

6

Diario de un oboísta

Edith Gutiérrez Zermeño

292001

Escuela Nacional de Música, UNAM

México, 2001

Licenciado en Instrumentista



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción

El presente texto, *Diario de un oboe*, está dirigido a jóvenes interesados en la música y en lo particular, en el oboe. Este instrumento, es el narrador y protagonista de numerosos viajes que lo sitúan en los más diversos ámbitos históricos y sociales. Cada vivencia es utilizada para ilustrar de manera amena aspectos diversos de su historia social, estética y organológica.

El propósito de este escrito (y de la modalidad escogida) es estimular a los jóvenes al estudio del oboe, presentándolo como es en realidad: no meramente un objeto físico capaz de producir sonido, sino el producto y reflejo de varios milenios de cultura humana; un instru-

mento que, a lo largo del tiempo, se ha convertido en portador de los significados más disímiles y que ha cumplido las más diversas funciones. En suma, el texto presenta al oboe como un instrumento que tiene historia: la que se deposita en la mente y en las manos de quien en nuestros días lo retoma y le permite extender su andar de siglos.

10 de abril

Todavía no la conozco, sólo sé que será mi nueva dueña y que se llama Atenea. En unos días el señor Olivier, mi dueño anterior, me llevará a su casa. Me pregunto cómo será mi vida en manos femeninas: ser el oboe (fig. 1) de una chica de 24 años y vibrar al ritmo de sus emociones debe ser muy diferente a todo lo que conozco.

Haciendo un recuento de los años que pasé en manos del señor Olivier, puedo decir que no es que mi vida fuera aburrida (porque a final de cuentas yo me las ingeniaba para divertirme y tocar lo más contento posible), es sólo que con él las cosas siempre estaban en su sitio, cada día seguíamos la misma rutina. A primera hora, sus ejercicios de calentamiento: notas largas para empezar, arpegios y escalas; luego venían los pasajes de orquesta. Teníamos ensayo con la orquesta tres veces por semana y concierto, cada viernes a las ocho de la noche.

Sin embargo, su manera de tocar me gustaba. Debo reconocer que él lograba en mí un sonido profundo y oscuro, y que en la orquesta tocaba con mucha precisión.

12 de abril

Escuché decir que Atenea es una solista internacional. Probablemente estaremos viajando todo el tiempo. Ésa es otra de las cosas que cambiarán para mí, porque con Olivier casi nunca viajaba y los conciertos con la orquesta eran todos en el mismo teatro. Viajar es una de las cosas que más disfruto, pues aprendo mucho cuando visito otros lugares. Tengo la manía de estar observando y curioseando lo que hacen los demás.

13 de abril

Atenea me agradó y creo que podemos llegar a ser buenos amigos. Tiene gracia para hacer y decir las cosas; de eso me di cuenta hoy que la escuché hablando con el director de un grupo con el que estamos invitados a tocar. Su figura delgada corría ágilmente al teléfono cada vez que iba a contestar las llamadas que, durante todo el día, le hicieron esos músicos. Por lo que alcancé a oír, ellos se interesan en el rescate de melodías antiguas. Buscan darles un sonido actual y, con ese fin, combinan instrumentos tradicionales con modernos aparatos electroacústicos. Dentro

de algunos días saldremos de viaje con ellos, aunque no alcancé a escuchar adónde vamos. Lo que sí sé es que Atenea tiene que aprovechar al máximo estos días para empezar a conocerme y adaptarse a mí. Tal vez mi peso sea diferente al del instrumento con el que tocaba antes, seguramente algunas de mis notas tienen un color diferente y ahora sus dedos deben acostumbrarse a la suavidad con que se accionan mis llaves.

19 de abril

Han pasado varios días y Atenea está logrando, con su aliento, hacer que mi alma resuene desde lo profundo. Me estoy volviendo parte suya. Ella consigue darme un sonido dulce y brillante y creo que le gusta mi voz porque ayer se pasó toda la tarde tocándome. Escuchaba cada nota con atención, probó diferentes cañas (fig. 2) y al final me dejó con la que funcionaba mejor. He notado que no es tan cuidadosa para limpiarme como lo era Olivier.

Por otro lado, creo que le encanta hablar por teléfono, pues a veces pasa horas pegada a la bocina y se olvida de mí durante largo rato. Todavía no conozco toda su casa, sólo su recámara y el cuarto donde tiene sus partituras, el estéreo

y sus discos. Atenea acostumbra tocar en la recámara, no como Olivier que invariablemente lo hacía en su estudio. Aunque la habitación de mi flamante dueña no está muy ordenada, me gusta porque recibe mucha luz y en ella mi sonido resuena con mayor calidez que en otros espacios, porque sus muros están recubiertos de madera.

23 de abril

Hoy es el día: saldremos de viaje por primera vez juntos. En un par de horas un taxi nos llevará al aeropuerto. Me emocioné mucho cuando supe que vamos a Egipto y a Roma. Siempre he soñado con ir a esos lugares, donde florecieron antiguas civilizaciones de las que se cuentan tantas historias.

Por el tipo de espectáculo en el que vamos a participar y la potencia de los instrumentos que se van a utilizar, me imagino que tendrán que amplificar mi sonido. Lo lamento porque no me gusta usar micrófono: con él mi voz cambia mucho y se vuelve extraña. La verdad es que me siento un poco fuera de lugar, pues tengo más experiencia como instrumento de orquesta. Además, estoy un poco nervioso porque nunca

he tocado con sintetizadores. Espero que todo salga bien.

24 de abril

El viaje en avión me puso de malas. Pasé muchas horas dividido en tres partes y encerrado en mi estuche. Aunque estaba bien acojinado y en un lecho de terciopelo, sentí claustrofobia. En la oscuridad, el tiempo se me hizo eterno: ya era de noche cuando llegamos a Egipto.

En el trayecto del aeropuerto al hotel, advertí un cambio de temperatura y humedad en el ambiente. El poco aire que se filtraba hasta mí, además de seco, estaba impregnado de una variedad de olores desconocidos. Atenea y yo llegamos al hotel fatigados por el viaje. La mejor opción es descansar para estar bien dispuestos para mañana.

25 de abril

Un autobús estuvo en la puerta del hotel a primera hora, para llevarnos al lugar donde se celebraría el primer concierto. Como iba puesto el aire acondicionado, no fue sino hasta que bajamos del camión que pude darme cuenta de

que hacía mucho calor, tanto como nunca en mi vida había experimentado.

Al llegar al teatro nos enteramos que las localidades ya estaban agotadas. En la entrada había mucha gente y el aire se sentía saturado. Pensé que iba a ser un poco difícil tocar en esas condiciones, porque las cañas que Atenea utiliza vibran mejor en lugares más húmedos. Fuera de la sala, la sequedad del aire me provocaba una sensación de asfixia. Sin embargo, ya adentro el clima no era tan caluroso.

El público estaba sorprendido por la escenografía que se usó para el espectáculo. Al igual que yo, seguramente estaban acostumbrados a las salas de conciertos convencionales, con butacas numeradas frente a un rígido escenario. Aquí todo era diferente. Parecía que nos encontrábamos dentro de una tumba egipcia: las paredes estaban cubiertas de inscripciones y había fuego en vez de luz artificial. Me dio gusto ver que a nuestro lado estaban colocados los violines y las flautas, con quienes siempre he hecho buen equipo en la orquesta.

Después salió la cantante, de cabello largo y atuendo que simulaba hojas del bosque. Su rostro reflejaba serenidad y alegría. Su voz me

pareció como lejana, profunda; al escucharla tuve la sensación de que había estado cantando eternamente y me transportó al pasado. De hecho, la letra de sus canciones estaba en un idioma extranjero, que después supe era egipcio.

26 de abril

Hoy Atenea decidió ir al Museo del Cairo. No teníamos mucho tiempo pues mañana volaremos a Roma. Por eso no fuimos a las pirámides, y en realidad yo lo hubiera preferido.

En el museo había una sala con los instrumentos que usaban los egipcios; entre ellos vi unos oboes de metal del año... ¡2800 a. C.! Eran unos tubos curvos, llamados pipas que tenían solamente tres orificios: me pregunto qué sonidos se podían producir con tan pocos orificios. Yo no sabía que la historia de mi familia se remontaba a tiempos tan lejanos (fig. 3).

También eran muy antiguas las reproducciones de unas pinturas que se encontraron al excavar en el Cementerio de Ur, en la antigua Mesopotamia. En ellas aparecían unas mujeres que caminaban aplaudiendo, otras llevaban un arpa, una lira o tocaban un oboe formado por

dos tubos que se soplaban al mismo tiempo (fig.4). Supongo que si esos instrumentos se encontraron en un cementerio es porque se usaron para el culto a los muertos. La idea me causó un poco de horror: ¡a mí no me gustaría acompañar a un muerto!

