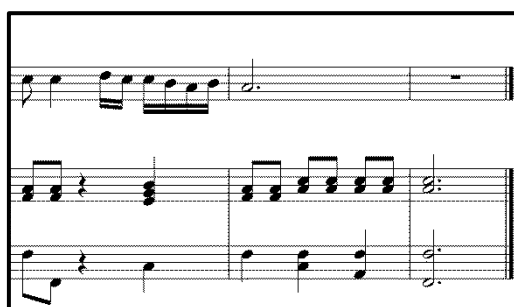
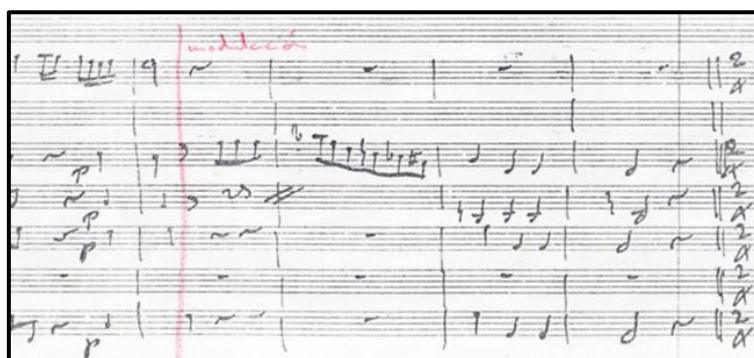
las plicas de varias notas que suenan homofónicamente por recomendación del profesor de piano.

En los compases 60, 61 y 62 encontramos una zona de transición en la que Arquimbau únicamente usa el recurso de la octavación de pasajes, siendo eso mismo lo que se ha reflejado en la partitura, exponiendo el pasaje en tres octavas distintas, dejando la melodía del tenor como siempre en la voz superior de la mano derecha del piano y uniendo las plicas de los grupos que concurren en un mismo pentagrama.

Desde el compás 71 de la partitura original, se produce un proceso modulador que dirigirá la obra hacia una semicadencia para continuar con el Responsorio, bien especificado por el compositor con un cambio de compás a dos por cuatro y por la reseña “*Se repite Per Me*”, a lo que adjunta las primeras notas del violín 1°.

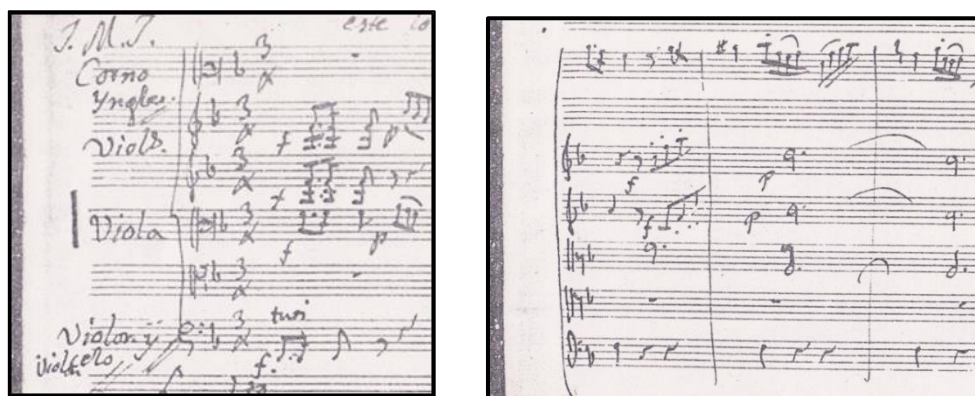


Con la intención de terminar exactamente aquí el pasaje, se ha decidido justo en el compás 70 desarrollar el acorde y terminar en el compás 71 con una blanca con puntillo en Fa Mayor. Esta decisión ha sido tomada puesto que sería totalmente incoherente para cualquier alumno o alumna que interpretase esta pieza, el escuchar el final de la partitura, puesto que sin su continuidad no la comprendería.

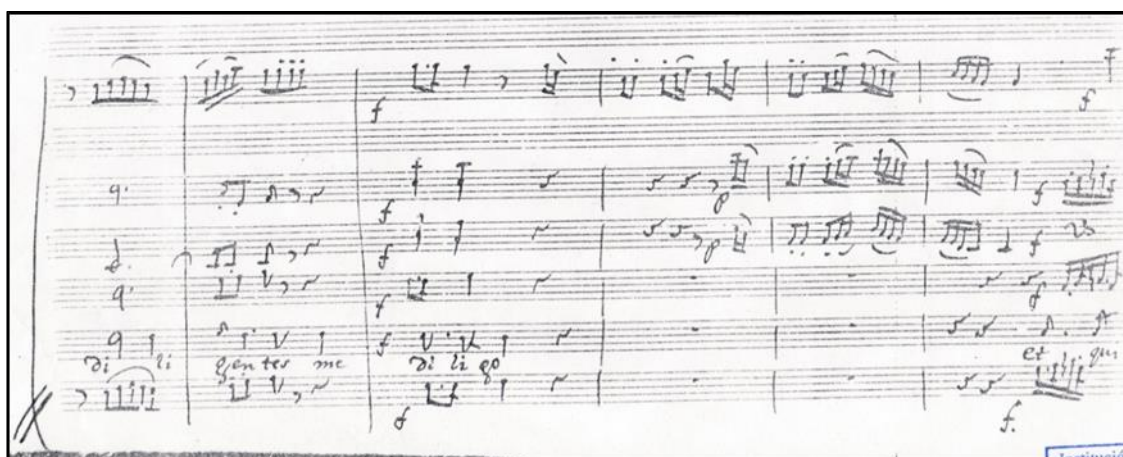


Con respecto a las dificultades de comprensión durante la edición de la nueva partitura, hemos de comenzar afirmando que en la mayor parte de sus partituras, el maestro es muy disciplinado y limpio en la escritura de su música, puesto que en las partituras originales se han apreciado muy pocos compases con tachones. Algunas de estas tachaduras nos han provocado ciertas dudas con respecto a la notación, a las figuras o a las notas utilizadas. Algunos ejemplos de ello los encontramos en los compases 11 y 49-50.

Otro problema ha sido la escritura de la clave de la voz. La melodía de la voz la coloca justo debajo de la viola. En un primer momento, pudiésemos creer que la clave del principio de la pieza es Do en 3ª, pero cuando comienza la melodía nos cercioramos tras observar la tesitura de la misma con pasajes al unísono en voces instrumentales, de que no es dicha clave la que utiliza, sino que es Do en 4ª línea. Ciertamente, si nos fijamos en la simbología del sistema inferior de la primera página, se puede observar que la disposición del símbolo que utiliza para la parte delantera de la clave, se encuentra un poco más elevado, quedando algo más clara toda la problemática planteada.



Otro detalle que nos ha llamado la atención en cuanto a notación, es que en la parte de la voz raramente usa la corchea con puntillo semicorchea unida con los corchetes de las figuras, sino que los presenta con los corchetes separados, algo que en las voces superiores si hace. A modo de ejemplo lo podemos observar en el compás 23.



En el compás 26 ó 53, observamos una figuración de la que ya se ha hecho referencia en la primera obra. Se trata de la semicorchea con puntillo y fusa, recurso que se ha observado que aparece comúnmente en las composiciones del maestro. Otro signo destacable con respecto a articulación, es el uso de la palabra «*stacato*» puesto que lo podemos apreciar hasta en tres ocasiones dentro de la partitura. Otro detalle que nos ha llamado la atención, puesto que nos pueden conducir a cierta confusión, son los pasajes de fusas que aparecen en los compases 56 y 57 en los que alterna la voz del tenor y el corno inglés, debido a que el maestro superpone unos pasajes encima de otros, en contra a todo lo dicho anteriormente sobre disciplina en su

escritura. Esta pequeña desavenencia ha sido solucionada con el software que estamos utilizando, puesto que en la nueva partitura impresa los grupos de fusas aparecen perfectamente colocados según su momento de interpretación.

Hay un hallazgo del que hemos sido testigos. Se trata de las cadencias que aparecen desarrolladas en la partitura de corno inglés, que tal vez pudiesen haber sido compuestas por Arquimbau o por el propio instrumentista y que generalmente eran un espacio musical destinado para el lucimiento del instrumentista, por lo que se le dispensaba libertad para mostrar su dominio del instrumento. Una particularidad que tiene este hallazgo es que no solo estamos frente al desarrollo de una cadencia, sino que asistimos a un doble desarrollo de la misma, siendo la primera de una dificultad más elevada que la segunda. Aunque podamos apreciar tres pasajes, al observar el segundo y el tercero nos podemos cerciorar que son iguales, por lo que el último es una copia del segundo.



Para la impresión de la misma en el material nuevo, se ha sido la más fidedigno posible, utilizando un compás libre para la primera y un compás de tres por cuatro para la otra, aunque haya partes en los que la barra de compás desaparezca y por lo tanto nosotros también la hayamos hecho desaparecer.

El resultado final de la edición de la obra, es una partitura para corno inglés y piano en la que se pueden extraer ambas partichelas por separado. La partichela para corno inglés la encontramos en clave de sol y en la del piano se usa dicha clave para la mano derecha y la de Fa en cuarta línea para la izquierda. La nueva partitura cuenta con un número total de 72 compases más varios añadidos en los que exponemos las distintas cadencias de las que hemos hecho referencia. Seguidamente se puede observar ciertas muestras de los resultados obtenidos.

Tanto las partituras originales como el resultante de las nuevas partituras editadas que serán dirigidas a Enseñanzas Profesionales están recogidas en el ANEXO V de esta T.D.



Como Inglés

46

53

55

58

66

69

74 CADENZA I

75

CADENZA II

Como Inglés

82

86

RESPONSORIO 3º del 1º NOCTURNO
"Ego Diligentes Me"

Domingo Arquimbau (1796)
Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Larghetto

Corno Inglés

Piano

Cor. Ingl.

Pno.

Cor. Ingl.

Pno.

© Miguel Ángel Delgado Zambruno

RESPONSORIO 3º del 1º NOCTURNO
"Ego Diligentes Me"

Domingo Arquimbau (1796)
Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Larghetto

Flauto

Piano

Cor. Ingl.

Pno.

Cor. Ingl.

Pno.

© Miguel Ángel Delgado Zambruno

3.4. Obra dirigida a Enseñanzas Superiores de Música.

La tercera pieza seleccionada es el Responsorio 1º de Pentecostés a 8, que cuenta con un largo pasaje solístico de oboe. Se dispone de la partitura general en la que aparece la formación para la que está compuesta que es pareja de violines, viola y bajo, encontrándose el oboe dispuesto en el pentagrama superior de la partitura y la voz de tiple en un pentagrama

inferior, justo arriba del bajo. El número inicial de compases es de 77 y el compás utilizado es el de tres por cuatro con aire *Andantino*. Con respecto a las claves, tanto para el oboe como para los violines el maestro Arquimbau usa la clave de Sol, para la viola la de Do en tercera y para el bajo la clave de Fa en cuarta línea como es habitual. Para la voz de tiple utiliza la clave de Do en primera línea.

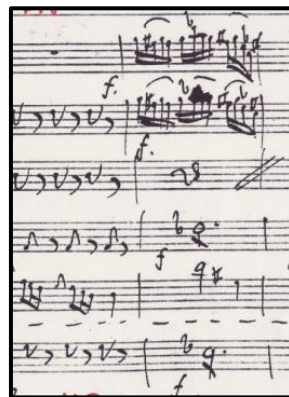
Para la disposición de las voces en la nueva partitura, se ha sido fiel a la disposición genérica expuesta en la introducción, con un pentagrama superior en el que se ha dispuesto la voz del oboe, y una partitura de piano compuesta por dos pentagramas, el superior para la mano derecha y el inferior para la mano izquierda, en claves de Sol y de Fa en cuarta línea respectivamente. En el pentagrama superior del piano, se han situado las dos voces de violín y el inferior se han dispuesto generalmente las voces de viola en la zona superior y la del bajo en la inferior, trabajando con la máxima fidelidad a lo creado por el maestro en la partitura original.

En el compás 28 con anacrusa comienza la voz de tiple y se ha considerado necesario el introducir una voz más en la parte superior de la nueva partitura, convirtiendo esta pieza en una obra para dos oboes con acompañamiento de piano. Esta nueva voz se ha desarrollado en clave de Sol y se ha situado por debajo de la voz de oboe 1°. El facsímil presenta algunas dificultades de comprensión. Una de ellas corresponde a una singularidad en su escritura, concretamente cuando quiere que una voz discurra al unísono con otra, en la que utiliza el siguiente signo que podemos ver en el compás 22 del facsímil en la voz del violín 1°.

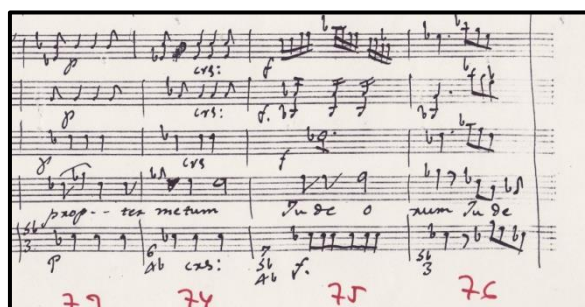
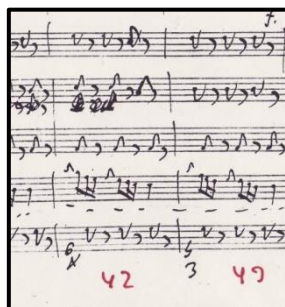


Ilustración 53.- Ilustraciones correspondientes al proceso de transformación de la obra dirigida a Enseñanzas Superiores de Música.

Otra dificultad la encontramos en la grafía que usa Arquimbau para los bemoles al utilizarlos como alteraciones accidentales, puesto que nos pueden sugerir que se trate de un grupeto de cuatro notas sobre una figura. Para el esclarecimiento de la duda, ha sido necesario focalizar la atención en el desarrollo armónico para cerciorarnos que realmente se trataba de un bemol.



Otra pequeña dificultad apreciada es la colocación del cifrado en el facsímil, puesto que en ocasiones aparece en la parte izquierda inferior de la partitura del piano, pero en ningún caso encima de la nota del bajo, como suele ser habitual.



Otra notación a reseñar que el maestro Arquimbau utiliza frecuentemente es la división de la blanca con puntillo en corcheas o semicorcheas, propias de la notación comprimida. Esto lo podemos observar claramente desde los compases 48 hasta el 51.



Para la edición de la nueva partitura, se ha partido de la disposición genérica que en las otras dos obras anteriores han sido descritas, comenzando por colocar la voz del bajo en el pentagrama inferior del piano y la voz del oboe en un pentagrama superior e independiente a los del piano. Seguidamente se han desarrollado las voces de viola en la mano izquierda del piano y las voces de violín en la derecha. La masa orquestal con el movimiento homofónico de la armonía provocan el que la partitura sea de gran sencillez hasta el compás 15, y por tanto su escritura no haya provocado dificultad alguna. Únicamente hemos de reseñar tres apuntes realizados por el profesor de composición. En los compases 1, 2 y 3, al situar la viola a octava llega un momento en que las voces se simultaneas con las de violín, desaconsejando tal duplicación.

The image displays two side-by-side musical score excerpts for a piece titled "Andantino" in 3/4 time. Each excerpt consists of three staves: two for the vocal parts (soprano and alto) and one for the piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics markings *p*, *f*, and *p* are present in the piano part of both excerpts. The first excerpt shows a correction in the bass line of the piano part, where a note is changed to avoid an octave duplication.

En el compás 7, ha corregido también la octava que se provoca con las dos voces en el bajo, desechando tal duplicación. La tercera corrección realizada es un pasaje en el compás 14 que resulta armónicamente incorrecto, puesto que la voz de violín segundo provoca una cuarta aumentada entre el último Do del compás 13 y el Fa # del compás siguiente, solucionándolo al pasar la voz del violín primero abajo y así evitarla. Además, nos propone el preparar el acorde del siguiente compás cambiando el Re del violín 1° por un La colocado sobre el violín segundo.

The image displays two side-by-side musical score excerpts showing corrections in the violin parts. Each excerpt consists of three staves: two for the violin parts (first and second) and one for the piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff. The first excerpt shows a correction in the second violin part, where a note is changed to avoid an augmented fourth interval. The second excerpt shows a correction in the first violin part, where a note is changed to avoid an augmented fourth interval.

A partir del citado compás, el violín 1º toma protagonismo con pasajes imitativos extraídos de la voz del oboe, en ocasiones doblados a octava por el violín 2º que nos ofrecen una dificultad muy elevada al tratar de pasarlos a la nueva partitura. Los compases que han presentado una acusada dificultad se han extendido desde el 20 hasta el 24, debido a la gran cantidad de duplicaciones a octava. Para solucionar esto, se ha atendido en los compases 23 y 24 a las indicaciones del profesor González-Caballos, en las que nos solicitaba el trasladar ciertas voces al pentagrama inferior del piano. En los compases 26 hasta 28, corregimos también la duplicación en la mano izquierda del piano por indicación del profesor de composición.

En la anacrusa del compás 28, comienza la segunda voz de oboe. Una voz más simple que la del oboe 1º, la cual dibuja un movimiento contrapuntístico a la melodía del tiple. Como ya se ha afirmado anteriormente, resultaba totalmente imposible el introducir dicha voz en la partitura de piano puesto que la melodía se perdía entre tanta masa armónica. Esto nos surtirá de una nueva posibilidad al incorporar una segunda voz de oboe a esta partitura, estando compuesta con una visible diferencia en cuanto a dificultad. Con todo esto, llegamos al compás 38 sin dificultad alguna en cuanto a disposición de voces en la nueva partitura, y aunque hay un cambio en el acompañamiento usado por la orquesta, no provoca problemas gracias a la simpleza del mismo hasta llegar al compás 44. En éste, para rellenar el amplio espacio que resultante entre la voz del bajo y la del violín 1º, se ha elevado la viola una octava, a cuyo final de la parte de violín 1º se ha añadido el Re blanca en la mano izquierda del piano y así corregir el visible salto de la voz.

Tras disponer las voces de manera genérica en el compás 49, la partitura del facsímil no continúa con el ritmo que realizaba la voz del bajo, alternando un compás de corcheas y otro de semicorcheas, pudiéndose observar que el bajo se queda haciendo corcheas mientras que

la viola hace semicorcheas. El profesor de piano nos ha propuesto la simplificación del pasaje pasando a corcheas las dos voces, con la justificación de que era difícil la compresión del pasaje al simultanear corcheas y semicorcheas.

The image displays two side-by-side musical score excerpts for measures 48 and 49. Each excerpt consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The left excerpt shows the original score with piano (p) and forte (f) dynamics. The right excerpt shows a simplified version where the piano accompaniment is simplified to accommodate the oboe part.

En el compás 53, nos encontramos con un pasaje rapidísimo para violines primeros y segundos a octava, optando por omitir una de las dos voces debido a la gran dificultad que suponía para el pianista la interpretación de este pasaje.

The image displays two side-by-side musical score excerpts. The left excerpt shows a handwritten score with complex piano accompaniment and markings like 'fuo' and 'fuo'. The right excerpt shows a printed score for measures 52 and 53 with piano (p) and forte (f) dynamics.

No se han hallado demasiada dificultad para situar las voces hasta el compás 64 gracias a las características homofónicas del pasaje, en el que el violín 1º cogerá el relevo de la melodía durante cuatro compases con el violín 2º, realizando un acompañamiento armónico. Como en otras ocasiones, en este punto se ha optado por situar dicha voz en el pentagrama

inferior del piano dejando así sola la melodía en la mano derecha hasta que se desdoble a sextas por el violín 2º en el compás 67, compás en el que se ha trasladado la voz al pentagrama superior. Hay que mencionar un apunte armónico que nos plantea el profesor Cutiño en el compás 63, puesto que con la disposición genérica, que era de abajo a arriba Re - Fa # - Do - Re se cometían errores armónicos. Nos ha solicitado el disponer las notas tal y como podemos apreciar seguidamente.

The image shows a musical score excerpt for three instruments: Oboe 1st (Ob. 1º), Oboe 2nd (Ob. 2º), and Piano (Pno.). The score is written in treble clef for the oboes and grand staff for the piano. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood marking is '61'. The Oboe 1st part features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The Oboe 2nd part has a simpler, more rhythmic line. The Piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score is divided into measures 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, and 72.

La distribución de las voces entre los compases 69 y 72 ha sido bastante fluida, con la única salvedad de tener que prestar atención a la grafía que aparece para los bemoles accidentales, puesto que los podemos confundir con grupetos. Desde el compás 73 hasta el 77 comienza un período en el que la pieza toma una dirección que la hace desembocar en una semicadencia, previendo una falta absoluta de significado al final de la obra al tener que ser interpretada por el alumnado. Es por lo que se ha transformado el final de la obra y se ha anulado este pasaje, haciendo uso otro pasaje de la pieza que había aparecido previamente que contaba con un carácter algo más conclusivo. Nos estamos refiriendo a los compases que se desarrollan entre el 17 y el 27, dispensando así a la pieza un final más conclusivo y razonable a esta partitura.

Final Real del Responsorio 1º de Pentecostés, a 8.

The image shows a musical score for a piece titled "Final Real del Responsorio 1º de Pentecostés, a 8." The score is arranged in three systems. The first system contains two staves for Oboe, both in treble clef. The second system contains two staves for Piano, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music is in 3/4 time and B-flat major. The score consists of five measures, ending with a double bar line. The Oboe 1 part has a more complex melodic line, while the Oboe 2 part has a simpler, more rhythmic line. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Finalmente se ha obtenido una pieza compuesta por dos voces de oboe de dificultad visiblemente diferente, con un difícilísimo papel de oboe 1º y un simple papel de oboe 2º, junto con una partitura completa para piano. La extensión completa de la pieza es de 83 compases, de los que 72 son propios del maestro Arquimbau y 11 compases han sido añadidos posteriormente. Las claves que encontramos son las de Sol para las dos voces de oboe y la voz superior del piano, y clave de fa en cuarta línea para la voz inferior del citado instrumento. Seguidamente se puede observar ciertas muestras de los resultados obtenidos.

Tanto las partituras originales como el resultante de las nuevas partituras editadas que serán dirigidas a Enseñanzas Superiores están recogidas en el ANEXO VI de esta T.D.

RESPONSORIO
"1º de Pentecostés, a 8º".
Domingo Arquimbau (1993)
Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Andantino

Oboe 1
Oboe 2
Piano

RESPONSORIO
"1º de Pentecostés, a 8º".
Domingo Arquimbau (1993)
Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Andantino

Piano

RESPONSORIO
"1º de Pentecostés, a 8º".
Domingo Arquimbau (1993)
Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Andantino

Oboe 1º

Oboe 1º

Oboe 1º

Oboe 2^o

RESPONSORIO
"1^o de Pentecostés, a 8^o"

Domènigo Arquimbau (1793)
Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Andantino

26

33

40

46

54

61

67

11

Concluyendo con este Bloque, queda de manifiesto que el resultado de la edición de las partituras es sumamente satisfactorio en todos los aspectos. En primer lugar por la calidad resultante de las nuevas partituras, facilitando enormemente su legibilidad; en segundo por la posibilidad de llevar a cabo nuestras pretensiones para con las mismas, gracias a la reducción a piano de la masa orquestal y de las distintas agrupaciones que se han obtenido; y la tercera puesto que podemos tener una idea previa de cómo van a sonar estas partituras gracias a las posibilidades que nos ofrece este editor de partituras, Sibelius. Los archivos en formato Sibelius de las distintas piezas con los que hemos trabajado, los podemos encontrar en el CD adjunto, nombrada por ANEXO EXTERNO II.

4. ESTUDIO Y ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA FINALIDAD EDUCATIVA EN LOS TRES NIVELES DE LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS MUSICALES VERSUS LAS OBRAS PROPUESTAS.

La Programación Didáctica es el documento mediante el cual, a partir del Currículo oficial y del diseño curricular de la etapa educativa que se trate, se planifica el trabajo que se va a desarrollar en el aula. La importancia de programar en la educación viene dada por la necesidad de realizar de una forma controlada los procesos de Enseñanza-Aprendizaje. Por todo ello, la Programación Didáctica debe ser un documento vivo, flexible y por consiguiente abierto a la realidad educativa tanto del entorno, como del alumnado al que se dirige.

Para la realización de una investigación destinada al ejercicio de actividades docentes, debemos partir de las líneas que nos vienen marcadas por los Currículos oficiales vigentes, tanto para asignaturas de nivel general como para la concretización en la materia de Oboe. Estos Currículos están diseñados para ofrecer una completa información del desarrollo de la docencia, ofreciendo un conjunto de Objetivos, Contenidos, Criterios de Evaluación y ciertas líneas metodológicas necesarias para poder ejercer de manera controlada y a su vez consensuada.

Para el desarrollo del ejercicio docente, es necesario perseguir unas finalidades con las que cubrir de forma ordenada y consensuada cada uno de los aspectos necesarios para la formación íntegra del alumnado. Las finalidades perseguidas para la formación íntegra del alumnado están desarrolladas en los distintos Currículos a través de unos Objetivos o de unas Competencias perseguidas. La realización de este apartado de la T.D., va a tomar como referencia los textos que marcan los distintos Currículos, para poder así contar con un marco

sobre el que realizar un análisis previo sobre los beneficios que nos pueden aportar las obras que llevaremos al aula. Para ello, seguidamente se expondrá una relación de toda la normativa que regula la Enseñanzas Artísticas Musicales en Andalucía, seguida por una serie de extractos de la misma en los que enumeraremos todos los Objetivos o Competencias marcados en la misma. A ello, uniremos ciertos datos de especial interés, tales como la organización de las Enseñanzas o las materias que se imparten en cada una de ellas, prestando una especial atención a aquellas que nos puedan resultar de interés para la realización de nuestro estudio.

Toda la exposición legislativa irá seguida de un estudio que conforma la parte más importante de este Bloque, y que consta de un análisis comparativo de las obras que han sido anteriormente propuestas y editadas, con las necesidades educativas de los distintos Estadios que configuran las Enseñanzas Artísticas Musicales. Este estudio se realizará a través de unas tablas en las que se versará sobre cómo cada una de las piezas puede posibilitar la consecución del Objetivo o la Competencia perseguida, terminando este Bloque con la redacción de los comentarios analíticos sobre los resultados obtenidos en este estudio.

4.1. Normativa por la que se rigen las Enseñanzas Artísticas de Música en Andalucía⁹⁵.

A la espera de una nueva legislación, el marco legal en el que se desarrolla la normativa respecto a las Enseñanzas Artísticas Musicales en Andalucía, y que deberá ser desarrollada en las Programaciones Didácticas está regulado por la LEY ORGÁNICA 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE), en la que en su Artículo único se modifican ciertos términos del texto de la LEY ORGANICA de Educación (LOE) 2/2006, de 3 de mayo. Esta última, está desarrollada en la Comunidad Autónoma de Andalucía por la

⁹⁵ Toda la normativa que se expone seguidamente, está completamente referenciada en el apartado Bibliografía: Referencias Legislativas.

LEY de Educación de Andalucía (LEA) 17/2007, de 10 de diciembre, ambas bajo el amparo del artículo 27 de la CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA por el que se reconoce el derecho de los ciudadanos a la Educación.

Estas leyes están desarrolladas en REALES DECRETOS a nivel estatal y en DECRETOS y ÓRDENES a nivel autonómico. Seguidamente ofreceremos la relación de la normativa aplicable, haciendo una división en distintos niveles educativos.

Las Enseñanzas Elementales en Andalucía están regidas por el DECRETO 17/2009, de 20 de enero, en el que se establece la Ordenación y el Currículo de las Enseñanzas Elementales de Música en Andalucía, y la ORDEN de 24 de junio de 2009, por la que se desarrolla el Currículo de las Enseñanzas Elementales de Música en Andalucía.

Las Enseñanzas Profesionales están regidas por el REAL DECRETO 1577/2006 de 22 de diciembre, de rango nacional, por el que se fijan los aspectos básicos del Currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

En la Comunidad Autónoma Andaluza, se establece su ordenación a través del DECRETO 241/2007 de 4 de septiembre, por el que se establece la ordenación y el Currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música en Andalucía. La norma siguiente, en cuanto a rango, es la ORDEN de 25 de octubre de 2007, por la que se desarrolla el Currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música en Andalucía.

Las Enseñanzas Superiores están sufriendo una gran transformación debido al continuo cambio normativo en cuanto a Leyes de Educación en estos últimos años. Es por lo que aunque actualmente, en 2015, existe una normativa nueva, tenemos otras que están en proceso de derogación y por lo tanto aún están vigentes en los distintos conservatorios andaluces.

A nivel estatal, y en implantación progresiva desde 2009, nos encontramos con el REAL DECRETO 1614/2009 de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de la Enseñanzas Artísticas Superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. También, y un año posterior, aparece 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. A partir del año 2015 contamos con uno nuevo, el REAL DECRETO 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el REAL DECRETO 1614/2009 de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de la Enseñanzas Artísticas Superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

A nivel autonómico, y en extinción progresiva hasta el curso 2014- 2015, nos encontramos el DECRETO 56/ 2002, de 19 de febrero, por el que se establece el Currículo del Grado Superior de las Enseñanzas de Música en los Conservatorios de Andalucía, derogado por el DECRETO 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las Enseñanzas Artísticas Superiores de Grado en Música en Andalucía y en el que se concreta para la realidad andaluza el REAL DECRETO 1614/2009 de 26 de octubre. Además, en Andalucía contamos con las ORDENES de 16 de julio de 2002, por las que se aprueban los planes de estudios, y de manera individualizada, las Enseñanzas del Grado Superior de Música en los Conservatorios Superiores de Música «Manuel Castillo» de Sevilla, Conservatorio Superior de Música de Málaga, Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de Granada y Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba.

4.2. Currículo en los distintos niveles educativos.⁹⁶

4.2.1. Enseñanzas Elementales de Música.

La organización de las Enseñanzas Elementales de Música está marcada en el DECRETO 17/2009, concretamente en su Artículo 6, el cual versa así:

«Las enseñanzas elementales de música tendrán un doble modelo organizativo:

a) Enseñanzas básicas⁹⁷, que son aquellas enseñanzas adecuadas a los procesos formativos y evolutivos de la persona, especialmente pensadas para niños y niñas en edad escolar.

b) Enseñanzas de iniciación, que son aquellas enseñanzas de introducción a la cultura musical, o de dinamización de la misma, dirigidas a todas las personas, sin distinción de edad o preparación previa».

El estudio que se realizará en esta T.D., se centrará en las Enseñanzas Básicas que son las que se imparten en los conservatorios elementales de música de la Comunidad Andaluza, aunque durante todas las alusiones que se realicen a éstas, utilizaremos el término Enseñanzas Elementales de Música, debido a que es la terminología usada habitualmente en los conservatorios de música. Estas enseñanzas se desarrollan en dos ciclos de dos cursos de duración cada uno, tal y como muestra el siguiente cuadro extraído de la ORDEN de 24 de junio de 2009.

⁹⁶ Buena parte de los textos de este apartado, están extraídos literalmente de la normativa a la que se hace referencia. Toda ella, está completamente referenciada en el apartado Bibliografía: Referencias Legislativas.

⁹⁷ Tal y como se expone seguidamente, durante el desarrollo de esta T.D., se utilizará el término Enseñanzas Elementales de Música al referirnos a las Enseñanzas Básicas, debido a que esta terminología es la usada habitualmente en los conservatorios de música.

HORARIO SEMANAL EN LAS ENSEÑANZAS BÁSICAS DE MÚSICA				
MATERIAS	CICLO 1.º		CICLO 2.º	
	Curso 1.º	Curso 2.º	Curso 1.º	Curso 2.º
Instrumento (*)	2	2		
Lenguaje musical	2	2	2	2
Instrumento o Educación vocal			1	1
Coro			1	1
Agrupaciones musicales			1	1

(*) Las clases instrumentales de primer y segundo cursos del primer ciclo serán colectivas, con un máximo de tres alumnos o alumnas por cada dos horas.

Ilustración 54.-Horario semanal en las Enseñanzas Básicas de Música.

Las materias que se imparten en ellas vienen especificadas en el Artículo 9.

Seguidamente se enumeran siguiendo el orden que adopta el DECRETO 17/2009.

- a) Instrumento.
- b) Lenguaje musical.
- c) Educación vocal.
- d) Coro.
- e) Agrupaciones musicales.

Seguidamente se citan literalmente el conjunto de Objetivos tanto Generales como Específicos, que se pueden encontrar en el CAPÍTULO I Artículo 3, y CAPÍTULO III Artículo 7 respectivamente del DECRETO 17/2009.

«... *CAPÍTULO I*

Artículo 3. Objetivos generales.

Las enseñanzas elementales de música contribuirán a desarrollar en el alumnado las capacidades siguientes:

a) Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos y de las personas.

b) Conocer y valorar el patrimonio musical de Andalucía, con especial atención a la música flamenca.

c) *Interpretar y practicar la música con el fin de enriquecer sus posibilidades de comunicación y realización personal.*

d) *Desarrollar los hábitos de trabajo individual y de grupo, de esfuerzo y de responsabilidad, que supone el aprendizaje de la música.*

e) *Desarrollar la concentración y la audición como condiciones necesarias para la práctica e interpretación de la música.*

f) *Participar en agrupaciones vocales e instrumentales, integrándose equilibradamente en el conjunto.*

g) *Actuar en público, con seguridad en sí mismo y comprender la función comunicativa de la interpretación artística.*

h) *Conocer y comprender las diferentes tendencias artísticas y culturales de nuestra época».*

(...)

«CAPÍTULO III

Artículo 7. Enseñanzas básicas de música.

Los objetivos específicos de las enseñanzas básicas de música serán los siguientes:

a) *Desarrollar la personalidad y sensibilidad del alumnado a través del aprendizaje de la música.*

b) *Fomentar la creatividad musical y la capacidad de acción y transformación de los conocimientos.*

c) *Favorecer el interés y una actitud positiva del alumnado, ante el hecho artístico relacionado con la música.*

d) *Potenciar el desarrollo de sus posibilidades y prepararle para su incorporación a los estudios profesionales de música».*

Además, a estos Objetivos tanto generales como específicos que se marcan dentro del DECRETO, hay que añadir a los Objetivos específicos que se exponen en la ORDEN de 24 de junio de 2009, versando de la siguiente forma:

« La enseñanza instrumental en las enseñanzas elementales básicas tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos y alumnas las capacidades que les permitan:

1.-Adoptar una correcta posición corporal en consonancia con la configuración del instrumento.

2.-Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento, saber utilizarlas dentro de las exigencias del nivel, así como desarrollar hábitos de cuidado y mantenimiento del mismo.

3.-Adquirir una técnica básica que permita interpretar correctamente en público un repertorio integrado por obras o piezas de diferentes estilos, entre las que se incluyan algunas de autores andaluces o de inspiración andaluza, de una dificultad acorde con este nivel, como solista y como miembro de un grupo.

4.-Adquirir y desarrollar hábitos de estudio básicos, correctos y eficaces.

5.-Conocer la técnica y los recursos para el control de la afinación del instrumento, en los casos en que su naturaleza así lo permita.

6.-Despertar en el alumnado el aprecio y el respeto por el arte de la música a través del Conocimiento de su instrumento y de su literatura.

7.-Concebir la práctica instrumental como un medio para formar personas íntegras que aprecien y disfruten de la experiencia musical, incorporando estas vivencias a su propia cultura».

Con respecto a otras asignaturas que nos pueden resultar significativas para la realización de nuestro estudio, hemos de citar que en los dos primeros cursos primer Ciclo la asignatura

instrumental tiene un carácter grupal, siendo muy útil el conocer esto para la edición de obras dirigidas a grupos de varios oboes, pudiendo resultar de mucha utilidad en este Ciclo. Otra asignatura que aparece en el Currículo es la de agrupaciones instrumentales, la cual ofrece un espacio curricular en el que desenvolverse con su instrumento a través de la práctica musical en grupo. Ésta se desarrolla en el segundo Ciclo, concretamente durante dos cursos, y cuenta con una gran cantidad de Objetivos que pueden ser previsiblemente satisfechos con la obra que se ha elegido para las Enseñanzas Elementales. Seguidamente se expone el listado de Objetivos que se marcan en la citada ORDEN:

« Objetivos de la Asignatura de Agrupaciones Instrumentales:

- 1. Interpretar adecuadamente un repertorio básico que motive el gusto por la música.*
- 2. Familiarizarse con la práctica instrumental de conjunto.*
- 3. Habituarse a la dinámica de trabajo en grupo.*
- 4. Respetar las normas que exige la puesta en escena.*
- 5. Conocer los gestos básicos de la dirección y aplicarlos a una interpretación coherente.*
- 6. Responder a la exigencia del pulso único.*
- 7. Comprender la funcionalidad del conjunto sobre la base de la participación individual.*
- 8. Conocer y familiarizarse con los instrumentos musicales y su gama tímbrica.*
- 9. Reconocer en la práctica de conjunto los contenidos asimilados en otras materias.*
- 10. Apreciar la necesidad de la concertación.*
- 11. Reconocerse dentro del grupo.*
- 12. Potenciar la socialización.*
- 13. Potenciar el desarrollo de la lectura a primera vista.*

14. *Desarrollar la sensibilidad y la concentración necesarias para conseguir la capacidad de discriminación auditiva, de manera que permita la escucha simultánea de las diferentes voces, al mismo tiempo que se ejecuta la propia.*

15. *Conocer las distintas formaciones musicales mediante el uso de las nuevas tecnologías».*

4.2.2. Enseñanzas Profesionales de Música.

La organización de las Enseñanzas Profesionales de Música viene marcada en el REAL DECRETO 1577/2006, concretamente en su CAPÍTULO I, Artículo 1, punto 3º, versando así:

«Las Enseñanzas Profesionales de Música se organizarán en un grado de seis cursos de duración, según lo dispuesto en el artículo 48.2 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación».

En él, se hace una división entre asignaturas comunes a todas las especialidades como son las de instrumento o voz, lenguaje musical y armonía, y asignaturas propias de cada especialidad como son música de cámara, orquesta, banda, conjunto, coro e idiomas aplicados al canto. El alumnado de oboe tiene que estudiar obligatoriamente las tres primeras, al igual que el alumnado de los instrumentos que se citan a continuación:

- En música de cámara, las especialidades de acordeón, arpa, canto, clarinete, clave, contrabajo, fagot, flauta de pico, flauta travesera, guitarra, instrumentos de cuerda pulsada de renacimiento y barroco, instrumentos de púa, oboe, órgano, percusión, piano, saxofón, trombón, trompa, trompeta, tuba, viola, viola da gamba, violín y violoncello.

- En orquesta, las especialidades de arpa, clarinete, contrabajo, fagot, flauta travesera, oboe, percusión, saxofón, trombón, trompa, trompeta, tuba, viola, violín y violoncello.
- En banda, las especialidades de clarinete, contrabajo, fagot, flauta travesera, oboe, percusión, saxofón, trombón, trompa, trompeta, tuba.

Es importante conocer este listado puesto que nos proporciona un amplio marco de trabajo para la futura edición de partituras que cuente con plantilla que contengan estos instrumentos.

Además, en el citado REAL DECRETO, se hace referencia también al número de horas en el que se deben desarrollar las asignaturas, marcando para la de oboe las siguientes pautas:

20. Oboe		
Asignatura	N.º de cursos	Total - horas
Instrumento	6	180
Lenguaje musical	2	120
Armonía	2	120
Música de cámara/Orquesta/Banda ²⁰	6	340

²⁰ Los alumnos y alumnas deberán realizar como mínimo, durante los seis cursos que componen las enseñanzas profesionales de música, 340 horas en el conjunto de las agrupaciones especificadas. La asignatura de Música de Cámara se cursará un mínimo de dos cursos académicos.

Ilustración 55.-Número de cursos y de horas de las asignaturas troncales en las Enseñanzas Profesionales de Música.

Para la ordenación y el Currículo de las Enseñanzas Profesionales en la comunidad andaluza, tenemos que tener en cuenta la concretización del REAL DECRETO en Andalucía mediante el DECRETO 241/2007 y la ORDEN de 24 de junio, que ha sido establecido por la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, tras reescribir el articulado y su posterior adaptación al marco andaluz

De ellos, se han extraído para nuestro estudio datos relevantes como los Objetivos tanto generales como específicos para las Enseñanzas Profesionales de Música en Andalucía, las especialidades que están reguladas por este DECRETO, las asignaturas obligatorias y

opcionales según la modalidad e itinerario y los distintos itinerarios propuestos para los cursos quinto y sexto del ciclo.

Las especialidades reguladas por el mismo vienen especificadas en el Artículo 9 del CAPÍTULO III, y son las siguientes:

Arpa. Cante flamenco. Canto. Clarinete. Clave. Contrabajo. Fagot. Flauta travesera. Flauta de pico. Guitarra. Guitarra flamenca. Instrumentos de cuerda pulsada del renacimiento y barroco. Oboe. Órgano. Percusión. Piano. Saxofón. Trombón. Trompa. Trompeta. Tuba. Viola. Viola da gamba. Violín y Violoncello.

Todas estas especialidades deberán cursar una serie de materias obligatorias y opcionales que citamos a continuación.

- Las materias obligatorias son historia del pensamiento musical, música de cámara, orquesta/banda, piano complementario, repentización y transporte.
- Según modalidad e itinerario, las materias opcionales son acústica y organología, análisis musical, composición, estilos y formas musicales, etnomusicología, fundamentos de composición, improvisación y acompañamiento, informática musical, literatura e interpretación del instrumento principal y pedagogía musical.

Expuesto lo cual, el cómputo general de horas semanal que tendrá el alumnado y que podemos encontrar en el ANEXO III de la ORDEN de 24 de junio es el siguiente:

HORARIO DE LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA POR ESPECIALIDADES						
Especialidades: Arpa, Clarinete, Contrabajo, Fagot, Flauta travesera, Oboe, Percusión, Saxofón, Trombón, Trompa, Trompeta, Tuba, Viola, Violín y Violonchelo.						
	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º
Instrumento principal	1	1	1,5	1,5	1,5	1,5
Lenguaje musical	2	3				
Armonía			2	2		
Historia de la música				1	1	
Orquesta/banda	1,5	1,5	1,5	1,5	2	2
Música de cámara				1	1	1
Piano complementario		0,5	0,5	0,5		
Repentización y transporte			0,5			
Hª del pensamiento musical						1
Asignaturas modalidad a					4	3
Asignaturas modalidad b					4,5	3,5
Asignatura optativa						1
Horas por curso	4,5	6	6	7,5	9,5/10	9,5/10

Ilustración 56.-Horario de las Enseñanzas Profesionales de Música por Especialidades y Curso.

En la citada ORDEN, se expone que en los cursos quinto y sexto, el alumnado de especialidades sinfónicas, como es el caso de los estudiantes de oboe, puede elegir entre dos modalidades, A y B, con dos itinerarios para cada una de ellas en razón de sus intereses y motivaciones. Estas motivaciones pueden tener intenciones pedagógicas, interpretativas o compositivas, debiendo elegir en cada caso la modalidad y el itinerario que más le interese según sus preferencias para acceder a las Enseñanzas Superiores de Música. Para ello, los centros educativos cuentan con autonomía organizativa y pedagógica.

A continuación se enumeran los Objetivos marcados en el CAPÍTULO I Artículo 3 y en el CAPÍTULO II Artículo 5, del DECRETO 241/2007, en los que podemos encontrar tanto los Objetivos Generales como los Específicos respectivamente.

« CAPÍTULO I

Artículo 3. Objetivos generales.

Las enseñanzas profesionales de música tienen como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las capacidades generales y valores cívicos propios del sistema educativo y, además, las capacidades siguientes:

a) *Habituar a escuchar música y establecer un concepto estético que le permita fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos.*

b) *Desarrollar la sensibilidad artística y el criterio estético como fuente de formación y enriquecimiento personal.*

c) *Analizar y valorar la calidad de la música.*

d) *Conocer los valores de la música y optar por los aspectos emanados de ella que sean más idóneos para el desarrollo personal.*

e) *Participar en actividades de animación musical y cultural que permitan vivir la experiencia de transmitir el goce de la música.*

f) *Conocer y emplear con precisión el vocabulario específico relativo a los conceptos científicos de la música.*

g) *Conocer y valorar el patrimonio musical como parte integrante del patrimonio histórico y cultural.*

h) *Conocer y valorar el patrimonio musical de Andalucía y su contribución a la música española y universal.*

i) *Promover en el alumnado los valores de la tolerancia, la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres y la no discriminación*

CAPÍTULO II

Artículo 5. Objetivos específicos.

Las enseñanzas profesionales de música deberán contribuir a que el alumnado adquiera las capacidades siguientes:

a) *Superar con dominio y capacidad artística los contenidos y objetivos planteados en las asignaturas que componen el currículo de la especialidad elegida.*

b) *Conocer los elementos básicos de los lenguajes musicales, sus características, funciones y transformaciones en los distintos contextos históricos.*

c) *Utilizar el «oído interno» como base de la afinación, de la audición armónica y de la interpretación musical.*

d) *Formar una imagen ajustada de las posibilidades y características musicales de cada uno, tanto a nivel individual como en relación con el grupo, con la disposición necesaria para saber integrarse como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.*

e) *Compartir vivencias musicales de grupo en el aula y fuera de ella que permitan enriquecer la relación afectiva con la música a través del canto y de la participación instrumental en grupo.*

f) *Valorar el cuerpo y la mente para utilizar con seguridad la técnica y poder concentrarse en la audición e interpretación.*

g) *Interrelacionar y aplicar los conocimientos adquiridos en todas las asignaturas que componen el currículo, en las vivencias y en las experiencias propias para conseguir una interpretación artística de calidad.*

h) *Conocer y aplicar las técnicas del instrumento o de la voz de acuerdo con las exigencias de las obras.*

i) *Adquirir y demostrar los reflejos necesarios para resolver eventualidades que surjan en la interpretación.*

j) *Cultivar la improvisación y la transposición como elementos inherentes a la creatividad musical.*

k) Interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales, profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos.

l) Conocer, interpretar y valorar armónica, formal y estéticamente diferentes obras del repertorio musical andaluz o de inspiración andaluza.

m) Actuar en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa».

Además, citaremos la relación de Objetivos propios para la asignatura de oboe que se marcan en el ANEXO I de la ORDEN de 25 de octubre de 2007, y que son los siguientes:

«... Oboe.

Objetivos.

Las enseñanzas de Oboe, de las enseñanzas profesionales de música, tendrán como objetivos contribuir a desarrollar en el alumnado las capacidades siguientes:

1. Demostrar la sensibilidad auditiva necesaria para perfeccionar gradualmente la calidad sonora.

2. Adquirir una mayor eficiencia técnica respecto a la digitación, emisión, articulación, control de dinámicas y flexibilidad sonora.

3. Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos, de dificultad adecuada a este nivel, incluyendo obras del repertorio musical andaluz o de inspiración andaluza.

4. Conocer el funcionamiento mecánico básico del oboe, así como el cuidado y la reparación de pequeños problemas derivados del mismo.

5. Conocer los principios acústicos básicos del oboe.

6. *Desarrollar la capacidad de conjunción y de sentido armónico, mediante la realización de un repertorio, que abarque las diversas épocas y estilos, dentro de una dificultad adecuada a cada nivel.*

7. *Demostrar una autonomía, progresivamente mayor, para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: articulación, fraseo, etc.*

8. *Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación.*

9. *Adquirir y aplicar, progresivamente, herramientas y competencias para el desarrollo de la memoria.*

10. *Practicar la música de conjunto, en formaciones camerísticas y orquestales en diferentes roles (solista, oboe segundo, etc.), desarrollando el sentido de la interdependencia de los respectivos cometidos.*

11. *Desarrollar la lectura a primera vista y aplicar, con una autonomía en progresión, los conocimientos musicales para la improvisación con el instrumento.*

12. *Conocer el repertorio fundamental para oboe, como instrumento en la música de cámara y como solista.*

13. *Conocer las obras fundamentales dentro de la música orquestal, dado que el oboe es un instrumento orquestal, así como las obras más representativas en el repertorio orquestal de dicho instrumento.*

14. *Mantener una posición corporal adecuada, que favorezca la técnica instrumental y la calidad de la interpretación. Valorar el dominio del cuerpo y la mente para utilizar con seguridad la técnica y concentrarse en la interpretación.*

15. *Interpretar música en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa, participando de la experiencia de trasladar a otros el gusto por la música.*

16. *Conocer el proceso de fabricación de las cañas y tener independencia en la utilización y realización de las mismas.*

17. *Formarse una imagen ajustada de sí mismos, organizando sus preferencias y ambiciones artísticas, en concordancia con sus capacidades y rendimiento.*

18. *Valorar el silencio como elemento indispensable para el desarrollo de la concentración, la audición interna y el pensamiento musical.*

19. *Adquirir un control suficiente de la respiración, como base de la técnica instrumental y la interpretación».*

Con respecto a otras asignaturas que nos pueden resultar significativas para la realización de nuestro estudio, hemos de citar principalmente las de Música de Cámara por su carácter de conjunto instrumental y las de literatura e interpretación del instrumento principal, por su carácter histórico. Seguidamente se expone el listado de Objetivos que se marcan en el ANEXO I de la citada ORDEN.

«Objetivos.

Las enseñanzas de Música de Cámara de las enseñanzas profesionales de música tendrán como objetivos contribuir a desarrollar en el alumnado las capacidades siguientes:

1. *Valorar la música de cámara como un aspecto fundamental de la formación musical e instrumental.*

2. *Aplicar en todo momento la audición polifónica para escuchar simultáneamente las diferentes partes, al mismo tiempo que se ejecuta la propia.*

3. *Utilizar una amplia y variada gama sonora, de manera que el ajuste de sonido se realice en función de los demás instrumentos del conjunto y de las necesidades estilísticas e interpretativas de la obra.*

4. *Conocer y realizar los gestos básicos que permitan la interpretación coordinada sin director o directora».*

«Objetivos.

La enseñanza de la Literatura y la interpretación instrumental en las enseñanzas profesionales de música, tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las capacidades siguientes:

1. *Comprender el paralelismo entre la evolución del instrumento a lo largo de la historia y su significado en la escritura propia de dicha especialidad.*

2. *Conocimiento de las características estéticas de las diferentes épocas y estilos y su aplicación a la interpretación del repertorio.*

3. *Adquirir el hábito de escuchar música, ampliando su cultura musical, con el fin de tener una sólida base que le permita definir sus preferencias personales.*

4. *Desarrollar en el alumno o la alumna la capacidad de sacar conclusiones objetivas de lo que escucha y su posterior aplicación a su propia ejecución instrumental.*

5. *Despertar el interés por conocer a los grandes intérpretes de la música relativa a su instrumento».*

4.2.3. Enseñanzas Superiores de Música.

Las Enseñanzas Artísticas Superiores de Grado en Música están configuradas desde la propuesta del Espacio Europeo de Educación Superior, y establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, procurando al alumnado que las cursa una formación tanto básica como específica y que está orientada hacia el ejercicio profesional.

La organización de dichas Enseñanzas viene regulada a través del REAL DECRETO 631/2010, de 14 de mayo. El contenido básico de los planes de estudio que conducen a la obtención de título, se especifica en su Artículo 6, punto 3, y versa así:

«...Los planes de estudios comprenderán, para cada una de sus especialidades, 4 cursos académicos de 60 créditos cada uno, con un total de 240 créditos. ...»

Estos planes de estudios han de contener en su contenido básico las Competencias transversales, las Competencias generales, las Competencias específicas y los perfiles profesionales definidos para cada una de las especialidades. Sobre Competencias hay muchas definiciones, pero nos vamos a quedar con la de Feliú Salazar y Rodríguez Trujillo (1994) en la que se define como un *«Conjunto de conocimientos, habilidades, disposiciones y conductas que posee una persona, que le permiten la realización exitosa de un actividad»*.

Refiriéndonos al citado REAL DECRETO, destaca de manera especial el equilibrio entre conocimientos conceptuales, el desarrollo de destrezas técnicas y la comprensión de los principios estéticos y culturales que determinan el fenómeno artístico. Estos son los tres aspectos en los que se basan las Enseñanzas Superiores de Música, siendo esenciales en el alumnado para la fundamentación y el estímulo de la capacidad creativa, así como para el desarrollo de Competencias transversales, generales y específicas. Todo ello es necesario para proporcionar al alumnado un nivel de aprendizaje acorde con las necesidades fundamentales para el desarrollo del futuro ejercicio profesional. Así pues, estas Enseñanzas tienen como finalidad la formación cualificada de profesionales mediante la adquisición de las Competencias comunes a los estudios de música y a las correspondientes a la especialidad, para poder realizar su actividad profesional con madurez y con la suficiente formación técnica y humanística.

El perfil profesional que debe tener el graduado en música está marcado en el ANEXO I del REAL DECRETO 631/2010, de 14 de mayo, que versa así:

«Perfil profesional del Título de Graduado o Graduada en Música en la especialidad de Interpretación:

El Graduado o Graduada en interpretación deberá ser un profesional cualificado con un dominio completo de las técnicas de interpretación del instrumento y su repertorio, y en su caso, de instrumentos complementarios.

Deberá estar preparado para ejercer una labor interpretativa de alto nivel de acuerdo con las características de su modalidad y especialización, tanto en el papel de solista como formando parte de un conjunto, así como, en su caso, en su condición de intérprete acompañante de música y de danza. Deberá conocer las características técnicas y acústicas de su instrumento, profundizando en su desarrollo histórico.

Deberá tener formación para el ejercicio del análisis y del pensamiento musical, y disponer de una sólida formación metodológica y humanística que le ayude en la tarea de investigación afín al ejercicio de su profesión».

Además, cada plan de estudios deberá contar con un mínimo de créditos. Dichos créditos se distribuirán entre la formación básica con un mínimo de 24 créditos, la formación especializada con un mínimo de 102 créditos, y la realización de un trabajo fin de grado con un mínimo de 6 créditos, realizándose éste en la fase final del plan de estudios. El resto de asignaturas hasta llegar a las 240 establecidos para las Enseñanzas de Grado, corresponden a asignaturas optativas que deberán establecer los centros docentes. Tanto las materias de formación básica como las materias obligatorias de la especialidad de interpretación, vienen especificadas en los ANEXOS II y III del citado REAL DECRETO, y son las siguientes:

Materias de Formación Básica		
Materia	Descripción/contenidos	ECTS mínimos en el Grado
Cultura, pensamiento e historia.	Conocimientos fundamentales del hecho musical en relación con la cultura, desde una perspectiva histórica y sistemática. Análisis e interpretación de los contextos sociales en que se produce este hecho. Integración de la investigación e interpretación de cara a una comprensión global del fenómeno de la práctica musical.	12
Lenguajes y técnica de la música.	Desarrollo de las habilidades y adquisición de conocimientos que faciliten al alumno la percepción, la creación, la interpretación, la reflexión y la documentación musical. Asimilación de las principales teorías sobre la organización de la música. Conocimiento de las posibilidades sonoras de la voz y de otros instrumentos o fuentes sonoras. Estudio del repertorio y de su contexto estilístico. Desarrollo del oído, de la concentración en la escucha, de la memoria y de la inteligencia musical.	12

Especialidad Interpretación		
Materia	Descripción/contenidos	ECTS mínimos en el Grado
Instrumento/Voz.	Práctica instrumental/vocal. Síntesis y dominio de las dimensiones básicas de la interpretación musical profesional. Práctica de la técnica instrumental, aprendizaje del repertorio principal y de un repertorio complementario. Desarrollo de un estilo propio como intérprete y de la madurez creativa. Hábitos y técnicas de estudio, valoración crítica del trabajo. Control de correctos hábitos posturales y técnicas de relajación. Preparación para la interpretación en público, como solista o junto a otros intérpretes. Conocimiento básico de la construcción, mantenimiento, comportamiento acústico y características del propio instrumento.	66
Formación instrumental complementaria.	Actividades complementarias a la interpretación directamente vinculadas a la práctica interpretativa del instrumento/voz. Desarrollo de las dimensiones básicas de la interpretación con un segundo instrumento y/o con instrumentos afines. Práctica de lectura a vista, improvisación, transposición, y en su caso, acompañamiento y reducción de partituras. Profundización en repertorios especializados y en el trabajo individual y/o colectivo derivado de la propia especialidad instrumental. Comprensión de la variedad de enfoques estilísticos y requerimientos asociados a la interpretación que confieren a esta materia un carácter flexible y adaptable a los distintos instrumentos, a la voz y a los estilos y tradiciones interpretativas.	24
Música de conjunto.	Práctica de la interpretación musical en grupo y en diferentes formaciones y repertorios. Conocimiento del repertorio de conjunto de la propia especialidad y práctica interpretativa en formaciones diversas. Desarrollo de hábitos y técnicas de ensayo. Cooperación en el establecimiento de criterios interpretativos, compenetración y trabajo colectivo. Práctica de lectura a primera vista, flexibilidad de respuesta a las indicaciones del director. Concepción y desarrollo de proyectos musicales colectivos.	12

Ilustración 57.-Créditos correspondientes a la Formación Básica y Formación Especializada del Grado en Música en la especialidad de Interpretación.

En la concretización del REAL DECRETO 632/2010 que hace la Consejería de Educación de Andalucía con respecto a las especialidades existentes en el DECRETO 260/2011, de 26 de julio, se realiza la división entre composición, dirección, flamenco, interpretación, musicología, pedagogía, producción y gestión y sonología. Los estudios de oboe se encuentran insertos dentro de la especialidad de interpretación, que es en la que nos centraremos a continuación.

En el Artículo 10 del citado DECRETO, se fijan los itinerarios académicos para cada una de las especialidades, estando el oboe incluido dentro del itinerario de instrumentos sinfónicos junto a arpa, clarinete, contrabajo, fagot, flauta travesera, percusión, saxofón, trombón, trompa, trompeta, tuba, viola, violín y violoncello. Además, en su Artículo 12, se

cita que en el ANEXO I del mismo, se establece el cuadro con las materias, las asignaturas en que se organizan, el número de créditos para cada una de ellas, el número de cursos en que deberán realizarse y el horario lectivo semanal. El cuadro referente a la especialidad de interpretación y correspondiente al itinerario de instrumentos sinfónicos es el siguiente:

ESPECIALIDAD DE INTERPRETACIÓN (Itinerario de Instrumentos sinfónicos)									
MATERIA	ASIGNATURA	1*		2*		3*		4*	
		ECTS	HLS	ECTS	HLS	ECTS	HLS	ECTS	HLS
Cultura, pensamiento e historia	Historia de la música	4	1,5	4	1,5				
	Sociología y estética de la música			4	1,5				
Lenguajes y técnica de la música	Lenguaje y teoría musical	4	1,5						
	Análisis	4	1,5	4	1,5				
Instrumento/voz	Técnica e interpretación del instrumento/voz	22	1,5	22	1,5	22	1,5	22	1,5
	Repertorio con pianista acompañante	3	1	3	1	3	1	3	1
	Repertorio orquestal	3	1	3	1	3	1	3	1
Música de conjunto	Música de conjunto	6	3	6	3				
	Música de cámara	6	1,5	6	1,5	6	1,5	6	1,5
Formación instrumental complementaria	Taller de música contemporánea					4	1,5		
	Grandes agrupaciones					6	3	6	3
	Instrumentos afines					2	1	2	1
Asignaturas optativas		8		8		14		8	
Trabajo fin de grado								10	1

Ilustración 58.-Créditos correspondientes al Grado de Interpretación (Itinerario instrumentos Sinfónicos), dividido por cursos y asignaturas.

Las Competencias que se marcan en el DECRETO 260/2011, de 26 de julio, las podemos encontrar en el ANEXO II del mismo, versando literalmente de la siguiente manera:

«Competencias transversales del Graduado o Graduada en Música.

Al finalizar sus estudios los Graduados y Gradudas en Música deben poseer las siguientes competencias transversales:

- 1.-Organizar y planificar el trabajo de forma eficiente y motivadora.*
- 2.-Recoger información significativa, analizarla, sintetizarla y gestionarla adecuadamente.*
- 3.-Solucionar problemas y tomar decisiones que respondan a los objetivos del trabajo que se realiza.*
- 4.-Utilizar eficientemente las tecnologías de la información y la comunicación.*

5.-Comprender y utilizar, al menos, una lengua extranjera en el ámbito de su desarrollo profesional.

6.-Realizar autocrítica hacia el propio desempeño profesional e interpersonal.

7.-Utilizar las habilidades comunicativas y la crítica constructiva en el trabajo en equipo.

8.-Desarrollar razonada y críticamente ideas y argumentos.

9.-Integrarse adecuadamente en equipos multidisciplinares y en contextos culturales diversos.

10.-Liderar y gestionar grupos de trabajo.

11.-Desarrollar en la práctica laboral una ética profesional basada en la apreciación y sensibilidad estética, medioambiental y hacia la diversidad.

12.-Adaptarse, en condiciones de competitividad a los cambios culturales, sociales y artísticos y a los avances que se producen en el ámbito profesional y seleccionar los cauces adecuados de formación continuada.

13.-Buscar la excelencia y la calidad en su actividad profesional.

14.-Dominar la metodología de investigación en la generación de proyectos, ideas y soluciones viables.

15.-Trabajar de forma autónoma y valorar la importancia de la iniciativa y el espíritu emprendedor en el ejercicio profesional.

16.-Usar los medios y recursos a su alcance con responsabilidad hacia el patrimonio cultural y medioambiental.

17.-Contribuir con su actividad profesional a la sensibilización social de la importancia del patrimonio cultura, su incidencia en los diferentes ámbitos y su capacidad de generar valores significativos».

«Competencias generales del Título de Graduado o Graduada en Música.

Al finalizar sus estudios los Graduados o Gradudas en Música deben poseer las siguientes competencias generales:

1.-Conocer los principios teóricos de la música y haber desarrollado adecuadamente aptitudes para el reconocimiento, la comprensión y la memorización del material musical.

2.-Mostrar aptitudes adecuadas para la lectura, improvisación, creación y recreación musical.

3.-Producir e interpretar correctamente la notación gráfica de textos musicales.

4.-Reconocer materiales musicales gracias al desarrollo de la capacidad auditiva y saber aplicar esta capacidad a su práctica profesional.

5.-Conocer los recursos tecnológicos propios de su campo de actividad y sus aplicaciones en la música preparándose para asimilar las novedades que se produzcan en él.

6.-Dominar uno o más instrumentos musicales en un nivel adecuado a su campo principal de actividad.

7.-Demostrar capacidad para interactuar musicalmente en diferentes tipos de proyectos musicales participativos.

8.-Aplicar los métodos de trabajo más apropiados para superar los retos que se le presenten en el terreno del estudio personal y en la práctica musical colectiva.

9.-Conocer las características propias de su instrumento principal, en relación a su construcción y acústica, evolución histórica e influencias mutuas con otras disciplinas.

10.-Argumentar y expresar verbalmente sus puntos de vista sobre conceptos musicales diversos.

11.-Estar familiarizado con un repertorio amplio y actualizado, centrado en su especialidad pero abierto a otras tradiciones. Reconocer los rasgos estilísticos que caracterizan a dicho repertorio y poder describirlos de forma clara y completa.

12.-Acreditar un conocimiento suficiente del hecho musical y su relación con la evolución de los valores estéticos, artísticos y culturales.

13.-Conocer los fundamentos y la estructura del lenguaje musical y saber aplicarlos en la práctica interpretativa, creativa, de investigación o pedagógica.

14.-Conocer el desarrollo histórico de la música en sus diferentes tradiciones, desde una perspectiva crítica que sitúe el desarrollo del arte musical en un contexto social y cultural.

15.-Tener un amplio conocimiento de las obras más representativas de la literatura histórica y analítica de la música.

16.-Conocer el contexto social, cultural y económico en que se desarrolla la práctica musical, con especial atención a su entorno más inmediato pero con atención a su dimensión global.

17.-Estar familiarizado con los diferentes estilos y prácticas musicales que le permitan entender, en un contexto cultural más amplio, su propio campo de actividad y enriquecerlo.

18.-Comunicar de forma escrita y verbal el contenido y los objetivos de su actividad profesional a personas especializadas, con uso adecuado del vocabulario técnico y general.

19.-Conocer las implicaciones pedagógicas y educativas de la música en distintos niveles.

20.-Conocer la clasificación, características acústicas, históricas y antropológicas de los instrumentos musicales.

21.-*Crear y dar forma a sus propios conceptos artísticos habiendo desarrollado la capacidad de expresarse a través de ellos a partir de técnicas y recursos asimilados.*

22.-*Disponer de recursos musicales amplios y diversos para poder crear o adaptar piezas musicales así como improvisar en distintos contextos a partir del conocimiento de estilos, formatos, técnicas, tendencias y lenguajes diversos.*

23.-*Valorar la creación musical como la acción de dar forma sonora a un pensamiento estructural rico y complejo.*

24.-*Desarrollar capacidades para la autoformación a lo largo de su vida profesional.*

25.-*Conocer y ser capaz de utilizar metodologías de estudio e investigación que le capaciten para el continuo desarrollo e innovación de su actividad musical a lo largo de su carrera.*

26.-*Ser capaz de vincular la propia actividad musical a otras disciplinas del pensamiento científico y humanístico, a las artes en general y al resto de disciplinas musicales en particular, enriqueciendo el ejercicio de su profesión con una dimensión multidisciplinar.*

27.-*Adquirir una personalidad artística singular y flexible que permita adaptarse a entornos y retos creativos múltiples».*

«Competencias específicas del Título de Graduado o Graduada en Música en la especialidad de Interpretación.

Al finalizar sus estudios los Graduados o Gradudas en Música en la especialidad de Interpretación deben poseer las siguientes competencias específicas:

1.-*Interpretar el repertorio significativo de su especialidad tratando de manera adecuada los aspectos que lo identifican en su diversidad estilística.*

2.-*Construir una idea interpretativa coherente y propia.*

3.- *Demostrar capacidad para interactuar musicalmente en todo tipo de proyectos musicales participativos, desde el dúo hasta los grandes conjuntos.*

4.- *Expresarse musicalmente con su Instrumento/Voz de manera fundamentada en el conocimiento y dominio en la técnica instrumental y corporal, así como en las características acústicas, organológicas y en las variantes estilísticas.*

5.- *Comunicar, como intérprete, las estructuras, ideas y materiales musicales con rigor.*

6.- *Argumentar y expresar verbalmente sus puntos de vista sobre la interpretación, así como responder al reto que supone facilitar la comprensión de la obra musical.*

7.- *Desarrollar aptitudes para la lectura e improvisación sobre el material musical.*

8.- *Asumir adecuadamente las diferentes funciones subordinadas, participativas o de liderazgo que se pueden dar en un proyecto musical colectivo.*

9.- *Conocer los procesos y recursos propios del trabajo orquestal y de otros conjuntos dominando adecuadamente la lectura a primera vista, mostrando flexibilidad ante las indicaciones del director y capacidad de integración en el grupo.*

10.- *Conocer las implicaciones escénicas que conlleva su actividad profesional y ser capaz de desarrollar sus aplicaciones prácticas».*

4.3. Análisis comparativo de las obras seleccionadas con las necesidades educativas de los distintos Estadios que configuran las Enseñanzas Artísticas Musicales.

Una vez expuestos todos los Objetivos y Competencias que se desprenden de los distintos Currículos, nos disponemos a realizar un estudio en el que se desarrolle un análisis argumentado de la medida en la que las obras elegidas para cada uno de los tres Estadios educativos que configuran las Enseñanzas Artísticas Musicales, pueden satisfacer el logro de cada uno de los citados Objetivos o Competencias. Para su realización, se ha hecho uso de las

competencias tanto técnicas como interpretativas que le profiere a este Doctorando el Título Superior de Música en la Especialidad de Oboe, puesto que con ella se poseen los recursos técnicos necesarios para argumentar de manera rigurosa el objetivo marcado con en este estudio.

Así pues, se han elaborado unas tablas diseñadas para cada uno de los tres Estadios educativos, agrupándolos según la tipología del Objetivo o de la Competencia. En el enunciado superior de cada una de éstas, se muestra el nivel educativo al que hacen referencia y los Objetivos o Competencias que se ponen en análisis. En la segunda línea de la tabla, se ha situado el título de la obra a estudio. La tercera fila de la tabla está dividida en tres columnas, en las que encontramos el Objetivo o Competencia del Currículo, la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de éste o ésta, y el grado en el que lo puede hacer. Para el análisis técnico de cada uno de ellos, se ha realizado un pequeño comentario de la medida en la que cada una de las obras elegidas puede satisfacerlos o no.

Con la finalidad de poder ofrecer unos datos cuantitativos al final de este apartado, se han establecido unos niveles correspondientes al grado de satisfacción que cada obra puede ofrecer a la consecución del Objetivo o Competencia. Estos niveles están seleccionados bajo unas premisas iniciales:

Los niveles son cuatro y están expuestos con numeración de uno a cuatro. El nivel inferior es el 1 y hace referencia a que el Objetivo o Competencia no puede ser conseguido con las obras. El nivel 2, se le otorga cuando está relacionados indirectamente, y el 3 cuando el logro del Objetivo o Competencia sea posible, pero no asegurando su consecución de manera total. Expresado con la puntuación máxima que es un 4, están los Objetivos o Competencias que pueden ser conseguidos directamente a través de las obras.

Este apartado terminará con la exposición de resultados y conclusiones que se extraigan de este estudio.

4.3.1. Estadio de las Enseñanzas Elementales.

El análisis realizado a cada uno de los Objetivos marcados en el Currículo de las Enseñanzas Elementales de Música es el siguiente:

Enseñanzas Elementales. Objetivos Generales.		
OBRA: «Gloriosum Sancta Liberata». Motete a dúo.		
Objetivos del Currículo.	Medida en la que la obra puede satisfacer logro del objetivo.	Nivel
a) Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos y de las personas.	A través de la interpretación de esta obra se puede acrecentar la valoración propia del alumnado como artista y lo que ello significa.	3
b) Conocer y valorar el patrimonio musical de Andalucía, con especial atención a la música flamenca.	Con esta obra se accede a una obra de nuestro patrimonio.	4
c) Interpretar y practicar la música con el fin de enriquecer sus posibilidades de comunicación y realización personal.	La interpretación de esta obra puede resultar de bastante utilidad tanto comunicativamente como para la adquisición de cuestiones actitudinales.	3
d) Desarrollar los hábitos de trabajo individual y de grupo, de esfuerzo y de responsabilidad, que supone el aprendizaje de la música.	Para la ejecución de esta obra se deben poner en práctica tanto la disciplina y como la responsabilidad, Competencias esenciales para el aprendizaje de la música.	3
e) Desarrollar la concentración y la	El aislamiento de estímulos externos	

audición como condiciones necesarias para la práctica e interpretación de la música.	y el uso del oído musical, son componentes de suma importancia para interpretar esta obra.	3
f) Participar en agrupaciones vocales e instrumentales, integrándose equilibradamente en el conjunto.	El carácter grupal es inherente a esta obra, siendo imprescindible la comunicación entre los participantes.	4
g) Actuar en público, con seguridad en sí mismo y comprender la función comunicativa de la interpretación artística.	Un elemento necesario en el proceso de aprendizaje de la obra, es la interpretación de la misma ante público ampliando sus destrezas escénicas.	4
h) Conocer y comprender las diferentes tendencias artísticas y culturales de nuestra época.	Esta obra supone una profundización en el periodo Clásico de la música.	1

Tabla 12.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Generales de Enseñanzas Elementales en Música.

Enseñanzas Elementales. Objetivos Específicos.		
OBRA: «Gloriosum Sancta Liberata». Motete a dúo.		
Objetivos del Currículo.	Medida en la que la obra puede satisfacer logro del objetivo.	Nivel
a) Desarrollar la personalidad y sensibilidad del alumnado a través del aprendizaje de la música.	A través de esta obra, se puede ofrecer al alumnado la importancia que la disciplina de la música posee.	1
b) Fomentar la creatividad musical y la capacidad de acción y transformación de los conocimientos.	El gran número de destrezas necesarias para interpretar la obra en este nivel, exigirá al alumnado la agilidad en el uso y la transformación de las mismas.	3
c) Favorecer el interés y una actitud	La estimulación del alumnado	

positiva del alumnado, ante el hecho artístico relacionado con la música.	mediante la interpretación de esta obra, es esencial para el desarrollo del futuro músico.	2
d) Potenciar el desarrollo de sus posibilidades y prepararle para su incorporación a los estudios profesionales de música.	Esta obra posee unos ingredientes propios del último curso de Enseñanzas Elementales, por lo que durante su estudio es necesario profundizar en las posibilidades del intérprete.	3

Tabla 13.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Específicos de Enseñanzas Elementales en Música.

Enseñanzas Elementales. Objetivos Específicos de las Enseñanza Instrumental.		
OBRA: «Gloriosum Sancta Liberata». Motete a dúo.		
Objetivos del Currículo.	Medida en la que la obra puede satisfacer logro del objetivo.	Nivel
1.-Adoptar una correcta posición corporal en consonancia con la configuración del instrumento.	Es inherente a la interpretación instrumental el adoptar una correcta posición corporal.	2
2.-Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento, saber utilizarlas dentro de las exigencias del nivel, así como desarrollar hábitos de cuidado y mantenimiento del mismo.	Los conocimientos que posee el alumnado en cuanto a posibilidades y cuidados del instrumento, son actitudes que se deben tener en cuenta en todo momento.	2
3.-Adquirir una técnica básica que permita interpretar correctamente en público un repertorio integrado por obras o piezas de diferentes estilos, entre las que se incluyan algunas de autores andaluces o de inspiración	Esta obra nos ofrece la posibilidad de interpretar piezas de estilo Clásico de un compositor de nuestra tierra y está diseñada para su ejecución ante público. Las muchas dificultades que presenta son adecuadas al nivel,	4

andaluza, de una dificultad acorde con este nivel, como solista y como miembro de un grupo.	ofreciendo distintas posibilidades grupales.	
4.-Adquirir y desarrollar hábitos de estudio básicos, correctos y eficaces.	Las dificultades de la obra exigen un estudio previo, siendo necesario un trabajo que resulte correcto y eficaz.	4
5.-Conocer la técnica y los recursos para el control de la afinación del instrumento, en los casos en que su naturaleza así lo permita.	La interpretación de notas agudas y las armonías en terceras entre los dos oboes, hace necesario un constante trabajo de afinación.	4
6.-Despertar en el alumnado el aprecio y el respeto por el arte de la música a través del Conocimiento de su instrumento y de su literatura.	El hecho de trabajar con la música que se hacía en las catedrales en el siglo XVIII, despertará en el intérprete nuevas inquietudes en cuanto al repertorio para oboe.	3
7.-Concebir la práctica instrumental como un medio para formar personas íntegras que aprecien y disfruten de la experiencia musical, incorporando estas vivencias a su propia cultura.	Esta obra ofrece una oportunidad de disfrutar con la ejecución de música nuestra, aportando material para el acrecentamiento de valores referentes a la interpretación musical.	2

Tabla 14.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Específicos de la Enseñanza Instrumental de Enseñanzas Elementales en Música.

Enseñanzas Elementales. Objetivos Específicos de la asignatura Agrupaciones Instrumentales.		
OBRA: «Gloriosum Sancta Liberata». Motete a dúo.		
Objetivos del Currículo	Medida en la que la obra puede satisfacer logro del objetivo.	Nivel
1. Interpretar adecuadamente un repertorio básico que motive el gusto por la música.	Esta obra puede formar parte de un repertorio básico de trabajo, además contiene elementos suficientes para acrecentar el gusto musical.	3

2. Familiarizarse con la práctica instrumental de conjunto.	Con esta obra se ponen en práctica cuestiones interpretativas referentes a ejecución de música grupal.	4
3. Habitarse a la dinámica de trabajo en grupo.	La interpretación de esta obra exige el adaptarse al trabajo de manera coordinada y respetuosa.	4
4. Respetar las normas que exige la puesta en escena.	La finalidad de esta obra será la puesta en escena de la misma, durante la cual habrá que poner en práctica dichas normas.	3
5. Conocer los gestos básicos de la dirección y aplicarlos a una interpretación coherente.	La práctica de gestos referidos a la ejecución grupal es inherente a la misma.	4
6. Responder a la exigencia del pulso único.	Con esta obra podemos desarrollar esta destreza debido a que posee una serie de pasajes en los que hay que realizar una respuesta coordinada de los integrantes frente al piano.	4
7. Comprender la funcionalidad del conjunto sobre la base de la participación individual.	El trabajo personal de la obra es fundamental para el correcto funcionamiento del grupo.	3
8. Conocer y familiarizarse con los instrumentos musicales y su gama tímbrica.	Esta obra contiene tres timbres distintos: oboe, fagot y piano. Estos instrumentos usan buena parte de su gama tímbrica en la obra.	4
9. Reconocer en la práctica de conjunto los contenidos asimilados en otras materias.	Con la interpretación de la obra, se ponen en práctica todas las destrezas que posee el instrumentista, siendo para ello necesario el reconocimiento previo de las mismas.	3
10. Apreciar la necesidad de la	Las características grupales de esta	

concertación.	obra, infieren en el alumnado la necesidad de tener en cuenta la concertación como factor fundamental.	3
11. Reconocerse dentro del grupo.	Entre los elementos que se pueden trabajar con esta obra, está el desarrollo de la funcionalidad en todo momento de las distintas voces.	4
12. Potenciar la socialización.	La obra exige la puesta en contacto de varios instrumentistas.	3
13. Potenciar el desarrollo de la lectura a primera vista.	El juego que tiene el papel de los instrumentistas con el piano, hace que la obra no posea una melodía concreta, no siendo de las mejores obras para alcanzar este objetivo.	1
14. Desarrollar la sensibilidad y la concentración necesarias para conseguir la capacidad de discriminación auditiva, de manera que permita la escucha simultánea de las diferentes voces, al mismo tiempo que se ejecuta la propia.	La atención que debe prestar cada uno de los ejecutantes al tocar esta obra, hace que se amplíen destrezas en cuanto a los planos que deben ocupar cada uno de los timbres dentro del conjunto.	4
15. Conocer las distintas formaciones musicales mediante el uso de las nuevas tecnologías.	A través de esta obra, se puede estimular al alumnado al acrecentamiento de inquietudes con respecto a música de conjunto, para ello es un buen medio el uso de recursos que la tecnología nos ofrece.	2

Tabla 15.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Específicos de la asignatura Agrupaciones Instrumentales de Enseñanzas Elementales en Música.

Para la exposición de resultados y conclusiones que se desprenden del análisis de los Objetivos referentes a las Enseñanzas Elementales de Música, se especificarán los resultados por separado. Por un lado, se expondrán los resultados obtenidos a partir del grupo conformado por los Objetivos generales y específicos y los Objetivos específicos de la enseñanza instrumental, y por otro lado, se analizarán de manera específica los objetivos de la asignatura llamada agrupaciones musicales.

Centrándonos en el primer grupo de asignaturas, concretamente entre los Objetivos que pensamos que no guardan relación alguna con la obra, nos encontramos con uno solo, concretamente el que hace referencia al conocimiento de las tendencias artísticas y culturales de nuestra época, por las razones expuestas en el análisis. Un nivel más arriba, entre los Objetivos relacionados indirectamente con la obra, están los que hacen referencia a características del instrumento, posición corporal o acrecentamiento del interés por la música.

Una puntuación intermedia, el 3, reciben generalmente la consecución de Objetivos que hacen referencia a destrezas tales como concentración, creatividad y reacción ante dificultades o afinación. A éstos, hay que sumar Objetivos actitudinales como son el respeto por la música, los referentes a los hábitos de estudio o la interpretación como lenguaje artístico. En el nivel superior, es decir, cuando la obra está relacionada directamente con la consecución del objetivo, se encuentran los Objetivos referentes a interpretación, como los referentes a técnica básica, interpretación ante público y la interpretación en agrupaciones. Pero, sobresaliendo por encima de todos los Objetivos analizados, se ha detectado que sobresalen sobre todos los que hacen referencia al Patrimonio Musical Andaluz.

Expresado gráficamente, obtenemos los siguientes resultados:

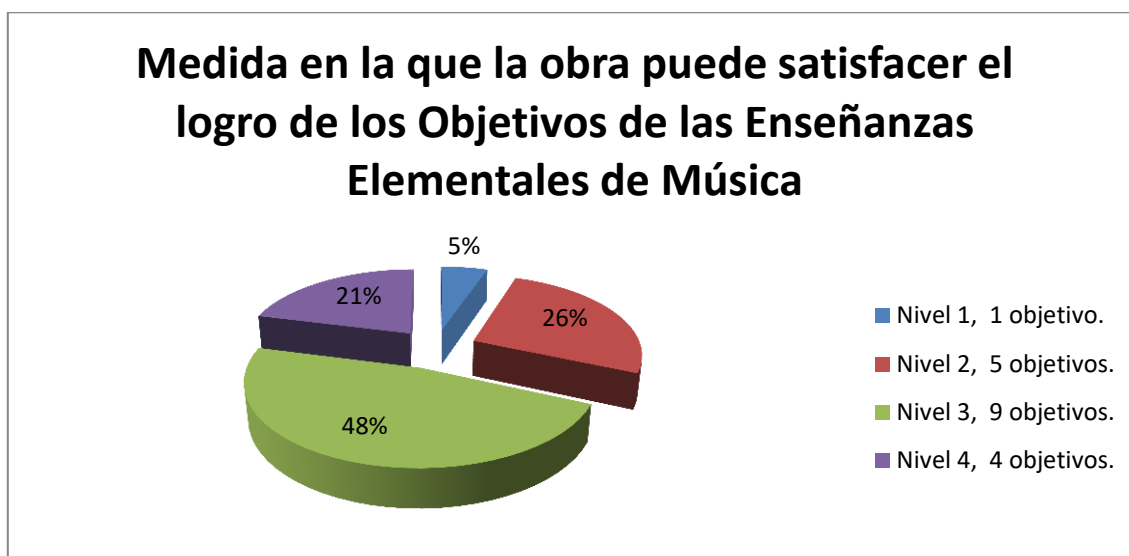


Tabla 16.-Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de los Objetivos perseguidos en las Enseñanzas Elementales de Música.

De un total de diecinueve Objetivos analizados, extraemos que la obra no satisface el logro de un Objetivo y está relacionada indirectamente con la consecución de otros cinco. En tantos por ciento, hemos de afirmar que en los niveles más bajos están situados un 31 % de los Objetivos analizados. Por el contrario, en el nivel tres nos encontramos un total de nueve Objetivos en los que la obra nos proporciona una gran diversidad de elementos para su consecución y en el nivel máximo tenemos un total de cuatro Objetivos en los que, a través de la obra, se puede alcanzar satisfactoriamente a la consecución del mismo. Ambos suman un total del 79 %, lo cual confirma el alto grado de utilidad que la obra pudiese tener la consecución de los Objetivos de este primer grupo, que como recordamos, está elaborado con los Objetivos generales, específicos y específicos de la enseñanza instrumental marcados por la normativa.

Con respecto a la exposición de resultados y conclusiones que se desprenden del análisis realizado a los Objetivos de la asignatura agrupaciones musicales, en cuanto a la medida en que la obra los satisficiera, confirmamos que en un gran número de ellos, el nivel es apreciablemente alto. Sólo en dos Objetivos, la obra no está relacionada o tiene una relación

indirecta con la consecución del mismo. El resto de Objetivos analizados se pueden lograr de manera directa a través de la ejecución de la obra.

Los que se le han otorgado puntuaciones más bajas y que corresponden al nivel 1 y 2, son los referentes a primera vista y al conocimiento de nuevas formaciones con el uso de las nuevas tecnologías. En un nivel intermedio nos encontramos los Objetivos relacionados con la puesta en escena, la interpretación de repertorio básico o la ejecución de contenidos de otras materias a través de la música de conjunto. En el nivel superior, podemos observar los Objetivos que se refieren a las destrezas propias de la música de conjunto como son el conocimiento de gestos básicos, el atender a pulso único, conocer una diversa gama tímbrica o el desarrollo de la concentración. A ello, hay que añadir los que hacen alusión a profundización en la práctica de conjunto, a la dinámica de trabajo o al reconocimiento del papel dentro del grupo.

Expresado gráficamente, obtenemos los siguientes resultados.



Tabla 17.- Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de los Objetivos de la asignatura Agrupaciones Instrumentales.

Tras el análisis de quince Objetivos, observamos que, por un lado, encontramos sólo uno en cada uno de los dos niveles inferiores, es decir uno en el que la obra no satisface la

consecución del Objetivo y otro en el que la misma está relacionada indirectamente, con lo que con estos niveles estaríamos solamente frente al 14 % del total de los Objetivos analizados. Por otro lado, tendríamos trece que están repartidos entre los dos niveles superiores, conformando un 86 % del total. De estos, como se puede observar en la gráfica anterior, seis posibilitan el logro del Objetivo, mientras que hay siete que se pueden alcanzar directamente con esta obra.

Así pues, queda de manifiesto el indudable recurso que la inserción de la obra propuesta, analizada frente a las exigencias que se marcan en la normativa existente, puede suponer para la consecución de la mayoría de los Objetivos y, por consiguiente, para la formación íntegra del alumnado en este Estadio de las Enseñanzas Artísticas Musicales.

4.3.2. Estadio de las Enseñanzas Profesionales.

El análisis realizado a cada uno de los Objetivos marcados en el Currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música es el siguiente:

Enseñanzas Profesionales. Objetivos Generales.		
OBRA: «Responsorio 3ª del 1º Nocturno».		
Objetivos del Currículo.	Medida en la que la obra puede satisfacer logro del objetivo.	Nivel
a) Habitarse a escuchar música y establecer un concepto estético que le permita fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos.	En principio, esta obra está enfocada a ser interpretada, no guardando demasiada relación con el fin propio de este Objetivo.	1
b) Desarrollar la sensibilidad artística y el criterio estético como fuente de formación y enriquecimiento personal.	Con esta obra nos introduciremos en la estética del Clasicismo ampliando el gusto y el conocimiento del estilo a través de su interpretación.	3
c) Analizar y valorar la calidad de la música.	Con esta obra se pueden llegar a conclusiones bastante interesantes	4

	debido a su alto nivel compositivo.	
d) Conocer los valores de la música y optar por los aspectos emanados de ella que sean más idóneos para el desarrollo personal.	Ciudadanía, responsabilidad, justicia, solidaridad, convivencia, libertad, perseverancia, honestidad, son algunos de los valores que pueden emanar de la interpretación de esta obra.	3
e) Participar en actividades de animación musical y cultural que permitan vivir la experiencia de transmitir el goce de la música.	La interpretación de la obra en actividades de esta índole, será una de las finalidades del estudio de esta obra.	3
f) Conocer y emplear con precisión el vocabulario específico relativo a los conceptos científicos de la música.	De esta obra se puede extraer una gran cantidad de terminología musical.	3
g) Conocer y valorar el patrimonio musical como parte integrante del patrimonio histórico y cultural.	Con esta obra, el alumnado contará con los argumentos necesarios para la defensa de la música en todos los ámbitos culturales.	3
h) Conocer y valorar el patrimonio musical de Andalucía y su contribución a la música española y universal.	Con esta obra se da a conocer un patrimonio desconocido para oboe en Andalucía, contribuyendo con su interpretación a su difusión a nivel nacional y mundial del mismo.	4
i) Promover en el alumnado los valores de la tolerancia, la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres y la no discriminación.	Esta obra podrá ser ejecutada por integrantes de distinta índole (sexo, raza, etc.), desarrollando los valores inherentes a dicha situación interpretativa.	3

Tabla 18.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Generales de las Enseñanzas Profesionales en Música.

Enseñanzas Profesionales. Objetivos Específicos.		
OBRA: «Responsorio 3ª del 1º Nocturno».		
Objetivos del Currículo.	Medida en la que la obra puede satisfacer logro del objetivo.	Nivel
a) Superar con dominio y capacidad artística los contenidos y objetivos planteados en las asignaturas que componen el currículo de la especialidad elegida.	Esta obra está directamente relacionada con diversos Objetivos, siendo necesario el conseguir buena parte de los mismos para la correcta interpretación de la pieza.	4
b) Conocer los elementos básicos de los lenguajes musicales, sus características, funciones y transformaciones en los distintos contextos históricos.	En esta obra se exponen una gran variedad de componentes esenciales de la interpretación musical que pueden ser trabajados durante el estudio de la misma.	3
c) Utilizar el «oído interno» como base de la afinación, de la audición armónica y de la interpretación musical.	Todas las cualidades que nos ofrece el desarrollo del oído interno, son elementos esenciales para la correcta interpretación de la obra.	4
d) Formar una imagen ajustada de las posibilidades y características musicales de cada uno, tanto a nivel individual como en relación con el grupo, con la disposición necesaria para saber integrarse como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.	Esta obra está enfocada para más de un participante, debiendo estar cada uno de ellos, acorde con el papel a interpretar y pudiendo optar por ser miembro del grupo o líder, según interese en cada momento.	3
e) Compartir vivencias musicales de grupo en el aula y fuera de ella que permitan enriquecer la relación afectiva con la música a través del canto y de la participación	El carácter grupal de esta obra permite el disfrute de la música y la transmisión del gusto por la misma a través de su interpretación, ya sea en el conservatorio o fuera del mismo.	3

instrumental en grupo.		
f) Valorar el cuerpo y la mente para utilizar con seguridad la técnica y poder concentrarse en la audición e interpretación.	El dominio de la técnica corporal es un procedimiento que se inculca desde que se inicia un instrumentista. Hay que mantener un continuo desarrollo de la misma.	2
g) Interrelacionar y aplicar los conocimientos adquiridos en todas las asignaturas que componen el currículo, en las vivencias y en las experiencias propias para conseguir una interpretación artística de calidad.	Esta obra proporciona un amplio campo de trabajo para utilizar transversalmente todas las Competencias que se han ido adquiriendo a través de los años de conservatorio.	4
h) Conocer y aplicar las técnicas del instrumento o de la voz de acuerdo con las exigencias de las obras.	Para interpretar esta obra, es necesario poder mostrar un buen número de destrezas instrumentales.	4
i) Adquirir y demostrar los reflejos necesarios para resolver eventualidades que surjan en la interpretación.	Las dificultades propias de la obra, obligarán al alumnado a dar constantemente solución a los problemas que vayan surgiendo.	3
j) Cultivar la improvisación y la transposición como elementos inherentes a la creatividad musical.	Entre otras actividades, el profesorado debe usar esta obra para ser interpretada con el oboe, desarrollando así el transporte.	3
k) Interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales, profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos.	Con esta obra, el alumnado se adentrará en el género de música religiosa de estilo Clásico, desarrollando sus conocimientos interpretativos y la profundización en diversos rasgos de la interpretación de la música en el Clasicismo.	4

l) Conocer, interpretar y valorar armónica, formal y estéticamente diferentes obras del repertorio musical andaluz o de inspiración andaluza.	Esta obra ofrece un material sumamente interesante para desarrollar diversas Competencias relacionadas con la música a través del uso del repertorio andaluz.	4
m) Actuar en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa.	La interpretación de la obra ante público será la finalidad del montaje de la obra, pudiendo mostrar destrezas tanto en el uso de la musicalidad como memorísticas.	3

Tabla 19.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Específicos de las Enseñanzas Profesionales en Música.

Enseñanzas Profesionales. Objetivos de la asignatura Oboe.		
OBRA: «Responsorio 3ª del 1º Mocturno».		
Objetivos del Currículo.	Medida en la que la obra puede satisfacer logro del objetivo.	Nivel
1. Demostrar la sensibilidad auditiva necesaria para perfeccionar gradualmente la calidad sonora.	La variedad sonora de la obra, proporciona elementos para trabajar y desarrollar la calidad sonora.	3
2. Adquirir una mayor eficiencia técnica respecto a la digitación, emisión, articulación, control de dinámicas y flexibilidad sonora.	La tesitura utilizada provee al alumnado y al profesorado de fundamentos para acrecentar estos elementos interpretativos.	4
3. Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos, de dificultad adecuada a este nivel, incluyendo obras del repertorio musical andaluz o de inspiración andaluza.	Con esta obra estaremos trabajando el estilo Clásico, con unos rasgos propios de las Enseñanzas Profesionales y compuesta en un marco andaluz.	4
4. Conocer el funcionamiento	Estas destrezas se desarrollan a	

mecánico básico del oboe, así como el cuidado y la reparación de pequeños problemas derivados del mismo.	través de los años de estudio y con el uso de todo el repertorio del que esta obra puede formar parte.	2
5. Conocer los principios acústicos básicos del oboe.	La interpretación con el corno inglés exige un dominio de estos conocimientos para la modificación del sonido en los casos que sea necesario.	2
6. Desarrollar la capacidad de conjunción y de sentido armónico, mediante la realización de un repertorio, que abarque las diversas épocas y estilos, dentro de una dificultad adecuada a cada nivel.	Esta obra nos procura una pieza para dilatar el sentido de la música grupal junto a todo lo destacado en el Objetivo número tres.	4
7. Demostrar una autonomía, progresivamente mayor, para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: articulación, fraseo, etc.	El alumnado tendrá que ir resolviendo el gran número de dificultades técnicas que presenta esta obra, con cierto dominio de las distintas situaciones.	3
8. Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación.	Esta obra nos procura aportaciones en cuanto a cuestiones interpretativas propias de la época Clásica, tales como la cadencia propia del Clasicismo o los ornamentos que se empleaban en ese periodo.	4
9. Adquirir y aplicar, progresivamente, herramientas y competencias para el desarrollo de la memoria.	La dificultad de algunos pasajes hace que la memorización sea necesaria para una mejor ejecución de los mismos.	3
10. Practicar la música de conjunto, en formaciones camerísticas y	La interpretación de esta obra provee a sus intérpretes de fundamentos	

orquestales en diferentes roles (solista, oboe segundo, etc.), desarrollando el sentido de la interdependencia de los respectivos cometidos.	esenciales para desarrollar técnicas de interpretación en conjunto.	4
11. Desarrollar la lectura a primera vista y aplicar, con una autonomía en progresión, los conocimientos musicales para la improvisación con el instrumento.	Aunque esta obra es de una visible dificultad, se puede utilizar para desarrollar procedimientos necesarios para la lectura a primera vista.	2
12. Conocer el repertorio fundamental para oboe, como instrumento en la música de cámara y como solista.	Esta obra profiere al alumnado la posibilidad de acrecentar sus conocimientos en cuanto a repertorio oboístico.	3
13. Conocer las obras fundamentales dentro de la música orquestal, dado que el oboe es un instrumento orquestal, así como las obras más representativas en el repertorio orquestal de dicho instrumento.	Antes de la ejecución de esta obra, se partirá del antecedente de que la misma está compuesta para orquesta, facilitando, si da a lugar, la partitura original.	2
14. Mantener una posición corporal adecuada, que favorezca la técnica instrumental y la calidad de la interpretación. Valorar el dominio del cuerpo y la mente para utilizar con seguridad la técnica y concentrarse en la interpretación.	Al interpretar esta obra, el alumnado deberá presentar una actitud corporal correcta, pudiendo ampliar destrezas en cuanto a mecanismos para la constante distensión y modificación del cuerpo.	3
15. Interpretar música en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa, participando de la experiencia de trasladar a otros el gusto por la música.	La finalidad de esta obra es la interpretación de la misma ante público, pudiéndose acrecentar con ello los elementos que se ponen en marcha en dicho proceso.	3

16. Conocer el proceso de fabricación de las cañas y tener independencia en la utilización y realización de las mismas.	El tener que trabajar con el corno inglés, hace que el alumnado tenga la obligación de ponerse en contacto con las características constructivas de las cañas del instrumento afín.	2
17. Formarse una imagen ajustada de sí mismos, organizando sus preferencias y ambiciones artísticas, en concordancia con sus capacidades y rendimiento.	Toda ejecución de una obra lleva inherente un componente de sensibilidad artística con la que el alumnado puede decantarse, desarrollando su propia personalidad como músico.	3
18. Valorar el silencio como elemento indispensable para el desarrollo de la concentración, la audición interna y el pensamiento musical.	El silencio es un componente indispensable para la interpretación grupal y por tanto para la ejecución de esta obra.	3
19. Adquirir un control suficiente de la respiración, como base de la técnica instrumental y la interpretación.	Las dificultades que presenta la obra, suministra al intérprete elementos diversos para ampliar sus conocimientos y destrezas en cuanto a control de la columna de aire.	4

Tabla 20.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos de la asignatura Oboe de las Enseñanzas Profesionales en Música.

Enseñanzas Profesionales. Objetivos de la asignatura Música de Cámara.		
OBRA: «Responsorio 3ª del 1º Nocturno».		
Objetivos del Currículo.	Medida en la que la obra puede satisfacer logro del objetivo.	Nivel
1. Valorar la música de cámara como un aspecto fundamental de la formación musical e instrumental.	La obra aporta componentes suficientes para hacer énfasis sobre el acrecentamiento de esta actitud en el alumnado.	3

<p>2. Aplicar en todo momento la audición polifónica para escuchar simultáneamente las diferentes partes, al mismo tiempo que se ejecuta la propia.</p>	<p>La interpretación de música de conjunto lleva inherente el deber estar atento, además de una buena dosis de compenetración con la ejecución de los otros integrantes del grupo.</p>	<p>4</p>
<p>3. Utilizar una amplia y variada gama sonora, de manera que el ajuste de sonido se realice en función de los demás instrumentos del conjunto y de las necesidades estilísticas e interpretativas de la obra.</p>	<p>La dinámica descrita por el compositor, hace que sea necesario el uso de constantes cambios sonoros durante su ejecución, desarrollando las destrezas técnicas que debe poseer el intérprete para tocar esta obra.</p>	<p>4</p>
<p>4. Conocer y realizar los gestos básicos que permitan la interpretación coordinada sin director o directora.</p>	<p>La gesticulación y la coordinación de los integrantes será esencial para llevar a cabo momentos tan complejos como el inicio de la obra, los calderones o la entrada y la salida de la cadencia.</p>	<p>4</p>

Tabla 21.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos de la asignatura Música de Cámara de las Enseñanzas Profesionales en Música.

<p>Enseñanzas Profesionales. Objetivos de la asignatura Literatura e Interpretación del instrumento principal.</p>		
<p>OBRA: «Responsorio 3ª del 1º Mocturno».</p>		
<p>Objetivos del Currículo.</p>	<p>Medida en la que la obra puede satisfacer logro del objetivo.</p>	<p>Nivel</p>
<p>1. Comprender el paralelismo entre la evolución del instrumento a lo largo</p>	<p>La exactitud en la fecha de composición de la obra, nos ofrece la</p>	

de la historia y su significado en la escritura propia de dicha especialidad.	posibilidad de conocer cuestiones interpretativas propias del instrumento en la época clásica.	4
2. Conocimiento de las características estéticas de las diferentes épocas y estilos y su aplicación a la interpretación del repertorio.	El estudio de esta obra aportará un material recíproco entre cuestiones interpretativas y teóricas propias del instrumento.	4
3. Adquirir el hábito de escuchar música, ampliando su cultura musical, con el fin de tener una sólida base que le permita definir sus preferencias personales.	Al ponerse en contacto con esta obra, el intérprete aumentará sus conocimientos musicales, y así conocerá un ámbito nuevo de la interpretación musical, posibilitando la creación de nuevos estímulos para la audición de música del mismo estilo compositivo.	2
4. Desarrollar en el alumno o la alumna la capacidad de sacar conclusiones objetivas de lo que escucha y su posterior aplicación a su propia ejecución instrumental.	La obra ofrece un amplio material para poder extraer del alumno las citadas conclusiones.	3
5. Despertar el interés por conocer a los grandes intérpretes de la música relativa a su instrumento.	El hecho de ponerse frente a una obra nueva y desconocida, estimulará al alumnado investigar sobre los oboístas de la época.	4

Tabla 22.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos de la asignatura Literatura e Interpretación del instrumento principal de las Enseñanzas Profesionales en Música.

Para la exposición de resultados y conclusiones que se desprenden del análisis de los Objetivos referentes a las Enseñanzas Profesionales de Música, y al igual que lo hiciésemos en las Enseñanzas Básicas, se realizará un doble análisis. El primero se centrará en los Objetivos que se refieren directamente a la interpretación con el oboe como instrumento

principal, incluyendo los Objetivos generales y Objetivos específicos marcados por el Currículo, y el segundo tomará como referencia otras asignaturas que pueden guardar relación con el estudio de la obra.

De todos los Objetivos analizados, hemos de iniciar este estudio por los que técnicamente consideramos que no guardan relación alguna con la obra, como es el caso del hábito de escuchar música por las razones ya especificadas con anterioridad. En un nivel superior, encontramos los que su consecución está relacionada indirectamente con el estudio de la obra, como son los referentes a características propias del instrumento, tanto de funcionamiento como acústicas o los Objetivos relacionados con la fabricación de cañas, el auto control cuerpo-mente o la primera vista.

Una puntuación intermedia reciben generalmente la consecución de Objetivos que hacen referencia al autocontrol, tales como los que persiguen aspectos relativos a la respiración, posición corporal, autonomía para corregir en público los errores y dificultades que se presenten, y el desarrollo de destrezas tales como uso de la memoria, improvisación y la eficiencia técnica. Además, esta obra cuenta con elementos que posibilitan el logro de Objetivos referentes al incremento de cuestiones actitudinales tales como la sensibilidad acústica o auditiva, la valoración del silencio como elemento indispensable o la imagen de las posibilidades artísticas del intérprete.

En un grado de satisfacción pleno del desarrollo del Objetivo a través de la obra, hay que citar los relacionados directamente con la técnica y la interpretación, tales como el uso del oído interno, la interpretación en público con autocontrol, el hacer vivencial el hecho musical, o incrementar destrezas en cuanto a la música de conjunto. En este nivel de satisfacción, debemos reiterar el lugar que ocupan los Objetivos referentes al trabajo con el patrimonio

andaluz, con el consiguiente desarrollo del conocimiento de las diversas convenciones estilísticas que ello conlleva, evidentemente referidas al periodo Clásico.

Expresado gráficamente, obtenemos los siguientes resultados.



Tabla 23.- Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de los Objetivos de las Enseñanzas Profesionales de Música.

De un total de cuarenta y un Objetivos analizados, extraemos que la obra no satisface el logro de un Objetivo y está relacionada indirectamente con la consecución de otros seis. La suma de los resultados obtenidos en ambos niveles, supone el 17 % del total de los mismos. En un nivel superior, nos encontramos los Objetivos que en buena parte se pueden satisfacer con la obra, tras cuyo análisis se observa que corresponde casi a la mitad de los Objetivos analizados, un 49%, con un total de veinte. En el nivel 4 nos encontramos con catorce Objetivos que son el 34 % de la totalidad, que unido al anterior 49%, suponen un 83 % del total, porcentaje que pone de manifiesto y nos demuestra la utilidad de esta obra presenta para satisfacer cada uno de los Objetivos que marcados por el Currículo.

Refiriéndonos a otras asignaturas que guardan relación con la de oboe, a continuación se exponen los resultados que se extraen de su análisis. La apreciación más significativa que se desprende del estudio, es que un tanto por ciento muy amplio de Objetivos guardan una

relación bastante manifiesta con la ejecución de la obra. Así pues, en la asignatura de música de cámara alcanzan el nivel máximo tres de los cuatro Objetivos marcados en el Currículo, como son el referente a la audición de todas las partes del conjunto, el uso de las destrezas sonoras y el referido al conocimiento de gestos básicos para el desarrollo de esta música. El cuarto Objetivo pertenece a un nivel intermedio, y es el que se refiere a la valoración de la música de cámara a través de la obra.



Tabla 24.- Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de los Objetivos de la asignatura Música de Cámara de las Enseñanzas Profesionales de Música.

Por otro lado, y con respecto a la asignatura de literatura e interpretación del instrumento principal, se observa que aunque no es una asignatura práctica, sino más bien teórica, a través de esta obra se puede alcanzar de manera sobresaliente el logro de tres Objetivos, concretamente, los referentes a la evolución del instrumento, el reconocimiento de características estéticas, y el interés por conocer grandes intérpretes. Con una puntuación ligeramente más baja, se sitúa el Objetivo que se centra en el desarrollo de destrezas en cuanto a la obtención de conclusiones a través de la obra, y en el nivel 2, se encuentra el referente al hábito de escuchar música.

Expresado gráficamente, obtenemos los siguientes resultados.

Medida en la que la obra puede satisfacer el logro de los Objetivos de la asignatura Literatura e Interpretación del instrumento principal.

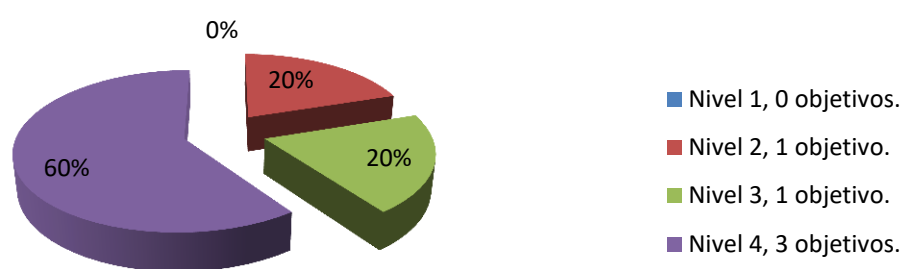


Tabla 25.- Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de los Objetivos de la asignatura Literatura e Interpretación del instrumento principal de las Enseñanzas Profesionales de Música.

Del análisis de los nueve Objetivos marcados por el Currículo para estas dos asignaturas se desprende que, en ninguno de los casos, encontramos Objetivos en los que la obra no satisfaga la consecución de los mismos. En el nivel 2, entre los Objetivos con cuya consecución tiene una relación indirecta la obra, observamos que solamente en la asignatura de literatura e interpretación del instrumento principal hay un Objetivo, quedando el mayor número de ellos situados entre los niveles 3 y 4, conformando el 80 % del total de los Objetivos analizados. Expresando estos resultados más explícitamente, exponemos que el Currículo de ambas asignaturas contienen un Objetivo que pensamos que la obra posibilita su logro, situándose el mayor montante de estos en los que se les ha otorgado un nivel 4, tres en cada caso, que son los Objetivos que aseguran su consecución a través de la obra.

Así pues, queda de manifiesto el indudable recurso que la inserción de la obra propuesta, analizada frente a las exigencias que se marcan en la normativa existente, puede suponer para la consecución de la mayoría de los Objetivos y, por consiguiente, para la formación íntegra del alumnado en este Estadio de las Enseñanzas Artísticas Musicales.

4.3.3. Estadio de las Enseñanzas Superiores.

El análisis realizado a cada una de las Competencias marcadas en el Currículo de las Enseñanzas Superiores de Música es el siguiente:

Enseñanzas Superiores. Competencias Transversales del Graduado o Graduada en Música.		
OBRA: «Responsorio 1º de Pentecostés a 8º».		
Competencia del Currículo.	Medida en la que la obra puede satisfacer el logro de la competencia.	Nivel
1.-Organizar y planificar el trabajo de forma eficiente y motivadora.	Al ser una obra de dificultad elevada, es necesario realizar un organizado trabajo de estudio previo.	3
2.-Recoger información significativa, analizarla, sintetizarla y gestionarla adecuadamente.	Algunos pasajes necesitarán de una búsqueda previa de información para su correcta interpretación.	2
3.-Solucionar problemas y tomar decisiones que respondan a los objetivos del trabajo que se realiza.	Al interpretar la obra, habrá que hacer frente a decisiones, solventando las muchas dificultades que presenta.	3
4.-Utilizar eficientemente las tecnologías de la información y la comunicación.	El poder gestionar las nuevas tecnologías para editar las partituras ha sido el medio para llevar a cabo este estudio.	2
5.-Comprender y utilizar, al menos, una lengua extranjera en el ámbito de su desarrollo profesional.	A través de esta obra, no podemos llevar a cabo la consecución de este Objetivo.	1
6.-Realizar autocrítica hacia el propio desempeño profesional e interpersonal.	Tras la interpretación de la obra, se podrá hacer una valoración de cómo puede acrecentar esta obra el futuro profesional del alumnado.	2

7.-Utilizar las habilidades comunicativas y la crítica constructiva en el trabajo en equipo.	Esta obra lleva inherente consigo componentes propios del trabajo en equipo.	4
8.-Desarrollar razonada y críticamente ideas y argumentos.	Esta obra está abierta a distintas posibilidades interpretativas que deberá conocer y elegir el intérprete para su futura defensa.	3
9.-Integrarse adecuadamente en equipos multidisciplinares y en contextos culturales diversos.	El conjunto necesario para interpretar la obra puede tener características muy diversas, debiendo llegar a la máxima conjunción posible tanto rítmica como estilísticamente.	3
10.-Liderar y gestionar grupos de trabajo.	Con esta obra disponemos de material suficiente para que cada miembro tenga su momento de gestión del grupo.	4
11.-Desarrollar en la práctica laboral una ética profesional basada en la apreciación y sensibilidad estética, medioambiental y hacia la diversidad.	La interiorización de valores relacionados con la música, son pieza clave para una buena interpretación y para el desarrollo de la música en conjunto.	2
12.-Adaptarse, en condiciones de competitividad a los cambios culturales, sociales y artísticos y a los avances que se producen en el ámbito profesional y seleccionar los cauces adecuados de formación continuada.	El que esta obra haya formado parte de una investigación, estimulará al alumnado a desarrollar Competencias dentro de este campo, consiguiendo con ello estar al frente de las novedades interpretativas más significativas.	3
13.-Buscar la excelencia y la calidad en su actividad profesional.	El nivel interpretativo necesario para tocar esta obra obliga al ejecutante a	

	aspirar a una perfección absoluta de ejecución, de todo el repertorio que estudia y por consiguiente de esta pieza también.	3
14.-Dominar la metodología de investigación en la generación de proyectos, ideas y soluciones viables.	Esta obra sirve de ejemplo para indicar los pasos a seguir para desarrollar una investigación.	4
15.-Trabajar de forma autónoma y valorar la importancia de la iniciativa y el espíritu emprendedor en el ejercicio profesional.	Aunque es una obra orientada al trabajo en equipo, lleva consigo mucho trabajo personal que deberá satisfacer con el máximo rigor posible.	3
16.-Usar los medios y recursos a su alcance con responsabilidad hacia el patrimonio cultural y medioambiental.	El respeto a la música, a los que en ella intervienen y a sus efectos sociales, son valores inherentes a la interpretación de cualquier pieza musical y al material necesario para llevarla a cabo.	3
17.-Contribuir con su actividad profesional a la sensibilización social de la importancia del patrimonio cultura, su incidencia en los diferentes ámbitos y su capacidad de generar valores significativos.	Con esta obra se pone en circulación y a la vez en análisis el valor cultural y social de nuestro patrimonio musical, extrayendo del mismo los efectos diversos que pudiese producir en la sociedad.	3

Tabla 26.- Análisis comparativo: Obra seleccionada-Competencias Transversales del Graduado o Graduada en Música. Enseñanzas Superiores.

Enseñanzas Superiores. Competencias Generales del Título de Graduado o Graduada en Música.		
OBRA: «Responsorio 1º de Pentecostés a 8º».		
Competencia del Currículo.	Medida en la que la obra puede satisfacer el logro de la competencia.	Nivel
1.-Conocer los principios teóricos de la música y haber desarrollado adecuadamente aptitudes para el reconocimiento, la comprensión y la memorización del material musical.	Esta obra exige un nivel elevado en el intérprete, el cual debe poseer unos conocimientos tanto conceptuales como procedimentales para la ejecución de la misma.	3
2.-Mostrar aptitudes adecuadas para la lectura, improvisación, creación y recreación musical.	La interpretación de esta obra lleva requiere del alumnado la manifestación de destrezas de este tipo en la lectura y ejecución de la partitura.	3
3.-Producir e interpretar correctamente la notación gráfica de textos musicales.	El alumnado de Grado en música podrá crear pasajes usando Sibelius, sobre todo para la composición de cadencias.	3
4.-Reconocer materiales musicales gracias al desarrollo de la capacidad auditiva y saber aplicar esta capacidad a su práctica profesional.	Las características armónicas, melódicas y formales de la obra serán de utilidad para asimilar conocimientos sobre obras de esta época.	3
5.-Conocer los recursos tecnológicos propios de su campo de actividad y sus aplicaciones en la música preparándose para asimilar las novedades que se produzcan en él.	El procedimiento que se ha llevado a cabo para editar esta obra, lleva consigo la adecuación al uso de las nuevas tecnologías.	2

6.-Dominar uno o más instrumentos musicales en un nivel adecuado a su campo principal de actividad.	Para la interpretación de esta obra con el nivel exigido, es obligatorio evidenciar un gran dominio del instrumento.	4
7.-Demostrar capacidad para interactuar musicalmente en diferentes tipos de proyectos musicales participativos.	La ejecución de esta obra lleva consigo la participación en un nuevo proyecto de carácter musical, sirviendo como complemento a todos cuantos ya se estén llevando a cabo.	3
8.-Aplicar los métodos de trabajo más apropiados para superar los retos que se le presenten en el terreno del estudio personal y en la práctica musical colectiva.	Las dificultades que presenta la obra obligarán al intérprete a usar recursos técnicos diversos, tanto particular como colectivamente.	4
9.-Conocer las características propias de su instrumento principal, en relación a su construcción y acústica, evolución histórica e influencias mutuas con otras disciplinas.	El dominio de las propiedades organológicas del oboe, es esencial para facilitar la interpretación de la obra, además de proporcionar un marco singular para la investigación del instrumento que se usaba en la época.	2
10.-Argumentar y expresar verbalmente sus puntos de vista sobre conceptos musicales diversos.	Para la coordinación durante la interpretación de esta obra, debiendo ser ejecutada por tres instrumentistas, es esencial el uso del diálogo.	3
11.-Estar familiarizado con un repertorio amplio y actualizado, centrado en su especialidad pero abierto a otras tradiciones. Reconocer los rasgos estilísticos que caracterizan a dicho repertorio y poder describirlos	La recuperación histórica de esta obra, procura una profundización en el repertorio para oboe y un buen campo de trabajo para la caracterización estilística de obras del Clasicismo. Ello provocará el	3

de forma clara y completa.	tener que demostrar un dominio de la terminología específica de la época.	
12.-Acreditar un conocimiento suficiente del hecho musical ⁹⁸ y su relación con la evolución de los valores estéticos, artísticos y culturales.	Durante la interpretación de esta obra, se puede analizar y a su vez ampliar conocimientos con respecto a la relación entre la estructura sonora de la obra y los elementos específicos de la época Clásica que muestran en su interpretación los ejecutantes.	3
13.-Conocer los fundamentos y la estructura del lenguaje musical y saber aplicarlos en la práctica interpretativa, creativa, de investigación o pedagógica.	Esta obra está compuesta siguiendo unas directrices que permiten exteriorizar los conocimientos que se poseen en cuanto a capacidad comunicativa y su didáctica.	3
14.-Conocer el desarrollo histórico de la música en sus diferentes tradiciones, desde una perspectiva crítica que sitúe el desarrollo del arte musical en un contexto social y cultural.	Esta obra es un buen objeto de estudio y a su vez de análisis con respecto al valor artístico que posee la producción musical religiosa y al papel que al oboe se le dispensaba en la misma.	4
15.-Tener un amplio conocimiento de las obras más representativas de la literatura histórica y analítica de la música.	Aunque esta obra no forma parte desgraciadamente de las grandes obras representativas de la historia de la música, si puede ser utilizada analíticamente como ejemplo.	2
16.-Conocer el contexto social, cultural y económico en que se desarrolla la práctica musical, con	La consecución de esta competencia con respecto a la obra puede ser vista desde una doble vertiente: le estudio	

⁹⁸ El «hecho musical» está compuesto por todos los procesos que intervienen en la música en su totalidad, desde la creación e interpretación de una obra, hasta los de percepción, pasando por la estructura interna de dicha obra y a partir del análisis de su partitura. La disciplina que estudia el «hecho musical» es la semiología.

<p>especial atención a su entorno más inmediato pero con atención a su dimensión global.</p>	<p>de la época en la que se compuso, o la interpretación de la obra en contextualización actual. En ambos casos la obra cuenta con los elementos suficientes para la consecución de la misma.</p>	<p>2</p>
<p>17.-Estar familiarizado con los diferentes estilos y prácticas musicales que le permitan entender, en un contexto cultural más amplio, su propio campo de actividad y enriquecerlo.</p>	<p>La interpretación de esta obra le ofrece al intérprete otro componente más para ampliar sus conocimientos estilísticos y por tanto para su posterior elección profesional.</p>	<p>3</p>
<p>18.-Comunicar de forma escrita y verbal el contenido y los objetivos de su actividad profesional a personas especializadas, con uso adecuado del vocabulario técnico y general.</p>	<p>Con esta obra, el profesorado podrá provocar en el alumnado los estímulos necesarios para la correcta exposición de conclusiones propias de una investigación, aún más al explicar al alumnado los antecedentes de la misma.</p>	<p>2</p>
<p>19.-Conocer las implicaciones pedagógicas y educativas de la música en distintos niveles.</p>	<p>En las dos voces de oboe, nos encontramos viviblemente con dos niveles distintos mediante las cuales trabajar diferencias didácticas de ambos.</p>	<p>3</p>
<p>20.-Conocer la clasificación, características acústicas, históricas y antropológicas de los instrumentos musicales.</p>	<p>Esta obra incita a alumnado a entrar en contacto con el instrumental propio de la época y a su estudio técnico.</p>	<p>2</p>
<p>21.-Crear y dar forma a sus propios conceptos artísticos habiendo desarrollado la capacidad de</p>	<p>La musicalidad que el alumnado puede evidenciar con la interpretación de esta obra, es</p>	<p>3</p>

expresarse a través de ellos a partir de técnicas y recursos asimilados.	inherente al desarrollo que posee el mismo de la capacidad comunicativa.	
22.-Disponer de recursos musicales amplios y diversos para poder crear o adaptar piezas musicales así como improvisar en distintos contextos a partir del conocimiento de estilos, formatos, técnicas, tendencias y lenguajes diversos.	Esta obra exige un nivel técnico elevado, en la que además de ejecutar las notas, se deben exponer indispensablemente unos rasgos estilísticos que le confieran un nivel de excelencia a la interpretación.	4
23.-Valorar la creación musical como la acción de dar forma sonora a un pensamiento estructural rico y complejo.	Esta obra, vista como composición musical, posee características de la escritura religiosa del periodo Clásico de la música, cuyo alto valor compositivo puede ser analizado y valorado por el intérprete.	4
24.-Desarrollar capacidades para la autoformación a lo largo de su vida profesional.	Toda gestión del tiempo de estudio individual de una obra, tiene un gran componente de ampliación de la Competencia de aprender a aprender.	3
25.-Conocer y ser capaz de utilizar metodologías de estudio e investigación que le capaciten para el continuo desarrollo e innovación de su actividad musical a lo largo de su carrera.	La ejecución de esta obra lleva consigo un trabajo individual sometido a unas condiciones de estudio óptimas para su correcta interpretación. Además, al conocer el origen de esta obra como parte de una Tesis, se puede estimular al alumnado, provocando su desarrollo en el terreno de la investigación.	3
26.-Ser capaz de vincular la propia actividad musical a otras disciplinas del pensamiento científico y	A través de esta obra se puede trabajar la relación que guarda la estética de la misma con el	

humanístico, a las artes en general y al resto de disciplinas musicales en particular, enriqueciendo el ejercicio de su profesión con una dimensión multidisciplinar.	pensamiento humanístico del Clasicismo, su reflejo en el arte de la época, el lugar que ocupa dentro del marco que ofrece la interpretación oboística y el papel que puede jugar en la formación del alumnado.	3
27.-Adquirir una personalidad artística singular y flexible que permita adaptarse a entornos y retos creativos múltiples.	El origen de esta obra ofrece al alumnado un marco de trabajo por explorar y a su vez por disfrutar.	3

Tabla 27.- Análisis comparativo: Obra seleccionada-Competencias Generales del Título de Graduado o Graduada en Música. Enseñanzas Superiores.