Atenea se impresionó con unos fragmentos de cañas que se conservaron durante siglos gracias al buen clima de Egipto. Tanto miraba las cañas que un guardia la regañó por recargarse en el cristal que las protegía.

Cuando regresamos al hotel, se dedicó a frotarme con un poco de aceite. Seguramente quería protegerme porque temía que el clima desértico hubiera resecado mi cuerpo de madera de ébano y que eso me ocasionara una rajadura. Después, talló dos cañas nuevas porque sabe que el concierto de mañana en Roma será al aire libre, y si no hace tanto calor como aquí en Egipto, las cañas que hemos usado no servirán igual. Esto sobre todo porque el carrizo no vibra de la misma manera cuando cambia la altura del lugar y Roma se encuentra a mayor altura sobre el nivel del mar que Egipto. Sólo hasta que estemos en el lugar del concierto sabremos cuál de las cañas utilizar.

27 de abril

Esta mañana, aún en Egipto, salimos muy temprano al aeropuerto para tomar el vuelo hacia Roma. Después de esperar a que todos los integrantes del grupo registraran su equipaje, por fin abordamos el avión. Me gustó la sensación al despegar: sentí el momento exacto en el que las ruedas del avión se separaron del piso y nos elevamos. En pocas horas estuvimos en otro continente. En el aeropuerto nos recogieron para llevarnos a uno de los hoteles más lujosos de Roma.

28 de abril

El concierto fue a mediodía. Un autobús nos llevó del hotel hasta el sitio donde sería la presentación. Yo me sentía con muchas ganas de sonar y también deseaba volver a oír la voz de la cantante.

La escenografía fue también muy ingeniosa. Con humo blanco y unas cuantas luces, los escenógrafos lograron reproducir las ruinas del Partenón, a pesar de que estábamos en una de las calles más transitadas de Roma. La idea me

pareció buena, pero como no había ninguna estructura sólida, el aire helado entraba por todos lados. Yo tenía mucho frío y no podía alcanzar la afinación de los demás instrumentos. Atenea de vez en cuando me protegía con la tela de su vestido para calentarme y ayudarme a llegar a la afinación del resto de los músicos. Creo que me salvó de un resfriado...

El concierto me gustó mucho porque se creó un ambiente mágico con el público y fue interesante saber después que había asistentes de casi todas partes del mundo. Por momentos se sentía como si la gente fuera parte de la música. Todavía recuerdo la impresión causada por esas melodías antiguas, atrapadas en los sonidos modernos de los sintetizadores. Era como estar en el futuro y en el pasado a la vez.

Después del concierto, los organizadores ofrecieron un delicioso banquete. Para sorpresa de todos, en el centro de las mesas había unas réplicas de vasos griegos auténticos (fig. 5). Los recipientes tenían pintados a hombres descalzos que vestían túnicas. Uno de ellos tocaba un instrumento de caña, como los que me acuerdo que vimos en el museo egipcio. Mientras yo pensaba eso, llegó hasta mí una voz muy ronca, que opacaba a las demás. Era un hombre entrado en

años que se dirigía en tono un tanto pedante a su esposa:

—Este instrumento doble era el oboe de los griegos y se llamaba aulós —le explicaba—, aunque debo decirte que no siempre se usaron aulós de dos tubos, pues los había de uno solo. Fijate en esa especie de bozal que los músicos se amarraban a la cabeza (fig. 6) —continuó luciéndose ante su esposa, que no decía nada—. El instrumento se parece mucho a la tibia que usaron los romanos (fig. 7).

El tono arrogante del viejo contrastaba con el carácter juguetón del percusionista que coqueteaba con Atenea. En medio de pláticas entrecruzadas alcancé a escuchar que el músico le decía:

—Oye, tienes suerte de tocar el oboe moderno y no el aulós. Debe haber sido muy incómodo usar esa cinta.

—Tal vez —contestó Atenea—, pero también debe haber resultado muy divertido estar en las fiestas que los griegos hacían en honor de su dios Baco. Imagínate esas tremendas celebraciones... entre la danza, el vino, la comida y el aulós, que no podía faltar.

—Sí, aunque no te imagino danzando frénética alrededor de una hoguera con tu aulós —replicó divertido el percusionista.

—Pues yo sí te imagino bailando junto a un hombre disfrazado con unas patas de chivo, bebiendo hasta el cansancio. Por cierto, veo que no has parado de servirte vino desde que llegamos... y, ahora que lo pienso, a ti como percusionista no te hubiera ido muy bien en la época de los romanos: habrías estado en los combates de los gladiadores tocando un tamborcillo y viendo cómo se mataban unos a otros —dijo Atenea alcanzando un bocadillo.

—No te preocupes, no me asusta la sangre. Además, si a mi lado hubiera estado una chica tan linda como tú, tocando la tibia romana, seguramente me habría divertido.

—Yo creo que en esa época no había mujeres que tocaran la tibia, pero mejor, porque supe que los tibicines también tenían a su cargo otras “tareitas”, como castigar a los esclavos con el látigo y darles de comer.

Ellos seguían hablando del aulós y coqueteando. Yo francamente ya quería regresar al hotel y, si Atenea se sentía dispuesta, hacer un

poco de música. Sin embargo ella no parecía tener los mismos planes que yo, pues no dejaba de comer bocadillos, uvas y cuanto encontraba a su paso. Si seguía comiendo así de seguro ya no habría música, pues ella nunca toca con el estómago lleno. Dice que en esas circunstancias es muy incómodo soplar.

Se lo perdono: aunque desordenada, me gusta que sea emotiva y espontánea. Ciertamente hemos hecho gran amistad. Sus dedos se han amoldado a mi cuerpo con rapidez y formamos una pareja invencible. Francamente no extraño ni tantito al tieso de Olivier.

29 de abril

Atenea se levantó muy tarde a desayunar. Después alistó sus cosas para irnos al aeropuerto y regresar lo antes posible a Quebec, nuestro hogar. Me siento contento porque estoy seguro de que allá la nieve se habrá derretido por completo y los árboles de maple estarán retoñando. Adoro esta época del año. La pequeña ciudad se vuelve bulliciosa pues la gente que se fue a pasar el invierno a climas más amables, por fin regresa a casa.

2 de mayo

Aquí en Quebec los días transcurrían sin novedad, pero hoy en la mañana sucedió algo curioso. Al bajar del autobús, Atenea chocó con un hombre que llevaba bajo el brazo unos documentos. Con el golpe, los papeles del señor quedaron regados por el piso. Mientras él se acomodaba los lentes con gesto contrariado, su mirada de reproche se transformó en sorpresa al reconocer a Atenea, quien apenada recogía los documentos y se disculpaba torpemente.

—¡Atenea! ¡Qué gusto!

—¡Maestro! ¡Qué pena! ¡Cómo está?

Con un abrazo cariñoso se saludaron. Alcancé a intuir que él había sido su maestro de oboe en el Conservatorio. Los papeles, todavía en manos de ella, despertaron su curiosidad.

—Son ilustraciones de instrumentos antiguos —dijo el maestro adivinando su interés. Luego la tomó del brazo y echaron a andar—. Tengo en casa algunos ejemplares como los que muestran los dibujos, ¿quieres venir a verlos?

Atenea aceptó entusiasmada. Se verán en un par de días.

4 de mayo

La mañana de hoy estuvo fresca a pesar de que los meteorólogos anunciaron un día caluroso. Atenea lucía radiante y un tono rojizo coloreaba sus mejillas. Sin tiempo de terminar sus ejercicios de respiración, me tomó de la repisa y partimos en su auto. Quiso aprovechar para pedirle a su maestro que le ayudara a revisar unos pasajes de música de orquesta: por eso me llevó con ella.

Justo a la hora acordada estuvimos en casa del maestro. Nos estacionamos frente a la casa de madera blanca, con escalera al frente y techo de dos aguas. Ella tocó el timbre. Al escucharlo, me di cuenta de que la altura de su sonido era la misma que tiene la nota "La". Me fue fácil reconocerla porque, en la orquesta, tengo la tarea de hacer sonar justo esa nota para que los demás músicos afinen sus instrumentos con base en ella.