Enseñanzas Superiores. Competencias Específicas del Título de Graduado o Graduada en Música en la especialidad de Interpretación.		
OBRA: «Responsorio 1º de Pentecostés a 8º».		
Competencia del Currículo.	Medida en la que la obra puede satisfacer el logro de la competencia.	Nivel
1.-Interpretar el repertorio significativo de su especialidad tratando de manera adecuada los aspectos que lo identifican en su diversidad estilística.	Aunque esta obra no pertenece al repertorio esencial de la especialidad de oboe, si nos provee de un material de trabajo en cuanto a la correcta interpretación de una obra de estilo Clásico.	3
2.-Construir una idea interpretativa coherente y propia.	Esta obra proporciona elementos inherentes a la construcción de la identidad del intérprete.	3
3.-Demostrar capacidad para	Al estar compuesta para conjunto,	

interactuar musicalmente en todo tipo de proyectos musicales participativos, desde el dúo hasta los grandes conjuntos.	esta obra ofrece un óptimo marco de trabajo respecto a las exigencias interpretativas que ello conlleva, siendo adaptable a grupos más numerosos.	4
4.-Expresarse musicalmente con su Instrumento/Voz de manera fundamentada en el conocimiento y dominio en la técnica instrumental y corporal, así como en las características acústicas, organológicas y en las variantes estilísticas.	La interpretación de esta obra, la cual contiene elementos propios de este nivel educativo, lleva consigo el correcto uso de las más variadas técnicas interpretativas, demostrando poseer conocimientos en los recursos tímbricos del instrumento y mostrando una alta calidad estilística en la ejecución de la pieza.	3
5.-Comunicar, como intérprete, las estructuras, ideas y materiales musicales con rigor.	A través de esta obra se puede transmitir manera disciplinada, los elementos que la conforman.	3
6.-Argumentar y expresar verbalmente sus puntos de vista sobre la interpretación, así como responder al reto que supone facilitar la comprensión de la obra musical.	El dominio de la dialéctica de la técnica instrumental es, en buena parte, proporcional a los años que el intérprete lleva estudiando, durante los cuales habrá podido construir sus propios argumentos musicales que son perfectamente aplicables a esta obra.	3
7.-Desarrollar aptitudes para la lectura e improvisación sobre el material musical.	Con esta obra, el alumnado puede demostrar las destrezas con respecto a lectura a primera vista y agilidad en hacer frente a dificultades que surjan durante su interpretación.	2
8.-Asumir adecuadamente las	La ejecución de esta obra tiene un	

diferentes funciones subordinadas, participativas o de liderazgo que se pueden dar en un proyecto musical colectivo.	significativo componente de coordinación de los integrantes, debiendo asumir cada uno de ellos distintos roles según las necesidades compositivas.	4
9.-Conocer los procesos y recursos propios del trabajo orquestal y de otros conjuntos dominando adecuadamente la lectura a primera vista, mostrando flexibilidad ante las indicaciones del director y capacidad de integración en el grupo.	El dominio de las destrezas interpretativas en la orquesta, son en gran parte parecidas a las que se desarrollan en la música de un conjunto más reducido. Además, siempre se podrá optar por tocar la partitura original completa de Arquimbau.	3
10.-Conocer las implicaciones escénicas que conlleva su actividad profesional y ser capaz de desarrollar sus aplicaciones prácticas.	A través de esta obra, el alumnado podrá mostrar en público las habilidades que posee en cuanto a miedo escénico y control técnico, además de perfeccionar sus competencias profesionales.	3

Tabla 28.- Análisis comparativo: Obra seleccionada-Competencias Específicas del Título de Graduado o Graduada en Música en la especialidad de Interpretación. Enseñanzas Superiores.

Con todo lo expuesto, se pueden extraer varios resultados y conclusiones en cuanto a la satisfacción que la obra puede suponer para el desarrollo de las Competencias que marca el Currículo de las Enseñanzas Superiores de Música. Para el análisis de las mismas, se agruparán en un único bloque conformado por las Competencias transversales, las Competencias generales y las Competencias específicas de la especialidad.

Comenzando por las que técnicamente guardan poca relación con la obra, encontramos la Competencia referente al desarrollo de lenguas extranjeras a través de esta obra. En el nivel 2, en el que situamos las Competencias en las que la obra está relacionada indirectamente con el

logro de las mismas, se encuentran las que están enfocadas al conocimiento de las características propias del instrumento, tanto de funcionamiento como acústico. También, y como hemos expresado en cada uno de los análisis que hemos realizado en la tabla, el uso de la tecnología y la comunicación verbal y escrita, son algunas de las Competencias que no se desarrollan plenamente con la ejecución de esta obra.

A pesar anteriormente expuesto, la obra obtiene puntuación máxima o segundo escalón en un alto número de Competencias. En las referentes a la investigación, tales como conocimiento de metodología, planificación de trabajo, análisis de información, la solución de problemas o desarrollo de ideas, se desprende que esta obra ofrece un amplio marco de posibilidades al igual que en todas las Competencias que se centran en el trabajo personal, tales como competitividad, excelencia, espíritu emprendedor, idea de arte musical o el acrecentamiento de la personalidad artística. Altamente valorada, es también la relación que muestra la obra con la consecución de las Competencias referidas al conocimiento del patrimonio andaluz y a los valores que subyacen del mismo, tales como la importancia por conocerlo y la responsabilidad que tenemos con la difusión del mismo.

Evidentemente, la puntuación más alta que técnicamente se puede ofrecer, está dirigida a cuestiones relacionadas con la interpretación, como pueden ser el conocimiento del hecho musical y la utilidad de la obra para ampliar conocimientos estéticos referidos al Clasicismo, cuestiones interpretativas, producción de música, importancia de la audición y utilidad para el desarrollo de la actividad escénica y a las habilidades comunicativas que deberá exponer el intérprete al ejecutar la obra.

Expresado gráficamente, obtenemos los siguientes resultados.

Medida en la que la obra puede satisfacer el logro de las Competencias de las Enseñanzas Superiores de Música

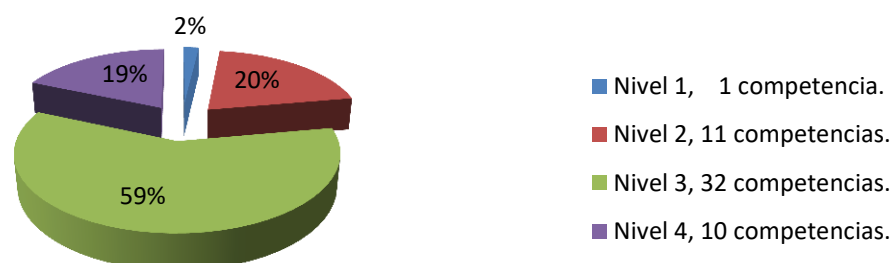


Tabla 29.- Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de las Competencias de las Enseñanzas Superiores de Música.

Así pues, de un total de cincuenta y cuatro Competencias analizadas, se extrae que la obra no satisface el logro de una de éstas, y está relacionada indirectamente con otras once. La suma de ambas ofrece un resultado porcentual del 22 %, quedando de manifiesto que la obra tiene una baja utilidad para el desarrollo de Competencias en un porcentaje inferior a una cuarta parte del total de las que han sido analizadas, quedando el resto inserto dentro de los niveles más elevados. En el nivel 3 y con una posición de amplia ventaja que corresponde a más de la mitad de las Competencias analizadas, se observa que la obra puede posibilitar la consecución de un total de treinta y dos. Unido esto a las diez que conforman el nivel 4, nos ofrece como resultado cuarenta y dos Competencias que pueden ser satisfechas de manera muy aceptable o totalmente, que corresponde porcentualmente al 78 % del total de las Competencias que han sido estudiadas.

Así pues, queda de manifiesto la utilidad tan sumamente significativa, que el trabajo con esta obra puede suponer para el desarrollo de un elevado porcentaje de Competencias marcadas en la normativa existente, suponiendo para el alumnado un indudable recurso para su formación dentro de este Estadio de las Enseñanzas Artísticas Musicales.

4.4. Comentarios analíticos sobre los resultados obtenidos.

Tras la selección y edición de las obras del maestro de capilla Domingo Arquimbau que van a ser insertas en el aula, en este Bloque de nuestra T.D. se ha realizado un necesario estudio previo comparativo de estas obras con cada uno de los Objetivos o, en su caso, Competencias, perseguidas en la normativa vigente y referente a las Enseñanzas Artísticas Musicales en sus tres Estadios. Una vez finalizado este estudio, consistente en el análisis sistemático de cómo cada una de las piezas puede posibilitar la consecución del Objetivo o la Competencia perseguida en el Currículo, pasamos a enunciar los los resultados finales y las conclusiones alcanzadas con el mismo.

Seguidamente se exponen unas tablas en las que quedan reflejados, de manera tanto numérica como porcentual, los resultados obtenidos con el amplio estudio realizado, en el que tras el análisis de ciento treinta y ocho puntos distribuidos entre Objetivos y Competencias, se desprende que las distintas obras propuestas pueden satisfacer muy satisfactoriamente la consecución de un porcentaje correspondiente al 80 % de estos.

	ENSEÑANZAS BÁSICAS		ENSEÑANZAS PROFESIONALES		ENSEÑANZAS SUPERIORES	
	Objetivos Generales, Específicos y específicos de la especialidad instrumental	Agrupaciones Instrumentales	Objetivos Generales, Específicos y propios para la asignatura de oboe	Música de Cámara	Literatura e interpretación del instrumento principal.	Competencias transversales, generales y específicas de la especialidad.
Nivel 1 (unidades)	1	1	1	0	0	1
Nivel 2 (unidades)	5	1	6	0	1	11
Nivel 3 (unidades)	9	6	20	1	1	32
Nivel 4 (unidades)	4	7	14	3	3	10
Nivel 1 y 2 (%)	31 %	14 %	17 %	0 %	20 %	22 %
Nivel 3 y 4 (%)	69 %	86 %	83 %	100 %	80 %	78 %

Tabla 30.-Análisis de Objetivos y Competencias marcados en la normativa versus las obras propuestas. Resultados numéricos.



Tabla 31.- Análisis de Objetivos y Competencias marcados en la normativa versus las obras propuestas. Resultados porcentuales.

Tras la revisión de las obras propuestas versus la normativa vigente, podemos asegurar que los resultados obtenidos nos sirven como confirmación de nuestra hipótesis inicial y como aval para garantizar la viabilidad de su posterior inserción en el aula, quedando de manifiesto la multitud de beneficios que obtendríamos a través de las mismas.

5. APLICACIÓN DIDÁCTICA DE LAS OBRAS PROPUESTAS EN LOS DISTINTOS ESTADIOS DE LAS ENSEÑANZAS INSTRUMENTALES. ACTIVIDADES.

5.1. Diseño del estudio.

Tras toda la estructuración de la investigación que confiere esta T.D. por la cual se ha realizado un recorrido, en primer lugar, por la importancia que posee la música religiosa durante el siglo XVIII y la primera parte del XIX; en segundo por la biografía de Domingo Arquimbau como gran compositor del Clasicismo y por los oboístas que ejercieron durante su maestrazgo en la catedral de Sevilla; en tercer lugar, por un profundo estudio de la obra de éste, de la que se han extraído suntuosas conclusiones sobre el uso que hizo del oboe en sus obras, de la que se han elegido varias piezas que cuentan con pasajes de oboe, que han sido posteriormente transformados en un formato más comprensible y aplicable; y finalmente por la normativa que marca la legislación vigente para Enseñanzas Artísticas Musicales y su relación con las obras propuestas, previa confirmación de que en los conservatorios andaluces no se hace uso de esta tipología de obras, pasamos a desarrollar este último Bloque de la T.D.

En éste se insertarán las nuevas partituras en escenario real y nos servirá, en su caso, como confirmación de la utilidad de las mismas en el aula, por lo que resulta como el más ilusionante debido al carácter didáctico que presenta y al descubrimiento que puede ser, tanto para los profesores de oboe como para el propio alumnado, la introducción de esta música en su actividad docente. Para ello, se va a poner en marcha un estudio consistente en la realización de tres actividades dirigidas a cada uno de los tres Estadios que configuran las Enseñanzas Artísticas Musicales, introduciendo en el aula las obras propuestas para cada uno

de estos tres niveles y analizando su viabilidad en cuanto a los beneficios que se obtendrían con su inserción en las Programaciones Didácticas.

Para el diseño del estudio, en primer lugar ha sido necesario organizar los distintos agentes que intervendrán en la realización cada una de las actividades. Para ello ha sido necesario ponernos en contacto con un profesor especialista en el instrumento, que cuente con un currículum tan ventajoso que permita la realización de este estudio y que garantice la fiabilidad de los datos que se desprendan de este estudio. El profesor de oboe elegido ha sido D. Jacobo Díaz Giráldez⁹⁹, justificado por los años de docencia con los que cuenta en su hoja de servicios, por su extenso Currículo en cuanto a interpretación de música de toda la tipología que abarca desde música antigua a música contemporánea de estreno, y en último lugar, por ser conocedor del entorno musical andaluz con una constante inquietud por el desarrollo de la música andaluza. Su participación es necesariamente primordial para el desarrollo de cada una de las actividades, a lo que se ha ofrecido afablemente en todo momento posibilitando gratamente la realización de nuestro objetivo.

El profesor Díaz Giráldez ha facilitado la participación en el estudio de Dña. M^a del Carmen González González, profesora titular de piano y de D. Albert Sunyer Pelegrí, profesor de fagot y actual director del Conservatorio Profesional de Música «Francisco Guerrero» de Sevilla, facilitándonos el uso de sus instalaciones para la realización de las distintas actividades, quedando con ello cubiertas las necesidades espaciales necesarias para llevar a cabo el estudio.

Con respecto a los recursos humanos e instrumentales necesarios para la ejecución de cada una de las obras, hemos de exponer que son distintos. En la obra de Enseñanzas Elementales, son necesarios:

⁹⁹ Su extenso Currículum Vitae está recogido en el ANEXO XVIII de esta T.D.

- 2 Alumnos/as con oboe.
- 1 Alumno/a con fagot.
- 1 pianista y piano.

Es conveniente pedir una autorización a los padres solicitando conformidad para la realización de esta actividad. Además, frente a la finalidad de sobre-guardar los problemas derivados de la protección de menores, no se grabarán imágenes de manera directa de los rostros del alumnado que va a participar.

Los recursos humanos e instrumentales para la interpretación de la obra dirigida a las Enseñanzas Profesionales son:

- 1 Alumno/a con corno inglés.
- 1 pianista y piano.

Dado el caso, se solicitará también autorización.

Por último, los recursos humanos e instrumentales para la interpretación de la obra dirigida a las Enseñanzas Superiores son:

- 2 alumnos/as con oboe.
- 1 pianista y piano.

Otros recursos necesarios son un adecuado material de grabación. Para ello, se realizarán las grabaciones en dos formatos distintos, tanto en vídeo como en audio, para así hacer frente a posibles problemas acaecidos de fallos en la grabación en alguno de los sistemas de grabación usados.

Una vez localizados los recursos espaciales, humanos y materiales, se ha diseñado de una manera más precisa cada uno de los parámetros que vamos a poner en estudio. Con cada una de las obras propuestas se realizará una actividad, que a su vez se va dividir en tres episodios. El primero de ellos constará de la interpretación de la obra con la finalidad de poner en

marcha la metodología empírica, es decir, la recepción de impresiones basada en la experiencia y en la observación de los hechos durante el desarrollo de la ejecución. A ello, seguirá un segundo episodio en el que se iniciará un coloquio con el alumnado, formulando una serie de preguntas de las que se extraerán las impresiones que les hayan resultado más significativas durante la interpretación de la obra. El tercer episodio de la actividad constará de una encuesta-coloquio dirigida al profesor con el que estamos desarrollando el cuerpo de la investigación. Con ésta, se examinarán en profundidad diversas cuestiones tanto de problemática durante la interpretación ante un público, como de origen técnico e interpretativo del instrumento, focalizando nuestro análisis en cómo se pueden desarrollar en el alumnado estas cuestiones a través de la inserción de las obras en las Programaciones dirigidas a conservatorios.

Así podremos ofrecer respuestas a las preguntas: ¿en qué nivel sería adecuada la pieza?, ¿qué pros y contras tendría la ejecución de la misma en cursos que fuesen de distinto nivel al correcto? o ¿en qué pudiese beneficiar la pieza a un estudiante de ese nivel?, dando solución al aspecto de la «temporalidad», o correcta ubicación de la pieza dentro de una Programación Didáctica, y con ello, dando respuesta a varios de los objetivos en esta T.D.

Una de las variables que se utilizarán al trabajar la obra propuesta para las Enseñanzas Superiores, es la posibilidad de que el alumnado participe en este último episodio de la actividad, expresando también sus impresiones y conclusiones debido a la madurez musical propio que su nivel le confiere.

El desarrollo de todo este estudio será grabado y posteriormente se realizará una transcripción de todos los audios. Tras ello, se procederá a la interpretación detallada de la información obtenida, pasando posteriormente a realizar la extracción y enunciado de las conclusiones empíricas que se hayan alcanzado. Estas conclusiones recogerán, de manera

fehaciente, todas las cuestiones de relevancia que se hayan podido tratar durante el desarrollo de las distintas actividades, poniendo de relieve los beneficios que podemos obtener a través de la inserción de estas obras en los distintos Estadios de las Enseñanzas Artísticas Musicales.

Para la exitosa organización del marco de estudio durante la realización de las tres actividades, ha sido necesario diseñar una hoja de ítems de análisis que llamaremos «FICHA DE ANÁLISIS DE VALIDEZ DE LA OBRA EN LOS ESTADIOS DE LAS ENSEÑANZAS MUSICALES DESTINADAS AL OBOE», a través de las cuales poner en estudio todos los ámbitos posibles referentes a la actividad Enseñanza-Aprendizaje en la docencia en los conservatorios. Pero este estudio no estaría bien elaborado si persiguiésemos los mismos ítems para los tres niveles, siendo necesaria la elaboración de una ficha distinta para las Enseñanzas Elementales o Profesionales y otra para las Enseñanzas Superiores, cuya diferencia más acusada va a ser el enfoque dirigido a la investigación que se dispensará a estas últimas.

Estas fichas están orientadas a la extracción de información de manera cualitativa, ofreciendo libertad al profesor para que se exprese abiertamente y para así poder llegar a cuestiones que se hayan podido obviar al diseñar estas hojas de ítems. Como enunciado a todos los puntos que se van a tratar, se ha elaborado una pregunta de análisis que versa así: «*¿En qué grado crees que puede ser útil esta obra, en cuanto a...?*», en cuyos puntos suspensivos situaremos cada uno de los ítems de estudio. En la ficha de análisis dirigido a las Enseñanzas Superiores, le hemos realizado una pequeña modificación: «*¿En qué grado crees que puede ser útil esta obra, en cuanto al desarrollo de Competencias en el alumnado referentes a...?*».

Los ítems a observar, son el fruto de una cuidadosa selección realizada en base a los Objetivos o Competencias que persiguen los distintos Currículos. En primer lugar se han situado los puntos que hacen referencia problemática durante la interpretación de una obra, tales como la ejecución de la obra con autocontrol, la capacidad comunicativa y la capacidad artística, todo ello junto a aspectos relativos al acto de interpretar música de conjunto, tales como tocar al mismo tiempo que escucha, la adaptación al grupo, la concentración, y actitudes propias de esta actividad como deben ser respeto y el silencio.

En segundo término, se ha perseguido el obtener datos relativos a cuestiones más técnicas, agrupándolas en varios bloques según su relación. Primeramente se ha centrado la atención en aspectos sonoros como son la afinación, la calidad sonora, la flexibilidad en la ejecución de saltos o el uso del vibrato. Seguidamente, nos hemos detenido en elementos básicos de interpretación tales como digitaciones desconocidas, la correcta articulación, el uso de dinámicas y el ritmo y la figuración necesarios para tener sentido rítmico. Después, se han contemplado cuestiones relacionadas con el estilo en la época que se escribió la pieza, atendiendo al uso de adornos tales como apoyaturas, mordentes o trinos. Con el trabajo de todos estos elementos de técnica del oboe que acabamos de citar, se ha analizado el desarrollo del fraseo melódico a través de ellos.

En tercer lugar, se han abarcado cuestiones de tipo somático como son la correcta posición corporal y de la embocadura, el uso correcto de la respiración o la búsqueda de mecanismos de relajación corporal, a lo que siguen tres elementos sumamente interesantes respecto a la docencia en conservatorios como son la lectura a primera vista, los hábitos de estudio y el uso de la memoria.

En cuanto a la hoja de análisis en las Enseñanzas Superiores, la problemática se basa en el desarrollo de Competencias en el alumnado, sobre todo las enfocadas a la investigación. En

primer lugar se ha centrado la atención en cuestiones referentes al desarrollo de la metodología básica de investigación, es decir, planificación del trabajo, análisis de la información o desarrollo de ideas y comunicación de ideas argumentadas de manera oral y escrita, a lo que se ha añadido la impresión que el alumnado posee sobre la necesidad de investigar. Tras ello, se ha tratado cuestiones relativas a temática diversa, como puede ser organología del instrumento, el uso de tecnologías o el desarrollo de lenguas extranjeras a través de la obra propuesta. Otros puntos tratados, han sido los relacionados con la interpretación, el estilo y la actividad escénica, dentro de la cual se pretende profundizar en el trabajo grupal que ello conlleva, haciendo referencia a temas como la integración en el grupo, el asumir distintos roles dentro del mismo o la apertura a nuevos proyectos. No se ha obviado el provecho que se puede obtener a partir de la obra para el desarrollo de la competitividad en el alumnado, el espíritu emprendedor o la responsabilidad e importancia de conocer un repertorio amplio del instrumento. En esta ficha, se ha empleado un lugar muy significativo a la valoración que el alumnado exponga sobre el significado que esta obra le confiere como patrimonio artístico musical de Andalucía. Por último, se ha ofrecido un marco de libertad para valorar la obra a través de las dificultades más significativas que presente la misma.

La finalización de las distintas actividades se realizará con el análisis referente al grado de validez que cada una de estas piezas presenta en cada uno de los Estadios en los que ha sido propuesta, ofreciendo todas las ventajas e inconvenientes que podamos apreciar, y abriendo nuestro estudio a la emisión de propuestas que puedan surgir durante el ejercicio de cada una de las actividades.

Las distintas fichas de análisis las podemos encontrar en el ANEXO VII de esta T.D.

5.2. Inserción en el aula de la obra dirigida a Enseñanzas Elementales de Música¹⁰⁰.



Ilustración 59.-Imagen de la actividad realizada en Enseñanzas Elementales de Música.

Tal y como se ha expuesto en la introducción, el diseño de esta actividad con la obra elegida para las Enseñanzas Elementales presenta tres episodios distintos. Un primero en el que se interpreta la pieza para extraer la problemática que pueda provocar la ejecución de la misma, un segundo en el que se realiza un debate en el que podamos apreciar las impresiones del alumnado frente a la realización de la actividad, y por último, una encuesta más técnica con el profesor, de la cual se puedan desprender una gran cantidad de datos a raíz de los que podamos formular un considerable número de observaciones y conclusiones extraídas del escenario real donde se va a poner en marcha la prueba. Esta encuesta-coloquio¹⁰¹ se llevará a cabo en un escenario distinto al anterior, con la finalidad de poder disponer de una mayor cantidad de tiempo debido a las limitaciones horarias que resultaron imprevistas, pudiendo afirmar que se han cubierto la totalidad de los objetivos perseguidos.

¹⁰⁰ La transcripción del audio de la actividad realizada para las Enseñanzas Elementales se adjunta en el ANEXO IX de esta T.D. Todos los datos que aquí se exponen están extraídos de los mismos. Además el vídeo que contiene las tres actividades realizadas lo podemos encontrar en el ANEXO EXTERNO III.

¹⁰¹ El audio de esta encuesta-coloquio lo podemos encontrar en el ANEXO EXTERNO IV.

El primer episodio de la actividad se realizó en la Sala B del Conservatorio Profesional de Música «Francisco Guerrero» de Sevilla, el día 8 de junio de 2015 a las 18:30 h. de la tarde. El profesor que ha dirigido la actividad ha sido Jacobo Díaz Giráldez, y la pianista acompañante ha sido M^a del Carmen González González. El alumnado que ha intervenido en la actividad ha sido el siguiente:

FAGOT: María Gutiérrez. 8 años. Primero de Enseñanzas Elementales en la especialidad de fagot. Centro de estudios: Conservatorio Profesional de Música Francisco Guerrero de Sevilla.

OBOE 1º: Marco Ortiz. 10 años. Tercero de Enseñanzas Elementales en la especialidad de oboe. Centro de estudios: Conservatorio Profesional de Música Francisco Guerrero de Sevilla.

OBOE 2º: Laura Ortiz. 10 años. Tercero de Enseñanzas Elementales en la especialidad de oboe. Centro de estudios: Conservatorio Profesional de Música Francisco Guerrero de Sevilla.

Para su realización se le ha hecho entrega de las partituras al profesor con tres semanas de antelación.

El primer episodio de la actividad comienza con la afinación de los tres instrumentos, los dos oboes y el fagot. La nota elegida para afinar es la primera que aparece en la partitura. El profesor tiene que realizar algunas indicaciones para que los alumnos introduzcan o extraigan un poco la caña y así equilibrar la afinación de los instrumentos con el piano.

La pieza es puesta en marcha con un aire bastante más lento al previsto, aproximadamente a negra igual a cincuenta. Aunque previamente el profesor les ha indicado el no hacerlo, los alumnos intentan tocar la partitura directamente con los adornos, provocando con ello una gran confusión en los primeros compases. Tras ello, además de los problemas con los

adornos, surgen varias incidencias de carácter rítmico, puesto que ciertos alumnos amplían la duración de negras a más de un tiempo, o disminuyen las blancas con el consiguiente desajuste rítmico. A ello, hay que añadir la interpretación errónea de la nota Fa # cuando realmente encontramos Fa natural. Esto es propio de estos niveles, pero en esta obra lo podemos apreciar de una manera más relevante, aconteciendo en varios momentos de la interpretación de la pieza.

Otro problema que se presenta, es un largo trino que contiene la fagotista, la cual ofrece una imagen de poseer un nivel muy superior al correspondiente a una alumna de primer curso como es su caso. Como variable significativa, debemos reseñar la calidad interpretativa de la niña de 8 años, debido a que lleva varios años estudiando antes de poder acceder a estudios oficiales, gracias a que es hija del director de la Banda Municipal Sinfónica de Música de Sevilla y ha recibido instrucción musical desde muy temprana edad.

Tras tres intentos, consiguen llegar hasta el compás treinta. En esta ocasión, aunque con una velocidad algo más lenta a la inicial, el alumno y las dos alumnas interpretan con bastante acierto las notas, la figuración, las alteraciones y los adornos. Jacobo realiza varias indicaciones durante la interpretación, entre las que cabe destacar la posibilidad de que los instrumentistas presten atención al piano en ciertos momentos de la pieza con la finalidad de que les sirva de ayuda, puesto que en el compás quince, el piano realiza un motivo que a continuación deberán repetir los instrumentistas de viento.

El segundo episodio de esta actividad comienza con una introducción en la que este doctorando narra al alumnado en qué consiste la actividad que estamos realizando. Esto despierta en los tres una gran curiosidad por saber qué es una T.D., o por conocer a Domingo Arquimbau y su relación con Sevilla.

Seguidamente, se inicia el coloquio dirigiéndonos, en primer lugar, a la fagotista a la que la sigue Laura y después Marcos. Las preguntas son de carácter bastante directo, y los instrumentistas responden con monosílabos o con respuestas sumamente cortas, estando de acuerdo en la mayoría de las cuestiones planteadas. La primera conclusión que se puede extraer de este coloquio es el hecho de que los tres intérpretes aseguran que la obra se ajusta bien a su nivel, aunque algunos de ellos presentan salvedades como pueden ser la ejecución de algunas notas agudas para María o para Marco. A la pregunta ¿Crees que esta pieza es adecuada para tu nivel?, Laura contesta con la expresión «*También me parece que se puede tocar, es bonita*», no extendiéndose más en ninguna de las cuestiones propuestas.

Cuando intentamos conocer el tiempo de estudio que le ha llevado el montar esta pieza, los tres afirman que no mucho. Podemos afirmar que ninguno de ellos se había estudiado la pieza previamente, puesto que nos hemos percatado de que el profesor se las estaba facilitando cuando estaban entrando en el aula.

Otra de las impresiones que se desprenden de la actividad, es la afirmación de que la pieza es adecuada para las Enseñanzas Elementales de Música. Esto se puede corroborar una afirmación realizada por Marco asegurando que «*...es muy fácil. Tiene difícil algunas notas pero poco más*»; o tras presenciar la facilidad con la que María es capaz de interpretarla entera sin que le confiera grandes complicaciones. La afirmación de los tres es unánime, afirmando que pueden acaparar el estudio de esta pieza, incluso con una interpretación a primera vista como posteriormente alguno afirma que está haciendo.

El maestro Díaz Giráldez nos apunta que el nivel que presentan tanto las alumnas como el alumno, es adecuado para la interpretación de esta obra, puesto que en esa época del año están casi finalizando el tercer curso de Enseñanzas Elementales. También, apunta que esta obra es adecuada para comenzar a estudiarla a principios de cuarto, debido a cuestiones

técnicas tales como el Re agudo que nos encontramos al principio de la obra. Este segundo episodio termina con la interpretación total de la obra. A modo de apreciación, se debe exponer que para que dicha interpretación hubiese sido todo lo correcta que se hubiese deseado, hubiese sido necesario el haberla trabajado un poco más a fondo por el alumnado en casa, puesto que las deficiencias apreciadas han sido considerables.

El tercer episodio de la actividad es realizado la mañana siguiente en el domicilio particular de Jacobo, en Pilas (Sevilla), localidad que se encuentra a unos veinte y cinco kilómetros del conservatorio donde se ha realizado la actividad.

El análisis de los resultados obtenidos durante la encuesta-coloquio realizada con el maestro, se ha realizado obedeciendo al orden de ítems estructurado en la introducción, aunque en algunos casos podremos apreciar que hay cuestiones técnicas básicas que ya han sido referidas y que están estrechamente ligadas a la problemática surgida durante la interpretación de la obra. Con ello, en primer lugar nos centramos en temas relativos a la citada problemática de la obra durante la interpretación ante un público y a la ejecución en conjunto de la misma, en segundo tratamos cuestiones sonoras y cuestiones técnico-interpretativas básicas, con las que junto a las relacionadas con el estilo, obtendremos argumentos suficientes para enunciar varias conclusiones respecto al desarrollo del fraseo musical en el alumnado. Seguidamente, tratamos asuntos de origen somático y asuntos referentes a la lectura a primera vista, los hábitos de estudio y el uso de la memoria, cerrando este apartado con el análisis respecto al grado de validez que esta pieza tiene en el Estadio de las Enseñanzas Elementales de Música y a los beneficios que se pueden obtener con la misma.

Durante la interpretación de cualquier obra ante un público, surgen una serie de cuestiones interpretativas a las que hay que hacer frente y por consiguiente trabajar su desarrollo durante

todas las etapas educativas. El autocontrol del alumnado en esta etapa del aprendizaje musical está íntimamente ligado a cuestiones técnicas, puesto que el dominio de las mismas llevará consigo el desarrollo de las capacidades necesarias para el desarrollo del citado control en determinadas situaciones. Así pues, tras la ejecución de la obra en escenario real, estaremos trabajando cuestiones tan importantes como el afianzamiento de digitaciones nuevas, como pueden ser tanto el trabajo con posiciones referentes al registro agudo, como el uso de llaves nuevas específicas para determinados trinos, o cuestiones de respiración. Al trabajar este último aspecto podemos, detenernos en desarrollar el fraseo a través de la correcta colocación de respiraciones, puesto que durante la actividad se podían apreciar algunas dificultades al respecto. A ello ayuda la claridad de la música, dejándose entrever rápidamente el lugar en el que se deben realizar.

Tras la competencia del autocontrol, nos centramos en otros aspectos que están estrechamente ligados a los que hacía referencia Carl Philipp Emanuel Bach su frase que dice «*Un músico no puede emocionar si no se emociona él mismo*» (Tranchefort, 2005, pág. 24).

El conocimiento del entorno en el que se ha compuesto esta música es de suma importancia tanto para el profesorado como para el alumnado. Hay dos aspectos de la música en las catedrales que son necesarios señalar al hacer referencia a cómo podemos desarrollar la capacidad comunicativa y artística en el alumnado. Un primer aspecto es el hecho de que una mayoría de las composiciones de los maestros de capilla de la época, estaban pensadas para conmover al oyente con el uso de apoyaturas, retardos o disonancias que rápidamente resuelven. Para ello, el conocimiento de la función que ejercen todas estas notas dentro de una línea melódica es fundamental para la ampliación de las destrezas comunicativas.

Se puede plantear como una meta el conseguir que el alumnado sea capaz de sentir algo con la interpretación de dichas notas, y por consiguiente hacer que el que escucha las sienta

también. Tras ello podremos afirmar que el alumnado cuando está tocando en una audición, está disfrutando con lo que está haciendo. Es una cuestión que se echa muy en falta en los conservatorios, puesto que los intérpretes están más preocupados de tocar todas las notas y de no equivocarse, que de buscar el interés que pueda sugerir cada una de esas notas. Durante el desarrollo de la actividad, encontramos varios momentos en los que se puede observar algún atisbo de ello, puesto que gracias a la comodidad técnica, se aprecian gestos realizados por el alumnado en los que se puede pensar que hay cierta motivación, aunque el maestro Díaz Giráldez afirma que esto suele ocurrir en contadas ocasiones.

El segundo aspecto que cabría trabajar con el alumnado al hacerle entender el entorno en el que se interpretaban estas obras, es el hecho de que la música de las catedrales gozaban de una gran pomposidad y solemnidad, características que rodeaban a menudo su interpretación. Cuando el alumnado se ponga frente a estas partituras, es necesario que conozca estas características porque ello conllevará el que podamos conseguir que entren en el espíritu de la época y por consiguiente en el estilo de la pieza. Así, teniendo en cuenta estos dos aspectos, podremos afirmar que una vez que los tres intérpretes son capaces de ejecutar su papel de una manera correcta y desenvuelta, previsiblemente, se denotará en los mismos un cierto aire de gusto por lo que están haciendo y un disfrute durante la interpretación de la obra.

Al tratarse de una obra para ser ejecutada en conjunto, podemos obtener un gran número de beneficios con su trabajo. Al preguntar sobre las ventajas que nos puede ofrecer la obra con respecto al logro del objetivo de que el alumnado toque al mismo tiempo que escucha a los que están a su alrededor, la respuesta que obtenemos es muy positiva, puesto que durante la actividad, se desarrollan aspectos técnicos muy relacionados con la interpretación en grupo. Una muestra su utilidad la tenemos en el ejemplo que nos expone el maestro Díaz Giráldez con la situación real de la actividad que hemos realizado, encontrándonos a finales

de curso, primavera-verano con bastante calor y con temperaturas un poco altas. También, nos encontramos con un instrumento como es el piano con una afinación fija y que, en parte, también está afectado por dichas temperaturas. A ello, hay que sumar el que la obra que están interpretando, está escrita en una tesitura bastante aguda. Todo esto hace que la situación en la que se encuentra el alumnado sea extrema, con instrumentos que tienden a producir notas con tendencia de desafinación a la alza, teniendo que realizar un sobreesfuerzo de conciliación con la afinación del piano y a lo que hay que sumar que la música que están interpretando es muy transparente debido a su facilidad y tonalidad, Do Mayor.

Por otra parte, las características grupales de esta obra provoca la necesidad de adaptarse al grupo con la diversidad de aspectos que ello conlleva, pudiendo ser de mayor relevancia el papel que debe ocupar el director del grupo. Con esta obra tendremos la oportunidad de trabajar distintos roles dentro de la formación, siendo de especial relevancia el papel del primer oboe como líder de un grupo camerístico al tener que controlar las entradas, los finales e incluso cortar los sonidos cuando fuere necesario.

El trabajo en conjunto no podrá llevarse a cabo si no hay una concentración de todos los integrantes del mismo. Una apreciación que nos hace el maestro, cuando hacemos referencia a este aspecto, es la necesidad que existe de estas obras en los cursos tercero y cuarto. La justificación es que en los cursos tercero y cuarto se pierde un poco la idea de afinar con el compañero porque aunque se toca música de conjunto, éstos son demasiado numerosos y casi no tienen la oportunidad de prestar atención en uno mismo. En palabras del maestro Díaz Giráldez, lo podemos exponer de la siguiente manera:

«Lo que en dos años has ganado, de pronto, en tercero y cuarto te ves relegado a no tener eso».

Tras lo que afirma:

«Entonces, este tipo de proyecto, pueden ayudar mucho a mantener, un poco, el espíritu de lo que veníamos haciendo en un primero y segundo: grupo pequeño, en el que tú te escuchas, escuchas al compañero y puedes arreglar cosas».

Otros contenidos que se pueden desarrollar con esta obra, son los relacionados con cuestiones actitudinales, puesto que nos puede servir como recurso para que el profesorado pueda trabajar una multitud de indicaciones con las que encauzar el correcto comportamiento del alumnado frente al grupo. Respecto a las actitudes de respeto hacia el profesor o guardar silencio, queda de relieve el que se trate de una obra para conjunto, por lo que el alumnado debe estar atento a las indicaciones que se le hagan, debiendo estar en silencio para que los otros componentes del grupo también puedan recibir esas indicaciones. Tal y como afirma el maestro:

«Un trabajo de grupo siempre es ideal para trabajar la disciplina y el silencio en clase».

Respecto a cuestiones relativas a la mejora del sonido y, junto a los inconvenientes que hemos nombrado anteriormente debidos a la climatología, se observan las dificultades que la obra presenta para ejecutar las notas del registro agudo con la afinación correcta debido a la tesitura tan aguda de la melodía del oboe. Con ello, estaremos trabajando la calidad sonora, al igual que en los momentos en los que la partitura presenta notas largas siendo éstas muy beneficiosas para que el alumnado emita también sus reflexiones y conclusiones sobre la calidad de su propio sonido. Uno de los elementos sonoros que menos campo de trabajo desprende esta obra es el de la flexibilidad sonora, debido a que no encontramos grandes saltos en la melodía. No ocurre así con el uso del vibrato, del que se extrae como conclusión que no es un recurso tan extremadamente difícil como para no hacer uso del mismo en una Programación de Enseñanza Elemental. Existen profesores que son reacios a su estudio en este nivel, pero no lo es así para el maestro Díaz Giráldez, que afirma que sería conveniente

poner en marcha los beneficios que posee este recurso para trabajarlo de manera correcta y gracias a las notas largas que presenta esta pieza, pudiendo así añadir un elemento «extra» a la prueba de acceso a Enseñanzas Profesionales de Música, además de trabajar cuestiones estilísticas propias de la época.

En estos niveles, es probable que el alumnado no tenga demasiado afianzadas cuestiones de carácter técnico-interpretativas básicas respecto a algunas digitaciones, sentido rítmico y o articulación. Estas deficiencias se han hecho visibles con desajustes continuos durante la interpretación de la pieza, acentuándose aún más en pasajes con notas más largas. Junto a ello se pueden trabajar detalles referentes a la ejecución de trinos, o digitaciones necesarias como es el caso de un fa de horca antes de un Mi bemol o de un Re. Otro aspecto de trabajo que se observa, es la aparición en la partitura de semicorchea con puntillo-fusa, cuya figuración puede ser la primera vez que el alumnado se enfrente a ellas con las que afianzar cuestiones rítmicas de carácter básico., el alumnado fue capaz de interpretar de manera correcta el paso de corcheas a esa figuración tan rápida durante el desarrollo de la actividad, sorprendiendo gratamente al profesor que confirmaba la dificultad de ese pasaje, previendo su conveniente inserción un cuarto curso a modo de afianzamiento del cambio de figuraciones más lentas a más rápidas. La aparición de esta figuración pone de relieve el trabajo de articulación que se puede realizar con esta obra, dado que el alumnado se va a encontrar frente a una partitura en la que no todo está escrito necesariamente, obligándolo a introducirse en cuestiones estilísticas de la época en la que, como cita el maestro Giráldez:

«...hay muy claramente grupos de dos notas que no tienen la respectiva ligadura, pero que por el lenguaje de la época, sí que se le añadían, según los tratados de la época».

Otra apreciación interpretativa básica con carácter técnico, es el trabajo con las dinámicas. Teniendo en cuenta la actividad escénica propia de la interpretación de esta obra y según las

observaciones apreciadas, habría que desarrollar el uso de las dinámicas que nos puede exigir la misma, puesto que existen zonas en las que las voces de los instrumentos de viento pasan a un segundo plano, y es por ello por lo que deben tocar sumamente piano. Como punto álgido a esta apreciación que acabamos de reseñar, sería la interpretación de la misma en escenario real, con la que si existiese un cantante en la formación, el intérprete deberá prestar mucha atención al plano en el que se encuentre tanto la voz y como el oboe, estando obligado a descender en mucho el volumen sonoro en los momentos en los que la voz adquiera el protagonismo, y elevarlo cuando lo adquiera el instrumento.

Las continuas referencias a asuntos estilísticos que se pueden extraer del trabajo con la obra, acentúan visiblemente las posibilidades que se desprenden del trabajo con la misma. El trabajo con los trinos o mordentes y el uso correcto de las apoyaturas darán como resultado un beneficioso matiz estilístico a la interpretación de la obra. En la partitura no nos encontramos con demasiados trinos. Únicamente se puede apreciar un trino de una considerable longitud en el fagot, lo que le infiere una apreciable dificultad debido a la duración del mismo, teniendo la intérprete que mostrar un buen control mecánico de los dedos para que resulte lo más homogéneo posible. La dificultad que se presenta en el oboe, es que en vez de trinos son semitrinos, y que a su vez están demasiado cerca. Se le puede brindar varias interpretaciones a la ejecución de esta figuración aunque, en cualquier caso, todas ellas serían muy beneficiosas para el trabajo de los distintos trinos que aparecen en la partitura que, en ocasiones, se puede dar el caso de que aparezcan algunos que no se hayan trabajado todavía y que son sumamente comunes en la interpretación oboística.

Con respecto al desarrollo de la capacidad comunicativa en el alumnado, queda de manifiesto la utilidad que conlleva el conocer la función que cada una de las notas posee dentro de la melodía, y los efectos que la correcta interpretación de un retardo y su

correspondiente resolución de disonancias produce en el oyente, mejorando aspectos de suma importancia relacionados con el fraseo. Otra apreciación en cuanto al fraseo, es la necesidad de acceder al facsímil para observar las respiraciones de la parte vocal de la pieza, con la idea de imprimir esas respiraciones en el fraseo que se le está indicando al alumno. De suma utilidad también es conocer el texto, puesto que nos puede ayudar bastante a la búsqueda de un correcto sentido a las semifrases y frases musicales.

Un apartado sobre el que el profesorado de Enseñanzas Elementales de Música focaliza de manera acusada la atención, es el de cuestiones somáticas. Un aspecto relativo a la correcta posición del cuerpo que extraemos es la necesidad de enseñar al alumnado a tocar sentado. Se trabaja mucho con la correcta posición del oboísta de pie, pero es cierto que su carrera interpretativa se va a desarrollar en un asiento, por lo que existen muchos hábitos negativos que se pueden extraer de la observación del alumnado al interpretar esta, obra siendo muy adecuada para el trabajo de estos aspectos. Los beneficios respecto al control de la embocadura en el registro superior del oboe, quedan de manifiesto con el trabajo de tesituras agudas que llegan a alcanzar el Re sobre-agudo del oboe. Otros dos aspectos de carácter somático son el correcto uso de la respiración, muy ligado al asunto del fraseo y del que ya se ha hecho referencia, y la búsqueda de relajación corporal, sobre la que se muestra la utilidad de la pieza al poseer notas largas vistas como puntos de reposo, o como el maestro cita «*obras estáticas*». Esto se refiere a que podemos utilizar esos momentos que tiene blancas para enseñarle a realizarse un auto-chequeo corporal con el que localizar posibles tensiones y defectos de posición tanto de embocadura, como de cuerpo como de dedos y trabajar posteriormente mecanismos de mecanismos distensión que el profesorado conoce perfectamente.

En el segundo episodio de la actividad, ha quedado de manifiesto la utilidad de esta obra con respecto a la lectura a primera vista, debido a que la mayor parte de ellos la ha realizado sin habérsela estudiado previamente o, en su caso, con poco estudio, pudiéndose apreciar que con este supuesto, se podría interpretar de una manera suficientemente fluida. La propia constitución de esta obra hace que sea una música muy lógica, no provocando en el alumnado incertidumbre con su interpretación. Debido a esto, al tratar la problemática de los hábitos de estudio, nos encontremos que esta obra no presenta todo el perfil que sería necesario para su desarrollo. Por contra, se observa que esta afirmación no es del todo correcta, puesto que en casa se pueden trabajar muchos pequeños matices que necesitan un considerable número de horas de estudio.

Una puntuación sumamente baja nos ofrece el maestro en cuanto al uso de la memoria con esta obra, debido a que son intervenciones de manera puntual y no de manera constante, rompiendo la lógica de la pieza en su totalidad, y dificultando con ello el aprendizaje de la misma. En palabras del maestro Díaz Giráldez queda expresado de la siguiente manera:

«(...) digamos que la lógica de la melodía no es tanta como para que un alumno lo aprenda fácilmente, y luego que no tiene realmente una utilidad para luego tocarla en público de memoria. Es más una labor de grupo con partitura. No la pondría tanto como para aprender de memoria».

A modo de conclusión, afirmamos que la validez de esta obra ha quedado sobradamente rubricada con los aspectos tratados anteriormente, por lo que tras ello nos disponemos buscar los perfiles educativos y las dificultades técnicas que contiene para ubicarla correctamente dentro de las Programaciones de Enseñanzas Elementales, pudiendo con ello discutir los pros y contras técnicos que pudiesen surgir al introducirla en un curso u otro. Además, si observamos el matiz histórico que la obra puede contener, los beneficios se aumentarán

sustancialmente. Comenzaremos esta reflexión final con un párrafo completo de la transcripción del maestro Giráldez en el que pone de manifiesto la utilidad de esta obra en los conservatorios de Andalucía y su predisposición para que ello sea así:

«Siempre se procura, aparte de programar obras en las que el oboe es el único protagonista, o solista con un acompañamiento, pues también se intenta de ir metiendo poco a poco repertorio de en el que el oboe tiene un papel un poquito menos protagonista, más acompañante, aunque tiene su parte solista, lo que sería un acompañato. En ese caso, irlo metiendo ya desde un tercero o cuarto, es ideal, porque en primero, segundo, tercero; los alumnos ya van terminando libros que son de principiante, que no incluyen estas obras (que ya en un futuro haremos que se incluyan,...) pero si es verdad que es un buen complemento en cuanto a un trabajo de la localidad en donde está el conservatorio, si hablamos de Sevilla en este caso. Esto se puede extrapolar al resto de conservatorios andaluces, y hacer caso a la normativa que te exige el meter cierto repertorio de nuestra región».

El maestro nos comenta que una de las dificultades que se nos presentan al insertar la obra en su correcta ubicación, es el introducirla en una asignatura en la que se persigan intenciones acordes con la composición del conjunto que presenta esta obra. En primer lugar, partimos de que si esta pieza la utilizamos para la clase de oboe de primer Ciclo de Enseñanzas Elementales, el nivel de la misma se les queda un poco alto. Y si la usamos para el segundo Ciclo, es decir, tercero y cuarto, la posibilidad que tenemos es la de introducirla en agrupaciones instrumentales, asignatura que en algunos conservatorios que son de una dimensión mayor, está enfocada como si fuera una pequeña banda, con un número de instrumentistas mayor al que necesitamos para trabajar la misma. En los cursos tercero y cuarto de planes anteriores, se contaba con una asignatura denominada clase colectiva en la

que podías trabajar con alumnado de oboe y de fagot debido a que el fagot pertenece a la familia de la doble caña, lo que confería una gran demanda de obras como esta. Por consiguiente, en el segundo Ciclo pudiésemos optar por dos vías de inserción de esta pieza: la primera, enfocándola como una actividad extraescolar en la que los profesores de fagot y oboe se ponen de acuerdo para trabajarla; y la segunda, introduciéndola en la clase de agrupaciones instrumentales, previa organización de actividades para grupos más reducidos de los que actualmente se configuran. Con la primera opción, también contamos con la posibilidad de adaptar la parte del piano a más instrumentos de doble caña, creando con ello una masa más amplia y creando con esto una banda de doble caña, dentro de la cual los resultados serían previsiblemente muy beneficiosos. Otro enfoque que iría más allá sería el de, al seleccionar las obras y transcribirlas, buscar algunas que tengan una masa instrumental más amplia, para sí poder dar respuesta a la demanda que nos pueda surgir en cada momento. Con respecto a la segunda opción, que es la referida a la inserción en la asignatura de agrupaciones instrumentales, tenemos la posibilidad de focalizar más la atención en cuestiones técnico-interpretativas que se desprendan del trabajo con esta obra.

Es por lo que, según la opinión del maestro Díaz Giráldez, el mejor enfoque que se le puede dar a esta obra es la de proponerla como una actividad extra a la clase individual de instrumento, siendo el mejor curso cuarto. Y ¿Por qué no tercero si el alumnado puede poseer un nivel adecuado para tocarla? Porque el trabajar con el mismo alumnado dos veces la misma obra, pudiese estar un poco fuera de lugar, como bien cita el maestro:

«No creo que con los mismos alumnos vayas a hacer la misma cosa dos años seguidos».

Esto no quita que individualmente se puedan trabajar algunos aspectos técnicos en la clase individual en el tercer curso. Afinando aún más con respecto a la temporalidad de la obra dentro de la Programación, se pudiese optar por introducirla dentro del segundo trimestre de

cuarto, previo a la Semana Santa y complementarla a otra música adecuada para dicha audición, tales como las capillas musicales que se tocan en Semana Santa con dos oboes y fagot. Es ahí donde esta obra ocuparía un papel relevante, porque estaríamos interpretando música de la época además de presentar un proyecto de concierto dentro de una Programación.

5.3. Inserción en el aula de la obra dirigida a Enseñanzas Profesionales de Música¹⁰².



Ilustración 60.- Imagen de la actividad realizada en Enseñanzas Profesionales de Música.

Al igual que en las Enseñanzas Básicas, la actividad realizada con esta obra presenta tres episodios distintos. El primero en el cual la pieza es interpretada con la posterior extracción de la problemática que provoque la ejecución de la misma. El segundo episodio en el que se realiza un coloquio en el que se recogen las impresiones del alumnado frente a la realización de la actividad, y por último una encuesta más técnica con el profesor, de la cual se extraigan

¹⁰² La transcripción del audio de la actividad realizada para Enseñanzas Profesionales, se adjunta en el ANEXO IX. Todos los datos que aquí se exponen están extraídos de los mismos. Además el vídeo que contiene las tres actividades realizadas lo podemos encontrar en el ANEXO EXTERNO III.

una gran cantidad de datos a través de los que formular un conjunto de observaciones y conclusiones extraídas del escenario real donde se va a poner en marcha la actividad. La actividad con la obra elegida para las Enseñanzas Profesionales de Música, se ha realizado con un matiz distinto a la correspondiente a las Enseñanzas Elementales, puesto que toda ella ha sido realizada en el mismo espacio, cubriéndose se han cubierto la gran mayoría de las expectativas perseguidas.

La ubicación donde se ha realizado la actividad ha sido la Sala B del Conservatorio Profesional de Música «Francisco Guerrero», el día 8 de junio de 2015 a las 16:45 h. y ha tenido una duración aproximada de una hora, finalizando a las 17:45 de la tarde. El profesor que ha dirigido la actividad ha sido Jacobo Díaz Giráldez y la pianista acompañante ha sido M^a del Carmen González González. El alumno que ha intervenido en la actividad ha sido el siguiente:

CORNO INGLÉS: Francisco José Álvarez Castillo. 15 años. Cuarto de Enseñanzas Profesionales en la especialidad de oboe. Centro de estudios: Conservatorio Profesional de Música «Francisco Guerrero» de Sevilla.

El citado alumno se ha mostrado desde el principio predispuesto para la realización de la actividad, sintiéndose sumamente interesado por la misma. Francisco Javier posee un buen nivel técnico del oboe y de sus instrumentos afines, con unas calificaciones en cursos anteriores considerable altas.

Para su realización se ha hecho entrega de las partituras tanto al profesor como al alumno con tres semanas de antelación vía correo electrónico. Esta obra es la que se realiza en primer lugar, con los consiguientes defectos pero a su vez beneficios que nos hemos encontrado durante el desarrollo de la misma.

El primer episodio de la actividad comienza con una amplia declamación en forma de introducción a la interpretación de la obra por parte del maestro Díaz Giráldez, en la cual hace referencia a la procedencia de la obra, al interés que ello suscita, a la exigencia del Currículo de insertar obras de origen andaluz en las Programaciones y a los beneficios que tiene esta obra debido a que prácticamente no hay material editado del Clasicismo español con corno inglés.

Seguidamente, y tras iniciar la interpretación de la obra y aprovechar una pausa en ella, se le ha ofrecido al maestro el facsímil con la partitura original, pensando en lo rentable que ello nos pueda resultar, y de hecho así lo ha sido. Los amplios conocimientos tanto estéticos como musicales que el maestro posee, nos han servido para hacer varias correcciones en las partituras, sobre todo en el desdoble de las voces a octava, respetando la tesitura original de los instrumentos en la partitura de piano e intentando no cometer errores de tesituras falsas, sobre lo que insiste en varias ocasiones.

Otro tema en el que insiste, es la posibilidad de ponernos en contacto con la Orquesta Barroca de Sevilla, puesto que al ser miembro asiduo de la misma, está informado del interés de esta formación por la recuperación de proyectos como éste, en el que se edite música de época y se interprete con instrumentación original.

Otro detalle que extraemos, es la posibilidad de que estas partituras estén escritas por la mano de Arquimbau, y que sea un copista quien las haya transcrito. Es por ello por lo que los errores de imprenta se podrán adjudicar a este copista y no al maestro Arquimbau, errores tales como ligaduras que son inexistentes o por contra la falta de alguna de ellas cuando en el original estaban descritas. A ello, hay que añadir un gran número de cuestiones estético-interpretativas tales como resolución de retardos y apoyaturas, o la realización de trinos y notas de adorno. También pone de manifiesto rasgos característicos del lenguaje armónico del

Clasicismo y de la evolución del mismo hacia el Romanticismo, con la aparición de cromatismos que rellenan intervalos de segunda.

Los problemas más significativos que se registran durante la actividad son los ocasionados por las cañas utilizadas y al mismo tiempo con la embocadura, debido a la falta de costumbre del alumnado con el instrumento.

Ciertos matices de figuración que son típicos del estilo de la obra, aparecen durante la interpretación de la cadencia, cuando el profesor indica el que se le ofrezca importancia al puntillo seguido de la fusa. Con respecto al provecho que pudiese tener para el alumnado el estudio de ésta, el maestro Díaz Giráldez insiste en su utilidad para cuestiones, sobre todo, estéticas. Sus palabras reflejan los rasgos productivos de la obra al decir literalmente:

«Una de las cosas interesantes de estudiar con esta música son las ornamentaciones. Hay muchas cosas que si no conoces un poco los tratados, te puedes perder en cuanto a cómo hacer ciertas cosas, como hemos visto antes de cómo resolver un trino, cómo hacer un trino antes de una apoyatura.»

A ello añade:

«Yo creo que es una música que nos sirve mucho para entender el lenguaje de la época, contrastarlo con todos los tratados que nos encontremos de esta época, ya puede ser el tratado de Leopoldo, el tratado de violín que habla mucho de estilo, el tratado de Quantz, o cualquier tratado nos puede valer aunque sea de épocas anteriores, y estos compositores, digamos, beben de ahí, aunque luego ellos después elaboran su música y la desarrollan, pero ellos siempre beben de unos tratados más antiguos.»

Para terminar afirmando:

«Entonces, me parece muy interesante, porque el resto de la música está muy bien escrita, está todo muy claro, incluso ligaduras que hay veces que en esa época era

impensable. Entonces, sería un buen material para trabajar este tipo de cuestiones, de ornamentos, y ya no sólo rítmicamente de cómo hacer un ornamento, sino del carácter del matiz, si tiene que ser un poco más fuerte, que la nota siguiente, sobre todo en el tema de apoyatura. La apoyatura en la música antigua siempre ha sido una de las cosas que le ha dado más riqueza a la música. Entonces, yo sí que la veo interesante en ese aspecto».

Con ello, hemos de poner en relevancia los numerosos detalles estilísticos que podemos trabajar con la obra. Entre otras cuestiones, podemos observar que los trinos de la época comenzaban generalmente por la nota superior, debiendo asegurarse un buen apoyo en ésta antes de la realización del trino. Además, los distintos tratados de la época indican que al final de cada trino, hay que añadir una resolución siempre que contenga un mordente hacia la nota superior.

El segundo episodio nos introduce en las opiniones e impresiones del alumnado que está realizando la misma. Las preguntas han sido de carácter bastante directo, a las que el alumno ha respondido en la mayoría de los casos con monosílabos o con respuestas muy cortas. Debemos acentuar dos cuestiones que el alumno destaca. Al hacer referencia a la interpretación de la obra ante un público, concretamente en cómo pudiera ampliar la interpretación de esta obra su capacidad artística, Francisco José contesta que el beneficio de esta obra reside en que es algo novedoso y distinto a lo que estudia habitualmente en el conservatorio, tras lo que nos surge una nueva duda con este estudio, y es si la interpretación habitual de esta pieza en los conservatorios le restaría el interés que en estos momentos le está confiriendo al alumno que la está interpretando. La segunda cuestión, que aparece a raíz de la primera, se centra en el aumento de su capacidad artística y con ello su futura vida como artista, a lo que afirma que no es una buena obra para ello puesto que cree que no la va a interpretar más. La discrepancia del maestro Díaz Giráldez no se hace de esperar, afirmando

seguidamente que es una obra que requiere muy poca plantilla para su ejecución y que por lo tanto, es muy posible que se pueda interpretar en otras ocasiones, revocando completamente la afirmación de Francisco José y afirmando la productividad que tendría la obra en cuestiones tan significativas como la recuperación del patrimonio.

Además de estas dos cuestiones, la utilidad de la obra con respecto a la música de conjunto ha quedado demostrada, puesto que sin ser demasiado insistente en la posibilidad de que el alumno dirigiera el grupo sin la presencia del profesor, la respuesta es afirmativa respecto a los beneficios que obtendríamos al trabajarla como agrupación camerística, afianzando cuestiones como el tocar al mismo tiempo que escucha, la adaptación al grupo, la concentración, y las actitudes propias y necesarias para la interpretación de obras de conjunto, como son el respeto, el silencio y el hecho de compartir ideas musicales.

En último lugar, respecto a la valoración que el alumno hace de la obra y que se obtienen de este segundo episodio de la actividad, hay que citar dos aspectos interpretativos y otro observacional. El primero se centra en las dificultades interpretativas que presenta la obra para el alumno. Tal y como se ha citado anteriormente, el trabajo con esta obra requiere de un amplio conocimiento de cuestiones estilísticas de la época, sin las que resulta difícil ejecutarla de manera correcta. Esto queda reflejado cuando el alumno cita de manera literal:

«Que hay cosas que no están en la partitura y tienes que hacerlo en su estilo. Ahora, lo que pone en la partitura es lo que se debe tocar. En esta partitura no estaba toda la escritura y hemos tenido que hacer cosas que no estaban puestas.»

El segundo aspecto interpretativo hace referencia al escaso estudio necesario para montar la obra, puesto que el alumno afirma que con dos horas de estudio ha tenido suficiente para poderlo interpretar de manera fluida. Ciertamente es, que tras la realización de la actividad, ha quedado de manifiesto que sería necesario un trabajo más extenso para corregir ciertos

aspectos técnicos que se han ido puntualizando durante la interpretación de la obra, pero aun así, no sería una obra excesivamente difícil de montar para su nivel.

Respecto a la valoración que Francisco José nos hace de la obra, nos acentúa el gusto que le supone el poder tocar figuraciones que son algo inusuales en los métodos que utiliza habitualmente en las clases, al igual que el poder tocar obras de compositores de Sevilla, puesto que, según afirma, siempre toca obras de extranjeros. De esta última afirmación podemos deducir una conclusión bastante provechosa para nuestra T. D., y es la necesidad que el propio alumnado presenta de poder interpretar obras cercanas a su cultura, para así dar respuesta a esa laguna sobre música autónoma de la época que posiblemente aparezca en casi todos los conservatorios, no solo a nivel autonómico, sino a nivel nacional.

Seguidamente, en el mismo escenario se realiza el tercer episodio de la actividad. El análisis de las conclusiones obtenidas durante la encuesta-coloquio realizada con el maestro, se expone obedeciendo, en primer lugar, a temas relativos a la problemática durante la interpretación de la obra y a la ejecución en conjunto de la misma, para después centrarnos en cuestiones técnico-interpretativas básicas que, junto a las relacionadas con el estilo, serán necesarias para enunciar conclusiones referentes al desarrollo del fraseo a través de la obra. Posteriormente se desarrollan conclusiones de tipo somático, lectura a primera vista, hábitos de estudio o el uso de la memoria, cerrando la encuesta-coloquio con el análisis referente al grado de validez que esta pieza tiene en el Estadio de las Enseñanzas Profesionales de Música.

Como ya se ha expuesto anteriormente, esta es la primera actividad que se realiza de las tres que se han realizado, algo en lo que insistimos debido a los distintos niveles de ejecución que hemos observado durante el transcurso de la misma, siendo la primera de ellas el que las

respuestas de esta actividad han sido menos elaboradas que las de las otras dos, aunque no con ello, carentes de interés.

Las primeras apreciaciones que obtenemos con respecto a la ampliación del autocontrol en el alumnado durante la interpretación de la obra, es que el maestro Díaz Giráldez desplaza la atención en estos asuntos para focalizar la utilidad de la obra en cuestiones más técnicas como puede ser la respiración o el fraseo, no contestándonos a la pregunta que se le ha realizado. No ocurre lo mismo cuando nos centramos en el desarrollo de la capacidad comunicativa y la artística que podemos realizar con esta pieza, haciendo referencia a que el origen religioso de esta música, es una buena herramienta para que el alumnado pueda conmover al oyente con el uso de retardos y apoyaturas, al aparecer en la obra gran diversidad de notas disonantes que resuelven, o la jerarquía de los tiempos de los compases. Traduciendo esto en el alumnado, podemos introducirlo en situación real de lugar y así trabajar con el mismo la capacidad que tiene esta pieza para conmover al público y a su vez para crecer artísticamente.

Con respecto a la rentabilidad de esta pieza para trabajar música de conjunto, ya se ha expuesto cómo el propio alumno acentúa su utilidad a lo que hay que sumar el beneplácito del profesor. Esto es debido al juego existente entre la melodía que desarrolla el corno inglés frente a la voz principal desarrollada en el piano, compuesto a modo de contrapunto, lo que hace que ambos tengan que estar atentos uno del otro, con todos los aspectos interpretativos que ello conlleva tales como fraseo, afinación o ritmo interno. A esto, añade el maestro Díaz Giráldez los frutos que se pueden obtener en el alumnado al enfocar este estudio al trabajo de adaptación al grupo, a la concentración o a aspectos actitudinales dentro de cualquier formación musical grupal. Debemos detenernos en la sutileza con la que trata el silencio dentro de la música de conjunto, desviando la atención a otro aspecto que podemos enmarcar

más bien, dentro de cuestiones de estilo. Jacobo nos propone el uso del silencio durante la interpretación de la obra como recurso expresivo, de una elevada expresividad:

«Si, en lo de guardar silencio sí que me gusta, porque siempre hay aspectos en la música, sobre todo, en la música del entorno religioso en los que cualquier silencio sirve para escuchar lo que ha pasado antes, y no siempre hay que empezar a tocarse seguidamente de un final de cadencia. Siempre puede haber un espacio que también es un recurso expresivo, o sea, ese silencio que se crea también es un recurso expresivo.»

Pasando al ámbito de las cuestiones técnicas, extraemos que el hecho de que la pieza esté escrita para una tesitura bastante aguda y a su vez tan delicada en el corno inglés, hace que se agudice el trabajo necesario para afianzar la afinación y, a raíz de esto, trabajar la calidad sonora con la multiplicidad de notas largas que presenta la pieza. Estas notas largas, también nos pueden resultar de utilidad al trabajar el vibrato en el instrumento, puesto que esta técnica requiere de una mayor cantidad de aire en este instrumento. Otro aspecto que podemos trabajar es la flexibilidad sonora en un instrumento que no es el habitual de la asignatura de oboe. No se está tan acostumbrado a trabajar el cambio de registro con el corno inglés, y en esta pieza aparecen varios pasajes en los que afianzar tales aspectos, pasajes en los que aparecen muchos arpeggios o incluso en los que, de pronto, estás en el registro agudo debiendo bajar rápidamente al grave, requiriendo en el intérprete y por consiguiente en el alumnado, un considerable trabajo en cuanto a control de flexibilidad.

La utilidad de la obra en otros aspectos interpretativos, hace que el maestro proponga que sea el propio alumno el que exponga su propio criterio en algunas cuestiones, sobre todo cuando nos referimos a la articulación que en ocasiones no aparece escrita. En sus propias palabras, lo especifica de la siguiente manera:

«Entonces el intérprete tiene que hacer uso de su “nombre” como intérprete, de no sólo tocar las notas que hay sino, de sacarle algo más de jugo.»

Otras cuestiones que indudablemente se pueden trabajar con la obra son las alusivas a respiración, puesto que al tratarse de obras vocales, el instrumentista tiene que imitar con el oboe el fraseo que realizaría un cantante, con el constante uso de adornos y fraseos sumamente largos. Con ello, el intérprete no debiera olvidar el realizar la imitación de ese tipo de cuestiones y trabajar el control de la respiración para mejorar el control de la correcta realización de frases, porque al tratarse de música originariamente vocal, es necesario plantearse muy bien el cómo hacer cada una de ellas. A todo ello, el maestro Díaz Giráldez añade:

« (...) aparte del fraseo de las respiraciones, no sólo respira donde tenemos la música muy claramente, sino a veces donde el cantante hace un final de palabra, ahí sería un buen momento de respirar con él. Entonces, hay que valorar ese tipo de historias.»

A ese fraseo ayuda también elementos como la articulación, con el uso adecuado de ligaduras y notas sueltas que, aunque en la época no eran muy propensos a dejarlas rubricadas, aparecen en estas partituras de manera habitual tal y como se puede apreciar. En cuanto al trabajo con dinámicas, hace alusión a cuestiones del tipo histórico-organológicas, puesto que se centra en el interés que se desprende el que para un instrumento de la época, se escriban en las partituras recursos dinámicos tan significativos como *forte*, *piano*, e incluso algunos *sforzando*, dado que la escritura musical en ese momento de este tipo de indicaciones. Aquí nos queda de manifiesto el que el compositor estuviese muy al tanto de las innovaciones de la época.

La aparición de combinaciones en las que se usan la fusas al igual que lo hiciera J. S. Bach en sus obras, como por ejemplo en sus Cantatas, frente a un aire con indicación *larghetto*,

hace que esta obra sea considerada por el maestro de sumo interés debido a la riqueza en cuanto a variedad rítmica que se desprende de la partitura y que es en todo momento comparable por el maestro Giráldez a la música del citado compositor alemán. Otra de las cuestiones que se aprecian con respecto al sentido rítmico, es la importancia que el maestro Díaz Giráldez le otorga al trabajo con la jerarquía de los tiempos del compás en la época, debiendo dar peso sobre el primer tiempo puesto que era el más importante, luego el segundo y después el tercero. Esto será necesario cuando, sobre todo, al interpretar una misma nota varias veces, debiendo impregnar esa idea para no ejecutarla de la misma manera en las tres ocasiones.

Con respecto al estilo, es muy numerosa es la información que ya ha sido tratada con anterioridad, y es por lo que seguidamente nos introduciremos en materia alusiva a la posición corporal, embocadura y búsqueda de la distensión corporal. Respecto a la primera de ellas, la apreciación que se obtiene es que no es una obra excesivamente buena para trabajar aspectos de esa índole, aunque sería de interés el observar los posibles errores posturales en las manos o incluso en la columna propios de la longitud y el peso del instrumento, el cual que dista bastante del oboe que es al que está habituado el alumnado. En cuanto al trabajo de embocadura, es una temática que se puede trabajar de manera ampliamente con esta obra, ya que se han observado dificultades propias de una caña algo más ancha y más abierta. Se puede observar que el uso de las cañas de corno inglés requiriere del alumnado un mayor control de los músculos faciales para controlar su abertura, al presentar éstas unas características distintas a la que utiliza el oboe, que son las que el alumnado usa cotidianamente. Otro aspecto relacionado con la posición corporal es la relajación y la distensión, otorgando un nivel de menor importancia, aunque afirma que siempre hay que tener presente que al ejecutar notas largas hay que aprovecharlas para realizar una revisión de

tu cuerpo, rectificando tensiones en los dedos, mala postura en la embocadura, colocación de la columna de aire, y por supuesto corrección del sonido.

Tratando el tema de la lectura a primera vista y la productividad de la obra para su desarrollo, Jacobo nos muestra su conformidad añadiendo el comentario «*igual que cualquier otra obra*», extendiéndose un poco más al afirmar que al tratarse de música española, el trabajo de lectura a primera vista tiene un «plus» de interés, puesto que está compuesta aquí en Sevilla. Igual ocurriría con la memorización de la pieza, al no presentar una excesiva dificultad, lo que haría que fuese un buen recurso para tener en repertorio una pieza de memoria.

Un contenido que se ha añadido al cuestionario-coloquio en las Enseñanzas Profesionales de Música, y debido al carácter transpositor que tiene el instrumento, es la validez de la obra para trabajar el transporte. Para ello, el maestro Díaz Giráldez nos propone el introducir este aspecto en un curso anterior al que se fije para la inserción de la obra. Además, en estas últimas referencias a cuestiones de tipo técnicas, hemos de añadir la utilidad que esta obra presenta para trabajar sobre aspectos técnicos del corno inglés, como puede ser sus características constitutivas, el conocimiento de las cañas del instrumento, o por el simple hecho la dificultad de tener un instrumento en dimensiones diferentes al oboe, asuntos de suma importancia dentro de la carrera oboística puesto que, en numerosas ocasiones, se solicita la interpretación con el corno inglés de una pieza o fragmento durante pruebas de aptitud para orquestas o conservatorios.

Para cerrar esta actividad, el maestro Díaz Giráldez no afirma que esta obra puede quedar insertada sin lugar a dudas en el Estadio de las Enseñanzas Profesionales de Música. El campo tan amplio de trabajo que tenemos con ella, queda de manifiesto en aspectos tan significativos como las cuestiones interpretativas propias de la época, proponiendo incluso la

consulta de tratados o el hecho de que sea una obra para corno inglés del Clasicismo español, del que es bastante difícil encontrar alguna pieza actualmente. Es por ello por lo que propone la pieza para ser inserta en 5º o 6º, concretamente al final del Grado Profesional. A ello tenemos que añadir todo el listado de asuntos que acabamos de tratar, tanto sonoros como interpretativos e incluso organológicos.

Hay una variable final que introducimos en el cuestionario realizado al maestro, y es la posibilidad de introducir esta obra en cursos superiores, a lo que afirma rotundamente que sí, insistiendo incluso, en que su estudio debiese ser obligatorio para cubrir la posibilidad de que podamos encontrar alumnado que acceda a las Enseñanzas Superiores de Música sin haber tenido la oportunidad de tocar ninguna pieza con el instrumento. El maestro Díaz Giráldez lo expresa de la siguiente manera:

«Aunque es una obra ideal en el curso en el que la proponemos, de quinto- sexto de Profesional, bien es cierto que hay alumnos que por cualquier motivo no tienen acceso al corno inglés, o que están más centrado con el oboe y no tanto con el corno inglés, entonces hay alumnos que llegan a un Superior (como no es una exigencia el que un alumno entre en Superior sabiendo tocar el corno inglés), pues hay alumnos que llegan al Superior sin haber tocado nada de corno inglés. Entonces, por supuesto, es una obra exigente para el instrumento, y para que todos aquellos alumnos que no han tenido esa oportunidad, digamos, puedan trabajarla en Superior.»

Tras esta apreciación, hay una observación que nos resulta sumamente importante, y es el interés que el maestro muestra por la recuperación de más material para corno inglés, proponiendo la realización de un recopilatorio que recoja todas estas obras. A éstos, añade el maestro, sería interesante unir los de oboe con la finalidad de contar con una ordenación de la música en la que aparezcan partituras para todos los niveles educativos.

5.4. Inserción en el aula de la obra dirigida a Enseñanzas Superiores de Música¹⁰³.



Ilustración 61.- Imagen de la actividad realizada en Enseñanzas Superiores de Música.

A diferencia de las obras dirigidas a las Enseñanzas tanto Elementales como Superiores de Música en la especialidad de oboe, la actividad realizada con la obra dirigida a las Enseñanzas Superiores presenta solo dos episodios, puesto que, debido a la madurez tanto personal como musical del alumnado al que va dirigida, se ha hecho partícipe del intercambio de impresiones para la extracción de conclusiones durante la encuesta-coloquio. Al igual que en las Enseñanzas Básicas, la actividad realizada con esta obra presenta tres episodios distintos. El primero en el cual la pieza es interpretada con la posterior extracción de la problemática que provoque la ejecución de la misma y un segundo episodio en el que se pone a debate las impresiones del alumnado frente a la realización de la actividad, con la realización de la encuesta-coloquio diseñada para ello.

¹⁰³ El conjunto de afirmaciones que en este apartado de exponen se pueden corroborar en la transcripción de los audios que se adjuntan en el ANEXO IX. Además el vídeo que contiene las tres actividades realizadas lo podemos encontrar en el ANEXO EXTERNO III.

Tal y como se ha citado en la introducción, la redacción de las cuestiones presenta un marcado enfoque dirigido hacia a la investigación. El recorrido por este estudio abarca temática muy diversa, como el acceso, uso y transformación del material original, junto a aspectos relacionados con la creación, el uso de las tecnologías o cuestiones de estilo. Todo ello sin olvidar la temática interpretativa o el estudio de cuestiones técnicas como ya lo hiciésemos en las dos actividades anteriores. Tras todo ello, se concluirá el apartado enunciando los beneficios que se obtendrían con la inserción de esta pieza en las Enseñanzas Superiores de Música y el curso donde se aconseja su ubicación.

Tras la realización de la actividad, podemos afirmar que se han cubierto la totalidad de los objetivos perseguidos con la misma. Ésta se ha realizado en la Sala B del Conservatorio Profesional de Música «Francisco Guerrero» de Sevilla, el día 19 de junio de 2015 a las 13:00 h. del medio día, con una duración aproximada de una hora. El profesor que ha dirigido la actividad ha sido Jacobo Díaz Giráldez al igual que la pianista acompañante Dña. M^a. del Carmen González González. El alumnado que ha intervenido en esta actividad ha sido el siguiente:

OBOE 1º: Juan Carlos Álvarez Castillo. 19 años. Segundo de Enseñanzas Superiores en la especialidad de oboe. Centro de estudios: Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla.

OBOE 2º: Francisco José Álvarez Castillo. 15 años. Cuarto de Enseñanzas Profesionales en la especialidad de oboe. Centro de estudios: Conservatorio Profesional de Música Francisco Guerrero de Sevilla.

Para su realización se le ha hecho entrega de las partituras tanto al profesor como al alumnado con tres semanas de antelación.

El primer episodio de esta actividad ha comenzado con la interpretación de la obra desde el principio realizando ciertas interlocuciones sobre posibles correcciones que se deben realizar en la ejecución de la obra. Durante ejecución de la misma, han aparecido diversas dudas sobre lo que realmente escribió el compositor. El profesor ha utilizado el facsímil que ha sido puesto previamente a su disposición para resolverlas, a lo que debemos añadir que nos hemos percatado del interés mostrado por Juan Carlos al acercarse al profesor para acceder al mismo y visualizarlo en primera persona. Tras esto, el maestro Díaz Giráldez ha puesto a disposición de Juan Carlos la edición original de la época, interesándose él mismo por encontrar en la partitura original el momento en el que se produce el incidente. En este caso queda de manifiesto el interés que el alumno pone en descubrir el error mismo dentro de la nueva partitura, buscando en el facsímil dónde se produce el error, observando la composición original y corrigiéndolos los errores detectados, con lo que el alumnado se ve involucrado de manera inconsciente en un proceso de investigación aunque sea de un nivel muy básico.

Durante la encuesta-coloquio que da paso al segundo episodio, este doctorando ha cerciorado de que el enfoque que se le estaba dispensando a buena parte de las respuestas que se están exponiendo, estaban dirigidas única y exclusivamente a técnica instrumental. En un instante determinado de la actividad, se ha considerado aconsejable el hacer un llamamiento de atención sobre las pretensiones perseguidas, insistiendo en la orientación perseguida con las respuestas, dirigiendo siempre la atención hacia el tipo de investigación que se ha realizado con la obra, es decir, la procedencia de esta misma, el que haya sido fruto de un proceso de investigación, y el que estemos frente a un material que es completamente novedoso.

En cuanto a la competencia referente a la planificación del trabajo, se puede ofrecer un doble enfoque. Por un lado la utilidad de la obra con respecto al profesorado y por el otro en cuanto al alumnado.

Con respecto a la planificación del trabajo que el profesorado debe realizar, hay que partir de la necesidad de hacer uso de estas obras en sus Programaciones Didácticas con la finalidad de ir cubriendo cuestiones técnicas y, a su vez, el vacío existente en cuanto a obras de origen andaluz. En cuanto al alumnado, sería de suma significación que éste aprendiese a desglosar cada uno de los aspectos que conforman esta obra, debiendo trabajarlos de manera separada realizando un trabajo exclusivo con cada uno de ellos, con la finalidad de mejorar la interpretación de la obra en su conjunto.

La importancia que tiene en esta música el análisis de la misma antes de interpretarla, queda patente en la clarísima armonía clásica con la que está compuesta, por lo que se hace necesario que el intérprete deba asimilar el estilo sonoramente, siendo completamente diferente el resultado de su interpretación teniendo en cuenta esta premisa o sin tenerla.

Al enfrentarse a la interpretación, el alumnado ha de realizar un trabajo previo de selección de recursos, al igual que de planificación del trabajo. Para ello, y usando como ejemplo la articulación, el intérprete debe conocer distintas interpretaciones de una misma articulación para una simple nota suelta además de saberlas interpretar técnicamente. Esto está justificado al estudiar lo que hicieron los compositores de la época en sus partituras, en las que sólo especificaban si una escala la querían con notas largas o cortas. El conocer los tipos de articulación que debe usar en cada momento, provee al ejecutante de las Competencias oratorias necesarias para opinar sobre la conveniencia del uso de una u otra, quedando de manifiesto la utilidad de esta obra con respecto a este aspecto.

Al observar las Competencias que persigue el Currículo del Grado Superior en Música, se aprecia la orientación que presenta en cuanto a inculcar en el alumnado el gusto por la investigación. Son diversas las Competencias relacionadas con ello y sobre esos estímulos hemos preguntado Juan Carlos. A través de esta, según nos afirma, estamos poniendo en práctica la metodología más básica de investigación, dado que para la interpretación de la obra ha de documentarse previamente sobre la forma correcta de realizar la ornamentación o la articulación. Para ello, propone el escuchar grabaciones y hacer uso de los tratados llegando así a conclusiones, posibilitando incluso el uso del gusto personal. Todo esto queda patente cuando dice:

«Tú al investigar, ves qué ornamentación puedes meter, cual te viene mejor, cual peor, cual te gusta o no te gusta. Entonces, creo que es interesante a nivel de investigación y yo creo que sí puede ayudar».

Con respecto a las características organológicas propias del instrumento, el maestro asegura que esta obra es de una acusada utilidad, debido a que son sonoridades muy básicas y armonías que provocan que la agilidad y sensibilidad con las que debes emitir esos sonidos sean difíciles de controlar. Juan Carlos coincide con Jacobo en todo ello, destacando el trabajo de afinación que se puede hacer con esta obra.

Al tratar el apartado de la utilidad que puede tener esta obra para adquirir destrezas referentes al uso de las nuevas tecnologías, se desprenden varias conclusiones que son de una gran importancia debido al enfoque que Jacobo le dispensa a este apartado. Tanto el profesorado como el alumnado ha de enfrentarse a la búsqueda de manuscritos y al tratamiento de los mismos, creando grupos de trabajo debido al amplio material existente. Esto queda reflejado en las palabras del maestro cuando dice:

«No sólo que el profesor haga ese trabajo, sino invitar al alumnado a que lo haga».

Además, este trabajo de búsqueda música de otras épocas sería conveniente dejarlo registrado sonoramente con el uso de los editores de sonido, posibilitando el acceso y manejo de la gran diversidad de opciones existentes actualmente.

Con lo anteriormente expuesto respecto al uso de las nuevas tecnologías, queda patente que con el desarrollo de estas actividades propuestas por Jacobo estaremos desarrollando varias de las Competencias marcadas por el Currículo. A modo de enumeración, estaremos desarrollando el gusto por la investigación y el desarrollo de su metodología, las competencias relacionadas con el trabajo en equipo como son la integración, el liderazgo o la encomienda de distintos roles dentro de un grupo de trabajo, las habilidades referentes a la producción y creación musical y el desarrollo de ideas a través de las mismas, la valoración de nuestro patrimonio cultural y la responsabilidad que tenemos para con el mismo, el espíritu emprendedor o las implicaciones pedagógicas y didácticas que esta actividad puede procurar a través de esta obra.

Hay dos Competencias en el Currículo que se refieren al desarrollo de destrezas en el terreno de la comunicación de forma escrita y la argumentación verbal, para los que la obra puede tener una gran utilidad a través de la elaboración de un programa de concierto. Éste, habrá que confeccionarlo como trabajo previo a la interpretación de la obra, ocasionando la citación de cuestiones referentes a la autoría o proveniencia de la misma y su posterior presentación ante un público, debiendo así mostrar y a su vez ampliar la capacidad de expresión que el alumnado posee.

De relevancia considerable es también el conocimiento de lenguas extranjeras por dos motivos fundamentales. El primero de ellos se refiere a la necesidad conocer la traducción del texto en latín debido a que tiene que ver mucho con el sentido musical que se le pueda dar a la melodía durante la interpretación tanto por la intencionalidad del texto como por el

tratamiento de las respiraciones, ya que es de suma importancia tal y como lo expresa el maestro cuando dice:

«No sería necesario para sacarse el B1 de latín, pero te puede ser útil en cuanto a que si te tienes que expresarte en público y encima puedes decir lo que el texto te quiere transmitir, es lo que le da un plus. Sería interesante».

El segundo motivo referente al conocimiento de lenguas, está relacionado con el uso de distinta bibliografía sobre estilo, de la cual aún no se poseen traducciones que serían importantes para interpretar esta obra de una manera más fidedigna. Ello provoca la necesidad de contar con una cierta soltura con otros idiomas para acceder a textos en distintas lenguas tales como el inglés, alemán, francés o el italiano, con los que acceder a mucha más documentación referente a dudas sobre ciertos aspectos que se nos puedan ir planteando, o que simplemente en los que se pretenda profundizar.

Con respecto a los elementos que se refieren a la interpretación, son muchas y de diversa índole las cuestiones técnicas que se plantean y las conclusiones que se pueden extraer de esta actividad. Nos encontramos frente a una obra en la que afloran diversos problemas técnicos, siendo ideal para trabajar y fortalecer estos aspectos técnicos básicos. A través de estas propuestas erigidas por el maestro, estaremos desarrollando otras Competencias que cobran un acusado protagonismo en las Enseñanzas Superiores, como pueden ser la búsqueda de la competitividad y de la excelencia, siendo éstas necesarias para la construcción de su propia idea interpretativa y de arte musical, puesto que al valorar y poner en práctica estos aspectos interpretativos, el músico está desarrollando su futura personalidad artística.

Durante la ejecución de la obra han aparecido un cuantioso número de ornamentos, y una gran variedad de articulaciones y de escalas. Es cierto que el nivel que se debe tener al cursar estudios de Superior debiera ser alto, pero en la encuesta-coloquio se pone de entredicho el

mismo, al afirmar que el nivel con el que llegan ciertos alumnos a primero de Superior es bastante «*justito*», tal y como él mismo precisa, asegurando que todas estas cuestiones técnicas le pudieran resultar de gran ayuda. Luego, añade la dificultad de realizar ejercicios técnicos relacionados con la dinámica, en una obra que en su concepción inicial tiene un carácter vocal, tales como la ejecución de un *Messa di Voce*, aspecto técnico del *bel canto* que consiste en cantar una nota musical con una dinámica desde el pianísimo hasta el fuerte y luego al contrario, abriendo el sonido lentamente hasta adoptar un gran volumen y sonoridad y luego cerrándola hasta morir. Esto en el oboe, es sumamente difícil y necesita de mucha práctica para hacerlo de manera profesional.

Según el enfoque que se le ofrezca a esta obra, nos puede resultar de distintos niveles de dificultad al referirnos a cuestiones interpretativas. Según el alumno, en ella no aprecia elementos de gran dificultad, asegurándolo al decir literalmente

«Yo pienso que si tienes una buena técnica base, de respiración, de articulación, de aspectos básicos, yo creo que sí somos capaces de afrontarlo sin problemas»

El maestro difiere con él, cuando dice:

«Hay cosas que sobre el papel parecen muy sencillas, pero a la hora de tocar son muy difíciles de ejecutarlas. Si tú te pones a grabar esto y dejarlo bien grabado, te va a dar muchos quebraderos de cabeza».

Ello muestra la evidente relación que tiene la dificultad de la obra con el grado de perfección que busquemos al trabajarla. Al hacerlo de una forma superficial, no se nos planteará un gran número de problemas, pero como afirma Jacobo, si por el contrario queremos hacer un buen trabajo con ella, deberemos trabajar nota por nota debido a la transparencia musical y armónica que tiene esta música. Es por lo que esta obra se ofrece como una buena opción para aumentar Competencias referentes a la interpretación

profesional de una pieza. Esto es ratificado por el propio alumno al referirse al trabajo sobre técnica base, al afirmar:

«Actualmente tenemos problemas de base y no se corrigen porque es mucho trabajo el empezar a tocar todos los días una hora de notas tenidas, y no somos capaces de hacerlo».

Dado lo cual, se puede asegurar que a través de esta obra se puede poner en marcha los mecanismos de búsqueda de carencias interpretativas de base en el alumnado de Enseñanzas Superiores para posteriormente afrontarlas y proceder a su corrección, desarrollo y mejora interpretativa, y con ello agudizar la sensibilidad auditiva en el alumnado. No nos equivocáramos al afirmar que esta obra puede resultar de gran ayuda, sobre todo, al alumnado que llega algo justo de destrezas técnicas. Esto es debido a lo básico de los componentes melódicos que posee, tales como tonalidad de Do Mayor, escalas con diferentes articulaciones en dicha tonalidad y realización de diferentes ejercicios de dinámica, afinación y uso de vibrato.

Una de las utilidades más acusadas que tiene esta pieza es en el trabajo referente al estilo musical, porque tras conocer su existencia, surge una inquietud y a su vez una necesidad de conocer obras similares que ofrezcan los mismos rasgos estéticos, sugiriendo el profundizar en ciertos rasgos interpretativos. Esto es debido a que, como nos expone Jacobo, hay épocas en las que la escritura no te deja claro el cómo se deben hacer ciertas figuraciones, como pudiese ser el caso de las apoyaturas o de los trinos u otras cuestiones referentes a la interpretación para las que existen sendos tratados al respecto. Pero estos, pertenecen a épocas concretas y lugares concretos y no nos podemos basar completamente en ellos, debido a la ambigüedad que se desprende de los mismos. Por contra, esto provoca un efecto tremendamente útil en el alumnado, quedando registrado cuando afirma el maestro:

«(...) *al final, potencian que el alumnado pueda comparar diferentes tratados de estilos y sacar sus propias conclusiones*».

Con respecto al desarrollo de la actividad escénica, el maestro opina que esta obra no es la más idónea para alcanzar los objetivos que se quieren alcanzar. Un enfoque que propone el maestro es que tras conocer la misma tal y como la presentamos, se desarrollen las inquietudes necesarias para trabajar esta obra con la instrumentación original. Entonces, afirma Jacobo, ese sí que sería un buen escenario para incluir esta obra en una audición, porque tienes en tu audición una pieza que se ha escrito en Sevilla. Por lo tanto, el interés erradica en el conocimiento de la obra y en las pretensiones que se tienen con este trabajo de investigación.

Con respecto al trabajo en equipo, el desarrollo de las Competencias con esta actividad se experimenta desde el inicio, al tener que realizar la búsqueda de información y su posterior gestión, siendo esto ya una labor de equipo. Este trabajo de los alumnos de la especialidad, se pudiera extrapolar a instrumentistas de otras especialidades, en el caso de que se den las circunstancias para poder interpretar la obra con la instrumentación original. En este caso, habría que realizar un amplio trabajo de organización y de desarrollo de destrezas en cuanto a liderazgo en el grupo, debiendo trabajar el cambio de rol dentro de la formación y profundizar así en cuestiones básicas como son las entradas, los cortes de frase e incluso el tempo y la agógica durante la interpretación de la obra. Todo esto queda bien definido cuando el maestro cita *«Al final, todos tienen que tener un poco el hilo»*.

En el caso de que todos los intérpretes sean alumnos, cada uno de ellos tiene su momento de protagonismo. Claro está, que el oboe 1º tiene un gran número de pasajes en los que es protagonista, pero el oboe 2º también debe ser protagonista en cuanto a que tiene sus propias entradas, y eso lo tiene que hacer ver durante la interpretación. Además, el piano cuenta con

ocasiones en las también es protagonista, puesto que pasa a un primer plano al tener la melodía principal como puede ser al principio, en el que cobra un gran protagonismo, en las cadencias o en los calderones, siendo fundamental su hegemonía tanto para terminar dicha cadencia como al enfrentarse a una ralentización del tempo.

Otra connotación que se puede extraer de esta obra, es la realización de las cadencias. Si la enfocamos desde el punto de vista de la improvisación, esta cadencia no está escrita y es conveniente realizar ese trabajo de elaboración y de desarrollo de ideas a través de la misma. También, y refiriéndonos a dicha cadencia, se puede elaborar un ejercicio de composición de la misma, anotándolo en la partitura y probando cosas diferentes, a partir de la cual, poder desarrollar un trabajo de improvisación con la inclusión de algunos ornamentos, sin que para ello sea necesario dejarlo registrado en la partitura.

Entre las frases que reflejan la opinión que a Juan Carlos le merece la obra, nos quedamos con una en la que afirma:

«Yo creo que esta obra pudiera servir para potenciar la técnica base del instrumento, porque no es una obra en la que tú vas a demostrar si tú eres un virtuoso, o si tú tienes un sonido increíble».

Esta frase está relacionada con la competitividad en el alumnado, afirmando que hay otras obras con las que se pueden poner de manifiesto más destrezas y a su vez utilizarlas para medirte frente a otros compañeros.

Con respecto al desarrollo del espíritu emprendedor a través de la obra, encontramos una doble idea. La primera se refiere al valor que pudiese tener la obra respecto al montaje de un concierto para su promoción y venta, lo que contaría con una gran aceptación el ser muy «vendible» como afirma el maestro, dejando de manifiesto la apreciable visión comercial que puede tener la obra. La segunda idea propuesta, es el utilizar la obra como material para su

vida profesional, material para poder analizar y transformar de cara a una posible investigación con previos objetivos fijados. No es habitual en los conservatorios el trabajar con partituras que no sean de imprenta, debido a su falta de comprensión en la mayoría de los casos. Con la inserción de estas obras en los conservatorios, el interés erradica, no sólo, de poner en circulación obras del patrimonio andaluz a través de partituras editadas, sino el contar con la posibilidad de trabajar con partituras originales, familiarizándonos con la escritura de siglos atrás y acostumbrándonos a descifrar lo que en ellas está escrito, algo importantísimo para inculcar en el alumnado el gusto por la investigación. Con todo esto, el maestro Díaz Giráldez afirma que es necesario incluir estas obras en las Programaciones de Superior no sólo la partitura editada, sino el invitar a leer directamente los facsímiles.

Para cerrar el apartado referente a cuestiones interpretativas y técnicas, el maestro afirma que esta obra no presenta elementos de gran dificultad, aunque hace una pequeña inflexión en la conversación para apuntar que sería una obra excelente para adquirir una plaza en alguna orquesta, puesto que daría bastantes quebraderos de cabeza.

Con respecto a la ubicación que debe tener esta pieza, el maestro comienza por asegurar que esta obra u otras de origen similar debieran ir incluidas dentro de las Programaciones de Enseñanzas Superiores aun no siendo una obra idónea para interpretarse como elemento individual en una audición. Por sus características, piensa que su lugar idóneo es dentro de la asignatura de repertorio orquestal en la que el profesor actuaría con el papel de oboe 2º, caso de que resultase imposible encontrar algún alumno de canto que realice el papel de la voz. Jacobo piensa que el papel de oboe 2º no es relevante, pero si le infiere una gran importancia para tener una guía con la que clarificar la realización de articulaciones y respiraciones.

El maestro Díaz Giráldez también nos ofrece la posibilidad de utilizarla en la asignatura de oboe. Afirma que hay ciertos aspectos que se pueden trabajar a cualquier nivel, pero que las

Enseñanzas Superiores están orientadas a la búsqueda de la perfección, consiguiéndose solo a partir de la corrección de pequeños detalles. A modo de ejemplo, con la pieza se puede llevar a cabo un trabajo de sonido puesto que es una música muy transparente, como él mismo la define, pudiendo encontrar serias dificultades con la afinación, tal y como expresa al afirmar «(...)pones el afinador y de seguida se vuelve loco». Con ello, ofrece matices sobre la dificultad que la obra presenta para ser ejecutada de manera acorde al nivel de Superior.

Por último, el maestro insiste y concretiza que la ubicación ideal dentro de las Programaciones de Grado Superior es el primer curso de oboe, concretizando su inclusión en la asignatura de repertorio orquestal.

Juan Carlos a su vez, nos asegura que esta obra sería muy beneficiosa para el estudio de cuestiones técnicas básicas como pueden ser la afinación o el empaste con el pianista o con el otro oboe. Lo explica con sus palabras afirmando:

«(...) son melodías muy sencillas que no van más allá de Do Mayor, y tocar las notas tan difíciles que tiene el oboe en esa escala: el Do completamente abierto, cuesta mucho trabajo afinarlo».

Juan Carlos asegura que la obra no es demasiado complicada, tanto a primera vista como en cuestiones de articulación o de velocidad de notas, justificándolo con el poco tiempo de estudio invertido para su montaje. Confirma que se la estudió tres semanas antes de la actividad y no la ha vuelto a trabajar más hasta su interpretación en la misma. También afirma que si se utilizase esta obra en un nivel más bajo, sí sería de utilidad para el desarrollo motriz del alumnado a través de los pasajes de figuraciones breves que posee, pero que para Grado Superior no la insertaría más allá de un primer curso, insistiendo que con ella únicamente trabajaría cuestiones de afinación y de ornamentación. Por el contrario, pone en valor el interés que le ha suscitado el haber accedido a partituras originales de compositores

del clasicismo, y más aun siendo patrimonio musical andaluz, afirmando que sería muy beneficioso el incluirlo en los conservatorios.

Con respecto a la valoración que a Juan Carlos le infiere esta pieza, asegura que aunque le ha dedicado únicamente unos veinte minutos al estudio de la obra, hay ciertos problemas en los que debiera haberse centrado más como pueden ser cuestiones de afinación. También explica que el tener que trabajar con otro oboe y con el piano, hace que la interpretación de la obra no dependa del estudio de uno mismo, sino también del trabajo personal que hayan realizado los demás. Otra afirmación muy importante que nos hace el alumno cuando le preguntamos por la valoración de la obra como hallazgo, es el desconocimiento que tenía sobre este tipo de música en la catedral de Sevilla, sobre los compositores o sobre su repertorio, planteando el interés que supondría la posibilidad de conocer más sobre los oboístas que trabajaron en la catedral de Sevilla y, por supuesto, sobre la obra de Domingo Arquimbau. Él lo explica con las siguientes palabras:

«Yo nunca había oído hablar de esta música de la catedral de Sevilla. Entonces eso, es tu patrimonio, es algo que yo no conozco con los estudios que tengo con respecto a repertorio de compositores, ya no solo de Andalucía, sino de Sevilla. Yo no tengo ni idea de ese repertorio, y la verdad es que sería súper interesante y además de conocer a los oboístas, es interesante conocer a Arquimbau, que no había oído jamás hablar de él».

A modo de conclusión, el maestro afirma que sea esta o sea otra la obra con la que se trabaje, es de suma importancia trabajar piezas de esta proveniencia en un Grado Superior debido al interés patrimonial que ello conlleva.

5.5. Conclusiones empíricas obtenidas del desarrollo de las tres actividades realizadas.

Para cerrar este Bloque de la T.D. se presentarán los resultados obtenidos tras la experiencia de las tres actividades realizadas y el análisis basado en la observación de toda la información obtenida.

Hemos de comenzar exponiendo que durante el desarrollo de las distintas actividades, se ha observado que ha habido un incremento de nivel en cuanto a la cantidad y a la calidad de los resultados obtenidos, guardando esto una estrecha relación con el orden en el que se han llevado a cabo las mismas. Ese orden ha sido, en primer lugar, la actividad dirigida a Enseñanzas Profesionales, en segundo la dirigida a Enseñanzas Elementales y en tercer la dirigida a Enseñanzas Superiores. Con ello, ha quedado de manifiesto la superficialidad con la que se han tratado algunos asuntos en las primeras actividades frente a la visiblemente elaboración de las respuestas en la tercera.

Un asunto que debemos poner con carácter prioritario es la acusada necesidad de obras de esta índole que existe en las Enseñanzas Artísticas Musicales. Tal y como se pone de manifiesto en la actividad realizada en Enseñanzas Profesionales, se puede constatar que no existe prácticamente ningún material editado del Clasicismo español para trabajar en los conservatorios. Resulta significativo que sea el mismo alumnado el que solicite el tener acceso a obras de compositores cercanos a él, y así dar respuestas a las lagunas existentes respecto a esa música. La introducción de esta música en el aula dispensará en el alumnado un aporte de material nuevo con lo que trabajar y distinto a lo que se estudia habitualmente en los mismos.

Esta es la primera cuestión por la que estas piezas cobran toda su importancia, a lo que hemos de añadir la ganancia que se puede obtener en otras muchas cuestiones dentro de la

educación musical. Entre ellas, hemos de constatar la utilidad de las obras para el afianzamiento de cuestiones técnicas como por ejemplo la mejora del sonido tal y como ocurre en la actividad dirigida a Enseñanzas Elementales, cuando debido a las condiciones climatológicas adversas como son las altas temperaturas, el alumnado muestra sus dificultades para ajustar la afinación de los instrumentos a la afinación fija del piano. Esto se observa, sobre todo, en la desafinación que se produce al encontrarnos pasajes con notas largas que hacen que el pasaje cobre una singular dificultad. Pero, por otro lado, la emisión de estas notas largas cuenta con un singular número de beneficios, dado que el alumnado puede realizar reflexiones y extraer conclusiones sobre su sonido, sobre lo que él entiende por calidad de sonido. A esta calidad se podría añadir un nivel más de utilidad, proponiendo al alumnado la introducción del vibrato, que no es un elemento extremadamente difícil frente a lo beneficioso que puede resultar para la mejora de la calidad interpretativa. Refiriéndonos también a la interpretación de notas largas, podemos extraer provecho de estas obras al trabajar con dinámicas, debido a la existencia de pasajes en los que el instrumentista debe estar en primer plano o en segundo plano, debiendo conocer el papel que ocupa en cada momento.

Otra singularidad de la obra para Enseñanzas Elementales es su utilidad para el aprendizaje de nuevas digitaciones, debiendo acceder, en ocasiones por primera vez, al Resobregado del oboe con las complicaciones tanto de estabilidad del sonido como de afinación que ello conlleva. Muy relacionada con el sonido está la flexibilidad sonora con el instrumento, pudiéndola trabajar muy a fondo sobre todo en la obra para Enseñanzas Profesionales, debido a los grandes cambios de registro que la melodía presenta. No así ocurre en la obra dirigida a Enseñanzas Elementales, dado que la melodía está compuesta prácticamente en su totalidad por grados conjuntos.

En cuanto a cuestiones rítmicas, se ha podido observar la corrección de diversas deficiencias en cuanto a duración de las figuras, sentido del ritmo o ajustes de emisión con otros instrumentistas. La obra dirigida a Enseñanzas Elementales cuenta con un paso muy acusado de figuraciones lentas a rápidas, pudiendo trabajar este tipo de cambios rítmicos que se acentuarán en cursos posteriores. Esta figuración rápida de semicorchea con puntillo seguido de fusa, la encontramos también en la obra dirigida a Enseñanzas Profesionales, siendo un aspecto interpretativo muy importante debido a que hay un gran número de obras de la época e incluso de épocas anteriores que hace uso de ese esquema rítmico. Otra de las cuestiones que podemos trabajar con estas obras es la jerarquía de los pulsos, puesto que, como ha quedado reflejado en la obra de Enseñanzas Profesionales, el peso debe recaer en el primer tiempo, siendo muy útil conocer esta característica de la época para el desarrollo del fraseo en las piezas.

Es en el fraseo, visto como recurso imprescindible de trabajo durante toda la carrera instrumental del músico, donde cobra el ejercicio de estas obras una visible rentabilidad. Al trabajar con la obra dirigida a Enseñanzas Profesionales, hemos podido apreciar como al tratarse de obras vocales, hay que imitar con el instrumento a la voz. Así queda patente su la utilidad de esta música al posibilitar el acceder al facsímil para observar las respiraciones que realiza la voz e imprimir esas respiraciones al fraseo con el que interpretemos la pieza. Con ello, el alumnado tiene que plantearse el cómo hacer frases teniendo como referencia los incisos que realice la voz contando con la articulación descrita en la partitura.

La familiarización con la escritura de siglos atrás a través de estas piezas, reafirmará la utilidad de las mismas respecto a la clarificación de cuestiones interpretativas y del estilo reinante en esa etapa musical. Se puede garantizar el enorme beneficio cuestiones estéticas necesarias para interpretar de manera correcta el estilo y entender el lenguaje de la época,

además de contrastar elementos ornamentales que aparecen en las tres obras propuestas tales como trinos y apoyaturas con tratados de la época. En la obra de Enseñanzas Elementales, se ha trabajado con trinos y semitrinos con la dificultad añadida de que estaban unos muy cerca del otro. Es muy probable que alguno de estos trinos no se hayan trabajado todavía, pudiendo justificar la utilidad de la pieza para su estudio debido a que los que aparecen en ella son sumamente comunes en el oboe. Respecto a la obra de Enseñanzas Profesionales, sostenemos el provecho en cuanto al trabajo con apoyaturas, vistas como notas disonantes que deben resolver de manera correcta, o el trabajo con trinos en cuanto a preparación y apoyo del mismo y su posterior resolución. La consolidación de los aspectos estilísticos de la obra aparece en las Enseñanzas Superiores, cuando además de trabajar los todos los elementos anteriormente citados, hay que realizar un trabajo de asimilación del estilo a través del análisis armónico de las partituras.

Una variante a la que hemos tenido acceso durante estas actividades, ha sido el poder constatar los beneficios técnicos que aportaría en el alumnado el trabajar con la obra compuesta originalmente para corno inglés. Se puede afirmar que es una buena obra para usar como acceso a este instrumento, puesto que nos podemos encontrar con alumnado que acceda a las Enseñanzas Superiores sin haber tenido la oportunidad de interpretar ninguna pieza con el mismo. La interpretación con el corno inglés conlleva el tener que hacer frente a una problemática técnica debido al uso de cañas más anchas y abiertas afectando a la afinación, siendo necesario un importante trabajo de afianzamiento. Esto queda de manifiesto en la interpretación de notas del registro agudo, puesto que sonoramente, el corno inglés necesita de una consolidada técnica para emitir un sonido de calidad en el registro superior. A ello hay que sumar la dificultad respecto al vibrato, visto como desafinación controlada de una nota, debido a que para su correcta realización hay que insuflar al instrumento una gran cantidad de

aire. También encontramos con el instrumento un amplio campo de trabajo con respecto a la corrección postural de la columna vertebral y de las manos, debido al incremento de peso del instrumento, o el estudio de aspectos organológicos del instrumento como pueden ser construcción o realización de cañas. Un último elemento a tener en cuenta, es la posibilidad de realizar ejercicios de transporte con la pieza, dado que el oboísta se encuentra en diversas ocasiones con pasajes dirigidos al corno inglés que debe transportar rápidamente con el oboe.

A modo de resumen, en cuanto a la utilidad que podemos obtener con la obra compuesta para corno inglés, se puede asegurar lo beneficiosa que sería esta obra para la corrección de problemática propia del instrumento, como puede ser la técnica con notas agudas, la cantidad de aire necesaria para la realización de un vibrato correcto, o la flexibilidad sonora en los saltos melódicos que se aprecian en la partitura. A todo ello hay que sumar la manifiesta necesidad de contar con obras como esta, debido a la falta de obras dirigidas a corno inglés de la época con el que se cuenta, y más aún si nos referimos a compositores autóctonos.

Centrándonos de nuevo en cuestiones técnicas, debemos ofrecer una visión del rendimiento que ofrece la obra dirigida a Enseñanzas Superiores en cuanto a técnica de base del instrumento. Tanto el profesor como el propio alumno, han coincidido en asegurar que la obra propuesta no debe ser utilizada para un nivel superior a primer curso, pero a su vez, ha quedado corroborada su utilidad para potenciar el trabajo de cuestiones interpretativas básicas. La justificación a esta afirmación está apoyada por la afirmación de que hay un cierto alumnado de Grado Superior cuyo nivel es bastante justo, siendo necesario el corregir defectos de técnica base como es afinación, flexibilidad o calidad sonora, y así agudizar la sensibilidad auditiva en el alumnado. La simplicidad técnica de la obra hace que, para el alumnado, no sea una buena pieza dirigida a la búsqueda de excelencia o de competitividad, puesto que con ella no puede demostrar el que sea un virtuoso o que posea un sonido

increíble. Pero, frente a esta afirmación, aparece otra en la que el profesor acentúa la dificultad que supondría el intentar realizar una grabación de esta pieza, debido a la tonalidad usada y a la claridad de la música, con lo que estaríamos frente a una obra de una dificultad muy elevada.

Otros beneficios que se pueden obtener del trabajo con estas obras son los referentes a cuestiones somáticas, trabajo a primera vista o memorización de obras. Respecto a la primera, es de señalar la utilidad de la pieza dirigida a Enseñanzas Elementales al tener que interpretarla. Esta ventaja viene justificada debido a que toda su futura carrera profesional se va a desarrollar de pié, siendo esta obra muy interesante para trabajar cuestiones posturales en posición sentada. Otros beneficios de carácter somático que han quedado refrendados esta actividad es el trabajo con la correcta posición de la embocadura durante la emisión de las notas agudas, y el beneficioso auto-chequeo que debe realizar el alumnado durante la ejecución de las notas largas de la obra, localizando y corrigiendo tensiones y defectos en el correcto uso de la respiración diafragmática y en la embocadura. El trabajo de lectura a primera vista, dota al instrumentista de unas capacidades especiales para reaccionar en momentos en los que debe hacer frente a una partitura que tiene que ejecutar de manera espontánea. Para ello, las obras propuestas para los tres Estadios presentan ciertas ventajas al ser obras que no presentan una excesiva dificultad en ninguno de los tres niveles, pudiéndose constatar al afirmar que, en dos de los tres casos, el alumnado no se había estudiado las partituras. Respecto al producto que podemos obtener con la memorización de esta obra, ha quedado justificado que la obra dirigida a Enseñanzas Elementales no sería una buena obra para ello, debido a que son intervenciones puntuales y no asiduas con lo que se rompe la lógica de la pieza en su totalidad, dificultando con ello su memorización. No ocurre lo mismo

con las otras dos obras debido a la lógica armónica y melódica de la pieza y a su corta duración, gracias a lo que se puede realizar dicho ejercicio de manera sumamente rentable.

La corrección de detalles técnico-interpretativos en el instrumento, guarda una estrecha relación con la interpretación grupal de las piezas, puesto que inculca en el alumnado la necesidad de empatizar musicalmente con los instrumentistas. Con ello, se puede trabajar el que el alumnado escuche al mismo tiempo que toca, ajustando su fraseo, afinación y ritmo interno, o mostrando las capacidades de concentración que posee. Además, se estarían tratando aspectos de índole actitudinal como el respeto, la disciplina, el silencio en clase o el liderazgo del grupo, aprendiendo a delegar en otro instrumentista para pasar a segundo plano, aspectos que son tan importantes en el ejercicio del músico oboísta. Sin lugar a dudas, las tres obras poseen elementos para asegurar el trabajo en equipo, pudiendo compartir ideas musicales a través de la adaptación al grupo y llegando a desarrollar en el alumnado un gran número de cualidades músico-empáticas, que son a su vez muy necesarias para la interpretación de música grupal.

También, debemos subrayar la relación existente entre la música de conjunto y el trabajo en equipo. Las posibilidades que nos ofrecen estas piezas en cuanto a búsqueda y tratamiento de partituras, hace que se desarrolle en el alumnado la capacidad de trabajo conjunto. Lo mismo ocurriría al pretender interpretar las piezas con instrumentación original, al requerir un trabajo de organización, de liderazgo en el grupo, de responsabilidad y de disciplina de los integrantes, conceptos que se encuentran estrechamente relacionados.

La disciplina que requiere el instrumentista durante su formación, queda reflejada en la capacidad de trabajo personal y los hábitos de estudio, pudiendo sostener la productividad de las obras dirigidas a los tres Grados para las citadas cuestiones. La pieza destinada a Enseñanzas Elementales es una obra legible a primera vista, por lo que puede dar la

impresión de que no sea adecuada para desarrollar en el alumnado el hábito de estudio, aunque, enfocamos nuestra atención el trabajo de los pequeños matices que han sido sobreesidos durante el desarrollo de la actividad, nos podremos cerciorar de que su corrección requiere una gran cantidad de horas ante el atril. Lo mismo pasa en la obra propuesta para Enseñanzas Profesionales, puesto que durante la interpretación ha sido necesario corregir un gran número de detalles tanto técnicos como estilísticos, que no aparecen descritos en la partitura y que requieren de un acusado trabajo personal por parte del alumnado. La necesidad de trabajar con esos detalles que han de ser descifrados y trabajados de manera separada, queda visible durante la actividad de la obra dirigida a Enseñanzas Superiores, requiriendo del intérprete una planificación previa del trabajo que va a realizar, como pudiese ser, por ejemplo, el proveer la pieza de la articulación correcta.

El trabajo al que nos hemos referido, desarrollará en el alumnado unas Competencias para afrontar una exposición de información, con la preparación de un programa que incluya de manera escrita referencias sobre la obra y la posterior exposición verbal de la misma ante público. También desarrollará su una faceta emprendedora, pudiendo utilizar este programa para proponer un proyecto y venderlo, debido al creciente mercado que actualmente tiene la interpretación de piezas de esta índole. Otra posibilidad para acrecentar la faceta investigadora en el alumnado, es el contar con un tema de investigación con el que analizar y transformar información, y así poder hacer frente a la actividad académica dirigida que deben realizar al final de la carrera musical.

Es exactamente ahí donde podemos localizar las más acusadas ventajas en cuanto a imprimir en el alumnado el gusto por la investigación. Las obras presentadas despiertan la curiosidad rápidamente en el alumnado, como apreciamos en la actividad dirigida a las Enseñanzas Elementales, en la que los tres afirman el sentirse muy inquietos por el desarrollo

de una actividad que es fruto de una investigación. Igual pasa en la obra para dirigida a Enseñanzas Profesionales, en la que el alumno se acerca con suma curiosidad al facsímil para localizar los incisos que realiza la voz y así proponer las respiraciones en su fraseo. El ponerse en contacto con la versión original es sin duda la mayor ventaja que podemos presentar de estas piezas en cuanto a acrecentar el gusto por la investigación en el alumnado. En la obra dirigida a Enseñanzas Superiores, queda afirmada la necesidad de incluir tanto la partitura editada como el facsímil en la Programación, con la finalidad de hacer que el alumnado se familiarice con la escritura de siglos atrás, acostumbrándolos a descifrar lo que aparece en esas partituras. Es el propio alumnado el que hace visible la necesidad de comparar y contrastar lo que está viendo con tratados de la época.

A ello ayudará el uso de las nuevas tecnologías, a través de las cuales localizar y tratar información al respecto, acrecentando en el alumnado Competencias no solo referidas al trabajo en equipo, sino también al espíritu investigador y emprendedor, o las implicaciones pedagógicas y didácticas que esta actividad puede procurarnos. Es por lo que no nos equivocáramos al afirmar que es necesario seguir con este proceso de producción y creación musical, desarrollando ideas con las obras de esta procedencia.

Es a través de estas investigaciones como nos podemos poner en contacto con la época en la que se compusieron estas obras, descifrando a partir de las mismas muchas características interpretativas que nos pueden resultar de gran utilidad. Una de estas características es la necesidad de los maestros de capilla de conmovier con su música al oyente. Uno de los recursos compositivos con los que contaban para ello era el uso de retardos y de apoyaturas, vistos como notas disonantes que resuelven, pero de una impresión sensorial bastante elevada. Muestras de esto las tenemos tanto en las obras dirigidas a los tres Estadios. En la obra de Enseñanzas Elementales se profundiza aún más en este concepto, puesto que queda

de manifiesto lo beneficioso que sería para el alumnado el inculcar la necesidad de emocionar al oyente conociendo la procedencia de la pieza, capacidad de la que se carece en este nivel debido a que, en esta etapa educativa, el músico se está pendiente de no fallar en las notas o en la afinación. Otro elemento comúnmente usado en la época como recurso expresivo es el silencio, debido a su procedencia en el entorno religioso y resultando de gran utilidad durante la interpretación de las obras, además de poderse utilizar, a modo de ejemplo, después de la realización de una cadencia.

En estas partituras, en las que todas las cuestiones estilísticas no están descritas, se hace necesaria la consulta de tratados de la época, sobre todo en la obra dirigida a las Enseñanzas Superiores. Con esta consulta estaremos ampliando conocimientos en otras lenguas, debido a que dichos tratados están escritos en alemán, francés, inglés o incluso el latín, debiendo poseer un dominio aunque sea básico del idioma y así desarrollar destrezas en el mismo. Otra utilidad que podemos extraer de esta obra, con respecto al conocimiento de lenguas, es la necesidad de saber lo que significa la parte que ejecuta la voz o las distintas voces de la partitura original. Con ello, tal y como ya se ha expuesto, se podrán señalar correctamente las respiraciones en la partitura, además de exponer durante la interpretación de la pieza, la intencionalidad que pretenda el compositor con el texto empleado.

Teniendo en cuenta la procedencia de la obra, podemos afirmar que el trabajo con estas piezas es un buen complemento en cuanto a trabajo de la localidad en donde está es conservatorio, en este caso, Sevilla. Esto se puede extrapolar al resto de conservatorios andaluces y nacionales, ofreciendo acceso a un material que suele ser exigido por las distintas normativas.

Es a través del uso de las obras propuestas como podemos inculcar en el alumnado la necesidad de valorar nuestro patrimonio musical andaluz, y la responsabilidad que tenemos

con el mismo. Es nuestra misión el ponerlo en circulación, no solo editando las partituras, sino trabajando y acercando al alumnado a la partitura original. Así lo podemos observar en las tres actividades realizadas, puesto que al ofrecer al alumnado la posibilidad de acceder a estas partituras, se despertaba una visible curiosidad en ellos, mostrando un gran interés por interpretar piezas de compositores autóctonos. Esta es una de las razones de más peso por las que se recomienda la inclusión de estas obras en los conservatorios.

El interés que supondrá el conocer más sobre Domingo Arquimbau y los oboístas de la catedral de Sevilla, ha quedado de manifiesto sobre todo en la actitud mostrada ante estas piezas por parte del profesor y por el alumnado, debido al gran desconocimiento de la existencia de estas obras en el archivo de la catedral.

La calidad compositiva de Domingo Arquimbau ha quedado de manifiesto en dos momentos precisos del desarrollo de las actividades. Por un lado, el que para un instrumento de la época se escriban en la partitura recursos dinámicos tan significativos como *forte*, *piano* y algunos *sforzando*, pero sobre todo *diminuendos* y *crescendos*, dado que estas indicaciones se comenzarán a usar en el último cuarto del siglo XVIII, careciendo la mayor parte de la música para la época de este tipo de indicaciones. Esto nos hace pensar que el compositor estaba muy al tanto de las innovaciones de la época. Por otro lado, podemos constatar el habitual uso que Domingo Arquimbau hace del motivo rítmico semicorchea con puntillofusa, haciendo comparable esta música a la de Johann Sebastian Bach, debido a que estas figuraciones aparecen muy a menudo en su música, como por ejemplo en sus Cantatas.

Haciendo referencia a la ubicación donde deben ir insertas estas piezas, podemos corroborar el acierto en cuanto al lugar elegido previo a la realización de este estudio, aunque vamos a exponer las apreciaciones extraídas de las distintas actividades. Respecto a la obra destinada para Enseñanzas Elementales, concluimos que para un primer Ciclo, el nivel es un

poco elevado, debiendo ser fijada en cursos superiores. En el segundo Ciclo, se puede trabajar la obra de dos formas distintas, ya sea como una actividad extra poniendo de acuerdo a los profesores de oboe y fagot, y adaptando la parte de piano a más instrumentos de doble caña; o insertando la obra en la asignatura de agrupaciones instrumentales, en la que se enfocaría la actividad a modo de pequeña banda, prestando atención a cuestiones de carácter técnico interpretativas. En cualquier caso la mejor ubicación propuesta es a modo de actividad extra a la clase de instrumento en 4º curso, introduciéndola en el segundo trimestre, previo a Semana Santa y complementaria a un programa que incluya capillas musicales para 2 oboes y fagot.

En cuanto a la obra propuesta para Enseñanzas Profesionales, podemos patentar su utilidad para los últimos años del nivel, pudiendo ser inserto en un 5º o 6º curso. Una variante que se desprende de este estudio, es la posibilidad de insertar esta obra con carácter obligatorio en las Enseñanzas Superiores, debido, en primer lugar, por la cantidad de beneficios que acabamos de enumerar, y en segundo, por la posibilidad de que algún alumno/a acceda a ese nivel sin haber tenido la ocasión de haber interpretado absolutamente nada con el instrumento.