El maestro abrió la puerta y saludó afectuosamente a Atenea, invitándola a entrar. Luego nos condujo hasta el estudio, donde percibí un olor a maderas preciosas. No sabía de dónde venía porque sólo había unos cuantos muebles de

oficina, un librero con ejemplares antiguos em-
pastados en cuero, unas vitrinas vacías y cajas
arrinconadas. Entre éstas distinguí numerosas
pinturas protegidas por sábanas blancas. El
maestro dijo que acababa de adquirir las pintu-
ras y de comprar otros instrumentos antiguos,
los cuales venían a agrandar su colección. Platicó
entusiasmado su idea de exhibirlos al público en
su propia casa.

—Desgraciadamente —dijo—, me he gastado
mis últimos ahorros en conseguir los instrumen-
tos y hasta ahora no he podido montar la exposi-
ción como yo quisiera. Se necesitan lámparas es-
peciales para iluminarlos y las vitrinas deben es-
tar aisladas; hay que mantener una temperatura
y humedad adecuadas para que se conserven
tanto las pinturas como los propios instrumen-
tos. Dentro de tres días se acaban mis vacaciones
y debo volver a dar clases. Si no aprovecho al
máximo estos días, después no tendré oportuni-
dad de preparar la exposición.

—¿Por qué no me permite ayudarle? —
propuso Atenea.

No es que a ella le sobre el tiempo; más
bien supongo que lo que la motivó a ofrecer su
ayuda fue la curiosidad de ver los instrumentos.

El maestro aceptó gustoso y ambos pusieron manos a la obra de inmediato. Sacaron del estudio los muebles y las cajas estorbosas. Atenea aspiró el piso y después lavó los muros donde quedarían colocadas las pinturas.

Mientras el maestro retiraba las sábanas que cubrían las pinturas, explicó a Atenea la importancia de que su colección de pinturas se exhibiera junto con los instrumentos, porque en los cuadros había mucha información de los instrumentos que se usaron durante el Renacimiento.

Juntos decidieron que una de las paredes se dedicaría a las *Cantigas de Santa María*. Atenea las miraba intrigada. Entonces el maestro le explicó que esas pinturas medievales plasmadas sobre pergamino coloreado son muy valiosas por sus anotaciones musicales, y también porque en casi todas aparecen personajes tocando instrumentos musicales (fig. 8).

—Los pergaminos fueron pintados por el propio rey Alfonso X, llamado “El Sabio”, y revelan mucho acerca de la música del siglo XIII — le dijo—. Sobre todo, permiten identificar los instrumentos utilizados en esa época.

—¿Cómo surgió en usted el interés por la pintura? —preguntó Atenea mientras ayudaba a colocar los pequeños cuadros.

—De hecho, yo nunca había tenido contacto con la pintura. Eso cambió cuando empecé a estudiar a fondo la historia de los instrumentos. Entonces me di cuenta de que los libros escritos antes del siglo XVI no contienen descripciones precisas de los instrumentos y que falta mucha información al respecto. Los pocos documentos de la Edad Media sobre el tema fueron escritos en monasterios, donde se despreciaba tanto a los músicos callejeros como a los instrumentos que ellos utilizaban. Ésa es la razón de que sus libros no describan todos los instrumentos existentes en la época. Para colmo, antes del siglo XVI casi no se conservaron instrumentos originales.

Entre los dos empujaron una de las vitrinas hasta el centro del estudio. En ella colocaron un libro. El maestro le dijo a Atenea que era el célebre *Syntagma Musicum*, la organografía (o sea un tratado sobre instrumentos musicales) que escribió el teórico y compositor alemán Michael Praetorius, alrededor de 1620.

Después abrió el libro y le enseñó una de sus ilustraciones: el dibujo mostraba siete instru-

mentos de caña de diferente tamaño, llamados chirimías y bombardas. Los dos más pequeños eran las chirimías (fig. 9) y noté que una de ellas era muy parecida a mí. Luego vi que en otra de las vitrinas había una chirimía *de carne y hueso*: pude ver que su cuerpo era un tubo cónico un poco más ancho que el mío y que terminaba más acampanado. Además estaba torneado en una sola pieza.

Las bombardas eran más grandes. El maestro comentó que ese curioso nombre había resultado del parecido de los instrumentos con unos cañones de guerra, pero que por su tamaño estorboso habían caído en desuso. Yo pensaba: ¡pues cómo no!, si la más grande medía... ¡tres metros! Claro que no cabría en ninguna de las vitrinas que tenía el maestro en casa. Seguramente tendrían que colocarlas en pedestales especiales.

Arrumbado en mi estuche, desde una esquina yo observaba los instrumentos. Finalmente eran mis ancestros y, aunque diferentes a mí, utilizaban la doble caña como yo. Sin embargo, me preguntaba: ¿Por qué esos instrumentos no se usan ya en la orquesta? ¿Cómo le hacían los

músicos de entonces para poder tocar instrumentos tan grandes?

Ellos estaban tan absortos en su tarea que se olvidaron incluso de comer. Dándose cuenta de que el trabajo no podía hacerse en un solo día, decidieron ir a cenar fuera y continuar con el trabajo al día siguiente. Durante la cena yo seguía haciéndome preguntas: ¿Por qué muchos de los instrumentos que aparecían en las pinturas se dejaron de utilizar? ¿Cómo sonaban? Entre la cena, la plática de Atenea con su maestro y mis reflexiones, el tiempo se fue volando.

—¿Te parece bien que nos veamos mañana a la misma hora? —preguntó el maestro a modo de despedida.

—Sí, está bien, maestro —concluyó Atenea y, luego de darle un beso en la mejilla, se levantó de la mesa.

5 de mayo

Muy temprano esta mañana, Atenea estudió las piezas que quería que el maestro le revisara y luego nos dirigimos a su casa. Ella tenía la

esperanza de terminar temprano con el trabajo pendiente de la exposición.

Al llegar nos esperaba el olor del café: el maestro había preparado unas tazas de capuchino. Después de beber el último sorbo, asentó la taza en el plato y no se preocupó por disimular sus ganas de seguir mostrándole a Atenea los instrumentos. Se levantó y trajo un instrumento muy curioso, que tenía un dobléz a la mitad. Le explicó que se trataba de un corno inglés del siglo XVIII (fig. 10) y que, por este dobléz o ángulo del tubo, se bautizó al instrumento como “cuerno angulado”. Sin embargo, resulta que al pronunciar en francés

jetaba las cañas con la boca, sino que la fuerza con la que soplabo era lo que las hacía vibrar. Me imagino que con ese sistema el sonido no podía controlarse mucho; de hecho, tampoco el volumen, ni la afinación. Tal vez por eso aquellos instrumentos cayeron en desuso.

Entre ellos estaba el cromorno (fig. 11) que el maestro sacó de su vitrina: su cuerpo era un cilindro en forma de bastón, tenía orificios para colocar los dedos y una llave guardada en una funda de cuero. Lo más curioso era que la caña no se veía porque estaba cubierta por un protector; éste tenía una ranura por donde el músico soplabo. El maestro comentó que había cromornos de varios tamaños y que se usaron mucho porque eran fáciles de tocar, ya que no se requería de una forma especial para colocar los labios y fácilmente se podía producir sonido con ellos. Además, las posiciones de los dedos eran sencillas.

También me llamó la atención otro instrumento llamado (en alemán) rackets (fig.12). La verdad es que parecía todo, menos un instrumento: lo único que delataba su verdadera identidad eran los orificios para los dedos. Se trataba de un cilindro muy ancho y corto, cuya caña estaba protegida por una pieza de marfil. Al verlo

por dentro, Atenea dijo que parecía como si tuviera un tubo enrollado y hasta comentó que si alguien lo desdoblara, el rackets resultaría sorprendentemente más largo.

Después vi unas gaitas fabulosas (fig. 13). Hasta entonces me percaté de que también son una especie de oboes, pues su sonido se produce con cañas que vibran al paso del aire guardado en una bolsa de cuero. ¿Quién imaginaría que adentro de los tubos que salen de la bolsa están encerradas las cañas?

El maestro le platicó a Atenea que la bolsa de aire de algunas gaitas se hacía (y se hace todavía) con el pellejo de una cabra. Por eso algunas antiguas tienen como adorno una cabeza de madera tallada a mano en forma de cabra. Le dijo también que hay muchos tipos de gaitas y que éstas no solamente se tocan en Escocia: también las hay en Irlanda, Francia, España e Inglaterra. Entre ésta y otras explicaciones se fue el día. Al caer la noche, los instrumentos ya habían sido colocados con todo cuidado en sus respectivas vitrinas.

Atenea se despidió de su maestro y éste le agradeció mucho su ayuda; además, la invitó a regresar cuando quisiera. Ella estaba tan cansada

que por poco se olvida de recogerme. Apenas se acordó de que me había traído con la esperanza de tomar una clase; en cambio, yo estaba fascinado y admirado de todo lo que había visto.

8 de mayo

Atenea ha estado insoportable: supongo que se debe a las presiones del trabajo. Francamente creo que debe tomarse un descanso, pero mañana tenemos ensayo con la orquesta. Estamos en plena temporada de conciertos y no podemos faltar. Ella sufre mientras yo me divierto, y es que tocamos un programa diferente cada semana. Eso me hace vibrar y sentir vivo.

Después de hacer un par de cañas decidió tomarse la tarde libre. De manera inconsciente me metió en su bolsa, sin pensar siquiera si me iba a necesitar. Como no le gusta cocinar, acabó comprando una hamburguesa en un local de comida rápida. Comía sin ganas: parecía ausente, distraída e incluso derramó la bebida sobre la mesa. Cuando terminó de comer, limpió la charola y salimos del lugar.

Caminaba sin rumbo por la plaza Youville del viejo Quebec, cuando llegó hasta nosotros el

murmullo de un grupo de gente que se amontonaba para ver algo. Evidentemente ella también sintió curiosidad y quiso averiguar de qué se trataba. Se abrió paso entre la gente hasta que logró vislumbrar a un juglar.

Era asombrosa la maestría con la que el hombre hacía volar una especie de copita doble: la arrojaba al aire impulsándola con dos varitas de las que colgaba un hilo. Sus movimientos eran tan rápidos que sus manos parecían esfumarse de la vista. Después trepó a unos zancos y se puso a caminar entre la gente. Como parte de sus gracias, de pronto se balanceaba y quedaba en un solo pie o, mejor dicho, en un solo zanco.

Atenea quedó completamente cautivada cuando después de otras acrobacias, el joven se sentó a cantar acompañándose de un laúd. ¡Además de todo era buen músico! Yo también estaba sorprendido de ver a un juglar moderno, vestido como los que vivieron en la Edad Media. Lo que más me impresionó fue que sacara una chirimía (como la que vi en casa del maestro) y tocara varias melodías. Sin duda, era un verdadero juglar como los de antes, que para ganarse la vida iban de pueblo en pueblo llevando noticias y cantando y que, además, tocaban varios instrumentos. Me acuerdo haber oído que existió un

juglar medieval que tocaba 64 instrumentos diferentes. ¡Qué increíble! Aparte de músicos, eran comediantes, bailarines, actores y acróbatas.

Debo reconocer que el chico no cantaba mal. Con dulzura entonaba canciones que hablaban de una amada ideal, de las hazañas de un héroe o caballero, o de batallas y de viajes. Poco a poco la gente empezó a marcharse felicitando al juglar por su talento o dándole alguna moneda.

Atenea no parecía querer irse y nos quedamos escuchando hasta el final. El joven se dio cuenta de que ella era todo el público que quedaba en la plaza y le dedicó la última canción. Cuando terminó, Atenea se acercó para darle las gracias.

—Más bien yo soy quien te da las gracias, por quedarte a escuchar hasta el final —contestó el juglar. Al ver que Atenea llevaba un estuche en las manos, le preguntó:

—¿También eres músico? ¿Qué instrumento llevas ahí?

—Es un oboe —respondió ella.

—¡Ah, es uno de los instrumentos que más me gustan! —dijo él, sonriendo.

Estuvieron platicando un rato mientras el juglar recogía las cosas que había usado en la función. Después la invitó a tomar algo caliente. Caminaron sobre la calle Saint-Jean hasta llegar a un café cercano a la plaza Youville.

—Yo creía que la tradición de la juglaría se había perdido —comentó ella.

—Pues prácticamente sí, pero en mi familia son ya 24 generaciones las que han preservado este oficio. Mis antepasados de la Edad Media también fueron juglares...

—¿Cómo puedes saberlo? —preguntó Ate-
nea.

—Sería difícil si no fuera porque heredé un pergamino que muestra un árbol genealógico muy detallado. Ese árbol incluso menciona las profesiones y oficios de cada uno de mis antepasados. Se ha guardado de generación en generación en un cofre que mi padre me dio antes de morir. Ahora yo soy el encargado de conservarlo.

—Pero, ¿eso quiere decir que también tú estás obligado a ser juglar o algo por el estilo?

—Claro que no. A mí me gusta ser juglar porque nunca sabes dónde vas a aterrizar o a quién vas a conocer: ¡Me encantan las sorpresas y los viajes! Además, me permite conservar toda esa música maravillosa que de lo contrario se habría perdido.

El muchacho contó que si no fuera por los juglares, tal vez yo y todos mis hermanos oboes no existiríamos, porque mucho tiempo tuvimos prohibida la entrada a la iglesia, donde sólo se permitía interpretar música religiosa para órgano y coro. La música pagana, en la que participaban instrumentos como yo, estaba prohibida pues se pensaba que despertaba las malas pasiones. El joven (quien resultó una enciclopedia ambulante) también dijo que fueron los juglares quienes se encargaron de conservar esa música y llevarla a diferentes pueblos. No entiendo: ¿Por qué alguien habría pensado que era mala aquella música? ¿A qué se refería con eso de las malas pasiones?

Ellos siguieron platicando hasta que casi cerraban la cafetería. Me quedó claro que Ateña no tenía ni la menor intención de tocar.

Otra vez me llevó con ella como si fuéramos a tocar y finalmente se olvidó de mí; era obvio que estaba embobada con el juglar. El tipo me parecía más bien extravagante pero, claro, ella no me preguntó mi opinión. En cambio, le contó que trabajaba en una orquesta y lo invitó a su próximo concierto (bueno, al menos se acordaba de que teníamos conciertos programados ...).

—Desgraciadamente mañana parto al sur del país para dar algunas funciones —dijo él con un gesto de tristeza.

—¿Y cuánto durará tu viaje? —insistió ella.

—No lo sé. Aunque no puedo dejar de viajar, trataré de volver lo más pronto posible para ir a escucharte.

El juglar la acompañó a casa y tardaron en despedirse. Curiosamente, esa noche a Atenea le costó muchísimo conciliar el sueño; mientras, yo me preguntaba si volveríamos a ver a ese singular personaje.

22 de mayo

La temporada de conciertos resultó agotadora. De tanto tocar, algunas partes de mi cuerpo se desgastaron. Necesito que me den mantenimiento y, sobre todo, que aceiten mis tornillos y limpien todo mi mecanismo.

Me enteré de que Atenea recibió una invitación para participar en un concierto en Francia. Piensa aprovechar su estancia en París para llevarme a la fábrica de oboes donde me construyeron, para que me den mantenimiento. Desgraciadamente también me enteré de que esta vez no voy a tocar. Solamente se utilizarán instrumentos antiguos. Para tocar, Atenea incluso tiene que conseguir un vestido como los que se usaban en las cortes de los reyes.

23 de mayo

Esta mañana Atenea fue a recoger el boleto de avión para ir a Francia y de regreso se detuvo a comprar una maleta para el viaje. Al llegar a casa quiso comprobar si yo cabía en el compartimiento delantero pero, cuando intentó meterme, se encontró adentro un par de pelotitas de

colores, como las que se utilizan para hacer ma-labares. Este hecho extraño la puso algo nervio-sa, por lo que prefirió olvidar el asunto de la ma-leta.

25 de mayo

Hoy llegamos al aeropuerto de Paris. Des-pués de recoger el equipaje, abordamos un taxi. Durante el trayecto, en el radio anunciaron el evento para el cual hemos venido, el cual es or-ganizado por el gobierno francés. El locutor mencionó que se conmemoraría la fundación de la Academia de La Música, creada durante la época del rey Luis XIV, o sea, hace unos 300 años (fig. 14). Debido a eso se eligió el lugar más representativo de su reinado: Versailles.

27 de mayo

Esta noche estuvimos en el palacio de Versailles. Aunque Atenea no me iba a utilizar durante el concierto, me llevó con ella: no en-tiendo para qué. Creo que no le gusta dejarme en el hotel. Antes de salir de la habitación, se aseguró de haber metido en su bolsa la invita-ción para entrar al palacio. El sobre tenía un es-

cudo con un sol resplandeciente y letras doradas que decían: “Luis XIV, el Rey Sol, le invita...”

Entre los invitados que llegaban poco a poco al palacio reinaba un ambiente de expectación y emoción. En el aire se mezclaban los más finos perfumes franceses. Es curioso que la tradición del uso de perfumes haya resultado de las condiciones de insalubridad que prevalecían en esa época, cuando no había agua corriente ni drenaje. Incluso se sabe que Luis XIV se bañó ¡una sola vez en su vida!