En cuanto a la obra dirigida a Enseñanzas Superiores, en un primer momento se puede pensar que esta obra no posee las dificultades necesarias para cubrir las exigencias técnicas propias de un nivel de Superior, pero tras la realización del estudio, concluimos que no por ello debemos despreciar su utilidad para detectar y tratar problemas derivados de la técnica básica del instrumento, o el trabajo que supondría el introducirla como proyecto de investigación. Con el fin de buscar una ubicación acertada pudiésemos pensar en dos posibilidades: una con una finalidad interpretativa y la otra más orientada hacia la investigación. Por una parte, dispensando un enfoque interpretativo a la pieza, la asignatura de repertorio orquestal sería una buena opción, pero desmerecería bastante de la

funcionalidad que se pretende alcanzar con la obra, puesto que sería estudiado como uno de los muchos solos orquestales que se trabajan en la asignatura. En la asignatura de oboe, con esta obra se pueden trabajar aspectos de sonoridad, articulación, respiración, sonoridad, fraseo, posición corporal, primera vista o memorización, llegando a la conclusión que hay aspectos que se pueden trabajar a cualquier nivel siendo acertada su inserción en Grado Superior, dado el matiz de búsqueda de perfección que se persigue en este nivel. De otra parte, centrándonos en el ámbito de la investigación, debiésemos hacer uso de estas obras para afrontar la realización de la Actividad Académica, trabajo de investigación con el que se termina la carrera musical. Con ello, además de facilitar al alumnado el acceso a los métodos básicos de investigación, estaríamos poniendo en valor nuestro patrimonio artístico musical. Por último, debemos proponer el uso de esta obra para cursos inferiores debido al gran número de cualidades tanto técnicas como históricas que acabamos de enumerar.

Debemos concluir este análisis empírico enumerando diversas propuestas que han sido extraídas de la realización de las actividades. En primer lugar, debemos señalar la necesidad que muestra el profesorado y el alumnado de conseguir más material de esta procedencia tanto para oboe como para corno inglés. Posteriormente se puede realizar un recopilatorio que una estos pasajes, registrando las obras con una ordenación que tome como referencia la dificultad, y así contar con piezas dirigidas a todos los niveles. En segundo lugar, sería oportuno entrar en contacto con la Orquesta Barroca de Sevilla y exponerles el proyecto, debido al creciente interés que actualmente están suscitando estudios como éste, basados en la recuperación histórica de partituras y la interpretación de estas obras con plantilla original. En tercero, y último, y con respecto a características técnicas de la obra dirigida a Enseñanzas Superiores, aparece la idea de que esta obra sería ideal para adquirir una plaza en alguna orquesta, debido a que la claridad tanto melódica como armónica, supondría para el intérprete

una gran dificultad interpretativa. De una evidente dificultad es también la obra dirigida a Enseñanzas Profesionales, pudiendo ser utilizada también en pruebas de actitud para orquestas y conservatorios, debido a que en ocasiones en las bases se solicita la interpretación de alguna pieza con el corno inglés.

Para concluir, hemos de insistir en la necesidad de facilitar al alumnado la ejecución de obras autóctonas, de compositores cercanos al él y así dar respuestas a las lagunas existentes respecto a estos compositores y sus composiciones. Sea esta o sea otra obra la que se trabaje, es de suma importancia trabajar piezas de esta procedencia en Enseñanzas Superiores debido al interés patrimonial que ello conllevaría en Andalucía, pudiendo extrapolarlo a instrumentos de otras especialidades y a otras comunidades españolas.

CONCLUSIONES GENERALES

Esta investigación ha pretendido identificar y validar las principales relaciones entre los agentes relacionados con el oboe en las catedrales de Andalucía durante el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX, y la ordenación de las Enseñanzas Instrumentales de Música actuales en todos sus Estadios. Para ello se ha tenido en cuenta las variables individuales, organizativas y técnicas que se establecen en este tipo de relaciones. Este objetivo se fundamenta en la escasez de un cuadro observacional amplio por el que se determina la falta de investigaciones empíricas sobre las decisiones que se desarrollan en estas conclusiones, y que afectarán positivamente al desarrollo del patrimonio musical andaluz.

Gracias a la amplia bibliografía referente a la historia de la música española, hemos podido acceder a una extensa información sobre los maestros de capilla que ejercieron en las distintas catedrales de Andalucía. Pero, aun así, la primera conclusión a la que llegamos es la falta de un estudio completo a modo de recopilatorio que sirva como manual de consulta sobre la totalidad de maestros de capilla que han ejercido en Andalucía. Sería necesario que este recopilatorio contuviera datos referentes a biografía personal, movilidad geográfica, estilo de sus obras, registro de las mismas, plantillas instrumentales utilizadas u otros datos que pudiesen resultar de ayuda a cualquier individuo que deseara emprender una investigación que tuviese una relación directa con esta temática.

Con la intención de prever la preparación del material necesario para la realización de una actividad posterior, que esté elaborada con la finalidad de alcanzar uno de los objetivos perseguidos en esta T.D., se ha realizado un inventario de maestros de capilla que ejercieron en Andalucía durante el Siglo XVIII y principios del XIX. La información expuesta solo es

una muestra de todo lo que se puede hallar si iniciásemos un estudio en profundidad sobre los mismos, pero esto nos alejaría de nuestras pretensiones. Es por ello, por lo que no hemos querido profundizar más en la materia y dejar abierta la posibilidad de realizar un estudio como el que acabamos de proponer anteriormente.

Entre esos maestros de capilla que ejercieron en Andalucía, nos encontramos en la catedral de Sevilla a un total desconocido Domingo Arquimbau, personaje referente en la introducción del Clasicismo musical en la ciudad de Sevilla, tal y como concluye Montero (2001) en su T.D.. Nacido en Barcelona en 1759 e hijo de Don Miguel Arquimbau y Doña Isabel Monters, comienza su formación musical en el ámbito religioso catalán, teniendo ello una gran influencia en su posterior producción musical. Esto queda de manifiesto en el reflejo del estilo italiano que poseerá su música, competencia adquirida gracias a su amistad con el maestro de capilla de la catedral de Barcelona, José Durán. Domingo Arquimbau, reside en Barcelona durante sus primeros 28 años de vida, ejerciendo en la catedral de Tortosa entre otras instituciones.

En julio de 1785 es nombrado maestro de capilla en Gerona y en septiembre de 1790, llega a Sevilla tras convocarse oposiciones debido al delicado estado del maestro de capilla de la catedral hispalense, Antonio Ripa. Tras superar una dura oposición, Domingo Arquimbau ocupará el cargo en calidad de sustituto hasta la muerte del maestro Ripa, acaecida el día 3 de noviembre de 1795. Adquirirá la plaza en propiedad tres días después, el 6 de noviembre de 1795. El maestro Arquimbau permanecerá en el puesto hasta su muerte el día 26 de enero de 1829, destacando por el gran número de piezas compuestas y por la brillantez de su música.

Entre otros méritos, cabe destacar el gran número de composiciones que realiza durante sus primeros años, con un registro de 20 obras en el año 1794, entre las que se encuentran Misas, Motetes, Himnos, Salmos, un Responsorio, una Lamentación y un Oficio de Difuntos.

El principal reconocimiento académico que alcanza el maestro Arquimbau es el nombramiento con el título de Doctor por la Academia Philarmónica de Bolonia (Italia), diploma que le fue expedido el 23 de noviembre de 1815. Se puede asegurar que durante toda su vida, tuvo una preocupación singular por la modernización de la capilla de música de la catedral y por la introducción y expansión del estilo musical imperante en Europa, el estilo Clásico. Ello lo costó en diversas ocasiones enfrentamientos con diversos Canónicos del Cabildo catedralicio, algunos de ellos muy reacios a la inserción de nuevas sonoridades dentro de la Institución.

Tras su muerte, se convocan oposiciones consiguiendo la plaza Francisco Andrevi y Castellá, aunque no llega a tomar posesión de la misma debido a su marcha a la Capilla Real de Madrid. Dos años después de la renuncia al cargo de Andrevi, asumiría el puesto el segundo clasificado en las citadas oposiciones, Hilarión Eslava, ejerciendo sobre la obra del maestro Arquimbau un supuesto eclipsado, al no conocerse durante casi dos siglos de la existencia de su legado. De ello nos podemos cerciorar al realizarnos la siguiente pregunta: ¿Por qué uno de los referentes musicólogos españoles en la época no puso en valor la obra de su antecesor en el cargo? Esta cuestión nos pudiese redirigir a otras muchas, pudiendo llegar incluso a prevaricar sobre la autoría de alguna de sus obras. El olvido del legado de Arquimbau sería una realidad hasta que en los años 90 del pasado siglo XX, y tras derrumbarse la techumbre del archivo de la catedral hispalense, apareciera su obra en un baúl de partituras. Estas piezas fueron catalogadas, y es a partir de ese momento en el que comienza a cobrar de nuevo vida el legado de Domingo Arquimbau gracias a María Luisa Montero Muñoz al redactar su biografía, a Rosario Gutiérrez Cordero por extender la labor de su compañera proponiendo estudios sobre este compositor a sus alumnos de la universidad, y a las intenciones perseguidas por este apasionado doctorando en esta T.D.

Durante este recorrido histórico tanto por la figura de Domingo Arquimbau como por la de otros maestros de la época que nos concierne, hemos de destacar la generalización del uso del oboe en la mayor parte de sus composiciones. Podemos asegurar que un estudio de la obra de cualquier otro maestro, referente al uso del oboe en sus partituras y los músicos que ejercieron en sus respectivas capillas, nos podría aportar un estimable material con el que trabajar y con el que corroborar la magnitud que tendría el movimiento oboístico en la época.

Gracias al estudio realizado por Berrocal (1996-7), se puede dar respuestas a las innumerables lagunas existentes sobre el uso del instrumento en la España del Siglo XVIII y su posterior evolución en el siglo XIX. Este artículo nos contextualiza de manera ampliamente documentada en la expansión que el oboe adquiere en la España del siglo XVIII, siendo el único documento de estas características hallado al respecto. Es a través del mismo, como podemos configurarnos una visión general sobre la introducción del oboe en los círculos eclesiásticos durante la primera mitad del siglo XVIII. Pero, frente a todos los muchos beneficios que nos aporta este documento, encontramos una carencia que nos afecta directamente y es la escasa referencia que realiza a las distintas catedrales del sur de España.

El alarde de los instrumentistas de principios del siglo XVIII con el manejo de una gran cantidad de instrumentos, con la finalidad de optar a los mejores puestos vacantes en las catedrales españolas, nos sirve para encontrar la primera referencia al oboe en la catedral de Sevilla. Tras una lectura del vaciado de A.C. con respecto a la historia del oboe en la catedral de Sevilla¹⁰⁴, podemos asegurar que el primer oboe que sonó en la catedral de Sevilla fue el de Juan de Balcaneda. Podemos basarnos en varias referencias con las que rubricar el juicio que acabamos de realizar.

¹⁰⁴ Este vaciado será objeto de estudio en una investigación posterior debido al gran volumen del material hallado. En él, se desarrollará la historia de los instrumentos de doble caña en la catedral de Sevilla.

En primer lugar, al datar la incorporación del susodicho en la Institución, lo hacemos mediante un A.C. de 6 de septiembre de 1715, documento en el que aparece el vocablo «*labue*», nombre similar al utilizado en la época para designar al oboe: el «*abué*». En el citado Auto, se asegura que Balcaneda ya había asistido a los ensayos del coro y que había mostrado grandes dotes con el instrumento. La segunda referencia al ejercicio de Balcaneda como oboísta, la podemos deducir a partir del nombramiento de su sucesor, Manuel Espinosa, puesto que este señor ocuparía el puesto de oboe y flauta, instrumentos con los que era bastante habilidoso. Por último, hemos detectado que en distintos Autos a partir del 4 de marzo de 1749, aparece junto a su nombre el de maestro de chirimía, argumentando con ello el que en sus últimos años, Juan de Balcaneda ejerció como instrumentista de doble lengüeta. Así pues, concluimos nuestro hallazgo afirmando que llegado desde la catedral de Valencia, Juan de Balcaneda fue el primer oboísta en la catedral de Sevilla, entrando a formar parte de la plantilla de ministriles con funciones de corneta e instrumentos de caña como la chirimía, el bajón y el oboe a partir de 9 de septiembre de 1715, y falleciendo al servicio de la misma el 26 de julio de 1752, siendo maestro de chirimía de la catedral hispalense.

Tras Juan de Balcaneda, hemos hallado un amplio listado de oboístas que ejercerán en la catedral de Sevilla con el oboe o que pretenderán la plaza del instrumento. Ordenados por orden cronológico, podemos corroborar las reseñas de José Sancho, Antonio González de la Peña, Juan Narciso de León, Manuel de Espinosa, José Romero, Pedro Panfil, Andrés Corsino Narcisso, Manuel Facundo de Espinosa, Miguel Rabella, Manuel Mayorga, Pablo de Bárcena y Navarrete, Gaspar de Balcaneda, José Gómiz, Cristóbal José de Luna, Gerónimo Clarach, Juan José Plegas, Nicolás Núñez, Juan Giovanelli, Juan Narciso de Alaras, Joaquín Torques, Arcadio Zaa, José Manuel Vila, Ramón Cola, Manuel Ximénez, Joaquín Fernández Benítez, Benito Ogens, José García, Juan Courtier y de Juan Fonseca y Rodríguez.

A modo de conclusión de este punto, debemos sumar el interés nos ha sugerido desde un primer momento el hallazgo del cuadro que se encuentra en la página 132 de la T.D. de Montero (2001) en el que se puede apreciar la increíble plantilla de oboes en la catedral hispalense durante el año 1705, año en el que hay registrados hasta siete oboístas en los A.C. Sobre este cuadro, es necesario señalar que ha servido de germen para la elaboración de esta T.D. debido a la siguiente pregunta:

Si hubo una época en la que quedan registrados en la plantilla de la catedral un total de siete oboístas, ¿tendrían las piezas una magnitud acorde con ese hallazgo?

Esa magnitud ha quedado de manifiesto con el análisis llevado a cabo del Catálogo de Libros de Polifonía del archivo catedralicio, realizado con la pretensión de contar con un instrumento inicial de medición¹⁰⁵. Tras la realización del citado análisis, estamos en disposición de asegurar la importante función que el maestro de capilla otorga al oboe en su obra, sobresaliendo por encima de otros compositores de la catedral hispalense en cuanto al número de obras en las que lo utiliza. Las referencias numéricas obtenidas nos llevan a exponer que de las doscientas treinta y nueve obras registradas del maestro, un total de trece piezas están compuestas para una masa orquestal con oboe solo, y ciento cuatro para masa orquestal con el uso de una pareja de oboes.

Es manifiesto el número de obras en las que usa tanto el oboe como el corno inglés, algo que se puede ver a través de los Géneros. A modo de ejemplo, se puede apreciar que en los Responsorios usa los instrumentos en ocho piezas sobre un total de trece, en sus Magnificat lo hace en cinco sobre ocho, y en sus Misereres equilibra el uso del instrumento con el de las flautas, evitando habitualmente el sonido del oboe en las Lamentaciones. No así lo hará con

¹⁰⁵ Debemos subrayar el gran trabajo que se ha realizado con el Catálogo, siendo necesario poner en valor la catalogación personal que se encuentra incluida ANEXO EXTERNO I de esta T.D. Esta catalogación personal puede ser de utilidad para la realización de otros estudios referidos al oboe, accediendo a las piezas a través de la especial significación que el título o la plantilla pueda sugerir al investigador.

los Salmos, en los que el oboe aparece prácticamente en todos, al igual que en las Tocatas, piezas en las que el instrumento cobra un especial protagonismo debido al carácter exclusivamente instrumental de este Género. Insertará también el oboe en sus Motetes, en sus Te Deum, en sus Himnos y muy especialmente en sus Misas, puesto que de las veinticuatro que aparecen en el Catálogo, diecisiete llevan oboe, todas ellas repletas de brillantes pasajes dedicados al oboe.

Hay que poner de relieve el incalculable valor que tiene el hallazgo de este tipo de Catálogos, puesto que un estudio en profundidad de cualquiera de ellos ofrece un amplísimo material de trabajo frente a futuras investigaciones de esta misma índole.

Dentro del Bloque referido al uso del oboe por Domingo Arquimbau, y con la finalidad de entender tanto el significado de la palabra usada en la música, como la utilidad de cada una de estas piezas, esta T.D. incluye una laboriosa explicación de los distintos Géneros musicales definiendo el significado y la función de cada una de estas composiciones musicales, entendiéndose por Género la tipología de la obra según su utilidad dentro de la Liturgia Católica.

Para ponernos en contacto con las partituras originales de Domingo Arquimbau, ha sido necesario acceder al archivo de la catedral, el cual se encuentra custodiado en el Palacio Arzobispal sito en la Plaza Virgen de los Reyes de Sevilla s/n. El acceso a los centros de investigación de las distintas instituciones se encuentra abierto a todo aquel o aquella que muestre interés por realizar una investigación, siendo algo tan obvio que no se suele exponer nunca en la redacción de apartados como éste, pero a su vez tan necesario para la realización de futuras investigaciones, y es por lo que no podemos dejar pasar esta oportunidad para hacerlo. No se ha encontrado ningún freno a nuestras pretensiones, más aún, se nos ha ofrecido ayuda en todo momento por parte del personal administrativo del archivo para la

localización y extracción de las piezas. Allí, se ha podido apreciar en primera persona la magnitud de la obra del maestro con solo admirar los archivos digitalizados de sus partituras, no procurándonos mucha dificultad el hallar pasajes en los que el oboe muestre líneas melódicas de relevancia.

El listado de maestros de capilla obtenido del estudio realizado en el primer CAPÍTULO de esta T.D, nos ha sido de utilidad al iniciar nuestro siguiente paso en la investigación y así poner en circulación un cuestionario por los conservatorios andaluces que incluya nombres como los de Pedro Rabassa, Antonio Ripa o Domingo Arquimbau. Tras la realización del cuestionario, y tal y como era de esperar al inicio de este estudio, estamos en disposición de afirmar que un alto porcentaje de profesores y profesoras encuestados no conocen nada de las composiciones de los maestros de capilla que han ejercido en Andalucía, y por consiguiente desconocen la existencia de su repertorio y, por supuesto, de las posibilidades que el trabajo con el mismo les pudiese ofrecer.

De los veintiséis profesores encuestados, hay más de un ochenta por ciento que se ha mostrado interesado por la temática propuesta, aunque podemos asegurar cierta dejadez frente a la entrega del cuestionario resuelto. Es de suma relevancia para esta T.D. el ofrecer la evaluación positiva que la totalidad de los encuestados ha mostrado respecto a la inserción de estas obras en las Programaciones, incidiendo en la utilidad que ello generaría tanto histórica como técnicamente en el alumnado y en el propio profesorado.

Según los resultados obtenidos con la encuesta, es significativo que únicamente tres de los encuestados haya tenido alguna vez referencia sobre algún maestro de capilla de los propuestos, y que, de ellos, solo uno utilice ese repertorio. Algo más preocupante es que en la asignatura literatura del oboe, en la que se trabaja el repertorio oboístico de todas las épocas, no estén incluidas las obras de estos maestros de capilla ni la historia de estos compositores.

Entre las distintas propuestas que el profesorado de oboe nos hace llegar con este cuestionario, es la posibilidad de elaborar un recopilatorio de pasajes extraídos de las piezas, acentuando la utilidad que tendría el que estuviesen provistas de un acompañamiento pianístico con lo que se beneficiaría su ejecución tanto melódica como rítmica o armónicamente. Llegado a este punto, y aun sin realizar un análisis de la utilidad que estas piezas tendrían en el aula, estaríamos en disposición de afirmar que es un campo por explorar y por poner en marcha, cuya utilidad ha sido inicialmente corroborada.

Para ello es necesario poner en marcha una metodología con la que modificar las partituras halladas. La generalización por parte de los compositores del uso del Software Sibelius como editor de partituras, ha sido la razón por la que se ha elegido este programa informático para la transformación del material manuscrito en un material nuevo. Con su uso, se han obtenido unos resultados muy óptimos en lo referente a calidad de formato y a organización de elementos dentro de la partitura. La perfección de programa ha quedado de manifiesto, puesto que se ha podido exponer absolutamente toda la información que aparecía en los facsímiles.

El proceso de edición se ha desarrollado de manera sencilla, desplegando en las nuevas partituras toda la masa tanto instrumental como vocal que aparecía en cada uno de los facsímiles. Es así como hemos obtenido las tres obras nuevas, una obra para dos oboes, fagot y piano, otra para corno inglés y piano, y una tercera para dos oboes y piano. Si bien, el resultado inicial era bastante satisfactorio, se ha hecho necesaria una revisión profesional de las obras resultantes, tanto en materia compositiva como pianística, con lo que realizar unas correcciones que eliminen ciertos errores de transcripción o faciliten la ejecución de la pieza por parte del pianista. Aun así, debemos poner de relieve la aportación de este trabajo como herramienta al alcance de cualquier profesional con conocimientos suficientes de música, con la que ofrecer una utilidad didáctica a estas piezas.

Es necesario que el docente conozca la base legal en la que se enmarca la materia que debe desarrollar en sus clases. Partiendo de esta afirmación y una vez realizado el acceso a la bibliografía legislativa referente a las Enseñanzas Artísticas Musicales, y contrastado cada uno de los Objetivos y Competencias exigidas en los distintos Currículos versus las obras propuestas para la realización del estudio, podemos postular, según se desprende de este estudio, el alto grado de viabilidad que tendría la inserción de las obras en los Estadios de las Enseñanzas Artísticas Musicales. De los ciento treinta y ocho ítems contrastados, distribuidos entre Objetivos y Competencias, podemos admitir la validez de las obras para la consecución de un total de ciento treinta y siete, corroborado que un 80% de las obras poseen un gran número de beneficios para satisfacer la consecución de los mismos, y desestimando su utilidad para tan solo uno de ellos. Así, queda constatada la validez de estas piezas frente a las necesidades marcadas en los Currículos de las Enseñanzas Artísticas Musicales.

Esto ha sido corroborado mediante las conclusiones obtenidas empíricamente tras la inserción de las obras en los distintos Estadios de las Enseñanzas Artísticas Musicales¹⁰⁶, quedando de manifiesto la utilidad de las piezas para desarrollar en el alumnado cuestiones relacionadas tanto con la técnica del instrumento, como con la teoría referente y necesaria para ejecutar elementos estilísticos, o en cuestiones de origen histórico como puede ser el conocer los instrumentistas de su misma especialidad que ejercieron en la ciudad en la que están estudiando.

La rentabilidad interpretativa que se puede obtener al trabajar con estas obras en el aula es muy elevada, como por ejemplo en el afianzamiento de cuestiones técnicas, séanse, la mejora de la calidad sonora, el afianzamiento de digitaciones, articulaciones y células rítmicas, o el interés por el desarrollo del fraseo a través de ellas, debido a las posibilidades que ofrecen en

¹⁰⁶ Llegado a este punto de las Conclusiones, es necesario tener en cuenta las aportaciones que acabamos de realizar en el último apartado del quinto Bloque del segundo CAPÍTULO de esta T.D., concretamente en las «Conclusiones empíricas del desarrollo de las distintas actividades realizadas».

cuanto a la consolidación de aspectos estilísticos. Con estas piezas, estos aspectos pueden ser desarrollados con la particularidad de redirigirnos a la consulta de tratados de la época y, a través de ello, a entrar en contacto con la información necesaria para realizar y resolver correctamente una gran cantidad de aspectos inherentes del estilo Clásico como trinos o apoyaturas. Así se estarán tratando cuestiones propias de la época tales como la necesidad de conmover al oyente con el uso de esta notación, o se estará justificando el provecho que tienen estas obras para el estudio de otras lenguas como el alemán, el inglés, el francés e incluso latín a través de la consulta de estos manuales.

Se obtiene también un importante afianzamiento en cuestiones somáticas, como pueden ser el trabajar con una pieza en la que requiera que los instrumentistas estén sentados, o el «auto-chequeo» que debe realizar todo instrumentista durante la emisión de notas largas. Respecto al desarrollo de destrezas para la lectura de piezas a primera vista, la utilidad de las piezas viene ofrecida con el mismo desarrollo de las actividades, puesto que la mayor parte de los instrumentistas participantes estaban leyendo las piezas por primera vez. Los mismos beneficios se pueden extraer también para acrecentar capacidades en cuanto a memorización, debido a la facilidad de retención de las piezas gracias a la lógica armónica o melódica con la que están compuestas.

La búsqueda de la perfección en la técnica del instrumento, hace preciso el estudio de pequeños matices que solo son corregibles adquiriendo una alta disciplina en cuanto a hábitos de estudio y trabajo personal. Al acceder a un nivel académico medio-alto, las exigencias crecen y el alumnado se puede encontrar con la necesidad de tener que hacer frente al trabajo de elementos que, incluso, puede que no vengán especificados en la partitura, pero que son característicos del estilo, requiriendo del intérprete una planificación previa del trabajo que va a realizar, y así trabajar de manera organizada todos esos elementos. El alumnado podrá

plasmar estas destrezas al tener que compartirlas con otros instrumentistas, debiendo poner en práctica otras capacidades que son propias de la música de conjunto. El carácter grupal que presentan las obras que se han propuesto en este estudio, hace que sean muy útiles para el afianzamiento de aspectos interpretativos propios de la música de conjunto, tales como afinación, fraseo, ritmo interno, a lo que hay que añadir aspectos actitudinales como el respeto, la disciplina, o el adquirir el rol de líder en música grupal. También es de interés el gran número de cualidades empáticas que se pueden desarrollar a través de estas piezas en el alumnado debido al trabajo en equipo que hay que realizar para la búsqueda y tratamiento de las partituras, o el interesante esfuerzo grupal que hay que llevar a cabo al pretender interpretar la obra con la instrumentación original a modo de proyecto innovador. Para esto, será necesaria la elaboración de un programa de concierto con la consiguiente presentación ante un público, reforzando en el alumnado Competencias referentes a la exposición de la información de manera desenvuelta. También, al utilizar esta obra como proyecto de divulgación con interés histórico para ser interpretado en salas de concierto, desarrollaríamos el emprendimiento personal, lo que seguramente obtendría una gran acogida debido al actual interés existente por la recuperación del patrimonio musical de Andalucía.

La apreciación más significativa que se desprende de la realización de las actividades con las obras, es la gran curiosidad que se despierta en el alumnado de los tres niveles educativos al acceder a la fotocopia del facsímil, vista como copia fiel de la partitura original. Con ello, se hace necesaria la introducción de estas piezas en todos los Estadios de las Enseñanzas Artísticas Musicales pero, sobre todo, como posible proyecto de investigación para la realización de la Actividad Académica que deberá afrontar el instrumentista al final de sus estudios de Enseñanzas Superiores. Es inculcando en el alumnado la necesidad de valorar nuestro patrimonio cultural musical andaluz y la responsabilidad que tenemos con el mismo,

como podemos hacer partícipe al alumnado del gusto por la investigación, usando nuestra creatividad para proponer el desarrollo de proyectos como este proceso de producción y creación musical, u otros que pudieran surgir de ese intercambio de ideas. Queda así constatada nuestra misión respecto a la puesta en circulación nuestro patrimonio musical, sirviendo al alumnado como referente y guía para la realización de nuevos proyectos con los que hacer que se sientan partícipes del mismo.

Desafortunadamente, tal y como hemos podido constatar con esta investigación, la falta de estudios de esta índole es muy acusada, siendo muy necesario hallar material editado del Clasicismo español para su introducción en el aula. Por tanto se pone de manifiesto la necesidad de poner en circulación obras como estas, más aún, si son los propios alumnos y alumnas los que lo están solicitando, al afirmar que les gustaría contar con obras autóctonas, frente al estudiado repertorio habitual de compositores extranjeros. Evidentemente, no podemos culpar al alumnado del desconocimiento que tienen sobre la existencia de estas piezas, pero, no así, habría que hacer particularmente con el profesorado y a modo general con las distintas Administraciones que son los realmente responsables de esta situación.

Es así como podemos afirmar y constatar, los beneficios que se pueden obtener para el desarrollo del músico instrumentista con la inserción en las Programaciones de conservatorios de piezas extraídas de la música de los maestros de capilla. A través de estas casi quinientas páginas, se han alcanzado afirmaciones con las que ofrecer respuestas a las preguntas iniciales de investigación y con ello abalar los objetivos principales de esta T.D.:

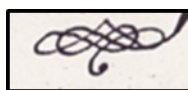
Ha quedado de manifiesto el desconocimiento que el profesorado de oboe posee de la obra de los maestros de capilla andaluces, aunque es significativa la respuesta afirmativa de la totalidad del mismo al afirmar que sería muy útil el insertar estas piezas en las Programaciones para conservatorios. Esto también es extensible al alumnado, debido a las

inquietudes despertadas durante el desarrollo de las actividades, sobre todo al conocer la procedencia de la obra de origen local. Es así como el nombre de Domingo Arquimbau ha adquirido, aunque sea por unos días, un reconocido prestigio al conocerse su obra, su legado y lo más importante, al poderse apreciar la sonoridad Clásica de su música.

No hace falta añadir nada más con respecto a la utilidad de estas piezas dentro de las Programaciones, puesto que han quedado perfectamente insertas dentro de los Estadios que conforman la Enseñanzas Artísticas Musicales, y más que justificados el amplio número de beneficios que se pueden extraer de las mismas. Pero sí es necesario confirmar la necesidad de iniciar proyectos como éste, que pongan en valía nuestro patrimonio musical andaluz más oculto, y a través del cual no nos puedan acusar en años posteriores de dejadez, como afirmábamos al principio de esta Tesis al referirnos a los primeros musicólogos:

« Debemos culpar a estos de la dejadez con la que, durante años, se ha tratado a los compositores españoles del siglo XVIII y XIX, y a todo el rico legado de partituras que, aún hoy, siguen ocupando un lugar muy oscuro entre infinidad de «*compañeras*» con las que, con el paso del tiempo, muchas de ellas ya han unido sus notas, figuras y pentagramas, y que siguen ahí, archivadas en enormes legajos con pasta de cartón y atadas por un descolorido lazo de algodón en un sombrío estante de una interminable galería de una de las muchas catedrales de nuestro país».

Así queda de manifiesto la confirmación de la hipótesis central de nuestra investigación, dejando demostrado que el legado de Domingo Arquimbau posee un indiscutible provecho para ser utilizado con carácter asiduo durante la carrera musical del alumnado.



Quisiésemos terminar poniendo en valor la obra del maestro Domingo Arquimbau con una frase de otro maestro del oboe como es Jacobo Díaz Giráldez que versa así:

«Al igual que en un quinto o sexto curso podemos coger un Mozart que se va a repetir tranquilamente durante toda tu vida o en los Estudios Superiores, entonces... ¿por qué no lo podemos hacer también con la música de Arquimbau?»

MIGUEL ÁNGEL DELGADO ZAMBRUNO, mayo de 2017

BIBLIOGRAFÍA

1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Martínez, R. (2008). *La Música Culta en Canarias: exposición bibliográfica y documental*. La Laguna: Servicio de publicaciones. Universidad de La Laguna.
- Angulo Díaz, R. (2011). Diego de las Muelas (1678-1743). *Miserere a 4 con violines. Serie Partituras*. Santo Domingo de la Calzada: Fundación Gustavo Adolfo Bueno.
- Bedmar Estrada, L. (2006). *La Música en la Catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*. Málaga: Universidad de Málaga. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Berrocal Cebrián, J.-E. (1996-7). Y que toque el Abuè. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII. (Universidad de Zaragoza, Ed.) *Revista Artigrama nº 12*, 293-312.
- Burges, G., & Haynes, B. (2004). *The Oboe*. New Hauen, Connecticut, EE UU: Yale University Press.
- Calvillo Castro, A. J. (2009). *Fundamentos Didácticos de las Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Música II: La edición de partituras y su didáctica*. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz: Antonio J. Calvillo Castro.
- Cárdenas Serván, M. (1981). La música en La Colegiata de Olivares. *Anuario Musical XXXVI*, 91-129.
- Cárdenas Serván, M. (2008). Músicas religiosas del barroco español. Patrimonio de la Colegiata de Olivares. Pág. 8. *Revista Consensus. Vol. 13 nº 1. Consensus. Revista del Centro de Investigación de la Unifé*.

- Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I., & López-Calo, J. (2000). *Diccionario de la música española e iberoamericana.* , 2000. Tomo 7. Pág. 1092. Madrid: Fundación Autor. Sociedad General de Autores y Editores.
- De La Torre Trujillo, L. (2016). Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas (Siglos XVII y XVIII). *Islas Canarias: Revista Cultural BienMeSabe.org.*
- Díaz Mohedo, M. (1997). Joseph Zameza y Elexalde: Maestro de capilla en la Colegiata de Antequera (1759-1796). *Revista de estudios antequeranos, n° 10. DIALNET.*, 373-384.
- Díaz, M., Giráldez, A., & Alcalá, et al. (2013). *Investigación cualitativa en educación musical.* Barcelona: BIBLIOTECA DE EUFONÍA. Editorial GRAÓ, de IRIF, S.L.
- Díez Martínez, M. (2004). *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII.* Cádiz: Universidad de Cádiz. Servicio de publicaciones.
- Eslava, H. (1860). *Breve Memoria de la Música Religiosa en España.* Madrid: Imprenta de Luis Beltrán.
- Feliú Salazar, P., & Rodríguez Trujillo, N. (1994). *Manual del Curso Técnicas de Entrevista y Decisión de Selección.* Caracas: Psico Consult.
- Fernández García, M. (2009). *Parroquias Madrileñas de San Martín y San Pedro El Real.* Madrid: Caparrós Editores S. L.
- González Barrionuevo, H., Ayarra Jarne, J., & Vázquez Vázquez, M. (1994). *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla.* Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- González Barrionuevo, H., Ayarra Jarne, J., & Vázquez Vázquez, M. (1994). *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla.* Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

- Grout, D., & Palisca, C. (2004). *Historia de la Música Occidental (Vol. I y II)*. Madrid: Alianza Música.
- Gutiérrez Cordero, R. (2008). *La música en la colegiata de San Salvador de Sevilla*. Pág. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Coordina: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Gutiérrez Cordero, R., & Montero Muñoz, M. (2012). *La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen I. 1599-1670*. (C. d. Andalucía., Ed.) Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Gutiérrez Cordero, R., & Montero Muñoz, M. (2015). *La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen II.1671-1720*. (C. d. Andalucía., Ed.) Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- Hernández Asuncce, L. (1978). Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava. *Revista «Príncipe de Viana»*.
- IRIBARREM. (1996). *J. M.* (Vol. Novena Edición). (G. d. Navarra, Ed.) Navarra: Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud.
- Jiménez Cavallé, P. (1991). *La Música en Jaén*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- LaRue, J. (2007). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Idea Books, S.A.
- Libro de Entrada de Arzobispos y Prevendados de esta Santa Iglesia Catedral.*(1762, Sección 1ª: Secretaría. Libro 384.). Sevilla: Secretaría del Archivo de la Catedral.
- Libro de Salarios de los músicos.*Catedral de Sevilla. (1639-1872). Libro de Salarios de los músicos. Sevilla: Archivo de la Catedral de Sevilla.
- López Calo, J. (1992). *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada (Vol. III)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente.Junta de Andalucía.

- Marín López, J. (2010). Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII). En A. Coordinado por: GARCÍA-ABÁSULO, *La Música de las Catedrales Andaluzas y su Proyección en América* (págs. 95-132). Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martín Moreno, A., & Varios Autores. (2003). *Catálogo de archivo de música de la catedral de Málaga. Serie I: catálogos. Vol. I. Pág. XXIV*. (Vol. Serie I: Catálogos. Vol. I). Granada: Centro de Documentación de Andalucía.
- McMillan, J., & Schumacher, S. (2007). *Investigación Educativa 5ª Edición*. (J. Sánchez Baides, Trad.) Madrid: Pearson Educación, S.A.
- Montero Muñoz, M. (2001). *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Un estudio estilístico de sus misas.TESIS DOCTORAL. Léida el 6 de abril*. Sevilla: UNIVERSIDAD DE SEVILLA.
- Montero Muñoz, M. (2015). *La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen III. 1721-1770*. (C. d. Andalucía., Ed.) Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- Montero Muñoz, M. (2016). *La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen IV. 1771-1830*. (C. d. Andalucía., Ed.) Granada: Junta da Andalucía. Consejería de Cultura.
- Montero Muñoz, M. (2016). *La Música en la Catedral de Sevilla a través de sus Autos Capitulares. Volúmen V. 1831-1938*. (C. d. Andalucía., Ed.) Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

- Moreno Alonso, M. (2011). *Sevilla Napoleónica*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones.
- Onieva Espejo, M. (2011). Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: aspectos biográficos de un Maestro de Capilla cordobés entre épocas (1716-1804). *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, nº 25., 79-104.
- Ortíz, P. (1997). *Sevilla, pequeña historia de una gran ciudad*. Sevilla: El Monte.
- Palacios Garoz, J. (1995). *El último villancico barroco valenciano*. Valencia: Publicaciones Universidad Jaume I.
- Pedrell, F. (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Tip. de Víctor Berdós y Feliu.
- Puig I Ortíz, X. (1996). Francisco Andreví i Castellà (Sanaüja 1786- Barcelona 1853), músic segarrenc. *Miscelania Cerverina* nº 10, 81.
- Repetto Betes, L. (1980). *La capilla de música de la Colegial de Jerez :(1550-1825)*. Jerez de la Frontera: Sexta.
- Rivera Tuvilla, J. (2011). Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar. *Boletín del centro de estudios Pedro Suárez*, nº 24. Dialnet., 181-202.
- Roldán Herencia, G. (2003). Noticias sobre los magisterios de capilla de la catedral de Granada durante los siglos XVII y XVIII. *Revista Al Compás*, IX/ 28-29, 32-45.
- Romero Lagares, J. (2004). *Juan Pascual Valdivia. Maestro de Capilla de la Colegial de Olivares (1760-1811)*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla. Sevilla 2004. Sevilla: Tesis Doctoral .
- Ropa González, M. (2007). *Catálogo de los fondos del archivo-museo de la Colegiata de Santiago Apostol de Castellar (Jaén)*. Castellar, Jaén: Posteado en castellariegos.com.

Saldoni, B. (1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Vol. Tomo IV. Sección II). Madrid: Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull.

Salinas, J., Duarte, A., & Domingo, J. (2000). *Nuevas tecnologías aplicadas a la educación* (Julio Cabrero ed.). Madrid: Editorial Síntesis.

Secretaría del Archivo de la Catedral de Sevilla. (s.f.). *Libro de Salarios de los músicos. Años 1639-1872. Tomo II. Sección IV. Libro 04786 (767)*. Sevilla: Archivo de la Catedral de Sevilla.

Stevenson, R. (1985). *La Música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Teixidor y Barceló, J., & Lolo, B. (1996). *Historia de la música española. Sobre el verdadero origen de la música*. Lérida: Institut d'Estudis Ilerdencs.

Tranchefort, F.-R. (2005). *Guía de la Música de Cámara*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

2. REFERENCIAS WEB

finalemusic.com. (s.f.). Recuperado el 18 de 12 de 2015, de <http://www.finalemusic.com>

gregoire.tele.free.fr. (s.f.). Recuperado el 19 de 12 de 2015, de <http://www.gregoire.tele.free.fr>

guitar-pro.com. (s.f.). Recuperado el 19 de 12 de 2015, de <http://www.guitar-pro.com>

López Arandía, L. (s.f.). *www.musicaliturgica.com*. Recuperado el 23 de marzo de 2015, de <http://www.musicaliturgica.com/assets/plugindata/poolb/Un%20maestro%20de%20m%20del%20Jaen%20barroco.pdf>

sibelius.com. (s.f.). Recuperado el 18 de 12 de 2015, de <http://www.sibelius.com>

www.wikipedia.com. (s.f.). Recuperado el 11 de febrero de 2014, de Musicología: http://es.m.wikipedia.org/wiki/Musicolog%C3%ADa#section_1

www.musicadehispania.net. (18 de mayo de 2013). Recuperado el 20 de junio de 2014, de <http://www.musicadehispania.net/2013/05/miguel-medina-corpas-1675-1758.html>

3. REFERENCIAS LEGISLATIVAS

CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA. Artículo 27. Se reconoce el derecho de los ciudadanos a la Educación.

DECRETO 17/2009, de 20 de enero, en el que se establece la Ordenación y el Currículo de las Enseñanzas Elementales de Música en Andalucía, Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº. 23. DECRETO 17/ 2009. Sevilla 4 de febrero de 2009. Pág. 14-18.

DECRETO 241/2007 de 4 de septiembre, por el que se establece la ordenación y el currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música en Andalucía. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº. 182. DECRETO 241/ 2007. Sevilla, 14 de septiembre de 2007. Pág. 15-20.

DECRETO 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las Enseñanzas Artísticas Superiores de Grado en Música en Andalucía. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº. 165. DECRETO 260/ 2011. Sevilla, 23 de agosto de 2011. Pág. 37-92.

DECRETO 56/ 2002, de 19 de febrero, por el que se establece el currículo del Grado Superior de las Enseñanzas de Música en los Conservatorios de Andalucía. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº. 27. DECRETO 56/ 2002. Sevilla, 19 de febrero de 2002. Pág. 3461-3490.

LEY de Educación de Andalucía (LEA) 17/2007, de 10 de diciembre. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº. 252. CAPÍTULO VI. “Enseñanzas Artísticas”. Sevilla 26 de diciembre de 2007. Pág. 19-21.

LEY ORGÁNICA 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE). Boletín Oficial del Estado (BOE) nº. 295. Términos Treinta y nueve, Cuarenta, Cuarenta y dos. Martes 10 de diciembre de 2013. Sec. I. Pág. 97891, 97892.

LEY ORGANICA de Educación (LOE) 2/2006, de 3 de mayo. Boletín Oficial del Estado (BOE) nº. 106. CAPÍTULO VI. “Enseñanzas Artísticas”. Jueves 4 de mayo de 2006. Pág. 17175-17177.

ORDEN de 24 de junio de 2009, por la que se desarrolla el Currículo de las Enseñanzas Elementales de música en Andalucía. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº. 135. ORDEN. Sevilla 14 de julio de 2009. Pág. 8-22.

ORDEN de 25 de octubre de 2007, por la que se desarrolla el currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música en Andalucía. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº. 225. ORDEN. Sevilla 14 de noviembre de 2007. Pág. 145-199.

ORDENES¹⁰⁷ de 16 de julio de 2002, por las que se aprueban los planes de estudios de las Enseñanzas del Grado Superior de Música en los Conservatorios Superiores de Música «Manuel Castillo» de Sevilla, Conservatorio Superior de Música de Málaga, Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia» de Granada y Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº. 98. CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. Sevilla 22 de agosto de 2002. Pág. 16475-16476.

¹⁰⁷ Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº. 98. CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. Sevilla 22 de agosto de 2002. Pág. 16475-16476.

REAL DECRETO 1125/2003, de 5 de septiembre, por el que se establece el sistema europeo de créditos y el sistema de calificaciones en las titulaciones universitarias de carácter oficial y validez en todo el territorio nacional

REAL DECRETO 1577/2006 de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las Enseñanzas Profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Boletín Oficial del Estado (BOE) nº. 18. MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. REAL DECRETO 1577/2006. Sábado 20 enero 2007. Pág. 2853-2900.

REAL DECRETO 1614/2009 de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de la Enseñanzas Artísticas Superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Boletín Oficial del Estado (BOE) nº. 259. MINISTERIO DE EDUCACIÓN. REAL DECRETO 1614/2009. Martes 27 octubre 2009. Pág. 89743-89752.

REAL DECRETO 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el REAL DECRETO 1614/2009 de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de la Enseñanzas Artísticas Superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Boletín Oficial del Estado (BOE) nº. 33. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. REAL DECRETO 21/2015. Sábado 7 febrero 2015. Pág. 10319-10324.

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. Boletín Oficial del Estado (BOE) nº. 137. MINISTERIO DE EDUCACIÓN. REAL DECRETO 631/2010. Sábado 5 junio 2010. Pág. 48480-48500.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1.- Sevilla a mediados del S. XIX. Autor: Alfred Guesdon, S. XIX.	29
Ilustración 2.-Octava del Corpus en Sevilla. Lo Seises de la Iglesia Catedral (1870). Dibujo de D. Valeriano Domínguez Bécquer, artista español, hermano de D. Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1833 - Madrid, 1870).....	69
Ilustración 3.-División eclesiástica de la actual Andalucía en torno a 1700.	73
Ilustración 4.- Impresión del nombre del maestro Domingo Arquimbau en la partitura «MOTETE A DÚO».	106
Ilustración 5 Plano general de la catedral y ubicación propuesta por Arquimbau para la capilla musical. ...	112
Ilustración 6. Página 5 del diario ABC de fecha 9 de enero de 1986.....	124
Ilustración 7. Hautbois. Grabado de la Enciclopedia de Diderot y D`Alambert. Vol. VI. París 1756	127
Ilustración 8. Chirimías.....	131
Ilustración 9. Oboes de dos y tres llaves.	133
Ilustración 10. Copias de oboes barroco y clásico de principios de siglo XIX.	135
Ilustración 11. Oboe de la Catedral de Salamanca.	137
Ilustración 12. Tabla de digitaciones para la flauta travesera de una llave (S. XVIII). Conservado en el Monasterio de Ntra. Sra de Aránzazu (Guipúzcoa). (Berrocal, 1996-7, pág. 297).	141
Ilustración 13.- Mapa del orden con el que se hace la Solemne Procesión del Corpus Cristi en la Sta. Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla. Nicols de Leon Gordº, año 1747.....	147
Ilustración 14.- Procesión del Smo. Corpus Christi, tal como salió de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla, en el año 1866. Por Antonio Mº. de Vega.	147
Ilustración 15.- Portada de una de las obras halladas en el Archivo de la Catedral.	202
Ilustración 17.- primera página de la partitura de corno inglés del « <i>Responsorio 3º del Primer Nocturno</i> ».227	
Ilustración 18.- MOTETE A DÚO. Portada 1.....	249
Ilustración 19.-MOTETE A DÚO. Partichela 1.....	252
Ilustración 20.- MOTETE A DÚO. Partichela 2.....	252
Ilustración 21.-MOTETE A DÚO. Partichela 3.....	253
Ilustración 22.- MOTETE A DÚO. Partichela 4.....	253
Ilustración 23.- MOTETE A DÚO. Partichela 5.....	254
Ilustración 24.- RESPONSORIO 3º. Partitura general 1.....	255
Ilustraciones 25.- RESPONSORIO 3º. Partichelas de corno inglés 1 y 2.	258
Ilustración 26.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Portada.	259
Ilustración 27.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 1.	263
Ilustración 28.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 2.	263
Ilustración 29.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 3.	264
Ilustración 30.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 4.	264
Ilustración 31.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 5.	265

Ilustración 32.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 6.	265
Ilustración 33.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 7.	266
Ilustración 34.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 8.	266
Ilustración 35.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 9.	267
Ilustración 36.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 10.	267
Ilustración 37.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 11.	268
Ilustración 38.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 12.	268
Ilustración 39.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 13.	269
Ilustración 40.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 14.	269
Ilustración 41.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 15.	270
Ilustración 42.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 16.	270
Ilustración 43.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 17.	271
Ilustración 44.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 18.	271
Ilustración 45.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 19.	272
Ilustración 46.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 20.	273
Ilustración 47.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 21.	273
Ilustración 48.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 22.	274
Ilustración 49.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 23.	274
Ilustración 50.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 24.	275
Ilustración 51.- RESPONSORIO 1º DE PENTECOSTÉS. Partitura General 25.	275
Ilustración 52.-Ilustraciones correspondientes al proceso de transformación de la obra dirigida a Enseñanzas Elementales de Música.	297
Ilustración 53.- Ilustraciones correspondientes al proceso de transformación de la obra dirigida a Enseñanzas Profesionales de Música.	303
Ilustración 54.- Ilustraciones correspondientes al proceso de transformación de la obra dirigida a Enseñanzas Superiores de Música.....	312
Ilustración 55.-Horario semanal en las Enseñanzas Básicas de Música.....	326
Ilustración 56.-Número de cursos y de horas de las asignaturas troncales en las Enseñanzas Profesionales de Música.	331
Ilustración 57.-Horario de las Enseñanzas Profesionales de Música por Especialidades y Curso.	333
Ilustración 58.-Créditos correspondientes a la Formación Básica y Formación Especializada del Grado en Música en la especialidad de Interpretación.	342
Ilustración 59.-Créditos correspondientes al Grado de Interpretación (Itinerario instrumentos Sinfónicos), dividido por cursos y asignaturas.....	343
Ilustración 60.-Imagen de la actividad realizada en Enseñanzas Elementales de Música.....	396
Ilustración 61.- Imagen de la actividad realizada en Enseñanzas Profesionales de Música.	411
Ilustración 62.- Imagen de la actividad realizada en Enseñanzas Superiores de Música.	424

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.- Investigación Musicológica. Diseño de la Metodología. CAPÍTULO I de la T.D.	20
Tabla 2.- Investigación en Educación Musical. Diseño de la Metodología. CAPÍTULO II de la T.D.	23
Tabla 3.- Cuadro sobre el número de instrumentistas a lo largo de los años 1790-1829.	149
Tabla 4.- Muestra de la composición de los Responsorios de Semana Santa “Officium Hebdomadae Sanctae” (De la Montaña, 2000).	212
Tabla 5.-Tabla de obras de Domingo Arquimbau en las que aparece el oboe.	221
Tabla 6.- Datos porcentuales del uso del oboe en los distintos Géneros compositivos de la obra de Domingo Arquimbau	242
Tabla 7.-Datos porcentuales sobre la participación del profesorado en la realización del cuestionario.	284
Tabla 8.- Datos porcentuales sobre el reconocimiento de maestros de capilla andaluces en el cuestionario.	285
Tabla 9.- Datos porcentuales sobre el uso de la música de las catedrales andaluzas en la asignatura de Literatura del Instrumento.	286
Tabla 10.- Datos porcentuales sobre el uso de la música de los maestro de capilla en las Programaciones de aula.	286
Tabla 11.- Datos porcentuales sobre la viabilidad de la inserción de la música de los maestros de capilla en los conservatorios andaluces.	287
Tabla 12.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Generales de Enseñanzas Elementales en Música.	351
Tabla 13.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Específicos de Enseñanzas Elementales en Música.	352
Tabla 14.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Específicos de la Enseñanza Instrumental de Enseñanzas Elementales en Música.	353
Tabla 15.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Específicos de la asignatura Agrupaciones Instrumentales de Enseñanzas Elementales en Música.	355
Tabla 16.-Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de los Objetivos perseguidos en las Enseñanzas Elementales de Música.	357
Tabla 17.- Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de los Objetivos de la asignatura Agrupaciones Instrumentales.	358
Tabla 18.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Generales de las Enseñanzas Profesionales en Música.	360
Tabla 19.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos Específicos de las Enseñanzas Profesionales en Música.	363
Tabla 20.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos de la asignatura Oboe de las Enseñanzas Profesionales en Música.	366
Tabla 21.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos de la asignatura Música de Cámara de las Enseñanzas Profesionales en Música.	367

Tabla 22.-Análisis comparativo: Obra seleccionada-Objetivos de la asignatura Literatura e Interpretación del instrumento principal de las Enseñanzas Profesionales en Música.....	368
Tabla 23.- Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de los Objetivos de las Enseñanzas Profesionales de Música.	370
Tabla 24.- Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de los Objetivos de la asignatura Música de Cámara de las Enseñanzas Profesionales de Música.....	371
Tabla 25.- Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de los Objetivos de la asignatura Literatura e Interpretación del instrumento principal de las Enseñanzas Profesionales de Música.	372
Tabla 26.- Análisis comparativo: Obra seleccionada-Competencias Transversales del Graduado o Graduada en Música. Enseñanzas Superiores.	375
Tabla 27.- Análisis comparativo: Obra seleccionada-Competencias Generales del Título de Graduado o Graduada en Música. Enseñanzas Superiores.....	381
Tabla 28.- Análisis comparativo: Obra seleccionada-Competencias Específicas del Título de Graduado o Graduada en Música en la especialidad de Interpretación. Enseñanzas Superiores.....	383
Tabla 29.- Datos porcentuales sobre la medida en la que la obra puede satisfacer el logro de las Competencias de las Enseñanzas Superiores de Música.....	385
Tabla 30.-Análisis de Objetivos y Competencias marcados en la normativa versus las obras propuestas. Resultados numéricos.	387
Tabla 31.- Análisis de Objetivos y Competencias marcados en la normativa versus las obras propuestas. Resultados porcentuales.....	387

INDICE BIOGRÁFICO DE MAESTROS DE CAPILLA

- Acuña: Fernando, 67
- Aguirre: José, 66
- Alejo: Fray Juan de, 56
- Alejos: José, 81
- Algarabel y Arroyo: Andrés de, 64
- Almela Monserrate: Juan, 93
- Álvarez: Manuel, 42, 66, 93, 412, 425
- Ambiela: Miguel de, 53, 66, 96
- Amiguet: José, 67
- Andrevi: Francisco, 63, 68, 119, 120, 149, 454
- Anselmo Viola, 60
- Aranaz: Pedro, 63
- Araya: Simón de, 64
- Ardanaz: Pedro de, 66, 96
- Argany: Gabriel, 68
- Aristegui: José de, 66
- Arizmendi: Fermín de, 63
- Arquimbau: Domingo, 1, 2, X, XI, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 15, 16, 20, 21, 23, 24, 26, 53, 59, 61, 62, 75, 84, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 123, 124, 125, 149, 150, 187, 188, 190, 193, 194, 196, 199, 202, 203, 204, 209, 218, 220, 222, 225, 227, 229, 230, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 250, 251, 260, 276, 295, 296, 297, 298, 305, 308, 311, 312, 313, 318, 383, 386, 389, 398, 413, 437, 448, 453, 454, 455, 458, 459, 465, 466
- Arriola: Fray Antonio de, 66
- Arteaga y Valdés: Pedro de, 94, 95
- Balius y Vila: Jaime, 55, 61, 98, 104
- Barrachina: Clemente, 67
- Barrio: Juan del, 63
- Biosca: Ramón, 54
- Blas: Antonio de, 95

Blasco: Luis, 76
Boada: Jacinto, 60
Bonet de Paredes: Juan, 53, 96
Bros: Juan, 76, 104
Bruguera y Morreras: Juan Bautista, 54
Bustamante: Miguel Jurado, 80, 92
Caballero: Antonio, 96, 104
Cantero: Antonio, 102
Cardona: Matías, 56
Casanovas: Narciso, 60
Cáseda: José, 58
Casellas: Jaime, 67, 96
Cassanova, 64
Castro Barriento: Pedro de, 91, 104
Cau: José, 68
Cedazo: Juan, 63
Chavarría: Cayetano, 66
Chiodi: Buono, 57
Cifuentes: Pedro, 57
Compta: Rafael, 62
Contreras: Agustín, 97, 151
Corradini: Francesco, 53
Corselli: Francesco, 51
Cózar: Antonio de, 101
Delgado Sánchez: Francisco, 77, 82, 91, 104
Díaz: Cristóbal, 103
Doyagüe: Manuel José, 57
Dueñas: Cristobal, 88; Cristoval, 82
Durán: José, 61, 107, 453
Durón: Sebastián, 64, 78, 91
Echevarría: Fray Agustín de, 66
Escaregui: Andrés de, 66

Eslava: Hilarión, 1, 52, 120, 121, 124, 125, 150, 209, 454

Espanoleto: Fco. Javier García, 58, 94

Espona: Fray Manuel, 59

Esteve: Fray Benito, 59, 60

Ezequiel Fernández: Juan, 65

Fernández: Vicente, 67

Fernández de Casagrande: Juan, 81

Ferrer: Santiago, 56

Figuera: Salvador, 68

Fuentes: Pascual, 19, 62

Furió: Pedro, 64, 65, 91, 94, 95

Gallardo: Gallardo, 64

Gamarra: Manuel, 66

Garay: Ramón de, 92, 100, 105

García de Antonio: Joaquín, 78, 104

García de Carrasquedo: Juan Antonio, 65

García de la Puente: Juan Manuel, 99, 104

García de Mendoza: Gabriel, 81

Gargallo: José, 67

Gaudí: Antonio, 61

Gaz: José, 61

Gil del Palomar, 67

Gilbert: Gaspar, 61

Giner: Luis, 78, 104

Gómez: Manuel, 66

Gómez de Cañete: Francisco, 90

Gonima: Emmanuel, 61

González: Joaquín, 86

González de Araújo: Andrés, 89

González Gaitán y Arteaga: Juan Manuel, 97

González Guerrero: Antonio, 88

Grael: Domingo, 102

Guerra: Mateo, 78
Guifrída: Manuel, 93
Gutiérrez: Francisco Antonio, XIII, 56, 126, 127, 397, 454
Haykuens, 64
Hernández Plá: Francisco, 54
Honrubia y Rus: Pablo, 94, 104
Huerta: Francisco de la, 66
Iribarren Echevarría: Juan Francés de, 75
Jiménez: Francisco, 67; Francisco Luis, 88
Juliá: Fray Benito, 59, 60
Julián.: Fray Vicente, 56, 233
Juncá: Francisco, 61, 97
Just: Manuel, 67
Lanuzá: José, 58
Larrañaga: Fray José de, 66
Lasa: Babil, 66
Lázaro: Joaquín, 65, 66
Lentini: Benito, 80, 81
Linares: Antonio, 83, 87
Llor: Andrés, 89
López: Juan, 57, 59, 70, 92, 150
López de Guevara: Gregorio, 92
López Jiménez: Melchor, 57
Lucena: José María, 85
Magallanes: José de, 81
Marco: José, 67
Martí: José Antonio, 59, 60
Martín: Juan, 57
Martín Salido, 99
Martínez: Juan, 95, 99, 101; Vicente, 67
Martínez de Arce: José, 64
Martínez de la Roca: Joaquín, 64, 66

Martínez Delgado: Manuel, 75
Mata: Dionisio, 86, 98
Medina Corpas: Miguel de, 77, 90
Mencía: Manuel, 53, 64
Miece: Tomás, 57
Milans: Tomás, 61
MINISTRILES, 155
Mir y Llusá: José, 55, 64
Miralles: Bernardo, 66
Monlleó: Pedro Antonio, 68
Montserrat: Pablo, 68
Moratilla: Fray Gabriel de, 56
Moreno Roa: José, 102
Moreno y Polo: José, 67
Morera: Francisco, 62, 63
Moy: Antonio, 89
Muelas: Diego de las, 54, 57
Música: Juan Antonio de, 66
Muñoz: Felipe, 90
Navarro: Antonio, 95; Francisco Vicente, 63, 105; Gregorio, 102; Juan, 102; Pedro José, 101
Navasa: Juan, 97
Nebra: José de, 45, 52, 74, 165, 170
Nebra mezquita: José, 63
Noria: Miguel, 79
Núñez: Joaquín, 80
Núñez Fernández: Mateo, 101
Oliac y Serra: Julian, 63
Ortells: Teodoro, 62
Osete: Manuel de, 64, 92, 93
Pacheco Montión, 97
Páez Centella: Juan, 65
Palacios: Vicente, 67

Palomino: José, 79
Pantoja: Vicente, 65
Paula Trujillo: Juan, 83
Peñañiel: Juan de, 90
Peñalosa: Tomás de, 93, 94
Pérez Gaya: Francisco, 63, 67
Picanyol: José, 53
Pisó: José, 89
Pons: José, 62, 63
Portería: Francisco de, 58
Portero: Gregorio, 92
Pradas: José, 62
Prenafeta: Joan, 68
Presiach: Vicente, 59
Prieto: Julián, 66
Pujol: José, 61
Queralt: Francisco, 61
Rabassa: Pedro, 62, 74, 82, 104, 164, 165, 167, 168, 171, 459
Ramos: José, 82, 187
Rezábal: José, 91
Rigozzi: Francisco, 90
Ripa: Antonio, 53, 63, 65, 75, 104, 109, 110, 111, 149, 176, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 453, 459
Rivera: Pedro, 95
Rodrigo: Pedro, 54
Rodríguez de Hita: Antonio, 53, 55, 64, 79
Rosell: Juan, 97
Roy: Fray Isidoro, 59
Ruano: Cándido José, 63, 97
Sala: Antonio, 68, 397, 412, 425
Salazar: Diego José de, 73, 150, 340
Salvador García, 81

Sambola: Antonio, 68
San Juan: José de, 1, 53, 207, 217, 233, 238
Sánchez: Juan Manuel, 94
Santotis: Manuel, 64
Sanz: Francisco, 75, 101
Serra: Luis, 66, 67, 143
Sessé y Balaguer: Juan de, 52
Setuain: Severiano, 66
Soler: Antonio, 45, 56, 105, 149, 171, 172, 173, 175, 176, 294; Francisco, 74
Soriano: José, 67
Sostoa: Manuel, 66
Soto: Pedro de, 90, 98
Tabares de Ulloa: Francisco, 62
Teixidor Barceló: José Francisco, 52
Tellechea: José, 102
Texidor y Latorre: José Felipe, 67
Tomás: Sebastián, 38, 56, 57, 64, 212
Torrens: Francisco, 78; Jaime, 76, 104
Torres Martínez Bravo: José de, 51
Tría: Bernardo, 61
Úbeda: Gaspar de, 72, 73, 76, 90, 153
Ugena: Antonio, 52
Urroz: Fermín de, 66
Valdivia: Juan Pascual, 88, 104
Valls: Francisco, 60, 66
Vaquedano: Fray José de, 57
Veana: Matías Juan de, 54
Vidal: Francisco, 64, 68, 104; Juan Domingo, 77, 83; Pere, 68
Villaverde: Enrique Manuel, 65, 145
Vinyals: Josep, 60
Yanguas: Francisco Antonio, 57
Zabala «El Menor»: Nicolás, 77, 84

Zameza y Elexalde: Joseph, 91, 104

Zubieta: Francisco, 64

ANEXOS

1. ANEXO I. Listado de profesores a los que se le ha enviado el cuestionario.

PROFESORES DE LA ESPECIALIDAD DE OBOE DE ANDALUCÍA ¹⁰⁸			
NOMBRE	NIVEL EDUCATIVO	TELÉFONO	CORREO ELECTRÓNICO
HUELVA			
Ángel Sánchez	Profesional		
Inma Jiménez	Elemental		
CÁDIZ			
Juan Sanz	Profesional		
Jesús Barragán (San Fernando)	Elemental		
Nicolás Jiménez (Arcos)	Profesional		
Sergio Hernández (Jerez)	Profesional		
María Calvo (Jerez)	Profesional		
Daniel Cruaños (la Línea)	Elemental		
SEVILLA			
Nuria Martínez	Superior		
Sergio Navarro	Elemental		
Jacobo Díaz	Profesional		
David Herrera	Elemental		
CÓRDOBA			
Jacobo Rodríguez	Superior		
Antonio Sabín	Profesional		
JAÉN			
Cecilio García	Superior		
Esteban Doria	Profesional		
MÁLAGA			
René Martín	Superior		
Paco Cornejo	Superior		
David Laguna (Carrá)	Profesional		
Toño Gonzaga (Carrá)	Profesional		
ALMERÍA			
Isabel Pérez	Profesional		
Isabel Díaz	Profesional		
GRANADA			
Juan Antonio Moreno	Superior		
David Zúñiga	Profesional		
María Dolores Cases (Motril)	Profesional		
Rosa Esmeralda Pérez	Profesional		

¹⁰⁸ En este listado se han obviado datos tanto en el nombre, como en el teléfono y correo electrónico por motivos de protección de datos.