Todos los invitados se vistieron con la indumentaria que se acostumbraba en la corte real: usaron pelucas blancas y se empolvieron el rostro. Los hombres llevaban puestas camisas llenas de encajes y llevaban medias y zapatillas. También los músicos vestían así. Atenea lucía un elegante vestido de cortesana, color verde oscuro. Le costaba un poco de trabajo respirar debido a lo apretado del corpiño de su vestido, pero no daba muestras de sufrimiento: al contrario, estaba fascinada con la idea de festejar de esa manera.

A lo largo del patio real había una banda de músicos a caballo que formaba una valla hasta la entrada. Nos enteramos de que la banda se

llamaba Gran Ecuria y que, en épocas pasadas, fue la agrupación musical encargada de escoltar a la corte y acompañar al rey en las celebraciones al aire libre. Por eso estaba integrada por músicos que tocaban instrumentos de gran potencia sonora, que se oían a distancias lejanas.

Cuando nos acercamos a la banda, los músicos interpretaban una fanfarria de bienvenida con aquellos instrumentos: tambores, violines, trompetas marinas y chirimías. El sonido penetrante y nasal de las chirimías se oía claramente a pesar del ruido que hacían los invitados que seguían llegando.

Con la música resonando en nuestros oídos, entramos al palacio. Yo me sorprendí por la majestuosidad y el lujo de su interior: a dondequiera que volteaba había muestras de arte de gran valor. Antes de llegar a la capilla real, atravesamos varios salones. Al subir por la escalera de la reina, me impresionó su magnificencia. En los escalones, descansos, balaustres y pasamanos pude distinguir por lo menos diez tonos distintos de mármol: terrosos, blanquecinos, rosados, verdosos y grisáceos.

Entramos a la primera antecámara del rey (fig. 15a) guiados por una edecán que nos dijo

que ésa era la *Sala del Gran Cubierto*, donde su majestad comía acompañado por Los Veinticuatro Violines del Rey. Las paredes de ese recinto estaban cubiertas por grandes óleos que narraban batallas. Después pasamos a la cámara del rey: ahí me sentí como si estuviera dentro de un cofre lleno de oro. Traté de imaginarme lo que sería dormir en una cama como la que estaba viendo: rodeada por cortinas de seda roja bordada con oro y plata, al igual que los sillones y taburetes. Encima de la chimenea había un busto de Luis XIV flanqueado por dos candelabros de oro cuyas velas blancas se reflejaban en un gran espejo.

Luego atravesamos la galería de los espejos: se trataba de un salón largo y luminoso. Una hilera de candiles gigantes colgaba del techo abovedado. Eran de un cristal tan fino que uno podía reflejarse en ellos como si fueran espejos. Al pasar frente a uno de ellos noté que Atenea aprovechó para acomodarse la peineta de su cabello.

Así seguimos atravesando muchos salones y gabinetes. En cada uno había maravillosas piezas de arte: relojes, jarrones de porcelana, mesas con incrustaciones, cómodas, tapetes. Finalmente llegamos a la capilla (fig. 15b). Era de piedra

blanca con pisos de mármol y la bóveda estaba cubierta de pinturas religiosas. Cuando llegamos al coro de la capilla, algunos músicos ya estaban ahí, colocados de espaldas al majestuoso órgano. Nosotros quedamos junto a los violines. El oboe que tocó Atenea tenía un timbre aterciopelado y discreto, seguramente porque estaba torneado con madera de boj, más suave que el ébano de Madagascar con el que me construyeron a mí. Eso sí, tenía sólo tres llaves, que no permiten lograr la destreza y velocidad que pueden alcanzarse con mi mecanismo.

Desde la bolsa donde Atenea me tenía guardado yo me entretenía observando al director. Los músicos encontraban difícil guardar la compostura al ver a su director de orquesta con una ridícula peluca llena de caireles. Por su parte, a él le costaba trabajo mantener el equilibrio parado sobre los tacones rojos de sus zapatillas. En esas condiciones tenía que ingeniárselas para marcar el pulso golpeando el suelo con un bastón en vez de usar la batuta. El violinista que estaba a nuestro lado le dijo en voz baja a Atenea que no sería de sorprenderse si por accidente, en vez de golpear el piso con el bastón, el director golpeaba su propia zapatilla. Luego añadió que eso mismo le ocurrió al célebre Lully, maestro

de capilla y compositor de la corte, de quien se dice que murió a causa del golpe.

Entre grandes aplausos sonaron los primeros acordes del concierto. Como era usual en esa época, el compositor (o, más bien, el pobre director disfrazado de Lully) dirigió su propia música. Los instrumentos sonaban gloriosos debido a la acústica de la capilla. Para mayor pompa, al final del concierto se sumaron con sus chirimías los músicos de la banda ecuestre que habíamos visto en el patio real. Sin embargo, me daba la impresión de que, junto a las ruidosas y burdas chirimías, Atenea apenas alcanzaba a escucharse a sí misma.

Durante el brindis se acercó a platicar con Atenea un elocuente chirimista de la banda y como quien toma cualquier pretexto para iniciar una plática, le preguntó algo sobre su instrumento. Ella le platicó que era una reproducción de un oboe construido por el mismísimo Jean Hotteterre, un famoso constructor de instrumentos que vivió en el siglo XVII (fig. 16).

—¡Ah! Entonces tu instrumento es una joya. Nadie ha podido igualar la maestría de los Hotteterre para trabajar la madera —dijo él.

—¿No hicieron también excelentes trabajos los Phillidor y los Chédeville? (pág.84) —
respondió Atenea, aunque en secreto se sintió halagada por el comentario.

—Sí, ellos mejoraron las chirimías de su tiempo y crearon los primeros oboes que podían imitar las cualidades de la voz —dijo él, bebiendo de un solo trago la champaña que acababan de servirle.

Entre copa y copa acabó recitando un poema :

“¡Fuera chirimía campirana! Mi sonido te ahuyentará, pues sirve por igual a los tiempos de guerra como a los de paz. De la Corte y de la Iglesia manténte lejos. Para mí el vino; para ti, la cerveza. Tu morada, el pueblo; la mía, palacios y ciudades. Tu adorno, un listón de cobre; el mio, una cadena de oro.”

Siguieron platicando un buen rato. Para mi gusto, la fiesta parecía no acabarse. Casi amanecía cuando Atenea se despidió del hombre de la chirimía. Después de esta noche inolvidable estaremos varios días en París. Luego, Atenea me llevara a la fábrica de oboes, donde manos expertas ajustarán mi mecanismo.

11 de junio

Hoy fue su cumpleaños y sus padres organizaron una comida para festejarla. Durante la plática se tocó el tema del nombre de Atenea y les preguntó a sus padres cómo habían escogido su nombre. Resulta que el padre de Atenea es un hombre muy culto, amante de la música y de todas las artes, en particular, de la literatura. Comentó que la noche en que nació su hija, estaba leyendo una historia sobre la diosa Palas Atenea: en ella se contaba cómo después de haber inventado el aulós, la diosa lo arrojó al suelo al darse cuenta de que sus mejillas se inflaban al soplar y por ello su semblante se desfiguraba. Al golpear el suelo, el aulós se partió a la mitad.

El padre de Atenea decidió nombrarla así porque se cuenta que aquella diosa, protectora de las artes, era muy hermosa. El hombre nunca se imaginó que pasado el tiempo su hija estudiaría música y, mucho menos, que tocaría el instrumento inventado por la diosa de quien tomó el nombre.

—¿Así que mi nombre viene de una lectura tuya en aquellos días? —le dijo Atenea sonriendo a su padre—. Creo que toda tu vida estarás estu-

diando algo. Por cierto, ¿cómo vas en tus clases de francés?

—Muy bien. La clase pasada me encontré con que la palabra *oboe* es francesa. Está formada por dos palabras: *haut*, que quiere decir “alto” y *bois*, que significa “madera”. Literalmente *oboe* significa “madera alta”. ¿Tú ya sabías eso?

—Lo que sé es que “alto” puede referirse a dos cosas, papá: a que el oboe es un instrumento agudo, o a que suena fuerte. Y es que en el medioevo, la música se dividía en dos tipos: la *Soft-music*, que era la música suave para grupos de cuerda y para ser tocada en interiores, y la *Loud-music*, que era la música fuerte o que se interpretaba al aire libre —concluyó mi culta dueña.

Así, por casualidad, me enteré de que supuestamente me inventó una diosa... francamente, me sentí bien de tener un origen tan distinguido. Eso estaba yo pensando cuando Atenea se despidió de sus padres y partimos. Camino a casa la noté pensativa.