2. ANEXO II. Carta de Presentación al profesorado.

CARTA DE PRESENTACIÓN AL PROFESORADO

«Asunto: MIGUEL ÁNGEL DELGADO ZAMBRUNO. ESTUDANTE DE DOCTORADO EN LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Estimado D.

Soy Miguel Ángel Delgado Zambruno, Profesor de superior de Oboe y en estos momentos estoy realizando una Tesis Doctoral dentro de la Universidad de Sevilla titulada “«Estudio sistemático y cualitativo del oboe en la obra de Domingo Arquimbau durante su Magisterio en la Catedral de Sevilla (1790-1829): su inserción en las Programaciones para Conservatorios»” en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica y bajo la dirección de la Dr^a Rosario Gutiérrez Cordero.

El enfoque que desde primera hora hemos querido dar a mi Tesis Doctoral es el investigar sobre repertorio no interpretado, y poner el mismo en conocimiento de los profesionales para que se difundan a través de la formación inicial de los estudiantes. Para ello, hemos encontrado un interesante campo de trabajo en el material que se encuentra archivado en las distintas Catedrales Andaluzas.

La intencionalidad que persigo con la elaboración de mi Tesis, es de extraer algunas piezas de ese repertorio, adaptarlas para su puesta en marcha en los conservatorios y observar su utilidad para el desarrollo del alumnado.

El motivo de ponerme en contacto con usted es el solicitar su colaboración, para llevar a cabo este apartado de la Tesis. Para ello, le adjunto un CUESTIONARIO, el cual rogaría que lo cumplimentara en el menor plazo posible desde su recepción, para poder agilizar la investigación. Recuerde que no existen respuestas correctas o incorrectas, ya que lo único realmente valioso para mi es conocer su opinión como experto y/o profesional de la música.

Le agradezco de antemano su VALIOSA colaboración y la de los compañeros y compañeras del mundo del oboe que se están prestando para ejecutar este proyecto. Sus amables respuestas me ayudarán a ampliar el tamaño de la MUESTRA necesaria para conseguir la necesaria representatividad.

Sin más, me despido de usted con un cordial saludo.»

3. ANEXO III. Cuestionario propuesto al profesorado.

Marzo de 2014

UNIVERSIDAD DE SEVILLA. FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN.
DEPARTAMENTO: DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL Y PLÁSTICA
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: MÚSICA Y EDUCACIÓN, MODELOS Y PRÁCTICAS
EDUCATIVAS.

DOCTORANDO: MIGUEL ÁNGEL DELGADO ZAMBRUNO.
DIRECTORA DE TESIS: Dra. ROSARIO GUTIÉRREZ CORDERO

**[CUESTIONARIO INCLUIDO
DENTRO DEL PROYECTO DE TESIS:
«Estudio sistemático y cualitativo del
oboe en la obra de Domingo Arquimbau
durante su Magisterio en la Catedral de
Sevilla (1790-1829): su inserción en las
Programaciones para Conservatorios».]**

A Través de este cuestionario se persigue el estudio del uso que se le dispensa en los conservatorios a la obra de los maestros de capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830.

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

1.-EDAD.

Menos de 25 años.

De 35 a 43 años.

De 25 a 35 años.

De 44 en adelante.

2.-SEXO.

Hombre

Mujer

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

Título Medio de Música

Máster*

Título Superior de Música

Doctorado

Indique cuáles:

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

Conservatorio Elemental

Conservatorio Superior

Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro:

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

Si

No

Indique en cuál o cuáles:

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

De 0 a 5 años.

Entre 16 y 20 años.

Entre 6 y 10 años.

Entre 21 y 26 años.

Entre 11 y 15 años.

Más de 26 años

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Si.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.:

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala "El Menor"		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez		
Joseph Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán Arteaga		
Jaime Balius y Vila		

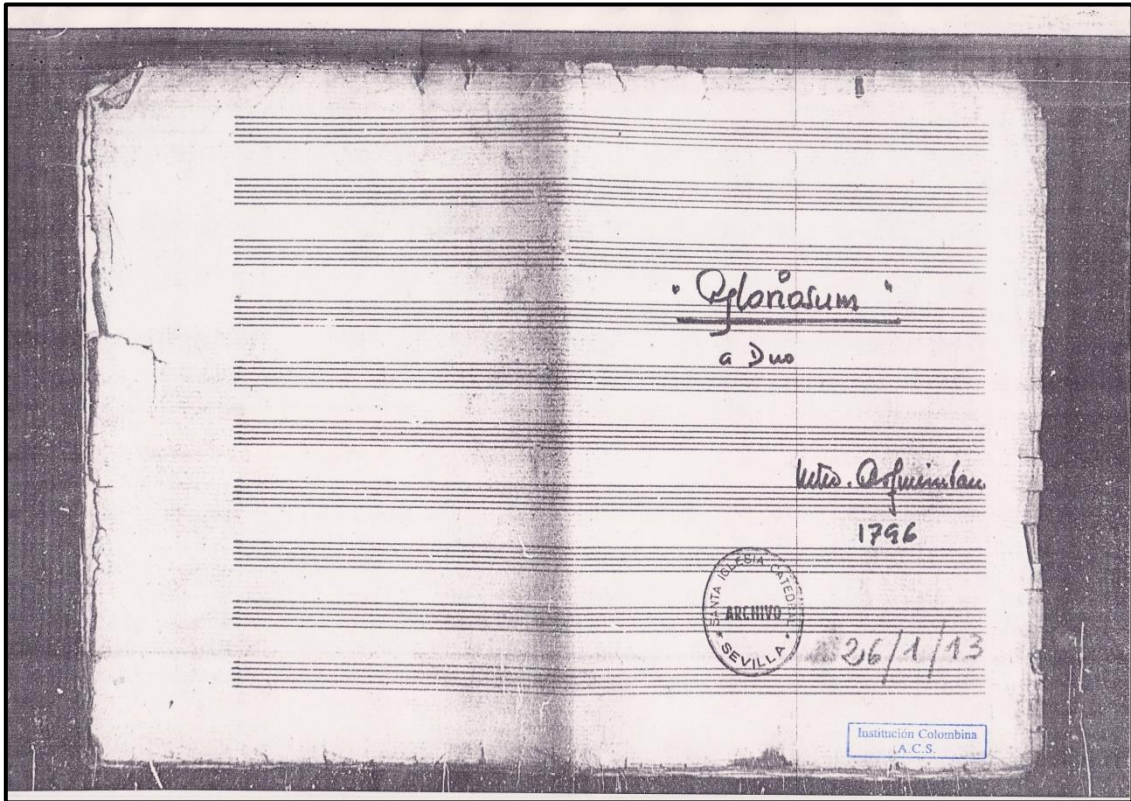
Juan Manuel García de la Puente		
Francisco Soler		
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

4. ANEXO IV. Facsímil y nuevas partituras editadas correspondientes a la obra
MOTETE A DUO.



Quoniam *Alto Oboe* *N.º Arquimbau 1796*

And.^{te}

Glori o sum sancte li be ra... te. Erit fun vo=
lem ni ter ce le bre mus cele bre... mus 2 que in Cru ce
pen... dens que in cru ce pen dens in fernum vi cit et tiranno
rum et ti ran no rum tormen ta supe ra... vit tormenta
supe ra - vit Al... le lu ya alle lu... ya.

SANTA IGLESIA CATEDRAL
ARCHIVO
SEVILLA

Institución Colombina
A.C.S.

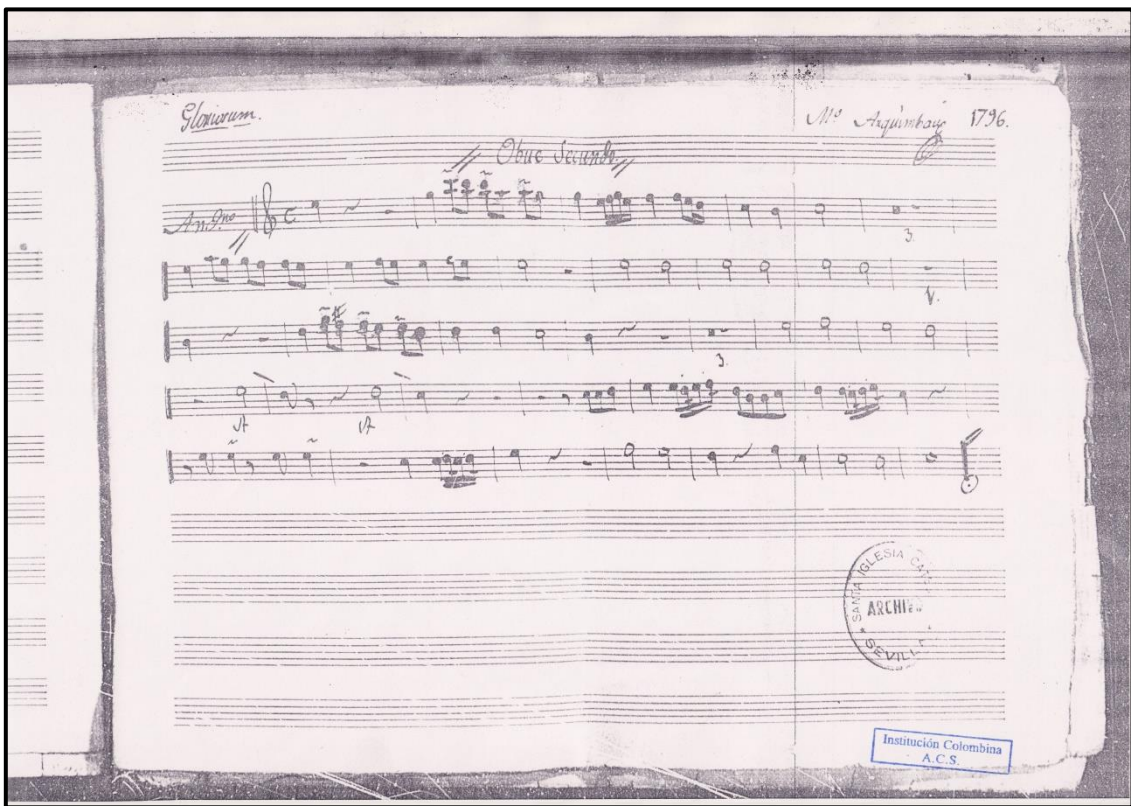
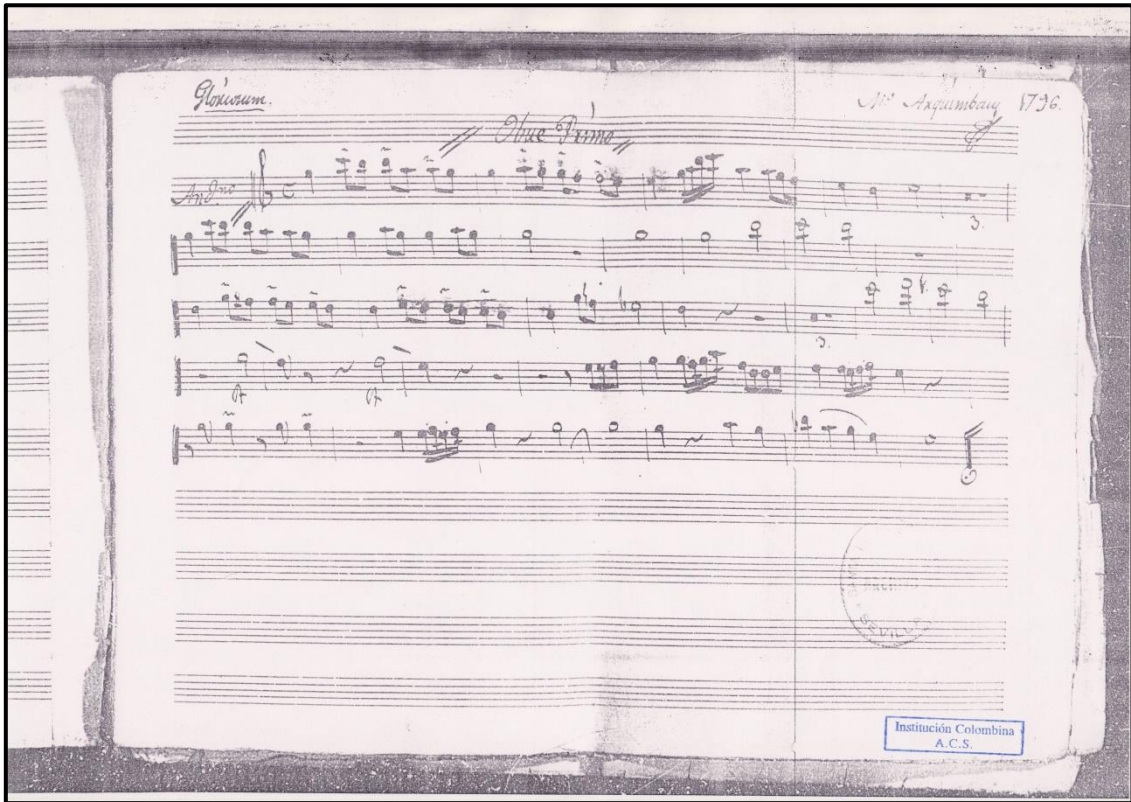
Quoniam *Oboe* *N.º Arquimbau 1796*

And.^{te}

Glori o sum sancte li be ra... te. 3.
Trium fum so lem ni ter ce le bre mus cele bre... mus
que in cru ce pen... dens in fernum vi cit et ti ran no =
rum et ti ran no rum tormen ta supe ra... vit tor...
menta supe ro... vit Al... le lu ya alle
lu... ya.

SANTA IGLESIA CATEDRAL
ARCHIVO
SEVILLA

Institución Colombina
A.C.S.



This image shows a page of handwritten musical notation for an Oboe part. The title "Gloriam" is written at the top left, and "Bajon" is written in the center. The composer's name "M. Arquimbau 1756" is at the top right. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The music consists of several measures of notes and rests. A circular stamp from the "ARCHIVO" of the "CATEDRAL DE SANTA ISABELA SEVILLA" is visible in the lower right quadrant. At the bottom right, there is a blue rectangular stamp that reads "Institución Colombina A.C.S."

This image shows a page of handwritten musical notation for a Continuo part. The title "Gloriam" is at the top left, and "Acompañamiento Continuo" is written across the top. The composer's name "M. Arquimbau 17" is at the top right. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A circular stamp from the "ARCHIVO" of the "CATEDRAL DE SANTA ISABELA SEVILLA" is visible in the lower right quadrant. At the bottom right, there is a blue rectangular stamp that reads "Institución Colombina A.C.S."

MOTETE A DUO "Gloriosum"

Domingo Arquimbau (1796).
Arr: Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015).

Andantino

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for Oboe 1^o and Oboe 2^o, both in treble clef and common time (C). The Oboe 1^o part begins with a melodic line featuring trills and grace notes. The Oboe 2^o part enters in the second measure with a similar melodic line. The third staff is for the Bassoon (Fagot) in bass clef, common time, which provides a harmonic accompaniment with a trill in the second measure. The bottom staff is for the Piano (Piano) in grand staff (treble and bass clefs), common time, providing a simple harmonic accompaniment.

The second system of the musical score continues from the first. It consists of four staves. The top two staves are for Oboe 1^o and Oboe 2^o, both in treble clef and common time. The Oboe 1^o part has a measure rest in the first three measures, then enters in the fourth measure with a melodic line. The Oboe 2^o part also has a measure rest in the first three measures, then enters in the fourth measure with a melodic line. The third staff is for the Bassoon (Fag.) in bass clef, common time, which has a measure rest in the first three measures, then enters in the fourth measure with a trill. The bottom staff is for the Piano (Pno.) in grand staff, common time, providing a harmonic accompaniment.

2

10

Ob. 1º

Ob. 2º

Fag.

Pno.

14

The image shows a musical score for a woodwind and piano ensemble. It is divided into two systems. The first system begins at measure 10 and the second at measure 14. The instruments are Oboe 1 (Ob. 1º), Oboe 2 (Ob. 2º), Bassoon (Fag.), and Piano (Pno.). The Oboe 1 part features a melodic line with grace notes. The Oboe 2 part has a similar melodic line. The Bassoon part has a more rhythmic line. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

The image displays a musical score for four instruments: Oboe 1 (Ob. 1º), Oboe 2 (Ob. 2º), Bassoon (Fag.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, with measures 19-23 in the first system and measures 24-27 in the second system. A page number '3' is located in the top right corner of the first system.

System 1 (Measures 19-23):

- Ob. 1º:** Measures 19-23 are mostly rests. In measure 23, it plays a half note G4.
- Ob. 2º:** Measures 19-23 are mostly rests. In measure 23, it plays a half note F4.
- Fag.:** Measures 19-23 are mostly rests. In measure 23, it plays a half note G3.
- Pno.:** Provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

System 2 (Measures 24-27):

- Ob. 1º:** Measures 24-27 feature a melodic line with accents (*sf*) on measures 24 and 25.
- Ob. 2º:** Measures 24-27 feature a melodic line with accents (*sf*) on measures 24 and 25.
- Fag.:** Measures 24-27 feature a melodic line with accents (*sf*) on measures 24 and 25.
- Pno.:** Provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

4

28

Ob. 1º

Ob. 2º

Fag.

sf *sf*

Pno.

31

Ob. 1º

Ob. 2º

Fag.

Pno.

Detailed description: The image shows a musical score for measures 28-31. It consists of four staves: Oboe 1st (Ob. 1º), Oboe 2nd (Ob. 2º), Bassoon (Fag.), and Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 28-30. In measure 28, the Oboe parts play a sixteenth-note pattern, while the Bassoon plays a sustained note with a dynamic marking of *sf*. The Piano accompaniment is mostly rests. The second system covers measures 31-32. In measure 31, the Oboe parts continue their pattern, and the Bassoon plays a descending eighth-note line. The Piano accompaniment features chords and moving lines in both hands. Measure 32 shows the Oboe parts playing sustained notes with accents, and the Bassoon playing a sustained note. The Piano accompaniment continues with chords and moving lines.

33 5

Ob. 1º

Ob. 2º

Fag.

Pno.

The image shows a musical score for four instruments: Oboe 1, Oboe 2, Bassoon, and Piano. The score is written in a system with four staves. The Oboe 1 part is in the top staff, Oboe 2 in the second, Bassoon in the third, and Piano in the bottom. The Piano part is written in grand staff notation. The score consists of four measures. The first measure has a rehearsal mark '33' above it. The second measure has a fermata over the first two notes. The third measure has a flat symbol above the first note. The fourth measure has a repeat sign. The page number '5' is in the top right corner.

MOTETE A DUO

Oboe 1º

"Gloriosum"

Domingo Arquimbau (1796).

Arr: Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015).

Andantino *mf*

8

15 *mf* **3**

22 *sf* *sf*

28 *mf*

32

MOTETE A DUO "Gloriosum"

Oboe 2º

Domingo Arquimbau (1796).
Arr: Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015).

Andantino

8

14

22

28

32

Fagot

MOTETE A DUO "Gloriosum"

Domingo Arquimbau (1796).
Arr: Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015).

Andantino



10

17

25

31

MOTETE A DUO "Gloriosum"

Piano

Domingo Arquimbau (1796).
Arr: Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015).

Andantino

Measures 1-6 of the piano accompaniment. The music is in common time (C) and begins with a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Measures 7-11. Measure 7 is marked with a '7'. The right hand features a melodic line with eighth notes, while the left hand continues with a steady bass line.

Measures 12-13. Measure 12 is marked with a '12'. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Measures 14-17. Measure 14 is marked with a '14'. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

2 Piano

18

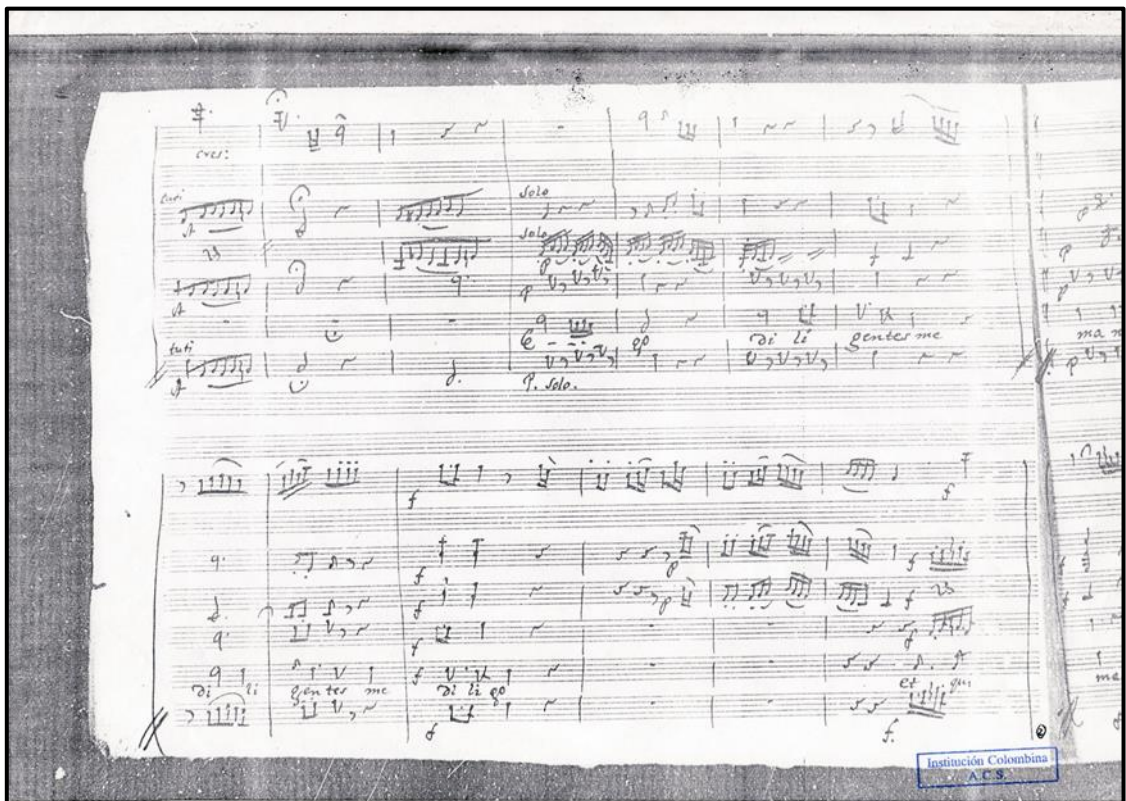
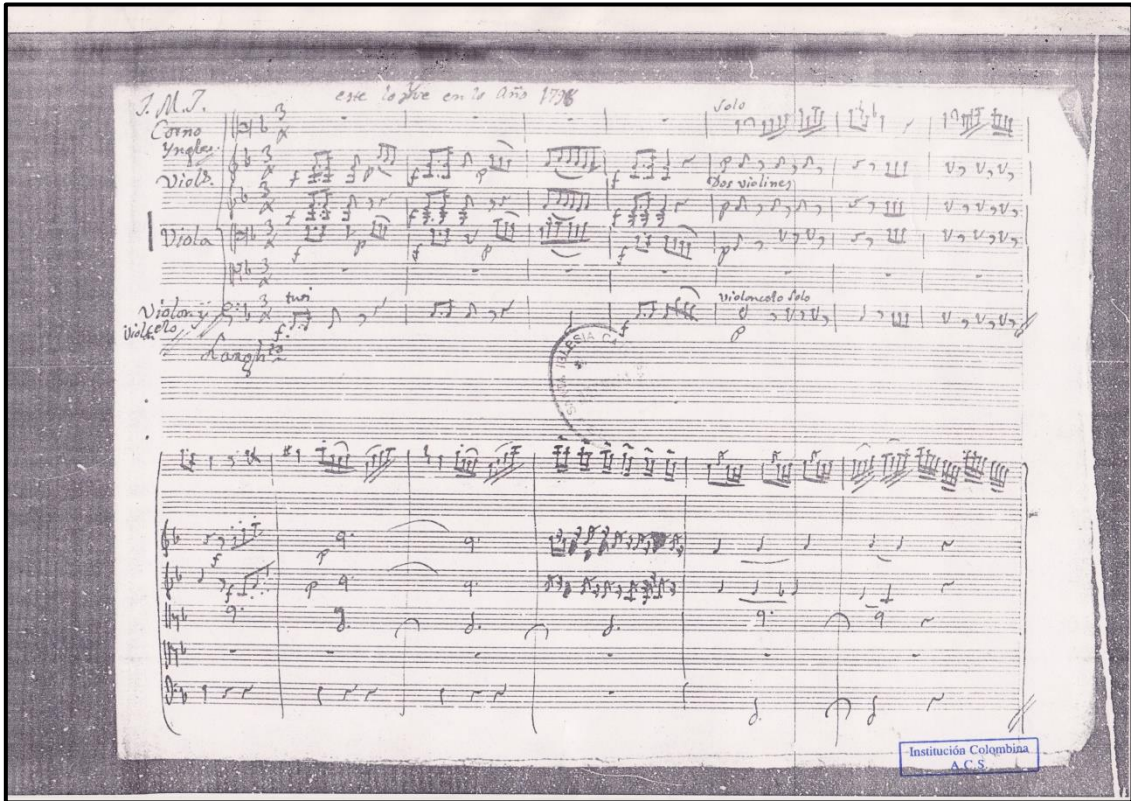
24

29

32

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a piano piece. The page is numbered '2' in the top left corner. The word 'Piano' is centered above the first system. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 18, 24, 29, and 32. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 18-23) features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The second system (measures 24-28) shows a more rhythmic and chordal texture. The third system (measures 29-31) continues with similar harmonic patterns. The fourth system (measures 32-35) concludes the page with a final cadence. The page is enclosed in a black rectangular border.

5. ANEXO V. Facsímil y nuevas partituras editadas correspondientes a la obra
RESPONSORIO 3º del 1º NOCTURNO.



Handwritten musical score for oboe and voice. The score is written on two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics: "me ma re -- vi gi lant ad me in ve ni ent me in ve ni ent". The bottom system includes an oboe line with lyrics: "me qui ma re vi gi lant me". The score is marked with various dynamics such as *p*, *f*, and *mf*, and includes performance instructions like *cris.* and *me.*. A blue stamp in the bottom right corner reads "Institución Colombiana A.C.S." with a circled number 8.

Handwritten musical score for oboe and voice. The score is written on two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics: "in ve ni ent me in ve ni ent". The bottom system includes an oboe line with lyrics: "di li gen ter me di li gen ter me". The score is marked with various dynamics such as *p*, *f*, and *mf*, and includes performance instructions like *me.* and *vac.*. A blue stamp in the bottom right corner reads "Institución Colombiana A.C.S." with a circled number 6.

64

et qui ma net vi gi lant ad me qui ma

me vi gi lant ad me in peni tent in

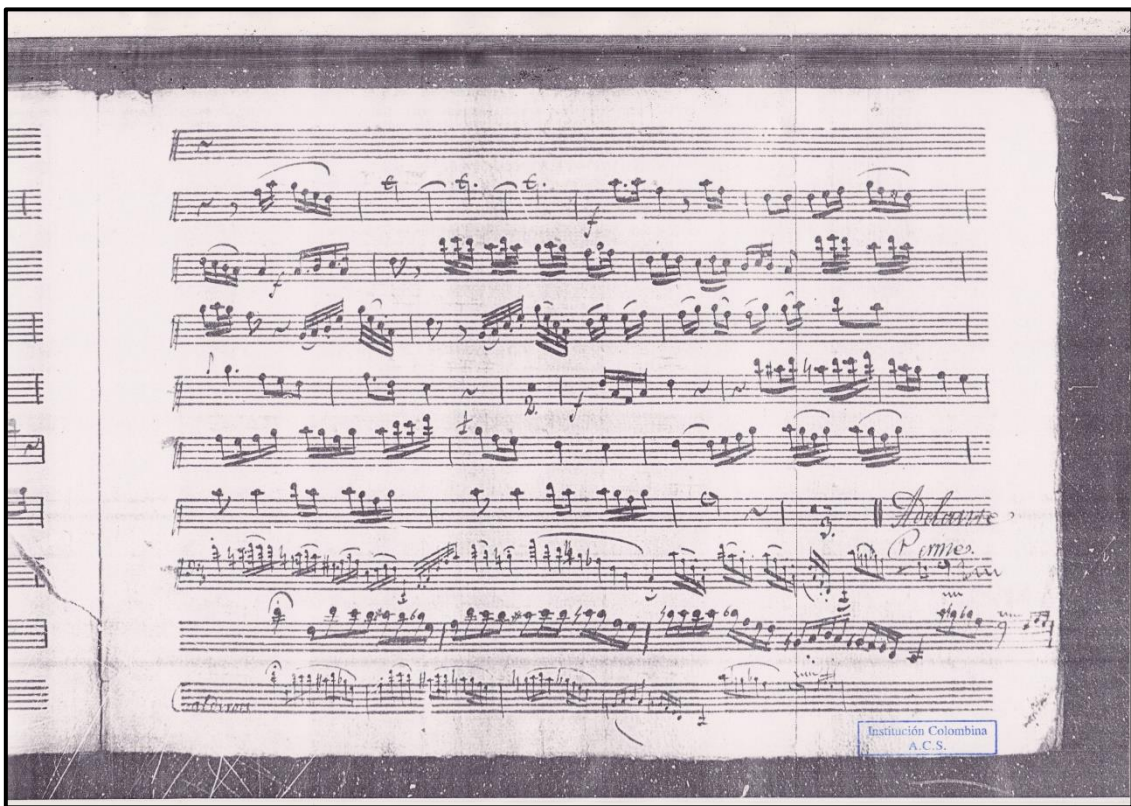
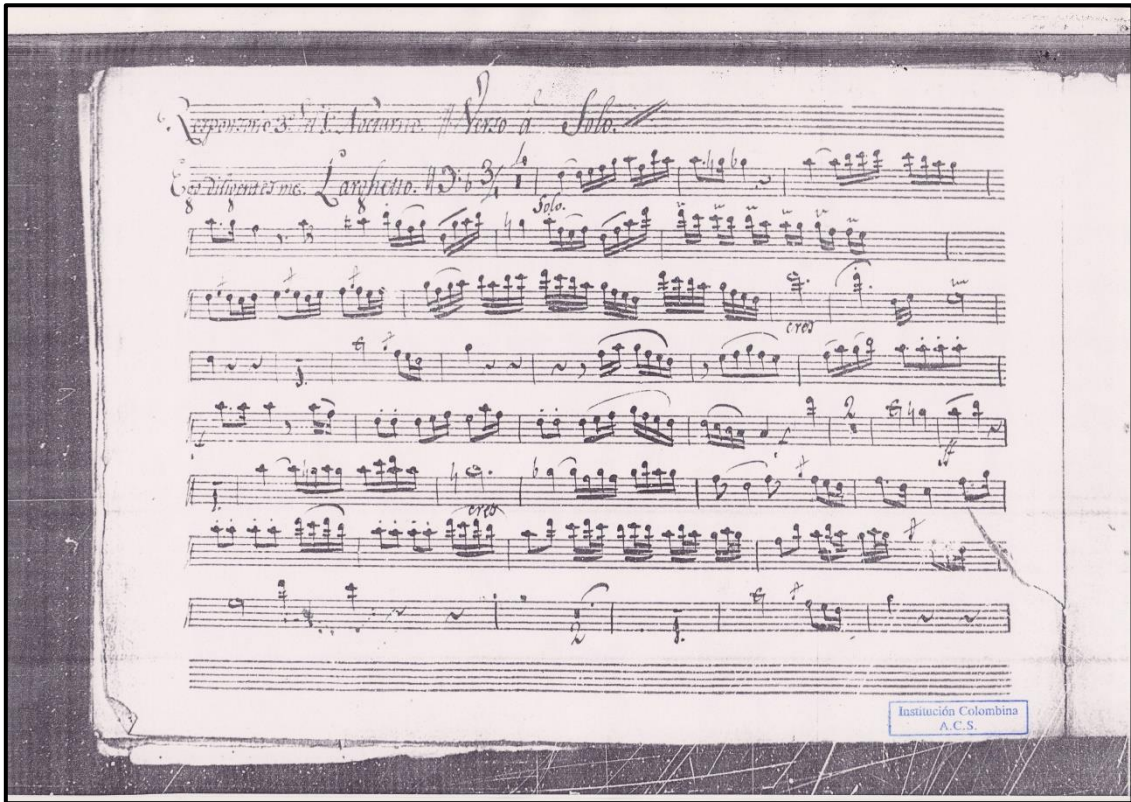
Institución Colombiana A.C.S.

65

qui vi gi lant ad me in ve ni ent me qui vi gi lant ad me

de re pte Per me

Institución Colombiana A.C.S.



RESPONSORIO 3º del 1º NOCTURNO "Ego Diligentes Me"

Domingo Arquimbau (1796)
Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Larghetto

Corno Inglés



Piano



Larghetto

5

Cor. Ingl.



Pno.



Larghetto

9

Cor. Ingl.



Pno.



Larghetto

2

12

Cor. Ingl.

Pno.

cresc.

15

Cor. Ingl.

Pno.

CADENCIA

tr

19

Cor. Ingl.

Pno.

23

Cor. Ingl.

Pno.

f

Detailed description of the musical score: The score is for a Cor Anglais and Piano. It is in B-flat major and 3/4 time. The first system (measures 12-14) shows the Cor Anglais playing a melodic line with eighth notes and sixteenth notes, while the piano accompaniment consists of chords and moving bass lines. A 'cresc.' marking is present. The second system (measures 15-18) begins with a 'CADENCIA' (cadence) for both instruments. The Cor Anglais has a trill (tr) on the first measure. The piano accompaniment has a more active bass line with eighth notes. The third system (measures 19-22) continues the Cor Anglais melody and piano accompaniment. The fourth system (measures 23-24) features a forte (f) dynamic in both parts, with the Cor Anglais playing a melodic line and the piano accompaniment providing harmonic support.

3

The image displays a musical score for an English Horn (Cor. Ingl.) and Piano (Pno.). The score is organized into four systems, each containing two staves. The first system begins at measure 27, with the English Horn part starting at measure 29. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system starts at measure 31, showing more complex rhythmic patterns for both instruments. The third system begins at measure 35, with the English Horn playing a melodic line of eighth notes. The fourth system starts at measure 39, featuring a dense texture with sixteenth-note passages in the English Horn and chords in the piano. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and various articulation marks like slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

4

43

Cor. Ingl.

Pno.

47

Cor. Ingl.

Pno.

51

Cor. Ingl.

Pno.

54

Cor. Ingl.

Pno.

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a score. The page is numbered '4' in the top left corner. It contains four systems of music, each starting with a measure number: 43, 47, 51, and 54. Each system consists of two staves: the upper staff is for the English Horn (Cor. Ingl.) and the lower staff is for the Piano (Pno.). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' (forte) at measure 51. The piano part features complex textures, including arpeggiated chords and dense sixteenth-note passages.

56 5

Cor. Ingl.

Pno.

58

Cor. Ingl.

Pno.

62

Cor. Ingl.

Pno.

66

Cor. Ingl.

Pno.

The image displays a musical score for two instruments: Cor Anglais (English Horn) and Piano (Pno.). The score is organized into four systems, each corresponding to a specific measure number: 56, 58, 62, and 66. Each system consists of two staves: the upper staff for the Cor Anglais and the lower staff for the Piano. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The Cor Anglais part features melodic lines with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords, arpeggiated figures, and moving bass lines. The page number '5' is located in the upper right corner of the first system.

6

69

Cor. Ingl.

Pno.

73

CADENCIA I

Cor. Ingl.

Pno.

78

Cor. Ingl.

Pno.

83

CADENCIA II

Cor. Ingl.

Pno.

The image shows a musical score for two instruments: Cor. Ingl. (English Horn) and Pno. (Piano). The score begins at measure 86. The Cor. Ingl. part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a trill marked 'tr' over a quarter note. The Pno. part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and contains only rests throughout the entire passage. The number '7' is written at the end of the Cor. Ingl. staff, indicating the measure number of the final measure shown.

Corno Inglés **RESPONSORIO 3º del 1º NOCTURNO**
"Ego Diligentes Me"

Domingo Arquimbau (1796)
Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Larghetto



2 Corno Inglés

46 *f*

52

55

58 2

64

68

73 CADENCIA I

78 *trill*

Corno Inglés 3

83 *CADENCIA II*

86 *trm*

Piano
RESPONSORIO 3º del 1º NOCTURNO
"Ego Diligentes Me"

Domingo Arquimbau (1796)
Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Larghetto

Musical notation for measures 1-5. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a piano accompaniment with dynamic markings of *f* and *p*.

Musical notation for measures 6-10. The piano part continues with dynamic markings of *f* and *p*.

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 is marked with a repeat sign. Measure 15 is marked **CADENCIA**. The piano part features sustained chords.

Musical notation for measures 16-19. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 20-25. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 26-30. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

2 Piano

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The dynamics are marked as *sf* (sforzando) at the beginning of the first system. The music includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The systems are numbered 30, 35, 40, 45, 49, and 54. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

Piano 3

The image displays a musical score for piano, spanning measures 57 to 71. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Piano'. The score is divided into four systems. The first system (measures 57-60) features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a steady bass line. The second system (measures 61-65) continues with similar rhythmic patterns. The third system (measures 66-70) shows a more active right hand with eighth-note patterns. The fourth system (measures 71-74) concludes with a series of chords in the right hand and a simple bass line. Two cadenzas are indicated: 'CADENCIA I TACET' and 'CADENCIA II TACET', each consisting of a double bar line followed by a box labeled 'TACET'.

6. ANEXO VI. Facsímil y nuevas partituras editadas correspondientes a la obra
RESPONSORIO 1º de PENTECOSTÉS a 8º.



This image displays a facsimile and edited musical score for the 'Responsorio 1.º de Pentecostes, a 8.º'. The score is written on multiple staves. At the top, it says 'Continuum pag 768' and 'Mantines'. The title 'Responsorio 1.º de Pentecostes' is written in the center. The score includes parts for 'Tiple', 'Soprano', '1.º de', 'Pentecostes a 8.º', 'Soprano', 'Arquimbau', '1793.', 'Vozes', 'Tutti Bassi', '2.º', 'Coro 1.º', 'Coro 2.º', and 'Alto'. The music is written in a complex, multi-measure format. There are several red circles and lines highlighting specific notes and measures. A circular stamp from the 'SANTA IGLESIA CATEDRAL ARCHIVO SEVILLA' is visible at the bottom right. The number '23/1/5' is written in the center of the page. On the right side, there are handwritten notes: 'Trampas en mib. ob. 1.º 70' and '5167 sil m.'. The paper is aged and shows some wear and tear.

Handwritten musical score for Oboe (OB) and Trombone (TR). The score covers measures 8 through 14. The Oboe part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Trombone part is written in a bass clef with a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Red circles are drawn around specific notes in both parts, likely indicating performance techniques or corrections. The manuscript is on aged paper with some ink bleed-through from the reverse side.

Handwritten musical score for Oboe (OB), Trombone (TR), Violin (V), and Cello (C). The score covers measures 15 through 20. The Oboe part is in a treble clef with a key signature of one flat. The Trombone part is in a bass clef with a key signature of one flat. The Violin and Cello parts are in a bass clef with a key signature of one flat. The Oboe part includes lyrics: "Cum comple xen tu... sp... pente cor tes Com ple xen...". Red circles are drawn around notes in the Oboe, Trombone, and Cello parts. The manuscript is on aged paper with some ink bleed-through from the reverse side.

Handwritten musical score for the first system, measures 22-29. The score includes vocal parts and instrumental parts for Violin I (VI), Violin II (V), Viola (Vla), Cello (Vcllo), and Bass (B). The lyrics are: "Cum Com ple ren - - tua di er pen te Cor ter". The score is marked with "Dolo" and "tutti". Measure numbers 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, and 29 are indicated at the top. The bottom staff shows the vocal line with the lyrics: "Cum Com ple ren tua di er pen - - te Cor tes Cum Com ple".

Handwritten musical score for the second system, measures 31-39. The score includes vocal parts and instrumental parts for Violin I (VI), Violin II (V), Viola (Vla), Cello (Vcllo), and Bass (B). The lyrics are: "ren tua di er pen te Cortes Erant omnes pa ri ter Erant Omnes pa ri ter". The score is marked with "solo" and "tutti". Measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, and 39 are indicated at the top. The bottom staff shows the vocal line with the lyrics: "ren tua di er pen te Cortes Erant omnes pa ri ter Erant Omnes pa ri ter Erant Omnes pa ri ter Erant Omnes pa ri ter".

Handwritten musical score for measures 57-66. The score includes parts for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Oboe (Ob), Trombone (TR), Viola (Vla), and Cello (Cello). The Oboe part is the central focus, showing various articulations and dynamics. The lyrics 'et subito' are written below the strings. Measure numbers 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, and 66 are marked at the top of the staves.

Handwritten musical score for measures 67-79. This section includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Oboe (Ob), Trombone (TR), Viola (Vla), and Cello (Cello). The lyrics 'factus est so-nus' are written below the vocal parts. The Oboe part continues with complex rhythmic patterns. Measure numbers 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, and 79 are marked at the top of the staves. The bottom of the page includes the instruction '2^{da} y 3^{ra} Coro con el Alma'.

Handwritten musical score for measures 80-90. The score includes vocal lines and instrumental parts for Violins (Vio), Violas (Vla), Oboe (OB), Trumpet (TR), and Cello/Double Bass (Cello). The lyrics are: "de Ca-lo factus est dominus de Ca-lo alle luia alle luia". The Oboe part is marked with "Cresc" and "Cresc". The Cello part is marked with "Cresc" and "Cresc".

Handwritten musical score for measures 91-102. The score includes vocal lines and instrumental parts for Violins (Vio), Violas (Vla), Oboe (OB), Trumpet (TR), and Cello/Double Bass (Cello). The lyrics are: "alle luia alle luia alle luia alle luia". The Oboe part is marked with "Cresc" and "Cresc". The Cello part is marked with "Cresc" and "Cresc".

Handwritten musical score for measures 103-107. The score includes staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Oboe (OB), Trombone (TR), Viola, and Cello. The lyrics "te lu ya" are written under the vocal line. The Oboe part shows complex rhythmic patterns with many slurs and accents.

Handwritten musical score for measures 108-116. The score includes staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Oboe (OB), Trombone (TR), Viola, and Cello. The lyrics "tanquam spiritus", "vehe mentis", "et re ple", and "vit et re ple" are written under the vocal line. The Oboe part features a "Solo" section starting at measure 113.

Handwritten musical score for measures 117-125. The score includes vocal lines with lyrics and instrumental parts for Violin I, Violin II, Oboe, Trumpet, Viola, and Cello/Double Bass. The lyrics are: "vit totam So-mum et re ple-vit et re ple-vit vit et re ple vit totam So-mum et re ple-vit et re ple-vit to-tam somum".

Handwritten musical score for measures 126-137. The score includes vocal lines with lyrics and instrumental parts for Violin I, Violin II, Oboe, Trumpet, Viola, and Cello/Double Bass. The lyrics are: "allelu ya allelu ya allelu ya allelu ya alle lu ya alle lu ya alle lu ya alle lu ya".

Handwritten musical score for measures 138-149. The score includes vocal lines and instrumental parts for Violins (V1, V2), Violas (V3, V4), Oboes (Ob), Trombones (TR), and Cello/Double Bass (Cello). The lyrics are: "le lu ya - alle lu ya", "a - lle lu ya", and "alle lu ya". The score is marked with dynamics such as *f*, *pp*, *ppp*, and *ppp*. There are also markings for *Solo* and *pp*. The measures are numbered 138 through 149 at the top and 50 through 61 at the bottom.

Handwritten musical score for measures 239-242. The score includes vocal lines and instrumental parts for various instruments. The lyrics are: "So nus re pente", "So nus re pente de ce lo ve ni", "So nus re pente de ce lo ve ni", and "So nus re pente de ce lo ve ni". The score is marked with dynamics such as *f*, *pp*, *ppp*, and *ppp*. There are also markings for *Solo* and *canto fermo*. The measures are numbered 239 through 242 at the top and 1 through 10 at the bottom.

Handwritten musical score for measures 11 to 19. The score includes vocal lines and instrumental parts for Violins (V1, V2), Viola (V3), Oboe (OB), Trombone (TR), and Cello/Double Bass (Cello). The lyrics are: "Super eos ve-nit super eos Super e-ar", "Super e-ar", "Super e-ar", "Super e-ar", "Super e-ar", "Super e-ar", "Super e-ar", "Super e-ar". The score is marked with red numbers 11 through 19 at the bottom. There are also red markings at the top of the page: 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221. On the right side, there are handwritten notes: "repte", "ala tenat", "(dim. piano)", "hasta et II".

Handwritten musical score for measures 150 to 179. The score includes vocal lines and instrumental parts for Violins (V1, V2), Viola (V3), Oboe (OB), Trombone (TR), and Cello/Double Bass (Cello). The lyrics are: "ya alle lu ya", "ya alle lu ya", "ya alle lu ya", "ya alle lu ya", "ya alle lu ya", "ya alle lu ya", "ya alle lu ya", "ya alle lu ya". The score is marked with red numbers 150 through 179 at the bottom. There are also red markings at the top of the page: 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179. On the right side, there are handwritten notes: "Sigue el 2do de triple adelo".

Handwritten musical score for measures 9-14. The score includes staves for Oboe (labeled 'Solo'), Violins (Violini), Viola, Cello, and Bass. The Oboe part features a melodic line with various ornaments and dynamics. The string parts provide harmonic support with rhythmic patterns. Red markings above the staves indicate measure numbers 9 through 14. The Oboe staff has a 'Solo' marking at the beginning.

Handwritten musical score for measures 15-31. The score includes staves for Oboe, Violins (Violini), Viola, Cello, and Bass. The Oboe part continues with a melodic line, including a section marked 'cresc.' and 'con. div.'. The string parts continue with rhythmic patterns. Red markings above the staves indicate measure numbers 15 through 31. The Oboe staff has a 'Solo' marking at the beginning.

Handwritten musical score for Oboe, measures 32-47. The score includes vocal lines with Latin lyrics and various musical notations. The lyrics are: *Dum ergo -- essent dum ex -- go Es sent in unum dis cipuli* (measures 32-39) and *con gre ga -- ti propter me -- num* (measures 40-47). The Oboe part features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *pp*, and *mf*. Measure numbers 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, and 47 are marked in red at the bottom of the staves.

Handwritten musical score for Oboe, measures 48-62. The score includes vocal lines with Latin lyrics and various musical notations. The lyrics are: *Inde cum propter me -- tum Inde -- cum* (measures 48-55) and *Es sent in unum dis cipuli Con gre ga -- ti dum ergo dum* (measures 56-62). The Oboe part features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *pp*, and *mf*. Measure numbers 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, and 62 are marked in red at the bottom of the staves.

Handwritten musical score for Oboe, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes measures 218-229 and 224-234. It features various musical notations such as dynamics (*p*, *f*, *mf*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like *cres.* and *decres.*. The lyrics are in Latin: "Ex-tu-ri-um es-ent con-pre-gan-tem con-pre-gan-tem", "pro-pter me-um de-um pro-pter me-um de-um", and "pro-pter me-um de-um de-um de-um". The bottom staff includes figured bass notation.

Handwritten musical score for Oboe, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes measures 237-238. It features various musical notations such as dynamics (*p*, *f*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like *cres.* and *decres.*. The lyrics are in Latin: "o-rem de-um de-um de-um". The bottom staff includes figured bass notation.

RESPONSORIO

"1° de Pentecostés, a 8° "

Domingo Arquimbau (1793)
Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Andantino

The musical score is arranged in systems. The first system shows the Oboe 1st and 2nd parts, which are mostly silent, and the Piano accompaniment. The Piano part features a sequence of chords and arpeggios with dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, and *p*. The second system begins at measure 6, where the Oboe 1st part enters with a melodic line, and the Piano accompaniment continues. The third system begins at measure 9, where the Oboe 1st part has a more active melodic line, and the Piano accompaniment provides a steady harmonic support.

2

12

Ob. 1º

Ob. 2º

Pno.

15

Ob. 1º

Ob. 2º

Pno.

f sf p sf p

19

Ob. 1º

Ob. 2º

Pno.

cresc. p f

cresc. p f

Detailed description: This musical score page contains three systems of music. Each system includes staves for Oboe 1st (Ob. 1º), Oboe 2nd (Ob. 2º), and Piano (Pno.). The first system starts at measure 12, where the first oboe plays a complex melodic line with many slurs and ornaments, while the piano provides a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The second system starts at measure 15, where the first oboe has a long rest followed by a melodic phrase, and the piano accompaniment features dynamic markings of *f*, *sf*, *p*, *sf*, and *p*. The third system starts at measure 19, with the first oboe playing a melodic line with accents and slurs, and the piano accompaniment including *cresc.*, *p*, and *f* markings.

3

The image displays a musical score for three instruments: Oboe 1st (Ob. 1º), Oboe 2nd (Ob. 2º), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems, each containing four measures. The first system starts at measure 23. In the first system, the Oboe 1st part has a melodic line with dynamics *f* in measures 23, 24, and 25. The Piano part features a complex texture with dynamics *sf*, *p*, and *f*. The second system starts at measure 28. The Oboe 1st part is mostly silent, with a final melodic flourish in measure 31 marked *p*. The Piano part continues with a rhythmic accompaniment, marked *p*, *f*, and *p*. The third system starts at measure 32. The Oboe 1st part has a melodic line marked *f* in measure 32. The Piano part features a dense texture of chords and octaves, marked *fp* in measures 32 and 33.

23

Ob. 1º

Ob. 2º

Pno.

sf *p* *f*

28

Ob. 1º

Ob. 2º

Pno.

p *f* *p*

32

Ob. 1º

Ob. 2º

Pno.

fp *fp*

4

The image displays a musical score for three instruments: Oboe 1st (Ob. 1º), Oboe 2nd (Ob. 2º), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (36, 40, and 44).
- **System 1 (Measures 36-39):** Ob. 1º and Ob. 2º both begin with a *cresc.* marking. At measure 37, both parts transition to a *p* dynamic. The Piano part also starts with *cresc.* and moves to *p* at measure 37. The key signature changes to one sharp (F#) at measure 39.
- **System 2 (Measures 40-43):** Ob. 1º has rests in measures 41 and 42. Ob. 2º plays a melodic line. The Piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, ending with a *f* dynamic at measure 43.
- **System 3 (Measures 44-47):** Ob. 1º plays a complex, fast melodic passage starting with *f*. Ob. 2º has rests in measures 45 and 46, then plays a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *f*. The Piano part continues with a rhythmic accompaniment, featuring dynamics *f*, *fp*, and *f*.

5

The image displays a musical score for three instruments: Oboe 1 (Ob. 1º), Oboe 2 (Ob. 2º), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems, each containing four measures. The first system starts at measure 48 and ends at measure 51. The second system starts at measure 52 and ends at measure 55. The third system starts at measure 56 and ends at measure 59. The Oboe 1 part features melodic lines with dynamic markings of *p* and *f*. The Oboe 2 part includes melodic lines and trills, with dynamics of *p* and *f*. The Piano part provides harmonic support with chords and textures, marked with *p*, *f*, and *sf*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

6

Ob. 1º

Ob. 2º

Pno.

61

64

68

f

p

f

f

p

f

f

p

f

p

f

p dolce

f

dolce

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of music for Oboe 1, Oboe 2, and Piano. The first system (measures 61-63) features a complex, fast-paced melodic line for the first oboe with many slurs and ties, while the second oboe plays a simpler, more rhythmic accompaniment. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system (measures 64-67) shows dynamic contrasts, with the first oboe playing a long note followed by a melodic phrase, and the piano accompaniment alternating between fortissimo and piano. The third system (measures 68-71) continues these dynamics, with the piano part marked 'p dolce' and 'dolce' in the upper register, and fortissimo in the lower register.

The image displays a musical score for Oboe 1st (Ob. 1º), Oboe 2nd (Ob. 2º), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems, corresponding to measures 73-76, 77-79, and 80.

System 1 (Measures 73-76):
Ob. 1º: Starts at measure 73 with a *p* dynamic. The melody features sixteenth-note runs and accents. A *cresc.* marking appears at the end of the system.
Ob. 2º: Remains silent throughout this system.
Pno.: Accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamics include *p* and *cresc.*

System 2 (Measures 77-79):
Ob. 1º: Continues the melodic line. Dynamics shift from *p* to *f*.
Ob. 2º: Remains silent.
Pno.: Accompaniment with dynamics *p*, *f*, and *sf*.

System 3 (Measure 80):
Ob. 1º: Final measure of the system, featuring a *f* dynamic.
Ob. 2º: Remains silent.
Pno.: Accompaniment with dynamics *p* and *f*.

Oboe 1º

RESPONSORIO "1º de Pentecostés, a 8º "

Domingo Arquimbau (1793)
Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Andantino
4

p *f*

9

12

15

20

f

26

f *p*

34

cresc. *p*

39

f

46

f *p* *f*

51

f *p* *f*

6

2 Oboe 1º

60

63

69

75

79

p *f* *p* *f* *cresc.* *p* *f* *f*

Detailed description: This is a musical score for the first oboe part, labeled 'Oboe 1º'. It consists of five staves of music, numbered 60, 63, 69, 75, and 79. The notation is in treble clef. The first staff (60) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The second staff (63) has a dynamic marking of *p* followed by *f*. The third staff (69) has dynamic markings of *p*, *f*, and *p*. The fourth staff (75) has a *cresc.* marking followed by *p* and *f*. The fifth staff (79) has a *f* marking. The score ends with a double bar line.

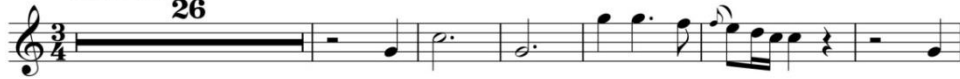
Oboe 2º

RESPONSORIO "1º de Pentecostés, a 8º "

Domingo Arquimbau (1793)

Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Andantino
26



Piano

RESPONSORIO

"1º de Pentecostés, a 8º "

Domingo Arquimbau (1793)

Arr. Miguel Ángel Delgado Zambruno (2015)

Andantino

Musical notation for measures 1-5. The score is in 3/4 time. Measure 1: Treble clef, piano (p), chordal accompaniment. Measure 2: Treble clef, forte (f), eighth-note accompaniment. Measure 3: Treble clef, piano (p), chordal accompaniment. Measure 4: Treble clef, forte (f), sixteenth-note accompaniment. Measure 5: Treble clef, piano (p), chordal accompaniment. Bass clef accompaniment is present in all measures.

Musical notation for measures 6-9. Measure 6: Treble clef, piano (p), chordal accompaniment. Measure 7: Treble clef, forte (f), sixteenth-note accompaniment. Measure 8: Treble clef, forte (f), sixteenth-note accompaniment. Measure 9: Treble clef, piano (p), chordal accompaniment. Bass clef accompaniment is present in all measures.

Musical notation for measures 10-14. Measures 10-13: Treble clef, piano (p), chordal accompaniment. Measure 14: Treble clef, piano (p), chordal accompaniment. Bass clef accompaniment is present in all measures.

Musical notation for measures 15-18. Measure 15: Treble clef, forte (f), sixteenth-note accompaniment. Measure 16: Treble clef, sforzando (sf), sixteenth-note accompaniment. Measure 17: Treble clef, piano (p), sixteenth-note accompaniment. Measure 18: Treble clef, sforzando (sf), sixteenth-note accompaniment. Bass clef accompaniment is present in all measures.

Musical notation for measures 19-22. Measure 19: Treble clef, piano (p), sixteenth-note accompaniment. Measure 20: Treble clef, piano (p), sixteenth-note accompaniment. Measure 21: Treble clef, piano (p), sixteenth-note accompaniment. Measure 22: Treble clef, forte (f), sixteenth-note accompaniment. Bass clef accompaniment is present in all measures.

Musical notation for measures 23-26. Measure 23: Treble clef, sforzando (sf), sixteenth-note accompaniment. Measure 24: Treble clef, piano (p), sixteenth-note accompaniment. Measure 25: Treble clef, forte (f), sixteenth-note accompaniment. Measure 26: Treble clef, piano (p), sixteenth-note accompaniment. Bass clef accompaniment is present in all measures.

v.s.

2 Piano

28

33

39

44

48

52

p *f* *p*

fp *cresc.* *p*

p *f* *f* *fp* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *f* *p* *p*

Detailed description: This page contains a musical score for piano, starting at measure 28 and ending at measure 52. The score is written for two staves, treble and bass clef. It features a variety of dynamic markings including piano (*p*), forte (*f*), fortissimo (*fp*), and crescendo (*cresc.*). The music consists of complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The tempo is marked 'Piano' at the top. Measure numbers 28, 33, 39, 44, 48, and 52 are indicated at the beginning of their respective systems.

Piano 3

56 *sf*

61 *f* *p*

66 *f* *p dolce*

71 *f* *p*

76 *cresc.* *p* *f* *sf*

80 *p* *f*

7. ANEXO VII. Ficha de análisis de validez de la obra en los Estadios de las Enseñanzas Musicales destinadas al oboe.

7.1. Enseñanzas Elementales y Profesionales de Música. Especialidad oboe.

EVALUACIÓN DE ÍTEMS REFERENTES A CUESTIONES IMPRESIONES DURANTE LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA PARA SER SUGERIDAS AL ALUMNADO.