Al llegar, entre las plantas que están a la entrada Atenea encontró un llamativo estuche de maquillaje para teatro. Lo recogió con movimientos nerviosos, miró alrededor y al no ver a

nadie, cerró la puerta rápidamente. Luego guardó las pinturas en el cofre que tenía en su cuarto, donde antes había guardado las pelotitas que venían dentro de la maleta que compró para el viaje. Cerró el cofre con llave, mientras movía la cabeza con un gesto de duda.

16 de junio

Esta mañana Atenea se levantó de mal humor, porque ya no tiene buen carrizo para hacer las cañas que necesita para tocarme. Los días así no me va muy bien: sopla con brusquedad y me trata sin delicadeza. A veces hasta olvida limpiarme. Afortunadamente hoy decidió no tocar y se dedicó a solucionar el problema. Lo primero fue ir a buscar carrizo a la tienda del señor Dubois. Yo siempre he sentido un poco de compasión por los oboístas. Pasan la mitad de sus vidas construyendo y tallando sus cañas y, cuando al fin consiguen tener una que suena como ellos quieren, ésta les dura apenas un soplando.

En el camino Atenea fue recobrando su buen humor y hasta sentí que me cargaba con más cariño. Creo que le encanta ir a esa tienda. El anciano dueño es muy amable con ella y he

notado que siempre regresa contenta de ahí aunque, hay que decirlo, con la cartera vacía. A mí también me gusta mucho visitar la tienda pues, aunque es pequeña, es una de las más surtidas que conozco. Allí se puede encontrar toda clase de curiosidades para el oboe y para los oboístas. Atenea adora el estante que ofrece hilos de colores para atar las cañas, los cuchillos para tallarlas, las piedras para afilar los cuchillos y todas las herramientas necesarias para construir las cañas (fig. 18). Yo prefiero mirar los aceites finos que humectan mi cuerpo y también los que sirven para librar de óxido mi mecanismo. En otro estante hay toda clase de trapos para limpiarme por dentro: todos están hechos de seda de varios colores. Junto hay unas plumas de ave, porque algunos oboístas prefieren usarlas en lugar de los trapos para limpiar.

Cuando llegamos a la tienda, Dubois recibió a Atenea muy amablemente. Ella le dijo que quería comprar una selección de carrizo de la mejor cosecha que estuviera disponible. Por un momento me pareció que hablaban de vinos y no de carrizo para oboes... Dubois le aseguró que verían ese asunto más tarde pero que, de momento, quería mostrarle una familia completa de oboes que le habían traído en la mañana. Se veía ansioso por mostrar los instrumentos.

Sin esperar la aprobación de Atenea sacó del primer estuche un oboe soprano (fig. 19a) como yo, sólo que ése no era de ébano negro. Dubois dijo que estaba construido con una madera llamada "palo de rosa". Después abrió un estuche un poco más grande que contenía un oboe alto u oboe de amor (fig. 19b).

Después, siguiendo el orden en el que se clasifican las voces humanas, Dubois sacó de otro estuche, éste más grande, al tenor del grupo: un corno inglés. Tenía una campana en forma de pera, como el oboe de amor, y me acordé de la explicación que nos dio el maestro de Atenea sobre el origen del nombre del corno inglés (fig. 19c).

Dubois siguió mostrándole a Atenea la familia de oboes. Sacó entonces uno conocido como oboe bajo (fig. 19d). Ella intentó colocar los dedos en las llaves, pero le costaba mucho trabajo porque estaban muy separadas.

—Sólo me falta mostrarte un Heckelphone —concluyó orgulloso el experto.

—¿Un Heckelphone? —preguntó Atenea muy sorprendida, porque sólo los había visto en fotos, nunca "en vivo" (fig. 20).

—Es un encargo de la orquesta estatal, que lo va a rentar porque presentará la ópera *Salomé*, de Richard Strauss.

—¿Tiene el mismo registro que el oboe bajo? —preguntó Atenea.

—Sí, pero fue creado por el constructor Heckel por encargo de un compositor, que buscaba un sonido más potente. Creo que en esta ocasión lo va a tocar el fagotista.

—Suena lógico, pues las cañas de ambos instrumentos son parecidas —dijo Atenea.

Dubois miró su reloj y se dio cuenta de que ya era tarde y aún no habían escogido el carrizo que Atenea había venido a buscar. Entonces se dirigió a la bodega. Mientras él volvía, yo lamentaba la triste suerte que corrió el Heckelphone el cual, como muchos otros instrumentos, cayó en desuso porque ya no se compuso más música para él. En ese momento llegó Dubois con un carrizo que, según dijo, era el mejor que tenía en la tienda. Entre los dos llenaron una bolsa de carrizo y partimos de regreso a casa. El viento frío soplaba en la calle.

11 de julio

Me da mucho gusto cuando viene Sebastián, el alumnito de Atenea, a tomar su clase de oboe. Recuerdo la primera vez que vino. Como de costumbre, ella estaba tallando sus cañas y en eso sonó el timbre. Una carita pecosa, con ojos grandes que parecían abarcarlo todo, esperaba impaciente al otro lado de la puerta. Tartamudeó un poco al decir su nombre. Sin embargo, a sus escasos ocho años de edad sabía exactamente lo que quería: entrar al año siguiente al Conservatorio.

Desde la primer clase Sebastián mostró talento y de hecho ha progresado muy rápidamente. Su curiosidad es insaciable, quiere aprenderlo todo y hoy quiso saber cómo se construye un oboe. En lugar de darle clase, Atenea trajo el álbum de fotos que tomó cuando visitó una fábrica de oboes.

Mientras llenaba un plato con las galletas favoritas del chico, le explicaba que para construir un oboe lo primero que se necesita es una madera muy especial. La mayoría de los oboes se hacen con granadillo o ébano, y ambas son maderas muy duras. Las piezas más finas vienen de

Kenia, Tanzania y Mozambique, de árboles que tienen entre 150 y 300 años de edad. Esas piezas seleccionadas se cortan en bloques (fig. 21) que se perforan a lo largo con un canal central de tres milímetros. Luego se les deja secar durante unos cinco años en cuartos cerrados y con clima controlado. Así, poco a poco la madera va perdiendo humedad pero no se deforma. Es por eso que el primer canal es de tan sólo tres milímetros, para que el aire circule por dentro sin que la madera se tuerza.

Luego, Atenea me tomó de la mesa y le mostró a Sebastián cómo soy por dentro.

—Si observas bien —le dijo—, notarás que el interior del tubo es un canal cónico, angosto de arriba y que se ensancha hacia abajo.

—¿Y cómo lo perforan? —preguntó él mordisqueando una galleta—. ¿Con un taladro?

—No exactamente, más bien construyen unas cuchillas especiales, llamadas rimas, que le dan la forma interior al tubo (fig. 22). De las características del tubo depende el color del sonido, la afinación y la facilidad para producir el sonido. El diseño de la cuchilla es el resultado de años de experimentación de los constructores

de instrumentos, que durante varias generaciones se transmiten sus secretos y conocimientos. Este aspecto de la construcción es decisivo, porque cualquier mínima variación en el diseño interior del tubo puede hacer que el oboe suene diferente. Aunque no se alcanza a ver, la conicidad del tubo nunca es perfecta: cada constructor le hace pequeñas modificaciones, que son el secreto de cada marca de oboes.

—¿Y tienen máquinas para calcular todo eso? —preguntó el niño.

—Sí, desde hace unos años se utilizan las más modernas computadoras para perfeccionar el diseño del tubo —dijo Atenea mostrándole una foto del departamento de cómputo de la fábrica de oboes.

—¿Y esta otra máquina? ¿Para qué sirve? —indagó el niño señalando una fotografía.

—Ése es un torno eléctrico y sirve para darle la forma exterior a la pieza de madera. El bloque de madera se hace girar a altas velocidades mientras una cuchilla manejada por una computadora lo recorre, dándole poco a poco su perfil. Una vez que está listo el torneado exterior se perforan los orificios donde serán colocadas las

llaves. Fíjate que hace mucho tiempo la cuchilla era conducida por la mano del experto constructor y la madera se hacía girar por medio de un par de pedales.

—¿Y cuántos obreros se necesitan para hacer un oboe? —preguntó Sebastián, viendo que casi en cada foto del proceso de fabricación aparecía un trabajador diferente.

—Acabas de preguntar algo muy importante —contestó animada Atenea—. Más que obreros, los fabricantes de oboes son verdaderos artesanos y varios de ellos son también músicos. Un oboe puede estar hecho por una sola persona, pero en la construcción de un oboe industrial pueden participar varias personas, cada una de las cuales se especializa en una parte del trabajo.

—¿Qué pasaría si tu oboe tuviera los orificios en otro lugar?

—¿No sonarían las mismas notas?

—Más bien no sonarían, o estarían desafinadas. No sólo es importante el lugar donde van los agujeros, sino que su tamaño y su forma también pueden afectar la afinación —dijo Atenea.

—¿Y todas las partes de metal? ¿De qué material son y cómo se las ponen? —preguntó Sebastián observando el complicado mecanismo de su oboe.

—Vamos por partes: para hacer las 203 piezas del mecanismo se necesita una combinación de varios metales, es decir, una aleación de cobre, zinc y níquel, recubierta por una capa de plata...

—Oye... ¡doscientas tres piezas son muchas! —exclamó sorprendido Sebastián, sin interesarse mucho en los materiales que mencionaba Atenea.

—La fabricación, el pulido, el plateado y el ajuste de todas estas piezas es el proceso más laborioso en la construcción de un oboe. Luego se llega a la etapa final: los acabados, pues la mecánica tiene que ajustarse con mucho cuidado. Una vez que las llaves están listas, es necesario colocarles las zapatillas.

—¿Zapatillas? ¿Como de ballet? —interrumpió el niño.

—No, claro que no —dijo ella sonriendo—. Se llaman así los tapones de corcho o de piel

que sellan los orificios y están pegados a las llaves. Resta todavía colocar los resortes o agujas y todos los tornillos que regulan el mecanismo del instrumento. Finalmente, cada oboe terminado pasa por las manos de un oboísta de renombre, quien se encarga de hacer sonar el instrumento y revisar la afinación de cada nota. Así el músico detecta cualquier imperfección que pudiera existir, y ésta es corregida antes de que el oboe vaya a la tienda.

En esos momentos llegó la mamá de Sebastián a recogerlo. Atenea acompañó al chico a la puerta y, antes de que el auto arrancara, alcancé a escuchar que el niño estaba muy entusiasmado explicándole a su madre los detalles sobre la construcción del oboe. Después se alejaron.

Debo reconocer que yo no tenía idea de todas las complicaciones que implica mi construcción ni de todo lo que tuvieron que experimentar los constructores para poder fabricar instrumentos que respondan a las necesidades de los músicos de hoy.

Dispuesta a descansar, Atenea tomó el álbum de fotos para guardarlo. Su rostro se puso pálido cuando vio que junto al álbum había una pequeña mascarita azul. ¿De dónde salían todas

esas cosas? Sin dejar escapar ninguna exclamación la guardó en el cofre.

16 de julio

Hoy sufrí un pequeño accidente. Por un descuido, Atenea me dejó en el borde de la silla, resbalé y caí al piso. Varias de mis llaves se torcieron y, naturalmente, mi mecanismo se desajustó. Las zapatillas no sellaban y había fugas de aire por todos lados. Por eso, un poco preocupada decidió llevarme con Paul al taller de reparación de oboes.

Cuando entramos al taller me aterrizó el aspecto caótico del lugar: mesas de trabajo con instrumentos desarmados, tornillos regados sobre las mesas, por todos lados desarmadores, pinzas, pedazos de corcho, paños con aceite ennegrecido y libros. Un escalofrío me recorrió al imaginar que así terminaría yo, como un rompecabezas sin armar. ¿Qué pasaría si Paul confundía alguna pieza mía con la de otro instrumento? ¿Y si al final le sobraban piezas...? Deseaba explicarle a Atenea que mis torceduras no eran tan graves, pero ya era demasiado tarde. Ella observaba cómo Paul comenzaba a desmontar mi mecanismo. Las manos de él eran cálidas y seguras,

así que pronto se me pasó el susto. Además, me olvidé por completo de mi temor cuando reconocí en la mesa de junto un oboe antiguo como el que había visto en Versalles. Junto a éste había otros tres, muy diferentes entre sí en su forma exterior. En lo único que coincidían los cuatro era en que todos tenían solamente tres llaves (fig. 23).

Mientras Paul aceitaba los tornillos que me había quitado, le contaba a Atenea que su especialidad era restaurar y reparar oboes de los siglos XVIII y XIX. Como quien revela un secreto, sacó de un estuche viejo un oboe que, según dijo, era copia de uno construido por el famoso Frédéric Triébert (fig. 24).

—¿Triébert? —preguntó Atenea, tratando de recordar el nombre.

—Sí, la familia de constructores que perfeccionó el oboe. En su época, los oboes sólo conseguían ciertas notas por medio de digitaciones complicadas. Por eso fue importante añadir nuevos orificios controlados por llaves, que permitieron producir esos sonidos con más facilidad, mayor agilidad y mejor afinación. Con las bases que ellos sentaron se produjo el conocido “Sistema Conservatorio”, actualmente utilizado.

—¿Por qué se le llama “Sistema Conservatorio”? —le preguntó Atenea a Paul, quien ya casi terminaba de repararme.

—Bueno, en la creación de ese nuevo sistema trabajaron conjuntamente el miembro más viejo de la familia Lorée y el oboísta Georges Gillet, quien en 1882 adoptó el sistema en su clase en el Conservatorio. Por eso se le dio ese nombre a ese tipo de oboe francés. Por cierto, ¡creo que tu instrumento ya está listo! —dijo él como conclusión de las explicaciones.

Atenea sacó una caña y probó el funcionamiento de mi mecanismo. Yo me sentí estupendamente cuando empezó a tocarme. Ella agradeció a Paul su excelente trabajo y se despidió.

Al llegar al auto, en el parabrisas encontró una pequeña nota que decía: “Nos vemos en el Café *Le temps perdu* a las ocho...” El problema es que el mensaje no llevaba firma.

26 de julio

Las cosas han cambiado mucho desde que Atenea se encontró en el café con el misterioso personaje que le dejó la nota. Yo no me hubiera imaginado que a ella le daría tanto gusto volver a verlo. Desde entonces se comporta diferente, incluso su manera de tocarme ha cambiado. Es como si ahora interpretara con más pasión. Por su parte, él ha asistido a todos nuestros conciertos. Incluso el otro día Atenea me puso en sus manos para enseñarle a tocarme. Ahora resulta que en vez de un dueño tengo dos.

Recientemente los escuché hablar sobre un viaje que harán juntos. Piensan realizar una investigación sobre los castillos medievales que aún sobreviven en Francia y parte de Alemania. Ella apoyará el proyecto dando conciertos en cada uno de los castillos.

Me pregunto: ¿Cómo nos irá a los tres en nuestro siguiente viaje...?

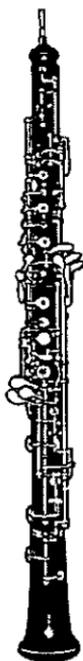


Figura 1

Oboe

Del francés *hautbois*, compuesto por *haut*, alto y *bois*, madera.

Instrumento de doble caña que pertenece a la familia de los alientos-madera. Tal como se conoce hoy, el oboe consiste en un tubo estrecho de madera preciosa, usualmente ébano africano. La escasez de este árbol ha conducido en tiempos recientes a la utilización de otras maderas, tales como el granadillo sudamericano, el palo de rosa o la madera de violeta. También es cada vez más común el uso de aglomerado o material sintético para su construcción.

El tubo mide 59 cm de longitud y, para fines prácticos de construcción y almacenaje, está dividido en tres segmentos. Su perforación, que es angosta en su extremidad superior, se expande gradualmente en forma cónica, abriéndose al final en forma pronunciada para formar la campana. El oboe tiene entre 16 y 20 orificios, de los cuales seis quedan directamente debajo de los dedos del ejecutante y el resto es controlado por medio de un ingenioso y complicado mecanismo de llaves de extensión. Según diferentes costumbres locales, actualmente se construyen cuatro sistemas

distintos de mecanismos de llaves. El registro del oboe moderno se expande desde un Si^b_3 hasta un La_6 (un total de 36 notas, de las cuales las primeras 16 son tonos fundamentales). Acústicamente, el resto son armónicos de las notas digitadas y son producidos por cambios de embocadura o como resultado del uso de llaves de octavación.

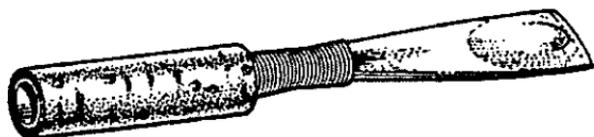


Figura 2
La caña del oboe moderno

Está formada por dos lengüetas de carrizo tallado que se atan con hilo cara contra cara sobre un tubo de latón (tudel) recubierto de corcho. El tudel es, de hecho, una extensión de la perforación del oboe. Cuando el oboísta coloca la caña humedecida entre sus labios y sopla a través de ella, las hojas de carrizo vibran entre sí, produciendo el sonido básico que será amplificado y modulado en su color y altura por el tubo del oboe. La habilidad en la manufactura de las cañas y su control por medio de la embocadura son partes esenciales de la técnica de ejecución del oboe. De la calidad de la caña dependen el timbre, el rango dinámico y las posibilidades de articulación y modulación del sonido.