« *¿En qué grado crees que puede ser útil esta obra, en cuanto a...?* »

- La interpretación con Autocontrol.
- La capacidad comunicativa y artística.

RESPECTO A LA MÚSICA DE CONJUNTO.

- Toca al mismo tiempo que escucha.
- Se adapta al grupo.
- Se concentra mientras que toca.
- Muestra actitud de respeto.
- Guarda Silencio.

VARIOS.

- ¿Crees que esta pieza es adecuada para tu nivel?
- ¿Cuánto tiempo te ha llevado estudiar la obra?

EVALUACIÓN DE ÍTEMS REFERENTES A CUESTIONES INTERPRETATIVAS BÁSICAS DE LA OBRA PARA SER SUGERIDAS AL PROFESOR.

« ¿En qué grado crees que puede ser útil esta obra, en cuanto a...? »

ÍTEMS A ESTUDIO

MEJORA DEL SONIDO

- Afinación.
- Calidad Sonora.
- Flexibilidad Sonora.
- Vibrato.

ELEMENTOS BÁSICOS

- Interpretación de la pieza.
- Digitación.
- Articulación.
- Dinámicas.
- Ritmo- Figuración
- Sentido rítmico.

ÉPOCA DE LA QUE DATA. CUESTIONES DE ESTILO.

- Adornos.
- Apoyaturas.
- Mordentes.
- Trinos.

CUESTIONES SOMÁTICAS.

- Buena posición corporal.
- Correcta posición de la Embocadura.
- Uso Correcto de la respiración diafragmática.
- Búsqueda de relajación corporal.

3 ELEMENTOS.

- Lectura a 1ª vista.
- Hábitos de estudio.
- Uso de la memoria.

VARIOS

- Investigación y creación¹⁰⁹.
- Uso de nuevas tecnologías.
- Validez de cada una de estas obras en cada uno de los estadios de los estudios musicales para oboe.
- Viabilidad de la obra.
- Nivel de dificultad.

*Daremos vía libre a cualquier idea que pueda surgir durante la realización de las distintas actividades.

¹⁰⁹ Solo en Enseñanzas Profesionales.

7.2. Enseñanzas Superiores de Música. Especialidad oboe.

EVALUACIÓN DE ÍTEMS REFERENTES A CUESTIONES INTERPRETATIVAS Y AL DESARROLLO DE COMPETENCIAS INVESTIGADORAS EN EL ALUMNADO PARA SER SUGERIDAS AL PROFESOR.

« ¿En qué grado crees que puede ser útil esta obra, en cuanto al desarrollo de Competencias en el alumnado referentes a...? »¹¹⁰

ITEMS A ESTUDIO

BATERÍA DE ITEMS

- Planificación del trabajo en el profesorado.
- Planificación del trabajo en el alumnado.
- Análisis de la información.
- Desarrollo de ideas.
- Escribir y argumentar de manera oral y escrita sobre esas ideas.
- Ilusionar al alumnado con la investigación.
- Características acústicas del instrumento.
- Uso de nuevas tecnologías.
- Integrarse en el grupo y asumir distintos roles. Trabajo en equipo.
- Conocimiento de lenguas extranjeras.
- Producción musical y audición.
- Actividad escénica
- Interpretación, competitividad.
- Estilos Musicales
- Espíritu emprendedor a través del trabajo personal.
- Importancia del patrimonio

PUNTOS FINALES

- Dificultades durante su estudio.
- Lectura a primera vista.
- Valoración de la obra como hallazgo.
- Validez de esta obra en el estadio de los estudios superiores para oboe.
- Viabilidad de la obra.

¹¹⁰ NOTA: En todo momento ofreceremos libertad tanto al profesorado como al alumnado para plantear o exponer cualquier idea que pueda surgir durante la realización de la actividad.

8. ANEXO VIII. Currículum Vitae de Jacobo Díaz Giráldez.

JACOBO DÍAZ GIRÁLDEZ.



**Oboe moderno - Oboes históricos - Chirimías -
Flautas de pico**

Nace en Pilas en 1977. Bisnieto del antiguo Director de la Sociedad Filarmónica de Pilas en los años 20, D. José Giráldez Cruz, del cual conserva algunas partituras y una batuta de ébano junto a un documento homenaje de la sociedad.

Empezó sus estudios en la Escuela de Música de Pilas con D. José Barragán, además de participar en su labor coral, y con músicos de la Banda Municipal de Sevilla como D. Vicente Micó, ex-Director de la Sociedad Filarmónica de Pilas, y Doña Rosario Benítez, quienes le iniciaron por su especialidad, el Oboe. Posteriormente continúa en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, con Premio Fin de Grado Medio y Mención de Honor Fin de Carrera, obteniendo los Títulos de Profesor Superior de Oboe con el Catedrático D. Carlos Baena, obteniendo además la titulación correspondiente a Profesor de Solfeo y Teoría de la Música, así como estudios de Grado Medio de Piano y Composición, realizando una serie de obras. Se perfeccionó en la Academia de Música Contemporánea de Alcalá de Henares y de Estudio Orquestal Barenboim-Said. Actualmente lo hace con maestros como Thomas Indermühle en oboe y Alfredo Bernardini en oboes históricos.

Como docente después de 2 años en secundaria, ocupó en 1998 la Cátedra de Oboe en el Conservatorio Superior de Córdoba y desde 1999 es Profesor de Oboe en el Conservatorio Profesional "Francisco Guerrero" de Sevilla, donde es Jefe de Estudios adjunto. Lleva a cabo

habitualmente talleres de Música Contemporánea para oboe en el Conservatorio Superior de Sevilla y es profesor habitual en la Orquesta Joven de Andalucía y el Curso Internacional de Guillena, y lo fue para la Orquesta Joven “Adagio Sierra” de Aracena. Es Presidente de la Asociación de Doble Caña de Sevilla donde desarrolla una importante labor de divulgación y formación del oboe y del fagot en Sevilla.

Como oboísta, en estos momentos desarrolla tres líneas interpretativas. Por un lado oboes y flauta de pico de época, por otro interpretación de obras clásicas de oboe moderno y jazz, y por último, interpretación de música de índole contemporánea.

Con oboes de época es miembro de la Orquesta Barroca de Sevilla (Premio Nacional 2011), grabando 2 CD, realizando actualmente una serie de funciones de Zarzuela Barroca en el Teatro de la Zarzuela de Madrid junto con la realización de conciertos en el Teatro Maestranza y en la Sala Cajasol.

Con oboe moderno desde 2008 es co-solista en la Orquesta Sinfónica de Navarra; solista de la Orquesta Bética de Sevilla, Orquesta Ciudad de Almería, miembro de la Camerata del Teatro Falla y Orquesta “Manuel de Falla” de Cádiz actuando en escenarios tales como el Teatro de los Campos Elíseos de París, Auditorio Baluarte de Pamplona, Auditorio de Galicia y Teatro Villamarta de Jerez (Cádiz). Ha participado con Taller Sonoro (fundado por los pileños Camilo Irizo y Jesús Sánchez) y es miembro de “Solistas de Sevilla”, con 4 CD y giras con Pedro Halffter, James McMillan y Tomás Marco (Premio Nacional 2002), en los ciclos de Música Contemporánea de Pekín, Teatro Colón de Buenos Aires, Silesia en Katowice (Polonia), Teatro S. Carlino de Brescia (Italia), Auditorio Nacional y Museo “Reina Sofía” de Madrid, Museo Guggenheim de Bilbao, Fundación "Emilio Botín" de Santander, Teatro Central y Lope de Vega de Sevilla, Teatro Alhambra de Granada, Conservatorio de Córdoba y Teatro Cánovas de Málaga.

En el ámbito del Jazz trabaja con el grupo Cyn & Cía sobre todo en el circuito de Diputación.

Su formación orquestal pasó por ser solista en la Joven Orquesta Nacional de España y de Andalucía, de la Marina Alta de Alicante, Orquesta de Cámara Andaluza con Helmuth Rilling y Michael Thomas, Orquesta de Córdoba, con 2 CD y de Huelva, “New Milenium” de Asturias y Banda Sinfónica Mpal. de Sevilla, en sitios como el Konzerthaus de Berlín, sala Händel de Halle y Kulturscheune de Woldzegarten de Alemania, Teatro Monumental de Madrid, Festival de Música Contemporánea de Alicante y Santander y Gran Teatro de Córdoba. Ha actuado en la Orquesta de Porta Ferrada y de Cadaqués (Cataluña) por España y Portugal con Sir Neville Marriner y de solista con la European Sinfonietta de Gibraltar. Como tutti colabora en la Orquesta Ciudad de Granada y Real Orquesta Sinfónica de Sevilla en escenarios como el Auditorio Manuel de Falla de Granada y el Teatro de la Maestranza de Sevilla.

Ha grabado conciertos en directo para “Los Conciertos de la 2” de Televisión Española y Radio Clásica de RNE, para Radio Televisión Andaluza y Giralda Televisión.

9. ANEXO IX. Transcripción de los audios de las actividades realizadas en el CAPÍTULO II (En formato papel, véase ANEXO EXTERNO V).

9.1. Transcripción de los audios de la actividad realizada en Enseñanzas Elementales.

Primero afinan en un acorde triada DO el Fagot; MI el 2º oboe y SOL el primer oboe

JA

Vamos a intentar de, si los adornos no podéis hacerlo ahora, hacerlos con corcheas normales, y luego metéis los adornos. El adorno es simplemente tocar una nota por arriba y volver.

INTENTAN HACERLO CON ADORNOS

JA

Vamos a hacerlo una vez sin los adornos. Sólo con corcheas.

TOCAN. COMENTEN CIERTOS ERRORES DE MEDIDA DE FIGURACIÓN DE NEGRAS Y BLANCAS.

JA

Vamos a intentar hacer bien las dos últimas negras y blanca... tocamos compás tres directamente

TIENEN CIERTOS ERRORES CON FA SOSTENIDO

JA

Siempre estamos con Fa natural.

Vamos a hacer otra vez desde el principio sin adornos, y luego intentamos meter estos adornos.

TOCAN DESDE EL PRINCIPIO CON CIERTOS PROBLEMAS, SOBRE TODO DE MEDIDA CON LA FIGURACIÓN.

JA

Vamos a empezar en el compás 15.

TOCAN DESDE EL PRINCIPIO Y AHORA SÍ QUE LLEGAN BASTANTE ADELANTE. JUSTO AL COMPÁS 30

JA

Vamos directamente ahí, al compás del trino. Con la anacrusa del piano. ella hace la anacrusa y vosotros la imitáis.

MA

Ahora me gustaría haceros unas preguntas sobre varias cuestiones.

Bueno, yo también soy profe de oboe, como Jacobo, Él era mi maestro y estoy terminando unos estudios superiores que se llama la T.D. ¿Sabéis lo que es una T.D.?

NIÑOS/AS

No

MA

Eso es, cuando ya termináis de estudiar, todavía hay otra cosa más que se llama la T.D., el ser doctor. Entonces eso, lo único que hay que hacer es tener unas grandes inquietudes por descubrir cosas, o por extraer cosas que están por ahí guardadas y que son desconocidas. Por el descubrimiento, por la antropología, ¿sabéis lo que es la antropología? Son unos estudios que por ejemplo se realizan en las ruinas de Itálica y ven qué es lo que hicieron los romanos, etc.

Pues aquí hubo un músico en Sevilla que compuso esta obra, hace unos doscientos años. Entonces, lo que yo estoy intentando es de saber si estas obras se pueden tocar actualmente.

Entonces, me gustaría tener una opinión de ustedes sobre ¿qué os parece la obra?, si se pudiera tocar, si no se pudiera tocar, ¿cómo la veis?

Empezamos contigo. ¿Me dices tu nombre y apellido?

María Gutiérrez (Fagot). Pues me parece que sí se puede tocar, hombre, es justilla para cada nota...

MA

¿Crees que está bien para tu nivel?

MG

Si

MA

¿Te ha costado trabajo el montarla?

MG

No

MA

¿Con una primera vista se pudiera tocar bien?

MG

Si

MA

Bueno, las mismas preguntas para ti. Tu nombre y apellido

MG

Me llamo Laura Ortiz y también me parece que se puede tocar, es bonita,

MA

¿Te costaría trabajo dominarla bien?, es decir, ¿Tendrías que dedicarle un ratito de estudio para conseguir hacer todos los trinos que hay ahí, lo pasajitos tocarlos un poquito más rápido, crees que te costaría mucho más tiempo de estudio?, ¿Con cuanto tiempo de estudio crees tú que te saldría bien?

LO

No se

MA

Caballero, su nombre y apellido.

MO

Me llamo Marcos Ortiz, y creo que es muy fácil. Tiene difícil algunas notas pero poco más. Me gusta y poco más.

MA

¿Te la habías mirado antes de venir?

MO

No, la estoy viendo a primera vista.

MA

Maestro, añadiría usted alguna cosa más que crea que pudiese ser interesante?

JA

Quizás no sabes el nivel que tiene cada uno, pues todos son de tercero de elemental, menos María que es de primero de fagot de elemental. Bueno, María quizás en un cuarto de elemental de fagot no sé cómo estaría, pero yo creo que ellos podrían tocarlo en tercero de elemental, quizás esta obra sería buena para empezar a verla a principios de cuarto por aquello de cuestiones técnicas del tipo el Re agudo que está al principio de la obra, quizás un cuarto de elemental.

Cuando yo he hecho esto, lo he hecho pensando en que cualquier profesor puede hacerlo, teniendo el material de los facsímiles, y que si por ejemplo en el facsímil está escrito para dos oboes y dos voces, o que por ejemplo puedas coger un oboe, la voz de oboe 2º la transportas a clarinete. La idea principal de todo esto, es darle publicidad a esta música. Que se escuche

esta música, porque finalmente llegará alguien que haga uso de la plantilla original, con instrumentos históricos y se hará realmente una interpretación historicista, pero si no se da el primer paso de sacar la música esta de las catedrales, siempre va a estar ahí guardada en legajos. Porque pudiese dado el caso, de que estas obras sólo se hayan interpretado una o dos veces, o por el contrario se interpretaban todos los fines de semana.

JA

Esto es posible que fuera con bajón, el bajón estuvo en boga en las iglesias hasta bien entrado el siglo XX. Lo difícil en esto niveles... antes nos lo ponían más fácil, porque teníamos la clase colectiva que eran exclusivamente de la especialidad, de oboe, o bien se hacían grupos de oboe y fagot. Pero hoy en día, como las agrupaciones instrumentales que se hacen son grandes, de banda, son como una banda de grado elemental. Está claro, el profesor tiene que ver la ocasión de coger dos oboes y fagot para hacer este tipo de pieza.

Si es cierto que hay grupos de primero y segundo de elemental que son tres alumnos de oboe, pero esta música se queda bastante grande para ellos, y la idea de meter un bajo, tendríamos el mismo problema que si habláramos de tercero o cuarto. Entonces, al final, lo mejor es...lo que hicimos ayer. Ya sabemos que en agrupaciones instrumentales, en conservatorios pequeños, igual te encuentras con agrupaciones de este tipo ya de por sí, porque no hay más opciones, pero en conservatorios grandes, lo que se pretenden es que las agrupaciones sean bandas, o una orquesta en grande.

MA

Sí, que podemos sacar más partido de estas obras, ¿no?.

JA

No, a lo que me refiero

MA

Que se pueden hacer arreglos para más instrumentos

JA

A lo que me refiero... bueno, también. Se pudieran hacer incluso arreglos de esta música, en la que el oboe podría tener el papel protagonista y luego el acompañamiento hacerle un arreglo para la orquesta.

Pero a lo que yo me refiero, que a este tipo de agrupaciones, un profesor de un conservatorio grande, no se la va a encontrar, la tiene que organizar él mismo, no la va a tener como una asignatura como la que había antes que teníamos la clase colectiva en tercero y cuarto.

Entonces, como actividad extra de lo que es la clase individual de instrumento, de cara a un cuarto de Elemental yo lo vería ideal. Lo que cuarto de elemental es por afianzar un poco, por conseguir mejores resultados, ya que seguramente, o lo montas en tercero, o lo montas en cuarto, porque no creo que con los mismos alumnos vayas a hacer la cosa dos años seguidos, entonces, ya puestos, no quiere decir que un niño de 3º como el de ayer no lo pueda tocar, si se le da la partitura con suficiente antelación, y no hay problema, puesto que en la prueba lo estaban haciendo a primera vista prácticamente, y el niño, el primer oboe, el RE agudo lo había aprendido el día antes y se estaba un poco como peleándose con él.

Entonces, para sacarle más partido, yo lo pondría en un cuarto. Al final de curso están muy liados con el tema de la prueba de acceso a enseñanzas Profesionales, pero quizás para un segundo trimestre previo a la Semana Santa, podría ser una buena fecha para hacerlo. Porque ¿esto estaba pensado para Semana Santa?

MA

No, los motetes, se podían utilizar en los oficios, según la época, se utilizaban unos motetes u otros. Estaban pensados para una parte del oficio. Entonces en Semana Santa, cuadraba en el oficio de tinieblas, dentro de los responsorios, se podían meter.

JA

Creo que podría ser una buena fecha para hacer un proyecto de este tipo, ya que teniendo en cuenta que en cuarto están, tercer trimestre centrados con la prueba de acceso, y meterlos en otras historias es un poco complicado. Previo a semana santa sería ideal. Además, esta música la puedes acompañar o complementar con otra música, como por ejemplo las capillas del silencio, es decir, puedes hacer un repertorio con la música de la época, prácticamente sólo con oboes y fagot. Sería interesante que el programa incluyera esto.

Yo por ahí, tengo clarísimo dónde lo ubicaría el proyecto. Niños de Elemental, segundo trimestre de cuarto curso, es decir, segundo curso del segundo ciclo.

Eso no quita que por ejemplo en un tercero, individualmente, vaya ya preparando un poco la parte individual, de esa forma adelantaría mucho también, sabiendo que esos niños lo van a montar en grupo en dicho momento de cuarto, en tercero puedes hacer un adelanto en la clase individual.

PREGUNTAS

MA

¿En qué grado puede resultar útil esta obra en cuanto al... Aumento del autocontrol?

JA

Puede ayudar a afianzar lo que son digitaciones nuevas, sobre todo en las notas más agudas del instrumento, y a veces, incluso tienen que utilizar llaves específicamente para trinos que no son demasiados complicados pero el alumno aún no está afianzado con eso. Entonces, por ahí nos puede ayudar a afianzar esa cuestión técnica

Y luego en cuanto a respiraciones. Ayer veíamos que antes de terminar la última nota de una frase, los niños ya respiraban, entonces, estaría muy bien. Además la música es muy clara, en cuanto al fraseo, dónde tiene que haber una respiración y dónde no. O sea, que por ahí puede ayudar mucho.

MA

¿Aumento de la capacidad comunicativa y artística del alumnado?.

JA

Lo más interesante, quizás pudiera ser el que el alumno sepa el entorno en el que fue compuesta esta música, que es un entorno prácticamente para conmover al que lo escuchaba. Entonces claro, el compositor ha utilizado unos recursos técnicos habituales de la época como era el recurso de la apoyatura, los retardos, las disonancias que resuelven. Es decir, todo esto estaba muy pensado para conmover al que te escucha. Casi siempre también, se usan sonidos largos que, aparte de ayudar a lo que antes hablábamos del autocontrol del sonido, pueden ser comunicativamente muy ricos, son armonías largas que hace que el que te escucha note ciertas emociones.

MA

Sí, que al alumnado le puede ser útil para la interpretación ante un público, como intérprete.

JA

Una de las cosas que se echa de menos en los conservatorios, es que tú los ves tocando y difícilmente, muestran que están disfrutando con ello. Al final los ves tocando notas, pero parece como que no les llega. De vez en cuando, hay algún alumno que hace ciertos movimiento que te hacen pensar de que les está llegando a si mismo lo que está haciendo. Entonces, yo creo que esta música puede ayudar en ese aspecto. Cuando tú consigues que las

tres voces estén afinadas, los acordes, los retardos, etc. Al final, al alumno, por muy pequeño que sea, algo le conmueve. Y ya si entiende en el entorno en el que fue compuesto, que era un entorno generalmente pomposo, con cierta solemnidad y todo eso, un poco también entrar en ese espíritu de la época.

MA

Con respecto a la música de conjunto, ¿crees que puede ser útil en cuanto a que el alumno toque al mismo tiempo que escucha a los que están a su alrededor suyo?

JA

Mucho, además en esta época en el que estudia el alumno, (en un tercero), cosas muy importantes como la afinación, que vemos que en la tesitura en la que se mueven los oboes son tesituras agudas, y es muy fácil que el alumno en esta época (primavera-verano con calor) las agudas las tenga muy altas. Entonces, tocar el grupo esto con un piano, que te establece esa afinación, ayuda a que el alumno sienta la sensación de que en ese momento está un poco desafinado, un poco alto, y tiene que hacer algo para bajar la afinación. En ese aspecto, es una música muy transparente que a la mínima que el alumno se sale fuera de la afinación él lo siente, no es como otra música que quizás no lo note tanto. Es esta música, cualquier cosa que hace, es clarificado.12:00

MA

Como puede ser útil a la adaptación al grupo

JA

En ese aspecto, quizás, lo más interesante es la parte de entrada, salida, al no tener un director que... hombre, se puede hacer con director, pero lo ideal es que no tenga ese director y todos vayan aprendiendo el papel del liderazgo que debe tener el primer oboe de dar las entradas, de cortar los sonidos, entonces, por ahí, es por dónde deberíamos empezar las cosas

de grupo. Luego ya el tema de afinación es algo que, aunque lo sienta en el grupo, es algo que tienen que trabajar más individualmente.

MA

En cuanto a concentración

JA

Si, El hecho de tocar en grupo e ir escuchando a otros músicos que tocan contigo, eso con el paso del tiempo la experiencia, cada vez, digamos, atiendes más al compañero. Escuchas más lo que otros hacen. Quizás ahora es el momento de empezar, bueno, ellos la ventaja que tienen es que en un primero, segundo, de elemental, ya ha empezado a tocar en grupo con los compañeros. En tercero, aunque hacen cosas más relacionadas con grupos grandes, banda y tal, quizás en banda se pierde un poco más la idea de afinar con tu compañero porque son muchos tocando a la vez, y en el que el alumno si quiera se escucha. Entonces, eso es un problema. Lo que en dos años has ganado, de pronto en tercero y cuarto te ves relegado a no tener eso. Entonces, este tipo de proyecto, pueden ayudar mucho a mantener un poco el espíritu de lo que veníamos haciendo en un primero y segundo: grupo pequeño, en el que tú te escuchas, escuchas al compañero y puedes arreglar cosas.

MA

Crees que puede ser útil en cuanto a actitud de respeto, guardar silencio...

JA

Van a ser clases que van a estar lideradas por el profesor, entonces al ser labor de grupo y que el profesor tiene que dar indicaciones a uno y a otros, yo creo que el alumno entiendo rápidamente que tiene que estar callado para que otro alumno se entere de lo que se está diciendo. Un trabajo de grupo siempre es ideal para trabajar la disciplina y el silencio en clase.

MA

Bueno, ayer también pudimos ver la utilidad con respecto a primera vista, ¿no?

JA

Si, efectivamente. Bueno, cualquier música puede ser buena para ello, pero ésta concretamente es música muy lógica en cuanto a la construcción. Entonces, yo creo que los alumnos están muy familiarizados desde el principio con este tipo de lenguaje, es ideal para una primera vista. Ya detalles del tipo de trino, etc. eso ya sería para un trabajo más profundo, o digitaciones necesarias para que no haya problemas como es el caso de un fa de horca antes de un mi bemol o cosas así. Eso son cosas que a primera vista, igual el alumno no lo hace, pero si es una música que en general si funciona muy bien para ello.

MA

¿Crees que sería una buena obra para hábitos de estudio, hábitos de trabajo? (16:30) ¿en qué medida pudiera ser útil en esos dos aspectos?

JA

Siempre se procura, aparte de programar obras en el que el oboe es el único protagonista, el solista con un acompañamiento, pues también se intenta de ir metiendo poco a poco repertorio de en el que el oboe tiene un papel un poquito menos protagonista, más acompañante, aunque tiene su parte solista, lo que sería un acompañato. En ese caso, irlo metiendo ya desde un tercero o cuarto, es ideal, porque en primero segundo, tercero, los alumnos ya van terminando libros que son de principiante, que no incluyen estas obras, que ya en un futuro haremos que se incluyan,... pero si es verdad que es un buen complemento en cuanto a un trabajo de la localidad en donde está el conservatorio, si hablamos de Sevilla en este caso. Esto se puede extrapolar al resto de conservatorios andaluces, y hacer caso a la normativa que te exige el meter cierto repertorio de nuestra región.

MA

Del 1 al 5. Útil en cuanto al trabajo de afinación

JA

Sin duda 5, por lo que hemos hablado antes de la tesitura en la que se mueve los instrumentos

MA calidad de sonido?

JA

Igual, 5, porque hay muchos sonidos largos que pueden ayudar a que el alumno se dé cuenta si realmente su instrumento está sonando con calidad o no.

MA

Flexibilidad sonora?

JA

Bueno, en esta obra, la escritura es más bien horizontal, por lo que diríamos alrededor de un cuatro estaría bien, porque aunque no tenga esos saltos bruscos de aguda grave, hay cosas como cambios de registro, o cambios de segunda octava- primera octava, primera octava medio agujero; cosas así que son importantes.

MA

¿Crees que con esta obra se pudiese utilizar el vibrato?

JA

Por supuesto, quizás hay programaciones un cierto reacias a que se meta vibrato ya en un Elemental, pero yo creo que es un recurso no tan extremadamente difícil para que un alumno de cuarto se atreva de cara a una prueba de acceso, de emplear un recurso tan llamativo, como es el vibrato, y este tipo de obra, lo mismo que para la afinación o para la calidad de sonido,

con las notas largas se presta muy bien a ello. Además que era un recurso utilizado en la época, digamos que no te estás saliendo del lenguaje.

MA

¿Con respecto a la interpretación, qué grado nos puede resultar útil?.

JA

Yo creo que un 5 porque ya nos estamos metiendo con trinos, semicorcheas, e incluso había sitio de puntillo con fusas, que es algo que el alumno no lo tiene excesivamente afianzado de su estudio en lenguaje musical, entonces pues le puede ayudar a irlo realizando

MA

Al fraseo?

JA

El fraseo, 5, porque quizás, por eso sería interesante si se pudiera contar con algún cantante colaborador porque ves muy claramente con el texto, dónde hay una respiración y donde no. Entonces eso para el fraseo sería muy interesante. O mínimamente, quizás que si el arreglo no lleva parte de cantante, que mínimamente el texto esté escrito en la parte del piano, con idea de ver dónde hay una coma, porque el profesor si accede a esa partitura y no tiene acceso a la original, no sabe realmente dónde están las comas, ... sería interesante de cara al trabajo del profesor conocer el texto en la partitura, para tener muy claro el fraseo que quiere inculcar al alumno.

MA

¿En qué grado nos puede resultar útil en cuanto a articulación?.

JA

Ponemos un 5. Muy útil, porque también, ya el alumno empieza a entender que no porque no esté escrito, no hay que hacerlo, es decir, hay muy claramente grupos de dos notas que no

tienen la respectiva ligadura, pero que por el lenguaje de la época, sí que se le añadían, según los tratados. Entonces, en ese aspecto, aparte de ser una obra muy clara para trabajar la articulación, e incluso articulaciones muy rápida como es el caso de las fusas con la nota siguiente, aparte el alumno puede trabajar como incluir una ligadura donde no la hay.

MA

¿En cuanto a dinámica?

JA

Bueno, quizás, vamos a poner también un 5, porque hay momentos en el que el oboe, o la parte de viento no es tan importante como la voz, entonces, en este tipo de agrupaciones, el oboe tiene que llegar hasta sonar al mínimo volumen posible, y además pensando que es una música que podría ser tocada en la catedral, en un espacio grande, la voz siempre pierde un poco más que los instrumentos. Entonces, siempre deberían intentar tocar muy piano.

MA

¿El tema de la medida y el sentido rítmico?

JA

Un cinco también, porque hay cambios, aunque ayer vimos en los alumnos que ya los controlaban, como es el caso de la fusas, que me sorprendió gratamente, pero no es nada fácil cambiar de un ritmo así a de pronto cuatro corcheas. Esa variedad rítmica ya en una pieza de cuarto de elemental, puede ser muy importante para que el alumno lo vaya afianzando también.

MA

¿Con respecto a los trinos y a los adornos?

JA

Bueno, digamos que también un cinco. Lo pocos trinos que hay están muy seguidos. Primero que el alumno se afiance no la escritura de un trino largo, como es el caso del fagot, o de un trino corto. Además que en la partitura se ve claramente que está escrito de manera diferente. Y entonces, no sólo cómo se escribe un trino o un semitrino, sino en cómo ejecutarlo de una forma tan seguida. En un mismo compás vemos que hay tres semitrinos. Entonces, hay ciertos recursos que se utilizan para mejorar el que el alumno aprenda a hacer esos trinos y puede ser muy buena obra para el aprendizaje del trino. No solamente como un proyecto de tocar en concierto esta obra, sino esta obra puede ser también un medio para aprender cosas.

MA

En cuanto a memorización

JA

Quizás para memorización, vamos a utilizar el tres en este caso. Podría utilizarse para trabajar la memoria, pero quizás no es la obra más indicada para ello, ya que tienen que tocar a veces una voces... digamos que la lógica de la melodía no es tanta como para que un alumno lo aprenda fácilmente, y luego que no tiene realmente una utilidad para luego tocarla en público de memoria. Es más una labor de grupo con partitura. No la pondría tanto como para aprender de memoria.

MA

¿Y para la posición corporal?

JA

Hombre, es una música que tocaríamos seguramente, mucho tiempo sentado. Entonces, sería interesante el trabajo de cómo un alumno tiene que tocar sentado. A veces, tiene muchos hábitos negativos en cuanto a eso. Yo lo utilizaría... vamos a poner un 4, en cuanto a la

valoración, me parece muy buena obra para trabajar sentado y que el alumno sepa sentarse, a veces no es fácil.

MA

Embocadura

JA

En cuanto a la embocadura, digamos que es una obra de 5 porque está utilizando siempre unas tesituras extremas del instrumento o del ámbito del instrumento que el alumno conoce, que es el do agudo, el Re agudo. Entonces ya, hay que tener un control bastante grande de la embocadura.

MA

Respiración?

JA

Bueno, la respiración va muy ligada a lo que antes hablábamos de fraseo. Entonces, digamos que un 5, porque siempre una obra vocal es muy buena para trabajar respiración, fraseo, etc.

MA

Relajación?

JA

La relajación siempre la afrontamos desde obras que son digámoslo, estáticas en un momento. O sea, que si hacemos obras, buscamos un punto en el que el alumno está estático, en el que no hace cosas difíciles con la digitación, algo fácil, en el que el alumno se puede chequear, y puede ver si está relajado o no. Entonces esta obra tiene unos momentos en el que utiliza blancas, redondas, que pueden ser un buen momento para decir a alumno o invitarle a que relaje ciertos miembros de hombros, etc.

MA

Por último, la valoración de la obra como profesor y como profesional del instrumento.

JA

Yo pienso que ojalá, en todos los conservatorios se pudiesen hacer obras de este tipo; primero por la importancia histórica, estamos hablando de un época en la que ya los alumnos pueden saber la importancia que tuvo el oboe en esta época. Primero por esa importancia histórica. Luego, por simplemente completar un apartado que simplemente estaba vacío. Vemos que hay una laguna en las programaciones, siempre en cuanto a música española. Igual, muchas veces tienes que tirar de repertorio popular o de otras regiones, o repertorio popular que no es tan interesante históricamente o técnicamente, porque estamos hablando de obras escritas expresamente para el oboe. Cuando los alumnos tocan música popular, que está muy bien por otro lado, pero son obras pensada para el canto. Entonces, no hay una exigencia técnica importante en ese aspecto. Entonces, pues puede ser un buen complemento para la música folclórica, popular, el incluir ya música de otra rama como puede ser la música “cultura”, por llamarlo de alguna forma. Y ya incluso, poderlo meter en un grado Elemental con nivel de exigencia... es un nivel de exigencia que se puede exigir un poco más avanzado al nivel aunque luego puedas meter esta misma obra en un primero o segundo de profesional, ¿Por qué no?, y con un nivel de exigencia superior. Pero como hemos visto que hay otras obras previstas para ello...

Quizás estaría interesante buscar alguna obra que cubra, digamos, esa primera etapa de grado profesional, de primero a tercero, teniendo en cuenta que también empiezan a hacer música de cámara con piano, oboe y piano, dos oboes y piano... Quizás sería interesante para rellenar algo ahí y ya, digamos, establecer como una línea continua, que no se rompa en

ningún momento de la enseñanza. Y ya puede ser Arquimbau, pueden ser otros compositores para mostrar la riqueza que tenemos de patrimonio.

Pero podría ser interesante, aparte de este trabajo que estamos haciendo en tercero y cuarto, que en cada curso desde primero, digamos hasta cuarto, porque si la idea es la de trabajar en un quinto sexto obras de Arquimbau con Corno Inglés, digamos que de primero a cuarto se podría seguir investigando obras del nivel, para oboe o para diferentes formaciones...

En fin, que de alguna manera cubran ese vacío, y completar...

MA

Tener una obra o dos obras para todos los cursos...

JA

O quizás que se hiciera en algún momento un recopilatorio, como la introducción del Corno Inglés en la obra que vimos ayer, esas introducciones que son importantes, aunque luego también las desarrolle y tal... pero esas introducciones a modo de extractos orquestales, hacer una recopilación y tenerla como libro de uso diario prácticamente.

Seguro que hay muchísimo material con el que puedes hacer eso, incluso hay ejemplos, como tenemos los estudios de Bach, en los que simplemente hace es coger todas las Cantatas de Bach en las que el oboe o el corno inglés tienen un papel relevante, y sacar ese extracto a modo de estudio, y recopilarlo todo en un mismo libro, es otra opción.

(OBRA CON CORNO INGLÉS)

MA

Con respecto a la obra de ayer ¿Crees que se pudiera introducir en las enseñanzas superiores, sería una obra buena como estudio para introducirlo en las enseñanzas superiores?

JA

Hombre, yo creo es obligatorio que esté en las enseñanzas superiores

MA

No, me estoy refiriendo a la obra concreta de ayer con respecto a las Enseñanzas Superiores Yo he optado por introducirla dentro de los últimos cursos del medio. ¿Crees que sería una obra que se pudiese estudiar, teniendo las características y el nivel para estudiarse en el superior?

JA

Aunque es una obra ideal en el curso en el que la proponemos, de quinto- sexto de Profesional, bien es cierto que hay alumnos que por cualquier motivo no tienen acceso al corno inglés, o que están más centrado con el oboe y no tanto con el corno inglés, entonces hay alumnos que llegan a un superior; como no es una exigencia el que un alumno entre en superior sabiendo tocar el corno inglés, pues hay alumnos que llegan al superior sin haber tocado nada de corno inglés. Entonces, por supuesto, es una obra exigente para el instrumento y para que todos aquellos alumnos que no han tenido esa oportunidad, digamos, puedan trabajarla en superior. Ya no sé si hay más de lo que tú has visto que incluya corno inglés

MA

Ahora mismo lo que he encontrado ha sido eso... pero tampoco es que me haya metido a fondo en el tema, he buscado algunas piezas y... me supongo que el repertorio con el nivel que tiene el solo...

JA

Con el tiempo, si se consigue rescatar más música

MA

Tiene que haber mucha en lo que el oboe tenga un papelón ahí...

JA

Entonces puedes hacer un recopilatorio y una ordenación de la música en cuanto a niveles, pero al igual que en un quinto-sexto, podemos coger un Mozart que se va a repetir tranquilamente durante toda tu vida o en los estudios superiores, y ¿por qué no lo podemos hacer también con la música de Arquimbau?.

9.2. Transcripción de los audios de la actividad realizada en Enseñanzas Profesionales¹¹¹.

JA

Lo interesante de esta obra es que es una obra de Arquimbau, es una obra del Clasicismo Español (...) la fecha de composición, es la que supuestamente está al lado del compositor, 1796, es la que coincide con últimos años del clasicismo y primeros del Romanticismo.

DIRIGIÉNDOSE AL ALUMNO...

Fue maestro de capilla aquí en la catedral de Sevilla, entonces el interés se multiplica por dos. También, como la normativa nos exige de meter algo de la época, bueno, primero que sea música de la época hecha en Andalucía, española; y en este caso con mucho interés porque es música antigua, música del Clasicismo.

Poca música para oboe e incluso para corno inglés, sería muy raro encontrar algo instrumental para corno inglés...

Entonces el interés, como ves, es grande...

EN ESE MOMENTO LE MUESTRO LA PARTITURA ORIGINAL Y ACCEDE RÁPIDAMENTE A ELLA.

DIRIGIÉNDOSE AL ALUMNO...

Yo simplemente era por definirte un poco el porqué del interés que nos lleva a este compositor y a esta obra en concreto. ¿Empezamos?...

¹¹¹ Tal y como acabamos de observar, hay un fragmento de la grabación realizada en el cuestionario anterior, que pertenece a este Estadio de Enseñanzas.

COMIENZAN LA INTERPRETACIÓN DE LA PIEZA, PERO HAY PROBLEMAS CON LA CAÑA, Y EL PROFESOR PROPONE EL CAMBIARLA.

MIENTRAS REvisa DE MANERA SUPERFICIAL LA PARTITURA ORIGINAL Y HACE ALGUNAS APRECIACIONES.

JA

...Por ejemplo, éste sería agudo. Yo lo respetaría.

Si se hace una reducción orquestal, quizás, basarte exactamente en las tesituras, yo las respetaría, porque doblar cosas en grave es un poco peligroso. Además, facilitaría la tarea al piano.

Y aquí por ejemplo que el bajo tiene el enlace Si-La-Sol, que es la misma tesitura que lleva el chelo...

Hombre, teniendo en cuenta que lo pueda hacer un contrabajo, siempre los fuertes también se pueden escribir a dos octavas, entonces ahí, no está de más si lo pones como lo tienes escrito. Pero quizás ya en el piano, que se queda un violoncello solo, esta tesitura es falsa, y lo que sigue también, se queda un poco...

Que por cierto, hay cierto interés en la orquesta barroca con este tipo de proyectos. Algún día les podemos escribir algún correo... ellos están abiertos a cualquiera que haga edición de esas partituras. El otro día se lo comenté a Ventura (Orquesta barroca de Sevilla), y mostraba cierto interés.

SEÑALANDO LA PARTITURA ORIGINAL

MA

Aquí no, ahí todo lo que quieras (ESCRIBIR EN LA PARTITURA).

JA

Bueno, eso del acompañamiento simplemente eso, intentar respetar más las tesituras puede estar bien.

Podemos ir directamente a donde empieza el corno...

Si se pone así... para que se vean

JACOBO ENFRENTA EL ATRIL DEL CORNO INGLÉS AL DE LA PIANISTA.

INTERPRETAN LA OBRA HASTA LA CADENCIA Y MIGUEL ÁNGEL INDICA A JACOBO QUE LAS CADENCIAS SE ENCUENTRAN EN EL MATERIAL DE LA ÉPOCA QUE LE ACABA DE DEJAR.

JA

¿Esta qué es, la cadencia escrita?

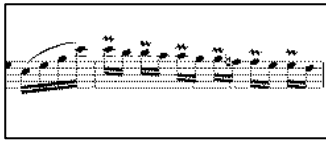
MA

Si, está escrita por el...

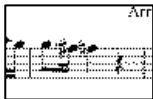
Hay dos cadencias. Una parece que está escrita por el... aunque aquí parece que hay tres, solamente hay dos porque una es una repetición. Esto creo que está escrito, puede ser, de la mano del instrumentista y otra puede estar escrita de la mano de Arquimbau.

JA

Vemos algún detalle. Por ejemplo, aunque de la mano de Arquimbau hay... Supuestamente es la mano de Arquimbau, ¿no?... no es un copista... aunque veamos que supuestamente hay escritas ligaduras de la mano de Arquimbau, creo que hay ligaduras que en la época se sobrentendían y no se escribían. Como puede ser por ejemplo cuando hay una apoyatura, cuando nos encontramos una, pienso que debe ser a tiempo. Y luego, en el caso de los semitrinos, deberían tratarse como un anticipo de la nota real, ya que la misma nota real es una apoyatura de la siguiente. En estos casos en los que ya había una apoyatura escrita, el adorno tenía que hacerse antes de la apoyatura. Siempre apoyando la nota real.



Luego hay otro tipo de apoyatura que no está escrita como tal. A la vez es apoyatura y lo siguiente sería como una nota de paso. Es una apoyatura con nota de paso incluida.



Es como una característica de esta época. Lo mismo que Mozart lo hubiera escrito sin el adorno, ya en estos años posteriores a la época de Mozart se empezaban a buscar nuevas armonías, nuevos cromatismos. Es por lo que las apoyaturas se rellenan con cromatismos (Compás 6)



Entonces, al tratarla como una apoyatura... vamos a hacerlo todo ligado también, entonces la última nota puede ser también una pequeña articulación, pero muy legato. Y todo aquello que huela a apoyatura, puede ser ligado también. Por ejemplo en el primer compás, las dos últimas notas que son por grados conjunto, pudieran ser también ligadas. Había una norma en la época que todo lo que era por grado conjunto podía ser legato o ligado, y lo que era por saltos eran sueltas.

Empezamos otra vez...

TOCAN DE NUEVO

Vuelvo a insistir un poco en la idea del adorno anticipado. Si escuchamos el piano una vez

TOCA EL PIANO SOLO

Habría que anticipar el semitrino a esa nota

LA DEL PIANO A TIEMPO

Es decir, como si no existiera... ¿Puedes tocarlo una vez sin adorno?

LO INTERPRETA SIN ADORNO

Y ahora con él.

LO VUELVE A INTERPRETAR CON LOS ADORNOS Y CONTINÚA

Empezando por el final de la cadencia, en principio habría que respetar lo que viene escrito, aunque luego según el manuscrito, pues...empieza el trino diferente a como viene escrito por Arquimbau. Entonces, yo destacaría más bien lo que viene escrito Arquimbau y luego añadir el último trino por la nota superior tal y como viene aquí. Es decir, en la cadencia que viene escrita por el manuscrito sería

INTERPRETA EL TRÍNO COMENZÁNDOLO POR LA NOTA SUPERIOR

Pero yo añadiría las dos notas que trae la partitura de corno

LO VUELVE A TOCAR, ESTA VEZ CON LAS DOS NOTAS QUE APARECEN EN EL TRINO FINAL DE LA CADENCIA A MODO DE ANTICIPACIÓN

Y luego la apoyatura de la nota superior, ya que en esta época todos los trinos, los compositores lo explicaban empezando por la nota superior.

Y luego, hay en esta edición unas ligaduras que no aparecen en el manuscrito. Podemos plantearnos hacerlas o no hacerlas. Quizás podamos alternar, tocar las primeras ligadas y las segundas sin ligaduras,

ALTERNA PASAJES HABLADOS CON INTERPRETACIONES DE TODAS LAS INDICACIONES QUE ESTÁ REALIZANDO

... o hacer una alternancia de ligadura diferente, en vez de cuatro-cuatro, hacer dos-dos. Lo podemos dejar un poco al gusto del mismo músico, del mismo intérprete.

Vamos a hacer una última vez todo este inicio. Desde la entrada del corno.

SE SIGUEN REGISTRANDO PROBLEMAS CON LAS CAÑAS DEL CORNO.

TOCA DE NUEVO DESDE EL PRINCIPIO

Luego aquí, en el compás 9, la nota que hay, también puedes considerarla una apoyatura, bastante larga.



En principio, originalmente no la pone como ligada, y además, a la nota siguiente le pone un punto. Entonces, podemos tratarla como si fuera una apoyatura pero sin esa ligadura.

El carácter de apoyo que disminuye pero, puedes tocarlo sin ligadura si quieres.

VOLVEMOS A LOS PROBLEMAS CON LAS CAÑAS DEL CORNO INGLÉS

Ahí directamente, a anacrusa del 9...

TOCAMOS A PARTIR DE ESE PUNTO.

DE NUEVO SE PRESENTAN PROBLEMAS CON LAS CAÑAS.

EL PROFESOR LE INDICA DE UTILIZAR LA PRIMERA CAÑA CON LA QUE TOCÓ.

Intenta no perder la embocadura. A medida que vas tocando, se va secando. Intenta no perder la presión en la embocadura para que la caña no se abra.

Empieza otra vez la cadencia....

En la cadencia, dale el interés rítmico que pueda tener el puntillo y fusa.

LO INTERPRETA EL MAESTRO

...bien medido...

TOCA FRAN LA CADENCIA

Aquí hay una nota extraña...

REVISAMOS LA PARTITURA DURANTE UNOS COMPASES DEBIDO A QUE HAY ALGUNA NOTA QUE AL MAESTRO LE RESULTA RARA. CORRIGE LA NOTA LA

Lo único que me resultaba raro era eso. Tócalo una vez más, ahora con el La...

Bueno, pues corregido esto, hacemos lo que sigue, a ver... después de la cadencia justo. Cogemos el trino final.

SE DIRIGE AL ALUMNO

Asegúrate de apoyar la superior del trino.

Normalmente, aunque no estaba escrito, los finales de trino siempre hay que añadir una resolución, Do-Re-Do. Según algunos tratadistas de la época, había que añadir una resolución, siempre.

EL ALUMNO TOCA EL TRINO FINAL DE LA CADENCIA Y SIGUE.

De esta parte, lo interesante, hablando de cosas de la época, es que se le daba mucha importancia a la jerarquía de los tiempos en el compás. Siempre un primer tiempo era el más importante y luego el segundo menos y el tercero menos. Entonces, intentamos destacar esto sobre todo cuando se repite una misma nota...



En principio, corrige esto ahora. Una vez más, el trino de la cadencia, y seguimos. 22:00

INTERPRETAN LA PIEZA HASTA LA ESCAPADA DEL COMPÁS 26

EN ESE MOMENTO EL MAESTRO SE PONE A REVISAR LA PARTITURA ORIGINAL

VUELVEN A INTERPRETAR LA PARTITURA PARA AVANZAR, A LO QUE LE SIGUE UNA NUEVA REVISIÓN DE LA PARTITURA

Vamos a coger en el compás... anacrusa del 37.

CONTINUAMOS CON LA INTEPRETACIÓN DE LA PIEZA, LLEGANDO PRÁCTICAMENTE AL FINAL.

...Aquí realmente hay una apoyatura por la nota superior (Sol-Fa). En ese caso la voz va haciendo ese mismo sol

Una de las cosas interesantes de estudiar en esta música son las ornamentaciones. Hay muchas cosas que si no conoces un poco los tratados, te puedes perder en cuanto a cómo hacer ciertas cosas, como hemos visto antes de cómo resolver un trino, cómo hacer un trino antes de una apoyatura. Yo creo que es una música que nos sirve mucho para entender el lenguaje de la época, contrastarlo con todos los tratados que nos encontremos de esta época, ya puede ser el tratado de Leopoldo, el tratado de violín que habla mucho de estilo, el tratado de Quantz, cualquier tratado nos puede valer aunque sea de épocas anteriores, y estos compositores, digamos, beben de ahí, aunque luego ellos después elaboran su música y la desarrollan, pero ellos siempre beben de unos tratados más antiguos.

Entonces, me parece muy interesante, porque el resto de la música está muy bien escrita, está muy claro, incluso ligaduras que hay veces que en esa época era impensable. Entonces, sería un buen material para trabajar este tipo de cuestiones, de ornamentos, y ya no sólo rítmicamente de cómo hacer un ornamento, sino del carácter del matiz, si tiene que ser un poco más fuerte, que la nota siguiente, sobre todo en el tema de apoyatura. La apoyatura en la música antigua siempre ha sido una de las cosas que le ha dado más riqueza a la música. Entonces, yo sí que la veo interesante en ese aspecto, y más en cuanto a que sea una obra para

cornu inglés, sería una obra interesante trabajar a final de grado Profesional, 5º, 6º de grado profesional.

MA

Antes de pasar a la siguiente obra, me gustaría tener una opinión en algunos aspectos.

Empezando por Fran:

¿En qué grado crees que te puede ayudar esta obra a tu capacidad comunicativa, a la hora con el instrumento?.

FRAN

Y creo que sí.

MA

Si puedes siempre argumentarlo con algo, pues siempre es mejor.

FRAN

Creo que sí, porque al ser un tipo de música diferente a la que estoy estudiando, debo de expresarme de forma diferente.

MA

¿Crees que esta obra puede aumentar tu capacidad artística?

FRAN

No lo sé...

MA

¿Tu futura vida como artista?

FRAN

Hombre, yo creo que esto no lo voy a tocar más, así que...

JA

Yo discrepo contigo, porque si ves la partitura, ves que es una música muy fácil de montar con poca plantilla. Puedes tener solamente dos, tres violines, una viola, un chelo, un cantante, y hacer grupos que se dediquen a la recuperación de este patrimonio.

MA

¿Crees que puede ser útil para gestionar el grupo tuyo con la pianista? ¿serías tu capaz de tocar esto solo con la pianista, gestionar las entradas ...?

FRAN

¿Sin Jacobo?

MA

Sin Jacobo!

FRAN

Sí, yo creo que sí.

MA

Gestionar las entradas, la cadencia...

FRAN

Sí, yo creo que sí

MA

Bueno, pues dinos tu nombre completo.

FRAN

Francisco José Álvarez Castillo.

4º de grado profesional.

PREGUNTAS A JACOBO.

MA

¿Cómo crees que puede aumentar el auto control del alumnado?

JA

El autocontrol, ¿a qué te refieres?

MA

El dominio del instrumento, a la hora de la interpretación. En estas tres primeras cuestiones, me estoy refiriendo a la hora de tener que interpretar ante público.

JA

Yo creo que es una obra buena para trabajar cuestiones del tipo respiración, ya que al tratarse de obras vocales, digamos que el instrumentista tiene que imitar un poco el fraseo de un cantante que normalmente son ornaturas largas, fraseos largos, entonces, en parte, el instrumentista tiene que imitar ese tipo de cosas y trabajar el control de la respiración sobre otras cosas.

MA

¿Crees que puede aumentar la capacidad comunicativa y la artística del alumnado?

JA

Sí, y mucho más que cualquier otra porque estamos hablando de música que se compuso en un entorno religioso, y que mucha de esta música hay que utilizar recursos para el afecto, y del tipo tema apoyaturas, incluso ya el simple hecho que ya hablábamos antes del tema de la jerarquía de los compases, hace que unas notas sean más importantes que otras, disonancias que resuelven...

Todo esto hace que la música adquiera una riqueza de cara al que lo escucha.

MA

¿Crees que puede ser útil a tocar al mismo tiempo que se escucha? Es decir, escucharse a él mismo y al conjunto.

En este caso, ¿crees que pudiera ser útil a tocar a la vez que escucha al piano? en este caso.

JA

Si, además, lo interesante antes del piano es que tenemos la parte de la voz, que es la que está digamos, está compuesto todo en contrapunto a eso. Entonces, yo creo que sería tanto interesante contar con pianista, o simplemente con el simple hecho de coger fragmentos y trabajarlos en clase sin piano también sería interesante.

De cara a cualquier audición, pues también, siempre y cuanto en la partitura pues esté todo bien plasmado en cuanto al canto, a la tesitura que hablábamos antes, de que haya una reducción bien cuidada.

MA

¿Crees que puede ser útil en cuanto a un objetivo referente a adaptación al grupo?

JA

Sí.

MA

¿De concentración?

JA

Sí.

MA

¿Mostrar actitud de respeto o no respeto?

JA

Sí.

MA

¿Guardar silencio?

JA

Si, en lo de guardar silencio sí que me gusta porque siempre hay aspectos en la música, sobre todo, en la música del entorno religioso en los que cualquier silencio sirve para escuchar lo que ha pasado antes, y no siempre hay que empezar a tocarse seguidamente de un final de cadencia. Siempre puede haber un espacio que también es un recurso expresivo, o sea, ese silencio que se crea también es un recurso expresivo.

MA

Con respecto a la primera vista. ¿Crees que nos puede resultar útil?

JA

Sí, como cualquier otra obra del repertorio orquestal, ¿por qué no? Y además con el interés que hemos hablado antes de tratarse de música española, o de hecha precisamente aquí en Sevilla.

MA

¿Sería difícil de memorizar?

JA

De memorizar, no sería excesivamente difícil porque la armonía es bastante clásica y sería un buen recurso para aprendérselo de memoria.

MA

¿Y con respecto a trabajar el transporte en clase, ya que estamos interpretando una obra con corno inglés?

JA

Sí, igual, sería como cualquier repertorio de corno inglés que muchos alumnos, quizás en un curso anterior, teniendo como objetivo que el corno inglés puede ser utilizado en un 6º curso de profesional, quizás el uso de esta música en quinto pero haciendo transporte antes de pasar al uso del corno inglés, ya por aspectos técnicos como puede ser la construcción, o el

conocimiento de las cañas del instrumento, o por el simple hecho la dificultad de tener un instrumento en dimensiones diferentes al oboe, siempre yo apostaría por un sexto de profesional. Y antes de eso, en un quinto, estaría bien trabajar un poco el transporte.

MA

Y ahora, poniendo una puntuación de un uno a un cinco.

¿En qué grado nos puede resultar útil la obra en cuanto a afinación?

JA

Yo diría que un 5 pero porque el corno inglés en esta tesitura es una tesitura bastante delicada, en la que, casi siempre, si no se cuida, estás siempre muy alto, en una segunda octava...

MA

¿En qué grado nos puede resultar útil la obra en cuanto a calidad de sonido?

JA

También lo consideraría un 5, porque hay muchas notas largas, que no sólo son pasajes rápidos. Hay notas largas que te pueden ayudar a trabajar eso.

MA

¿En qué grado nos puede resultar útil la obra en cuanto a flexibilidad sonora?

JA

Pues también, porque como vemos, hay muchos arpeggios... de pronto estás en el agudo, bajas rápidamente al grave, y tienes que tener un control de flexibilidad importante.

MA

¿Vibrato?

JA

También, diríamos que un cinco por los mismos aspectos. Son notas largas.

MA

¿Interpretación?

JA

Al final todo es cinco, pero porque...

Estamos hablando antes de la ornamentación que a veces no está escrita. Entonces el intérprete tiene que hacer uso de su “nombre” como intérprete, de no sólo tocar las notas que hay sino, de sacarle algo más de jugo.

MA

¿Fraseo?

JA

En cuanto a fraseo, también. Incluso yo diría que... podemos hablar de un cinco también, pero porque al ser música vocal, digamos que tenemos que plantearnos muy bien cómo hacemos esa frase.

MA

¿Articulación?

JA

En la articulación un cinco, también, porque aparte del fraseo de las respiraciones, no sólo respira donde tenemos la música muy claramente, sino a veces donde el cantante hace un final de palabra, ahí sería un buen momento de respirar con él, entonces, hay que valorar ese tipo de historias.

MA

¿Dinámica?

JA

Un cinco también. Muchos aspectos son parecidos...

MA

Es lo que estamos intentando de valorar, el grado de validez que tendría la obra

JA

Sí, yo diría en cuanto a dinámica un cinco cuanto a que hay, para un corno inglés de la época incluso, le saca todos los recursos dinámicos, forte, piano, incluso algunos sforzando...

Lo veo bastante interesante en cuanto a dinámica.

MA

¿Medida o sentido rítmico?

JA

Esta época es muy interesante en cuanto a ritmos. Porque, aunque tenemos un larghetto, resulta que hay muchas combinaciones usando fusas como podría ser la música de Bach. Entonces lo veo como una riqueza de variedad rítmica comparable totalmente a la música de Bach. Entonces, en este aspecto lo valoraría como un cinco.

MA

Bueno, y algunos aspectos que ya hemos hablado como por ejemplo los trinos, los adornos, el tema de la memorización, la utilidad de la obra para ello,

¿La posición corporal?

JA

Hombre, quizás como hemos estado más con el leguaje no nos hemos parado tanto a ver ese tipo de cuestiones, pero está claro que en cuanto trabajas en un 6º de profesional con corno inglés, tienes que vigilar mucho ese aspecto de posición corporal.

MA

¿Qué puntuación crees que le pudiésemos dar a ese aspecto?

JA

Creo que ese aspecto pudiera ser lo menos interesante para trabajar eso con esta música.

Ponerle un cuatro.

MA

¿Embocadura?

JA

En cuanto a embocadura, bueno, ya hemos visto lo delicada que es la tesitura del corno inglés aquí, entonces lo valoraría como un cinco.

MA

¿Respiración?

JA

Sí, igual que antes. En cuanto a ponerlo en conjunción con el cantante, yo valoraría esta obra más que cualquier otra instrumental.

MA

¿Y relajación?

JA

Bueno, al igual que con la posición corporal, no es tan interesante trabajar este tipo de aspectos con esta música, aunque si el hecho de tener notas largas te puede ayudar en ese momento a hacer un chequeo corporal de lo que estás haciendo. Entonces en ese aspecto lo veo interesante.

Le ponemos un cuatro.

MA

Para Fran.

¿Cuáles son las dificultades más significativas que has encontrado al estudiarte la obra, las que más te ha llamado la atención?

FRAN

Que hay cosas que no están en la partitura y tienes que hacerlo en su estilo. Ahora, lo que pone en la partitura es lo que se debe tocar. En esta partitura no estaba toda la escritura y hemos tenido que hacer cosas que no estaban puestas.

MA

¿Qué tiempo le has dedicado a estudiarte la obra?

FRAN

Dos horas de ayer

MA

La valoración de la obra. ¿Qué te parece? Cualitativamente...

FRAN

Me gusta mucho, porque tiene muchas cosas. Tiene fusas, semicorcheas, corcheas, negras... tiene muchas notas, diferentes...

MA

¿Y cómo recuperación del patrimonio?

FRAN

Eso no sé lo que es

MA

Bueno, estar tocando una obra que se ha compuesto aquí en Sevilla, que pertenece al patrimonio de tu ciudad...

FRAN

Sí, porque no siempre puedes tocar obras de compositores de aquí de Sevilla y esas cosas. Siempre tocas obras de extranjeros.

MA

Muy bien, pues, Muchas Gracias.

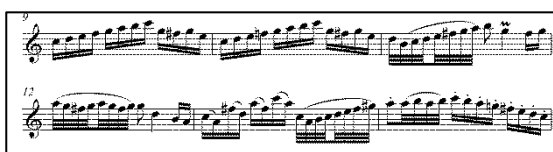
9.3. Transcripción de los audios de la actividad realizada en Enseñanzas Superiores.

Lo difícil de esta música es la ejecución de cosas como ornamentos incluso añadir cosas que no están como por ejemplo en esta última cadencia, (la que está justo antes de entrar el segundo oboe) 6/4 cadencial. Sería interesante hacer un trino o incluso una pequeña cadencia modo de ejercicio o incluso de incluir un trino con resolución o incluso improvisar algo sobre la marcha.

Lo que pasa que es posible que nos veamos un poco más limitados porque el calderón o la cadencia está justo después, no en el 6/4 sino en el acorde perfecto mayor, la dominante ya. Entonces al estar sobre la dominante, nos deja un poco más limitado el hacer una cadencia larga. Entonces, básicamente hacer un trino.

A propósito de los trinos, siempre tener en cuenta que la nota superior es importante, incluso en los pequeños, puedes comenzar por una apoyatura corta y haciéndole mucha importancia a la caída, al apoyo. Y ese apoyo ya funciona como una apoyatura de... es como un anticipo de esa apoyatura.

Y luego, en cuanto al carácter de la articulación, es otro aspecto que yo cuidaría. No haría un carácter demasiado corto. Estamos hablando de música religiosa, no demasiado jocosa. En las escalas, aunque se puede hacer cuando se repita a modo de eco, un poco más cortas, pero teniendo cuidado de no hacerlas excesivamente jocosa, hacerlas un poco más legato. Y luego las fusas que sean siempre lanzar el sonido a forte. Y luego, en la doble bordadura de las fusas, intentar que empiece con un poco de apoyo.



Sobre todo al principio del compás es muy importante.

Tocan otra vez

Nos paramos justo en el compás 45



En cuanto a la parte de 2º oboe, los adornos son apoyaturas in tempo.

Entramos en la entrada de la voz. compás 25 y llegamos al final.

JA

Este final no era original, ¿NO?

Está muy bien pensado para darle un carácter conclusivo a la obra

MA

Una apreciación personal de la ejecución es que mientras que se está interpretando, salen diversas dudas sobre lo que realmente escribió el compositor, y el profesor utiliza el facsímil para resolverlas, junto con el alumno. Con ello, lo pone en contacto con la edición original de la época, interesándose él mismo en encontrar en la partitura original el momento en el que se produce el incidente. En este caso queda de manifiesto el interés que el alumno le pone al descubrir el error mismo dentro de la nueva partitura, buscar en el facsímil dónde se produce el error, observar la composición original y corregirlo, con lo que a un nivel bastante básico, pero el alumnado se pone en contacto con la metodología de investigación.

JA

Como segunda vez, cuando hace la reexposición, aquí sí podríamos intentar poner dos calderones, uno para 6/4 cadencial y otro para cuando resuelva el 6/4. Tampoco demasiado exagerado, pequeño pero algo diferente a la primera vez. Siempre se puede improvisar alguna pequeña escala, en Do Mayor.

PIANISTA.

Se puede utilizar para prueba de pianista acompañante a primera vista, por el tema de las fusas con silencio de semicorchea...

Es bonita, desconozco el nivel para ellos, si sería apropiado para grado superior. Yo no la he visto difícil, yo por la experiencia que tengo, no la veo de nivel superior, aunque eso lo tiene que decir ellos.

Y en cuanto al acompañamiento, pues, insisto en que si es para oboe y canto, pues echo de menos un cantante, que en superior sería quizás algo menos difícil de conseguir. Pero, es bonita, fácil y resultona...

Es más interesante lo que puedan decir ellos que la parte mía. Porque al fin y al cabo es una reducción.

Sería conveniente de hacerlo con la plantilla original, PUES MEJOR

MA

Pero partimos de la base de que es más fácil organizar este tipo de formación que una formación completa...

PIAN

Si, si, si gracias a ello yo tengo trabajo. Gracias a la reducciones de orquesta.

JA

Lo que si es verdad es que siempre debería de ir incluido dentro de lo que es el repertorio orquestal, más que en una obra para tocar en una audición. Simplemente, hacer una colaboración, si ya tenemos canto, pero ya dentro de clase, quizás ya más dentro de repertorio orquestal, y que el profesor hiciera la labor del segundo oboe, como el papel de canto, porque su papel tampoco es relevante, pero si es importante de cara a una guía, para incluirla dentro de la clase de repertorio.

Quizás en un primero de superior, también para un trabajo de sonido, es una música súper transparente, pones el afinador y de seguida se vuelve loco. Es decir, que sería muy difícil hacer esto bien afinado.

Luego hay cosas muy básicas de estilo, que pueden ser muy útiles, para una toma de contacto en superior: ornamentos, variabilidad de articulaciones, hay escalas, que a algunos les puede resultar más fáciles que a otros, pero si es cierto que hay alumnos de primero de superior que el nivel es justito y este tipo de escalas pueden ayudar técnicamente. Luego, para cosas relacionadas con los matices, hacer un messa di voce bien hecho, y al ser una música vocal pues más todavía.

Hay ciertos aspectos que se pueden trabajar a cualquier nivel, ya dependiendo del nivel de exigencia, pero, yo esta música si la veo para un primero de superior pero de repertorio orquestal, era la ubicación ideal. Quizás hay otras obras que son de esta época, o incluso hay algo con corno inglés que ya hemos visto que podría ser útil incluso más avanzado de superior

MA

El análisis de esta obra es distinto al de las otras obras, porque el grado superior está más enfocado hacia la investigación.

Las preguntas siempre van a llevar el mismo enunciado. En qué grado crees que puede resultar útil para la consecución de la siguiente competencia.

Planificación del trabajo en el alumnado.

JA

Tenemos que tener siempre en cuenta que este tipo de obras hay que incluirlas, si o si dentro del superior. Entonces de cara a una estructuración de todos los estudios que tiene que ver un alumno, este tipo de obras nos viene muy bien para eso, para cubrir este apartado.

MA

Planificación del trabajo pero referente al alumnado.

JA

Yo creo que es útil porque el que quiera tener control en varios aspectos individuales, de la interpretación; el objeto de la afinación, las escalas, ...

Entonces al final el alumno tiene que aprender a discernir y a hacer un trabajo exclusivo solamente para el sonido, otro trabajo exclusivo para tipo vibrato ideal, otro para mecanismo, escalas, articulaciones,...en ese aspecto si es muy clara la obra para ello

MA

Con respecto al análisis de la información, con respecto a transformarla, utilizarla, solucionar problemas que se vayan planteando.

JA

Sí, el caso de que no aparecen, como dijimos antes, las cadencias. Bueno, en esta música concretamente, lo primero que tendría que hacer es analizarla, que es bastante básica, y es una obra muy buena para tocar siendo consciente de esa armonía. Al tratarse de música bastante clásica, primer grado, cuarto, quinto, 6/4 cadenciales, todo esto yo creo que uno asimila sonoramente que esa armonía y es completamente diferente a tocar sin esa base, tocar simplemente la melodía.

MA

¿Con respecto al desarrollo de ideas a través de la obra?

JA

Sí, porque los compositores de esta época te decían si una escala la quiero larga o corta, pero nada más, el alumno tiene que ponerle su parte y saber o elegir en un momento

determinado la articulación que ideal que no está escrita, o notas sueltas, o notas con punto, pero las notas sueltas, pueden ser entre ellas muy diferentes.

MA para Juan Carlos

¿Crees que esta obra te pondría en el camino de ilusionarte con el tema de la investigación, o crearte las inquietudes para adentrarte en el mundo de la investigación?.

J Car

Si, puesto que con el tema de la ornamentación por ejemplo, no te queda otra que ver grabaciones que hay, a ver que se utiliza, escuchar las sonatas metódicas, etc. y tú al investigar, ves qué ornamentación puedes meter, cual te viene mejor, cual peor, cual te gusta o no te gusta...

Y luego también, lo que estamos hablando del tema del picado, dependiendo de la época, puedes investigar qué es lo que se hacía y qué es lo que no se hacía, qué puede quedar bien, qué no, qué está permitido, sabemos que algunas veces tenían sus limitaciones y sus prohibiciones.

Entonces creo que es interesante a nivel de investigación y yo creo que sí puede ayudar.

MA

Conocer las características propias acústicas del instrumento.

JA

Sí, y quizás más que cualquier otra obra por lo que hemos hablado ya antes, porque son obras de sonoridades muy básicas, con armonías muy básicas. Creo que a la vez, en el oboe, suelen ser las más difíciles de controlar. Son muy útiles a la vez si estás trabajando sonoridades, para la agilidad, sensibilidad, son muy útiles para todo

J CAR

Yo creo que este estudio vendría bien sobre todo para el estudio de ornamentación, y el otro aspecto que yo destacaría es el tema de afinación, porque yo creo que la técnica no es demasiado complicada en un nivel superior.

De hecho, la miré hace tres semanas y la acabo de retomar ahora mismo, así que a primera vista no la veo muy complicada. Quizás más el tema del empaste quizás con el piano, porque son melodías muy sencillas que no van más allá de Do Mayor, y tocar las notas tan difíciles que tiene el oboe en esa escala: el Do completamente abierto, cuesta mucho trabajo afinarlo.

Y yo creo que a nivel de afinación, yo creo que si es interesante sobre todo a nivel superior.

Si es cierto que en un nivel un poco más bajo, puede ser útil para el desarrollo motriz del niño con pasajes de fusas,...

Pero yo creo que para superior sería apropiada para trabajar esas cosas.

MA

Uso de las nuevas tecnologías.

JA

Al tener que investigar sobre manuscritos, te tienes que editar tu propia música y lógicamente tener un control de los editores de de partituras. No sólo que el profesor haga ese trabajo, sino invitar al alumnado a que lo haga. Tu puedes llevar tu trabajo hecho, pero al haber tanto material, se puede proponer primero la investigación de material que esté inédito, e invitar al alumnado a que haga ese trabajo.

Luego, también yendo más allá, puedes invitar a dejar grabada esta obra, e incluso para esto puedes tener tu propio control de editores de sonido y manejo de grabación, para hacer un trabajo sin depender de un estudio de sonido

MA

Adquirir la competencia a nivel de escribir y argumentar de forma oral y escrita.

JA

En ese aspecto, ahora mismo no se me ocurre una aplicación. Lo único que se me ocurre es que pueda haber un trabajo previo para elaborar una pequeña nota para presentar esta obra en una audición y tener que explicar de dónde proviene, o sea, una pequeña nota digamos al programa en la que tú tengas que expresarte públicamente.

MA

Conocimiento de las lenguas extranjeras.

JA

Te iba a comentar, que sí que es útil, puesto que al ser una obra que el texto está en latín, no sería necesario para sacarse el B” de Latín, pero te puede ser útil en cuanto a que si te tienes que expresarte en público y encima puedes decir lo el texto te quiere transmitir, es lo que le da un plus. Sería interesante.

J CAR

Si es cierto que es ese aspecto, en cuanto a la investigación, muchos de los aspectos de los libros de los que tú tienes que tomar referencias están en inglés, alemán

JA

También hay tratados que están ya traducidos al español, pero sí que es verdad que hay muchísimos más tratados que se pueden utilizar para interpretar esta obra en alemán, francés...

MA

Interpretación, producción musical, audición,...

JA

Insisto que es una obra en una tonalidad tan básica, con pasajes tan básicos que lo más útil que nos va a ser para trabajar el sonido, y la afinación. Porque, por muy fácil que parezca, no es tan fácil de realizar en un oboe, porque hay cosas que a la vista parecen muy fáciles de hacer, pero son tan sencillas y transparentes, incluso si quieres intentar grabar, te darás cuenta de que no todo lo que haces vale, tienes que hacer muchas tomas de la misma cosa para estar contento de que una nota, sin sostenidos ni bemoles, te guste como ha quedado. O un intervalo de un semitono, sin hablar de grandes intervalos, te guste como ha quedado.

Es decir, hay cosas que sobre el papel parecen muy sencillas, pero a la hora de tocar son muy difíciles de ejecutarlas.

J CAR

Yo creo que esta obra pudiera servir para potenciar la técnica base del instrumento, porque no es una obra en la que tú vas a demostrar si tu eres un virtuoso, o si tú tienes un sonido increíble. Yo creo que es sobre todo para eso, para reforzar la técnica base del instrumento

JA

Pero si tú te pones a grabar esto y dejarlo bien grabado, te va a dar muchos quebraderos de cabeza

J CAR

Si, si yo creo que más que nada es por eso. Yo pienso que si tienes una buena técnica base, de respiración, de articulación, de aspectos básicos, yo creo que sí somos capaces de afrontarlo sin problemas. Lo que pasa que actualmente tenemos problemas de base y no se corrigen porque es mucho trabajo el empezar a tocar todos los días una hora de notas tenidas, y no somos capaces de hacerlo.

Pero yo creo que teniendo un cierto control de la técnica base, aún siguiendo siendo complicado como dice Jacobo, que tienes que ir nota por nota. Algo tan sencillo y transparente tienes que tocar bien todas las notas.

Yo lo usaría para un dominio de la técnica base. Para ver las carencias que tiene uno, para ver qué es lo que debo reforzar, que es lo que no, qué es lo que dominas, qué carencias tienes...

MA

Útil con respecto a los estilos musicales.

JA

Por supuesto. En este caso concreto, porque estamos en una época muy difícil de interpretar, porque hay compositores en el barroco que te dejan las cosas muy claras, en otros casos no.

Pero ya en esta época a caballo entre el barroco, clasicismo, o entre el clasicismo-romanticismo, hay épocas en que en la escritura no está demasiado claro qué es lo que hay que hacer. Por ejemplo, el tema de las apoyaturas, unos dicen que hay que hacerlo de una forma, otros de otra, el tema trinos lo mismo...

Entonces, al final potencian que el alumnado pueda comparar diferentes tratados de estilos y sacar sus propias conclusiones. Es decir que es una época que es un poco difícil porque hay cosas que son un tanto ambiguas.

MA

Actividad escénica.

JA

Si se trabaja la obra con la instrumentación original y se puede en un momento dado incluir en una audición, tienes una obra que es de Sevilla para ello. Pienso que en ese aspecto sí que sería interesante.

Como una muestra de tu investigación, poder mostrar realmente esa instrumentación contando con un cantante, en ese aspecto, sí que lo veo interesante.

MA

Ahora vamos a ver tres aspectos relacionados con el trabajo en equipo. Como nos puede ser útil esta obra para desarrollar la competencia de integrarse en el grupo

JA

Podemos partir de que es útil desde el equipo necesario para la investigación de la obra, en cuanto a la edición de las partituras, esto es una labor de trabajo en equipo. Tanto de los mismos alumnos de la misma especialidad, como alumnos de otras especialidades en el caso de que vayas a montar la instrumentación original.

MA

Asumir distintos roles dentro del conjunto

JA

En el caso de que hiciéramos con su instrumentación original, tendría que ver en qué momentos en que cada uno puede ser líder, las entradas, cortes de frases; o decir quién tiene que decidir qué hacer.

En esta reducción concretamente, está claro que si se pretende que el oboe 2º sea el profesor, está claro quién va a ser el líder. Pero en el caso de que todos sean alumnos, en ese caso sería interesante si trabajan ellos solos, dependiendo de la música como un lugar determinado en el que tiene que entrar primero, el segundo oboe llega un momento dado que tiene que ser protagonista en una entrada ...

O sea, al final, todos tienen que tener un poco el hilo. El piano, en algunos aspectos, aparte de la primera entrada que es suya exclusivamente, quizás en los finales, en las cadencias, primer calderón, ... Puede ser muy útil en cuanto a dejar claro cuando hay que terminar la cadencia, o si hay un poco de ralentización.

Yo creo puede ser útil en cuanto a eso, en cuanto a definir quién es el líder en cada capítulo.

MA

Varias competencias que hacen referencia al trabajo personal, siempre a través de la obra.

Cómo nos puede ser útil esta obra en cuanto al desarrollo de ideas.

JA

Tal y como está planteada la obra, que al final tienes que decidir de escribir una cadencia que no está escrita, ya es un ejercicio dentro de improvisación que nos sirve para tocarla.

O un pequeño ejercicio de composición de esa cadencia. Y luego, conforme vas tocando, aunque no haya que usar citas, improvisar algunos ornamentos. Este tipo de ideas, no hace falta ni escribir, ni que pensar, ¿no? puede ser útil para una improvisación.

O útil no solo para ir improvisando, sino para plasmarlo en la partitura e ir probando cosas diferentes, un poco sirve para eso.

MA

Competitividad del alumnado

J CAR

Hay cosas más complicadas de técnica. Yo creo que hay otras con la que puedes demostrar más competitividad

MA

REFLEXIÓN SOBRE PREGUNTAS ORIENTADAS A LA INVESTIGACIÓN

Hay algo que no quería decir, pero lo voy a referir. Estamos refiriéndonos al hecho de dónde viene esta obra. Que haya sido un proceso de una investigación, que es un estudio, que es nuevo, yo lo enfocaría así, estoy viendo que se está omitiendo eso completamente. Se está refiriendo todo al tema interpretativo, porque creo que hay que tener como base de dónde viene esta obra, como nace esta obra.

JA

Yo todo lo que se puede justificar para esta obra para que sea de utilidad en superior, yo intento que cualquier cosa así nos pueda servir, ser útil, pero porque ya se de lo que se trata. Sé que se trata de una obra interesante, que es música de la catedral de Sevilla que se debía conocer en un Superior de oboe. Entonces, cualquier cosa va a ser muy útil en cuanto a utilizar esto, o utilizar otra música como aspecto de este tipo, como interés de patrimonio y tal. Pero ya eso lo doy por supuesto, que aunque parezca que lo esté omitiendo, estoy dando por supuesto de que habría que incluirlo sí o sí, y así justificas todo lo que...todo el jugo que se le pueda sacar esta obra.

MA

Como nos puede ser útil esta obra para desarrollar la competencia referente al espíritu emprendedor a través de esta obra, desarrollar la competencia del espíritu emprendedor. Yo lo que voy buscando con todo esto es pasar por ese enfoque, aparte del tema interpretativo y del valor artístico de la obra, y darle el enfoque ¿de dónde viene la obra?

JA

Si vas con la idea de conseguir conciertos, conseguir patrocinadores para poder hacer el concierto presentando este tipo de obras esto es muy vendible. Pero claro, al final yo quiero conseguir muchas más cosas; que otros alumnos, ya hablando de un futuro profesional.

Digamos durante los estudios. Los estudios debería ser una etapa de su performan, de buscar la fuente. Y luego beber de toda esta fuente

Y luego cuando termines tu carrera tienes un proyecto que presentar a cualquier empresa que te quiera ayudar a grabar conciertos ¿no?. En este aspecto si puede ser muy competitivo, si, eres capaz de focalizar la atención con estas obras e intentar vender el interés puedan tener estas obras, por ahí sí.

Estoy viendo la versión comercial que pueda tener.

MA

Como nos puede ser útil esta obra para desarrollar la competencia de la importancia del patrimonio.

JA

Lo interesante de esto es que podemos trabajar sobre los facsímiles, la partitura original.

J CAR

Es muy interesante que es patrimonio andaluz, haberse puesto en contacto con los facsímiles. Y es interesante el incluirlo en los conservatorios.

JA

Pero creo que se debería incluir el invitar a leer no solo la partitura editada, sino leer directamente los facsímiles. A lo mejor el facsímil no está tan claro, pero aunque no está tan claro es también muy útil si no estás acostumbrado a ver facsímiles inculcar ese hábito que hace solventar ciertas dudas.

MA

Valoración que te merece la obra

MA

Tiempo real de estudio

J CAR

Veinte minutos...

MA

Dificultades más significativas de la obra

J CAR

El tema de la afinación. Para mí, sin lugar a dudas, porque no eres tú mismo, tienes que afinar con otros dos, el piano el segundo oboe. Yo creo que lo más complicado para mí ha sido eso, el tema de la afinación y el tema de la interpretación yo no lo veo técnicamente muy complicado.

MA

Valoración de la obra como hallazgo

J CAR

Yo creo que es muy interesante, puesto que yo nunca había oído hablar de esta música de la catedral de Sevilla. Entonces eso, es tu patrimonio, es algo que yo con los estudios que tengo con respecto a repertorio de compositores, ya no solo de Andalucía, sino de Sevilla. Yo no tengo ni idea de ese repertorio, y la verdad es que sería súper interesante y además de conocer a los oboístas, es interesante conocer a Arquimbau, que no había oído jamás hablar de Él.

MA

¿Hilarión Eslava si te suena, no?

J CAR

Ese sí, por supuesto. Es interesante por eso, porque es tu patrimonio.

A mí por ejemplo, me da mucha pena que un húngaro te pueda decir *«estoy tocando música de mi país, y ustedes esto no lo tenéis»*.

Y luego al nivel de interpretación, dependiendo de lo que quieras buscar, yo creo que es sumamente interesante.

JAC

Como primera vista.

Estoy seguro que hay cosas que no se pueden hacer a ciencia cierta a primera vista. Es una obra que se puede leer bien a primera vista, para adquirir una plaza a primera vista, porque dará bastantes quebraderos de cabeza para tocar la obra completa. En ese aspecto un poco la incluiría en un nivel inicial de superior.

J CAR

Pero no en la asignatura de oboe, sino en repertorio.

JAC

Bueno, también como acabo de decir, en una primera vista, ¿no?

MA

¿Nombre completo?

J CAR

Juan Carlos Álvarez Castillo.

10. ANEXO X. Cuestionarios resueltos por el profesorado (En formato papel, véase ANEXO EXTERNO V).

(PORTADA)¹¹²

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

*** PARA CONTESTAR, MARCAR EN NEGRITA LA RESPUESTA**

1.-EDAD.

- Menos de 25 años. **De 35 a 43 años.**
 De 25 a 35 años. De 44 en adelante.
-

2.-SEXO.

- Hombre Mujer
-

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

- Título Medio de Música Máster*
 Título Superior de Música Doctorado

Indique cuáles: Profesor Superior de Oboe

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

- Conservatorio Elemental Conservatorio Superior
 Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro:C.E.M. Chelista Ruiz Casaux

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

- Si No

Indique en cuál o cuáles:

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

- De 0 a 5 años. Entre 16 y 20 años.
 Entre 6 y 10 años. Entre 21 y 26 años.
 Entre 11 y 15 años. Más de 26 años
-

¹¹² En este ANEXO se han omitido las copias de las portadas de los cuestionarios realizados. En su lugar, se citará la palabra **PORTADA**.

7.-SU SITUACIÓN ADMINISTRATIVA ACTUAL EN EL PUESTO DE TRABAJO ES:

- | | |
|--|---|
| <input type="radio"/> Interino. | <input type="radio"/> Funcionario en prácticas. |
| <input type="radio"/> Comisión de servicios. | <input type="radio"/> Funcionario de carrera. |

8.-SU ANTIGÜEDAD EN EL CENTRO ACTUAL ES:

- | | |
|--------------------------------------|---|
| <input type="radio"/> Primer curso. | <input type="radio"/> De 4 a 10 cursos. |
| <input type="radio"/> De 1 a 3 años. | <input type="radio"/> Más de 10 cursos. |

9.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO TOTAL DE ESTUDIANTES DE LA ASIGNATURA DE **OBOE** QUE TIENE BAJO SU CARGO ES DE:

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| <input type="radio"/> De 1 a 5. | <input type="radio"/> De 15 a 20. |
| <input type="radio"/> De 5 a 10. | <input type="radio"/> De 20 a 25. |
| <input type="radio"/> De 10 a 15. | <input type="radio"/> Más de 25. |

10.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **MÚSICA DE CÁMARA** CON ALUMNADO DE OBOE ES DE:

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| <input type="radio"/> De 1 a 5. | <input type="radio"/> De 15 a 20. |
| <input type="radio"/> De 5 a 10. | <input type="radio"/> De 20 a 25. |
| <input type="radio"/> De 10 a 15. | <input type="radio"/> Más de 25. |

Rellene el siguiente cuadro con los grupos que suele tener en la asignatura de Música de Cámara.

**NÚMERO DE INSTRUMENTOS
ALUMNOS/AS**

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Sí.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.: Jesús Barragán Gavira

(SIGUE)

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

O No conozco ninguno.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala “El Menor”		
Luis Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		

Francisco Delgado
Sánchez

Juan Pascual Valdivia

Pedro de Castro
Barriento

Francisco Delgado
Sánchez

Joseph Zameza y
Elخالde

Antonio Pablo
Honrubia y Rus

Antonio Caballero

Juan Manuel Gaitán
Arteaga

Jaime Balius y Vila

Juan Manuel García
de la Puente

Francisco Soler

Ramón Garay

Pedro Navarro

Cristóbal Díaz

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

SI - NO

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

SI - NO

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

SI - NO

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

1.-EDAD.

- Menos de 25 años. De 35 a 43 años.
 De 25 a 35 años. De 44 en adelante.

2.-SEXO.

- Hombre Mujer

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

- Título Medio de Música Máster*
 Título Superior de Música Doctorado

Indique cuáles:

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

- Conservatorio Elemental Conservatorio Superior
 Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro:

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

- Si No

Indique en cuál o cuáles:

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

- De 0 a 5 años. Entre 16 y 20 años.
 Entre 6 y 10 años. Entre 21 y 26 años.
 Entre 11 y 15 años. Más de 26 años

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Si.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.:

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

NO

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala "El Menor"		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez		
Joseph Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán Arteaga		
Jaime Balias y Vila		

Juan Manuel García de la Puente		
Francisco Soler		
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

NO

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

NO

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

SI

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

*** PARA CONTESTAR, MARCAR EN NEGRITA LA RESPUESTA**

1.-EDAD.

- Menos de 25 años. De 35 a 43 años.
 De 25 a 35 años. De 44 en adelante.

2.-SEXO.

- Hombre **Mujer**

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

- Título Medio de Música **Máster***
 Título Superior de Música Doctorado

Indique cuáles: Konzert Diplom por la Hochschule de Zurich

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

- Conservatorio Elemental Conservatorio Superior
 Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro: jerez de la frontera

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

- Si** No

Indique en cuál o cuáles:

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

- De 0 a 5 años. Entre 16 y 20 años.
 Entre 6 y 10 años. Entre 21 y 26 años.
 Entre 11 y 15 años. Más de 26 años

7.-SU SITUACIÓN ADMINISTRATIVA ACUAL EN EL PUESTO DE TRABAJO ES:

- Interino.
 Funcionario en prácticas.
 Comisión de servicios.
 Funcionario de carrera.

8.-SU ANTIGÜEDAD EN EL CENTRO ACTUAL ES:

- Primer curso.
 De 4 a 10 cursos.
 De 1 a 3 años.
 Más de 10 cursos.

9.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO TOTAL DE ESTUDIANTES DE LA ASIGNATURA DE **OBOE** QUE TIENE BAJO SU CARGO ES DE:

- De 1 a 5.
 De 15 a 20.
 De 5 a 10.
 De 20 a 25.
 De 10 a 15.
 Más de 25.

10.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **MÚSICA DE CÁMARA** CON ALUMNADO DE OBOE ES DE:

- De 1 a 5.**
 De 15 a 20.
 De 5 a 10.
 De 20 a 25.
 De 10 a 15.
 Más de 25.

Rellene el siguiente cuadro con los grupos que suele tener en la asignatura de Música de Cámara.

NÚMERO DE ALUMNOS/AS	INSTRUMENTOS
2	Oboe, piano
3	Oboe, fagot, flauta

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Si.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.: María Calvo Orquín

(SIGUE)

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

O No conozco ninguno.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala "El Menor"		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez		
Joseph Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán		

Arteaga		
Jaime Balias y Vila		
Juan Manuel García de la Puente		
Francisco Soler		
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

SI - NO

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

SI - NO

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

SI - NO

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

1.-EDAD.

 Menos de 25 años.
 De 25 a 35 años.

 De 35 a 43 años.
 De 44 en adelante.

2.-SEXO.

 Hombre Mujer

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

 Título Medio de Música
 Título Superior de Música

 Máster*
 Doctorado

Indique cuáles:

Especialidad oboe

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

 Conservatorio Elemental
 Conservatorio Profesional
 Conservatorio Superior

Indique el nombre del Centro:

CEM. "Vicente Gómez Zarzuela"

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

 Sí No

Indique en cuál o cuáles:

Grado medio también

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

 De 0 a 5 años. Entre 16 y 20 años. Entre 6 y 10 años. Entre 21 y 26 años. Entre 11 y 15 años. Más de 26 años

7.-SU SITUACIÓN ADMINISTRATIVA ACUAL EN EL PUESTO DE TRABAJO ES:

 Interino. Funcionario en prácticas. Comisión de servicios. Funcionario de carrera.

8.-SU ANTIGÜEDAD EN EL CENTRO ACTUAL ES:

 Primer curso. De 4 a 10 cursos. De 1 a 3 años. Más de 10 cursos.

9.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO TOTAL DE ESTUDIANTES DE LA ASIGNATURA DE OBOE QUE TIENE BAJO SU CARGO ES DE:

 De 1 a 5. De 15 a 20. De 5 a 10. De 20 a 25. De 10 a 15. Más de 25.

10.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE MÚSICA DE CÁMARA CON ALUMNADO DE OBOE ES DE:

 De 1 a 5. De 15 a 20. De 5 a 10. De 20 a 25. De 10 a 15. Más de 25.

Rellene el siguiente cuadro con los grupos que suele tener en la asignatura de Música de Cámara.

NÚMERO	DE	INSTRUMENTOS
--------	----	--------------

ALUMNOS/AS	
5 alumnos	1 oboe

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

- De 1 a 5.
- De 5 a 10.
- De 10 a 15.
- 0 horas
- De 15 a 20.
- De 20 a 25.
- Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA "**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**", TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

- Sí.
- No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.: Juan Nicolás Jiménez Martín

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

NO RECUERDO NINGÚN NOMBRE DE LA LISTA

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala “El Menor”		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez		
Joseph Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán Arteaga		
Jaime Balius y Vila		
Juan Manuel García de la Puente		

Francisco Soler		
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

NO

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

NO

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

SI

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

*** PARA CONTESTAR, MARCAR EN NEGRITA LA RESPUESTA**

1.-EDAD.

- Menos de 25 años. * De 35 a 43 años.
 De 25 a 35 años. De 44 en adelante.

2.-SEXO.

- * Hombre Mujer

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

- Título Medio de Música + Máster*
 * Título Superior de Música Doctorado

Indique cuáles: Superior de oboe, interpretación

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

- Conservatorio Elemental Conservatorio Superior
 *Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro: C.P.M "JOAQUÍN VILLATORO" Jerez

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

- Si * No

Indique en cuál o cuáles: Superior

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

- De 0 a 5 años. * Entre 16 y 20 años.
 Entre 6 y 10 años. Entre 21 y 26 años.
 Entre 11 y 15 años. Más de 26 años

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

*De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Si.

* No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.: SERGIO HERNÁNDEZ BELLIDO

(SIGUE)

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

O *No conozco ninguno.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala "El Menor"		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez		
Joseph Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán		

Arteaga		
Jaime Balias y Vila		
Juan Manuel García de la Puente		
Francisco Soler		
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

SI - NO*

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

SI - NO*

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

SI* - NO

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

*** PARA CONTESTAR, MARCAR EN NEGRITA LA RESPUESTA**

1.-EDAD.

- Menos de 25 años. De 35 a 43 años.
 De 25 a 35 años. De 44 en adelante.

2.-SEXO.

- Hombre Mujer

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

- Título Medio de Música Máster*
 Título Superior de Música Doctorado

Indique cuáles: **OBOE**

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

- Conservatorio Elemental Conservatorio Superior
 Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro: **CPM de Córdoba “Músico Ziryab”**

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

- Si No

Indique en cuál o cuáles: **SUPERIOR DE MÚSICA**

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

- De 0 a 5 años. Entre 16 y 20 años.
 Entre 6 y 10 años. Entre 21 y 26 años.
 Entre 11 y 15 años. Más de 26 años

7.-SU SITUACIÓN ADMINISTRATIVA ACUAL EN EL PUESTO DE TRABAJO ES:

- Interino.**
 Funcionario en prácticas.
 Comisión de servicios.
 Funcionario de carrera.

8.-SU ANTIGÜEDAD EN EL CENTRO ACTUAL ES:

- Primer curso.
 De 4 a 10 cursos.
 De 1 a 3 años.
 Más de 10 cursos.

9.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO TOTAL DE ESTUDIANTES DE LA ASIGNATURA DE **OBOE** QUE TIENE BAJO SU CARGO ES DE:

- De 1 a 5.
 De 15 a 20.
 De 5 a 10.
 De 20 a 25.
 De 10 a 15.
 Más de 25.

10.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **MÚSICA DE CÁMARA** CON ALUMNADO DE OBOE ES DE:

- De 1 a 5.
 De 15 a 20.
 De 5 a 10.
 De 20 a 25.
 De 10 a 15.
 Más de 25.

Rellene el siguiente cuadro con los grupos que suele tener en la asignatura de Música de Cámara.

NÚMERO DE ALUMNOS/AS	INSTRUMENTOS

NO IMPARTO MÚSICA DE CÁMARA

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Si.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.:

NO IMPARTO LITERATURA

(SIGUE)

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

O No conozco ninguno.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala "El Menor"		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez		
Joseph Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán		

Arteaga		
Jaime Balias y Vila		
Juan Manuel García de la Puente		
Francisco Soler		
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

SI - NO

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

SI - NO

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

SI - NO

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

*** PARA CONTESTAR, MARCAR EN NEGRITA LA RESPUESTA**

1.-EDAD.

Menos de 25 años.

De 35 a 43 años.

De 25 a 35 años.

De 44 en adelante.

2.-SEXO.

Hombre

Mujer

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

Título Medio de Música

Máster*

Título Superior de Música

Doctorado

Indique cuáles:

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

Conservatorio Elemental

Conservatorio Superior

Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro:

Conservatorio Profesional de Música “Ángel Barrios” (Granada)

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

Si

No

Indique en cuál o cuáles:

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

De 0 a 5 años.

Entre 16 y 20 años.

Entre 6 y 10 años.

Entre 21 y 26 años.

Entre 11 y 15 años.

Más de 26 años

7.-SU SITUACIÓN ADMINISTRATIVA ACUAL EN EL PUESTO DE TRABAJO ES:

- Interino.
 Funcionario en prácticas.
 Comisión de servicios.
 Funcionario de carrera.

8.-SU ANTIGÜEDAD EN EL CENTRO ACTUAL ES:

- Primer curso.
 De 4 a 10 cursos.
 De 1 a 3 años.
 Más de 10 cursos.

9.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO TOTAL DE ESTUDIANTES DE LA ASIGNATURA DE **OBOE** QUE TIENE BAJO SU CARGO ES DE:

- De 1 a 5.
 De 15 a 20.
 De 5 a 10.
 De 20 a 25.
 De 10 a 15.
 Más de 25.

10.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **MÚSICA DE CÁMARA** CON ALUMNADO DE OBOE ES DE:

- De 1 a 5.
 De 15 a 20.
 De 5 a 10.
 De 20 a 25.
 De 10 a 15.
 Más de 25.

Rellene el siguiente cuadro con los grupos que suele tener en la asignatura de Música de Cámara.

NÚMERO DE ALUMNOS/AS	INSTRUMENTOS
	No imparto Música de Cámara

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

No imparto Literatura del instrumento

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Si.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.:

(SIGUE)

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

O No conozco ninguno.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala "El Menor"		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez		
Joseph Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán		

Arteaga		
Jaime Balias y Vila		
Juan Manuel García de la Puente		
Francisco Soler		
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

SI - **NO**

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

SI - **NO**

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

SI - NO

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO	
1.-EDAD.	
<input type="radio"/> Menos de 25 años.	<input type="radio"/> De 35 a 43 años.
<input type="radio"/> De 25 a 35 años.	<input type="radio"/> De 44 en adelante.
2.-SEXO.	
<input type="radio"/> Hombre	<input type="radio"/> Mujer
3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.	
<input type="radio"/> Título Medio de Música	<input type="radio"/> Máster*
<input type="radio"/> Título Superior de Música	<input type="radio"/> Doctorado
Indique cuáles: Máster artístico en Interpretación instrumental. Especialidad de oboe	
4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.	
<input type="radio"/> Conservatorio Elemental	<input type="radio"/> Conservatorio Superior
<input type="radio"/> Conservatorio Profesional	
Indique el nombre del Centro: Conservatorio Profesional “Ángel Barrios” de Granada	
5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.	
<input type="radio"/> Si	<input type="radio"/> No
Indique en cuál o cuáles: Elemental y Profesional	
6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:	
<input type="radio"/> De 0 a 5 años.	<input type="radio"/> Entre 16 y 20 años.
<input type="radio"/> Entre 6 y 10 años.	<input type="radio"/> Entre 21 y 26 años.

<input type="radio"/> Entre 11 y 15 años.	<input type="radio"/> Más de 26 años										
<p>7.-SU SITUACIÓN ADMINISTRATIVA ACUAL EN EL PUESTO DE TRABAJO ES:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%; padding: 5px;"><input type="radio"/> Interino.</td> <td style="width: 50%; padding: 5px;"><input type="radio"/> Funcionario en prácticas.</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> Comisión de servicios.</td> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> Funcionario de carrera.</td> </tr> </table>		<input type="radio"/> Interino.	<input type="radio"/> Funcionario en prácticas.	<input type="radio"/> Comisión de servicios.	<input type="radio"/> Funcionario de carrera.						
<input type="radio"/> Interino.	<input type="radio"/> Funcionario en prácticas.										
<input type="radio"/> Comisión de servicios.	<input type="radio"/> Funcionario de carrera.										
<p>8.-SU ANTIGÜEDAD EN EL CENTRO ACTUAL ES:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%; padding: 5px;"><input type="radio"/> Primer curso.</td> <td style="width: 50%; padding: 5px;"><input type="radio"/> De 4 a 10 cursos.</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> De 1 a 3 años.</td> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> Más de 10 cursos.</td> </tr> </table>		<input type="radio"/> Primer curso.	<input type="radio"/> De 4 a 10 cursos.	<input type="radio"/> De 1 a 3 años.	<input type="radio"/> Más de 10 cursos.						
<input type="radio"/> Primer curso.	<input type="radio"/> De 4 a 10 cursos.										
<input type="radio"/> De 1 a 3 años.	<input type="radio"/> Más de 10 cursos.										
<p>9.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO TOTAL DE ESTUDIANTES DE LA ASIGNATURA DE OBOE QUE TIENE BAJO SU CARGO ES DE:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%; padding: 5px;"><input type="radio"/> De 1 a 5.</td> <td style="width: 50%; padding: 5px;"><input type="radio"/> De 15 a 20.</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> De 5 a 10.</td> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> De 20 a 25.</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> De 10 a 15.</td> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> Más de 25.</td> </tr> </table>		<input type="radio"/> De 1 a 5.	<input type="radio"/> De 15 a 20.	<input type="radio"/> De 5 a 10.	<input type="radio"/> De 20 a 25.	<input type="radio"/> De 10 a 15.	<input type="radio"/> Más de 25.				
<input type="radio"/> De 1 a 5.	<input type="radio"/> De 15 a 20.										
<input type="radio"/> De 5 a 10.	<input type="radio"/> De 20 a 25.										
<input type="radio"/> De 10 a 15.	<input type="radio"/> Más de 25.										
<p>10.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE MÚSICA DE CÁMARA CON ALUMNADO DE OBOE ES DE:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%; padding: 5px;"><input type="radio"/> De 1 a 5.</td> <td style="width: 50%; padding: 5px;"><input type="radio"/> De 15 a 20.</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> De 5 a 10.</td> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> De 20 a 25.</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> De 10 a 15.</td> <td style="padding: 5px;"><input type="radio"/> Más de 25.</td> </tr> </table> <p>Rellene el siguiente cuadro con los grupos que suele tener en la asignatura de Música de Cámara.</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="width: 30%; padding: 5px;">NÚMERO DE ALUMNOS/AS</th> <th style="width: 70%; padding: 5px;">INSTRUMENTOS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="height: 20px;"></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>		<input type="radio"/> De 1 a 5.	<input type="radio"/> De 15 a 20.	<input type="radio"/> De 5 a 10.	<input type="radio"/> De 20 a 25.	<input type="radio"/> De 10 a 15.	<input type="radio"/> Más de 25.	NÚMERO DE ALUMNOS/AS	INSTRUMENTOS		
<input type="radio"/> De 1 a 5.	<input type="radio"/> De 15 a 20.										
<input type="radio"/> De 5 a 10.	<input type="radio"/> De 20 a 25.										
<input type="radio"/> De 10 a 15.	<input type="radio"/> Más de 25.										
NÚMERO DE ALUMNOS/AS	INSTRUMENTOS										

2	Tubas
2	Flautas
4	Clarinetes
4	Clarinetes
2	Flauta y Guitarra
2	Flauta y Piano
2	Oboe y Piano
2	Saxo y Piano

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.
 De 15 a 20.
 De 5 a 10.
 De 20 a 25.
 De 10 a 15.
 Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Si.
 No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.: Esmeralda Pérez Franco

CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

No conozco ninguno.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolas Zabala "El Menor"		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez		
Josep Zameza y Elexa de		

Antonio Pablo		
Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán		
Arteaga		
Jaime Badius y Vila		
Juan Manuel García de la Puente		
Francisco Soler		
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

No

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

No

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

Si

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO	
1.-EDAD.	<input type="radio"/> Menos de 25 años. <input type="radio"/> De 35 a 43 años. <input checked="" type="radio"/> De 25 a 35 años. <input type="radio"/> De 44 en adelante.
2.-SEXO.	<input checked="" type="radio"/> Hombre <input type="radio"/> Mujer
3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.	<input checked="" type="radio"/> Título Medio de Música <input type="radio"/> Máster* <input type="radio"/> Título Superior de Música <input type="radio"/> Doctorado Indique cuáles: Máster artístico en Interpretación instrumental. Especialidad de oboe
4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.	<input type="radio"/> Conservatorio Elemental <input checked="" type="radio"/> Conservatorio Superior <input type="radio"/> Conservatorio Profesional Indique el nombre del Centro: Conservatorio superior "Maestro Artola" Málaga
5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.	<input type="radio"/> Si <input type="radio"/> No Indique en cuál o cuáles:
6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:	<input type="radio"/> De 0 a 5 años. <input type="radio"/> Entre 16 y 20 años. <input checked="" type="radio"/> Entre 6 y 10 años. <input type="radio"/> Entre 21 y 26 años. <input type="radio"/> Entre 11 y 15 años. <input type="radio"/> Más de 26 años

7.-SU SITUACIÓN ADMINISTRATIVA ACUAL EN EL PUESTO DE TRABAJO ES:	
<input type="radio"/> Interino.	<input type="radio"/> Funcionario en prácticas.
<input type="radio"/> Comisión de servicios.	<input type="radio"/> Funcionario de carrera.
8.-SU ANTIGÜEDAD EN EL CENTRO ACTUAL ES:	
<input type="radio"/> Primer curso.	<input type="radio"/> De 4 a 10 cursos.
<input type="radio"/> De 1 a 3 años.	<input type="radio"/> Más de 10 cursos.
9.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO TOTAL DE ESTUDIANTES DE LA ASIGNATURA DE OBOE QUE TIENE BAJO SU CARGO ES DE:	
<input type="radio"/> De 1 a 5.	<input type="radio"/> De 15 a 20.
<input type="radio"/> De 5 a 10.	<input type="radio"/> De 20 a 25.
<input type="radio"/> De 10 a 15.	<input type="radio"/> Más de 25.
10.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE MÚSICA DE CÁMARA CON ALUMNADO DE OBOE ES DE:	
<input type="radio"/> De 1 a 5.	<input type="radio"/> De 15 a 20.
<input type="radio"/> De 5 a 10.	<input type="radio"/> De 20 a 25.
<input type="radio"/> De 10 a 15.	<input type="radio"/> Más de 25.
Rellene el siguiente cuadro con los grupos que suele tener en la asignatura de Música de Cámara.	
NÚMERO DE ALUMNOS/AS	INSTRUMENTOS
3	Oboe, Fagot, Clarinete
4	Flauta, oboe, clarinete, fagot
5	Flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot.

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Si.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.: Francisco Cornejo Muñoz

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

No conozco ninguno.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala "El Mencia"		
Luis Cíner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez		
Josep Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán		

Arteaga		
Jaime Balius y Vila		
Juan Manuel García de la Puente		
Francisco Soler		
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

No.

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?.
En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

No.

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

Si.

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

1.-EDAD.

Menos de 25 años.

De 35 a 43 años.

De 25 a 35 años.

De 44 en adelante.

2.-SEXO.

Hombre

Mujer

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

Título Medio de Música

Máster*

Título Superior de Música

Doctorado

Indique cuáles:

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

Conservatorio Elemental

Conservatorio Superior

Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro:

CONSERVATORIO PROFESIONAL MANUEL CARRA

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

Si

No

Indique en cuál o cuáles:

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

De 0 a 5 años.

Entre 16 y 20 años.

Entre 6 y 10 años.

Entre 21 y 26 años.

Entre 11 y 15 años.

Más de 26 años

7.-SU SITUACIÓN ADMINISTRATIVA ACUAL EN EL PUESTO DE TRABAJO ES:

- Interino.
 Funcionario en prácticas.
 Comisión de servicios.
 Funcionario de carrera.

8.-SU ANTIGÜEDAD EN EL CENTRO ACTUAL ES:

- Primer curso.
 De 4 a 10 cursos.
 De 1 a 3 años.
 Más de 10 cursos.

9.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO TOTAL DE ESTUDIANTES DE LA ASIGNATURA DE **OBOE** QUE TIENE BAJO SU CARGO ES DE:

- De 1 a 5.
 De 15 a 20.
 De 5 a 10.
 De 20 a 25.
 De 10 a 15.
 Más de 25.

10.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **MÚSICA DE CÁMARA** CON ALUMNADO DE OBOE ES DE:

- De 1 a 5.
 De 15 a 20.
 De 5 a 10.
 De 20 a 25.
 De 10 a 15.
 Más de 25.

Rellene el siguiente cuadro con los grupos que suele tener en la asignatura de Música de Cámara.

NÚMERO DE ALUMNOS/AS	INSTRUMENTOS
2	OBOE Y GUITARRA 6ºEP
2	OBOE Y PIANO 4ºEP
3	CLARINETE, FLAUTA Y PIANO 5ºEP
3	2 CLARINETES Y PIANO 5ºEP
2	OBOE Y PIANO 6ºEP

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Si.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.:

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens	SI	
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala "El Menor"		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez	SI	
Joseph Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero	SI	
Juan Manuel Gaitán Arteaga		
Jaime Balias y Vila		

Juan Manuel García de la Puente		
Francisco Soler	SI	
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

NO

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

NO

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

SI

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

*** PARA CONTESTAR, MARCAR EN NEGRITA LA RESPUESTA**

1.-EDAD.

Menos de 25 años.

De 35 a 43 años.

De 25 a 35 años.

De 44 en adelante.

2.-SEXO.

Hombre

Mujer

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

Título Medio de Música

Máster*

Título Superior de Música

Doctorado

Indique cuáles:

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

Conservatorio Elemental

Conservatorio Superior

Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro: Conservatorio Superior de Música de Málaga

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

Si

No

Indique en cuál o cuáles: Nivel elemental y profesional

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

De 0 a 5 años.

Entre 16 y 20 años.

Entre 6 y 10 años.

Entre 21 y 26 años.

Entre 11 y 15 años.

Más de 26 años

7.-SU SITUACIÓN ADMINISTRATIVA ACUAL EN EL PUESTO DE TRABAJO ES:

- | | |
|---|---|
| <input type="radio"/> Interino. | <input type="radio"/> Funcionario en prácticas. |
| <input type="radio"/> Comisión de servicios. | <input type="radio"/> Funcionario de carrera. |

8.-SU ANTIGÜEDAD EN EL CENTRO ACTUAL ES:

- | | |
|--------------------------------------|--|
| <input type="radio"/> Primer curso. | <input type="radio"/> De 4 a 10 cursos. |
| <input type="radio"/> De 1 a 3 años. | <input type="radio"/> Más de 10 cursos. |

9.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO TOTAL DE ESTUDIANTES DE LA ASIGNATURA DE **OBOE** QUE TIENE BAJO SU CARGO ES DE:

- | | |
|---|---|
| <input type="radio"/> De 1 a 5. | <input type="radio"/> De 15 a 20. |
| <input type="radio"/> De 5 a 10. | <input type="radio"/> De 20 a 25. |
| <input type="radio"/> De 10 a 15. | <input type="radio"/> Más de 25. |

10.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **MÚSICA DE CÁMARA** CON ALUMNADO DE OBOE ES DE:

- | | |
|-----------------------------------|---|
| <input type="radio"/> De 1 a 5. | <input type="radio"/> De 15 a 20. |
| <input type="radio"/> De 5 a 10. | <input type="radio"/> De 20 a 25. |
| <input type="radio"/> De 10 a 15. | <input type="radio"/> Más de 25. |

Rellene el siguiente cuadro con los grupos que suele tener en la asignatura de Música de Cámara.

**NÚMERO DE INSTRUMENTOS
ALUMNOS/AS**

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Sí.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.: René Martín Rodríguez

(SIGUE)

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

O No conozco ninguno.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala “El Menor”		
Luis Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		

Francisco Delgado
Sánchez

Juan Pascual Valdivia

Pedro de Castro
Barriento

Francisco Delgado
Sánchez

Joseph Zameza y
Elخالde

Antonio Pablo
Honrubia y Rus

Antonio Caballero

Juan Manuel Gaitán
Arteaga

Jaime Balius y Vila

Juan Manuel García
de la Puente

Francisco Soler

Ramón Garay

Pedro Navarro

Cristóbal Díaz

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

SI - **NO**

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

SI - **NO**

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

SI - **NO**

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO
--

1.-EDAD.

- | | |
|---|---|
| <input type="radio"/> Menos de 25 años. | <input type="radio"/> <u>De 35 a 43 años.</u> |
| <input type="radio"/> De 25 a 35 años. | <input type="radio"/> De 44 en adelante. |

2.-SEXO.

- | | |
|-------------------------------------|-----------------------------|
| <input type="radio"/> <u>Hombre</u> | <input type="radio"/> Mujer |
|-------------------------------------|-----------------------------|

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

- | | |
|--|---------------------------------|
| <input type="radio"/> Título Medio de Música | <input type="radio"/> Máster* |
| <input type="radio"/> <u>Título Superior de Música</u> | <input type="radio"/> Doctorado |

Indique cuáles:

Oboe

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

- | | |
|--|--|
| <input type="radio"/> Conservatorio Elemental | <input type="radio"/> Conservatorio Superior |
| <input type="radio"/> <u>Conservatorio Profesional</u> | |

Indique el nombre del Centro:

Conservatorio profesional de Música Manuel Carra

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

- | | |
|---------------------------------|--------------------------|
| <input type="radio"/> <u>Si</u> | <input type="radio"/> No |
|---------------------------------|--------------------------|

Indique en cuál o cuáles: Elemental y Medio en Jaén, La Línea y Málaga.

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

- | | |
|--|---|
| <input type="radio"/> De 0 a 5 años. | <input type="radio"/> Entre 16 y 20 años. |
| <input type="radio"/> Entre 6 y 10 años. | <input type="radio"/> Entre 21 y 26 años. |
| <input type="radio"/> <u>Entre 11 y 15 años.</u> | <input type="radio"/> Más de 26 años |

7.-SU SITUACIÓN ADMINISTRATIVA ACUAL EN EL PUESTO DE TRABAJO ES:

- Interino.
 Funcionario en prácticas.
 Comisión de servicios.
 Funcionario de carrera.

8.-SU ANTIGÜEDAD EN EL CENTRO ACTUAL ES:

- Primer curso.
 De 4 a 10 cursos.
 De 1 a 3 años.
 Más de 10 cursos.

9.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO TOTAL DE ESTUDIANTES DE LA ASIGNATURA DE **OBOE** QUE TIENE BAJO SU CARGO ES DE:

- De 1 a 5.
 De 15 a 20.
 De 5 a 10.
 De 20 a 25.
 De 10 a 15.
 Más de 25.

10.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **MÚSICA DE CÁMARA** CON ALUMNADO DE OBOE ES DE:

- De 1 a 5.
 De 15 a 20.
 De 5 a 10.
 De 20 a 25.
 De 10 a 15.
 Más de 25.

Rellene el siguiente cuadro con los grupos que suele tener en la asignatura de Música de Cámara.

NÚMERO DE ALUMNOS/AS	INSTRUMENTOS
2	piano y oboe
2	piano y otro instrumento
?	agrupaciones varias

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

- De 1 a 5. _____ De 15 a 20.
 De 5 a 10. De 20 a 25.
 De 10 a 15. Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

- Si. No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.:

CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		

Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala “El Menor”		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez		
Joseph Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán Arteaga		
Jaime Balias y Vila		
Juan Manuel García de la Puente		
Francisco Soler		
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?. No

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección. No

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?. Si

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

1.-EDAD.

- Menos de 25 años. De 35 a 43 años.
 De 25 a 35 años. De 44 en adelante.

2.-SEXO.

- Hombre Mujer

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

- Título Medio de Música Máster*
 Título Superior de Música Doctorado

Indique cuáles:

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

- Conservatorio Elemental Conservatorio Superior
 Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro:

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

- Si No

Indique en cuál o cuáles: También superior

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

- De 0 a 5 años. Entre 16 y 20 años.
 Entre 6 y 10 años. Entre 21 y 26 años.
 Entre 11 y 15 años. Más de 26 años

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Si.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.: JACOBO DÍAZ GIRÁLDEZ

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa	X	
Antonio Ripa	X	
Domingo Arquimbau	X	
Juan Francés de Iribarren	X	
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala "El Menor"		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento	X	
Francisco Delgado Sánchez		
Joseph Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán		

Arteaga		
Jaime Balius y Vila		
Juan Manuel García de la Puente	X	
Francisco Soler	X	
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?. NO

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

SI, solos en dúo para trabajar afinación aparte de conocer a esos compositores españoles

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

SI ,me parecería un acierto.

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

*** PARA CONTESTAR, MARCAR EN NEGRITA LA RESPUESTA**

1.-EDAD.

Menos de 25 años.

De 35 a 43 años.

De 25 a 35 años.

De 44 en adelante.

2.-SEXO.

Hombre

Mujer

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

Título Medio de Música

Máster*

Título Superior de Música

Doctorado

Indique cuáles:

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

Conservatorio Elemental

Conservatorio Superior

Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro: Conservatorio elemental de música "Triana"

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

Sí

No

Indique en cuál o cuáles:

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

De 0 a 5 años.

Entre 16 y 20 años.

Entre 6 y 10 años.

Entre 21 y 26 años.

Entre 11 y 15 años.

Más de 26 años

7.-SU SITUACIÓN ADMINISTRATIVA ACUAL EN EL PUESTO DE TRABAJO ES:

- | | |
|--|--|
| <input type="radio"/> Interino. | <input type="radio"/> Funcionario en prácticas. |
| <input type="radio"/> Comisión de servicios. | <input type="radio"/> Funcionario de carrera. |

8.-SU ANTIGÜEDAD EN EL CENTRO ACTUAL ES:

- | | |
|--------------------------------------|--|
| <input type="radio"/> Primer curso. | <input type="radio"/> De 4 a 10 cursos. |
| <input type="radio"/> De 1 a 3 años. | <input type="radio"/> Más de 10 cursos. |

9.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO TOTAL DE ESTUDIANTES DE LA ASIGNATURA DE **OBOE** QUE TIENE BAJO SU CARGO ES DE:

- | | |
|--|-----------------------------------|
| <input type="radio"/> De 1 a 5. | <input type="radio"/> De 15 a 20. |
| <input type="radio"/> De 5 a 10. | <input type="radio"/> De 20 a 25. |
| <input type="radio"/> De 10 a 15. | <input type="radio"/> Más de 25. |

10.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **MÚSICA DE CÁMARA** CON ALUMNADO DE OBOE ES DE:

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| <input type="radio"/> De 1 a 5. | <input type="radio"/> De 15 a 20. |
| <input type="radio"/> De 5 a 10. | <input type="radio"/> De 20 a 25. |
| <input type="radio"/> De 10 a 15. | <input type="radio"/> Más de 25. |

Rellene el siguiente cuadro con los grupos que suele tener en la asignatura de Música de Cámara.

**NÚMERO DE INSTRUMENTOS
ALUMNOS/AS**

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Sí.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.:

(SIGUE)

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

O No conozco ninguno.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa	SI	CRISTUS FACTUS EST, MISA
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala “El Menor”		
Luis Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		

Francisco Delgado
Sánchez

Juan Pascual Valdivia

Pedro de Castro
Barriento

Francisco Delgado
Sánchez

Joseph Zameza y
Elخالde

Antonio Pablo
Honrubia y Rus

Antonio Caballero

Juan Manuel Gaitán
Arteaga

Jaime Balius y Vila

Juan Manuel García
de la Puente

Francisco Soler

Ramón Garay

Pedro Navarro

Cristóbal Díaz

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

SI - **NO**

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

SI - **NO**

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

SI - **NO**

(PORTADA)

ASPECTOS GENERALES Y PERSONALES DEL PROFESORADO

1.-EDAD.

- Menos de 25 años. De 35 a 43 años.
 De 25 a 35 años. De 44 en adelante.

2.-SEXO.

- Hombre Mujer

3.-TITULACIONES ACADÉMICAS.

- Título Medio de Música Máster*
 Título Superior de Música Doctorado

Indique cuáles:

4.-TIPO DE CENTRO Y NIVEL DONDE IMPARTE ENSEÑANZAS.

- Conservatorio Elemental Conservatorio Superior
 Conservatorio Profesional

Indique el nombre del Centro:

5.-SIEMPRE HA IMPARTIDO DOCENCIA EN LE MISMO NIVEL QUE EJERCE ACTUALMENTE.

- Si No

Indique en cuál o cuáles:

6.-CONTANDO EL CURSO 2013-2014, EL NÚMERO DE AÑOS QUE LLEVA EN LA DOCENCIA SON:

- De 0 a 5 años. Entre 16 y 20 años.
 Entre 6 y 10 años. Entre 21 y 26 años.
 Entre 11 y 15 años. Más de 26 años

11.-ACTUALMENTE, EL NÚMERO DE HORAS DE **LITERATURA DEL INSTRUMENTO** ES DE:

De 1 a 5.

De 15 a 20.

De 5 a 10.

De 20 a 25.

De 10 a 15.

Más de 25.

12.-EN LA ASIGNATURA “**LITERATURA DEL INSTRUMENTO**”, TRATA EL TEMA DEL USO DEL OBOE EN LAS CATEDRALES:

Si.

No.

En caso afirmativo, describa qué compositores toma como referencia.

13.-NOMBRE (OPCIONAL)

D. / Dña.:

**CONOCIMIENTO Y EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MAESTROS DE
CAPILLA ANDALUCES EN LOS DISTINTOS CONSERVATORIOS DE
NUESTRA COMUNIDAD AUTÓNOMA.**

1.- En la siguiente tabla expongo una relación de Maestros de Capilla que ejercieron en Andalucía entre los años 1750-1830. ¿Cuáles conoce?. ¿Ha interpretado alguna obra de los mismos?. Cítelas brevemente.

MAESTROS DE CAPILLA ANDALUCES	CONOCE	OBRAS INTERPRETADAS
Pedro Rabassa		
Antonio Ripa		
Domingo Arquimbau		
Juan Francés de Iribarren		
Jaime Torrens		
Juan Bros		
Luis Blasco		
Antonio Godoy		
Mariano Reig		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Domingo Vidal		
Nicolás Zabala "El Menor"		
Luís Giner		
Joaquín García de Antonio		
Mateo Guerra		
Francisco Torrens		
Francisco Delgado Sánchez		
Juan Pascual Valdivia		
Pedro de Castro Barriento		
Francisco Delgado Sánchez		
Joseph Zameza y Elexalde		
Antonio Pablo Honrubia y Rus		
Antonio Caballero		
Juan Manuel Gaitán Arteaga		
Jaime Balias y Vila		

Juan Manuel García de la Puente		
Francisco Soler		
Ramón Garay		
Pedro Navarro		
Cristóbal Díaz		

2.-¿Conoce algún Maestro no contenido en la lista que ejerciera en Andalucía en dichos años y que no haya nombrado?.

3.-¿Tiene en su Programación Didáctica alguna obra de los mismos?. En caso afirmativo, cuáles han sido las características para su elección.

4.- Tras leer la carta de presentación en la que se expone la posibilidad de llevar la música de Maestros de Capilla andaluces a las Programaciones de conservatorios, ¿Ve viable el proyecto?.

ÍNDICE DE ANEXOS EXTERNOS

- 1. ANEXO EXTERNO I: Base de Datos. Catálogo de obras de Domingo Arquimbau.**
- 2. ANEXO EXTERNO II: Archivos de las obras en formato Sibelius.**
- 3. ANEXO EXTERNO III: Vídeos de las actividades.**
- 4. ANEXO EXTERNO IV: Audio de la Encuesta-Coloquio correspondiente al tercer episodio de la actividad realizada en Enseñanzas Elementales.**
- 5. ANEXO EXTERNO V: ANEXOS IX y X de la Tesis Doctoral. (Solo Formato papel)**