Los intérpretes profesionales construyen sus propias cañas. La materia prima de la caña es la planta *Arundo donax* o *Arundo sativa*, un pasto semitropical de apariencia semejante al bambú.

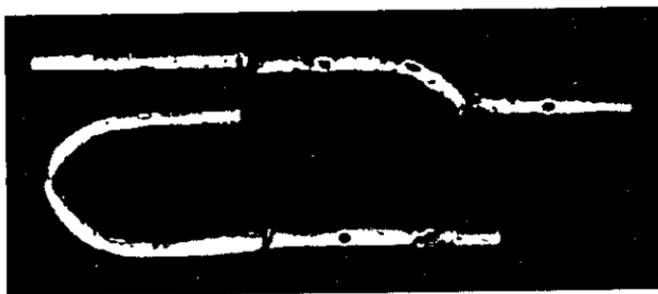


Figura 3
Oboe antiguo de metal

Este oboe, el más antiguo que se conoce, fue encontrado en el transcurso de las excavaciones del Cementerio Real de Ur (antigua capital de la baja Mesopotamia). Según los arqueólogos, data del año 2800 a. C.



Figura 4
Músicas egipcias

En este mural se observan instrumentos de la época egipcia como el doble oboe, el arpa portátil de arco, el 'aúd de brazo largo, la lira y el arpa grande arqueada, además de una música aplaudiendo.



Figura 5
Vasija griega con músico tocando el aulós

Este tipo de recipiente se usaba en los banquetes griegos para mezclar agua y vino. El que aparece en la figura fue pintado por Makron alrededor del año 490 a. C. El aulós era un instrumento aerófono de lengüeta utilizado por los griegos: consistía en un tubo que, en los modelos más modernos, culminaba con un ligero acampanamiento. Originalmente tuvo cuatro orificios y después su número se incrementó hasta llegar a 24.

En sus inicios, el aulós era construido con un tallo de caña de entre 45 y 55 cm de longitud. Más adelante en su manufactura se empleó madera, metal e incluso marfil.

Una pieza de hueso o madera servía para sujetar la lengüeta. En algunas representaciones iconográficas se observa que el aulós poseía doble cuerpo. Los tubos, situados en ángulo, frecuentemente estaban unidos por una especie de yugo o travesaño.



Figura 6
Phoerbia

Se trataba de una correa de cuero que los auletas (ejecutantes de aulós) ceñían a sus mejillas y ataban detrás de sus cabezas. Tenía la función de reducir la fatiga de los músculos faciales y probablemente contener la hinchazón de las mejillas. Además de dominar la técnica de ejecución del aulós, los auletas debían saber actuar. El aulós fue el único aerófono admitido en el drama. Estaba ligado al culto de los dioses Dionisio y Cibeles; también era utilizado en fiestas paganas.

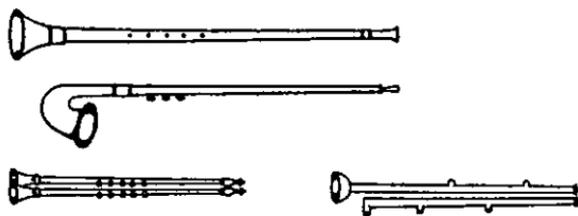


Figura 7
Tibia
Del latín *tibia*.

En la antigua Roma ese nombre era empleado genéricamente para designar un instrumento aerófono del tipo de la flauta, o bien de lengüeta simple o doble. Sin embargo, en un sentido más estricto la palabra designaba al equivalente romano del aulós griego, esto es, un instrumento de lengüeta generalmente provisto de perforación cónica y con doble cuerpo divergente.

La tibia alcanzó un papel importantísimo en la vida musical romana. Los músicos romanos perfeccionaron sus diferentes clases a partir de los modelos griegos. Además, los modelos fueron agrandados para ampliar la región grave. La longitud de estos instrumentos alcanzó unos 50 cm.

Los ejecutantes de tibia (tibicines) eran músicos profesionales que tenían cierta importancia social y gozaban de algunos privilegios; asimismo, contaban con un tipo de organización gremial (*collegium tibicinum romanorum*). Eran requeridos para todo tipo de festividades y manifestaciones públicas de carácter religioso o civil. Además, participaban activamente en el teatro romano.



Figura 8
Cantigas del rey Alfonso X

Es famosa en la historia de la literatura española una colección de 420 poemas atribuidos al rey Alfonso X "El Sabio", titulados *Cantigas de Santa María* o *Loores et Milagros de Nuestra Señora*. Datan del siglo XIII y emplean el idioma gallego-portugués en una gran variedad de metros. Toda la colección, ricamente ilustrada, está escrita con hermosa caligrafía sobre pergamino avitelado. Cada cantiga lleva la anotación de la música de la primera copla o estribillo; se trata de composiciones esencialmente árabes. La reconstrucción musical de las Cantigas, hecha por el arabista español Julián Ribera, demuestra cómo esas melodías le fueron dictadas al rey por un músico moro, quien bien pudo ser Abudéquer el Ricote, de la provincia de Murcia.

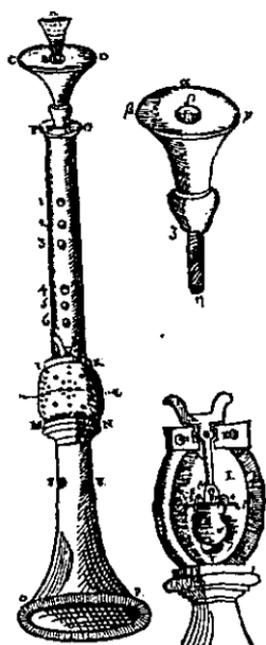


Figura 9
Chirimía

Del latín *calamus* que quiere decir caña (francés *chalemie*; alemán *Schalmey*; inglés *shawm*).

Instrumento de madera de tubo cónico y de doble lengüeta, con un pronunciado pabellón.

A partir del siglo XV, la documentación concerniente a los oboes primitivos es rica, pero sobre todo desde el siglo XVI el conocimiento sobre esos instrumentos se precisa gracias a los primeros tratados de organología. Tal es el caso de los libros *Syntagma Musicum*, escrito por Praetorius alrededor de 1618, y *Harmonie Universelle* de Martin Mersenne, escrito en 1636.

En su tratado, Praetorius describe siete tamaños diferentes de chirimías y bombardas. Entre ellas, la que reviste una importancia particular para la historia del oboe es la que él nombra *Discant Shalmey* (mostrada en esta figura) ya que se le considera antecesora directa del oboe. Ac-

tualmente ese instrumento es denominado chirimía soprano. Está torneada en una sola pieza de madera de aproximadamente 65 cm de largo, con una perforación interior cónica; termina en un pabellón muy pronunciado. Su caña está insertada en una pieza cónica llamada pirueta. En la campana se encuentran de dos a seis orificios suplementarios inaccesibles a los dedos, los cuales sirven para mejorar la difusión del sonido. A diferencia del oboe moderno, en la chirimía podía intercambiarse la colocación de las manos sobre el instrumento.

La figura a la derecha muestra la pirueta. Esta pequeña pieza de madera cónica intercalada entre la caña y el instrumento servía como punto de apoyo a la boca del músico. Dado que la parte tallada de la caña sobresalía y los labios podían sujetar las hojas de carrizo, se podía controlar mejor la afinación, el timbre y obtener la octava superior sin cambiar de digitación. Con la eliminación de la pirueta, en el siglo XVII nace el primer *hautbois*, cuyo diseño esencial se ha mantenido hasta hoy.



Figura 10
Oboe tenor del siglo XVIII

Los múltiples nombres que han sido aplicados al oboe tenor no han sido completamente explicados; entre ellos están *Oboe da Caccia*, *Cor Anglais*, *Corno inglese*, *Englisch Horn* e *English Horn*. La procedencia de la denominación *Cor Anglais* resulta ambigua, ya que el instrumento parece no ser original de Inglaterra. Este nombre puede ser simplemente una corrupción del francés *cor anglé* (cuerno angulado), en alusión al ángulo obtuso propio de este instrumento en el siglo XVIII.

En cambio, el término italiano *oboe da caccia* proviene de una analogía con una trompa de caza inglesa de forma semicircular. Una tercera fuente ha sugerido que el epíteto *Englisch*, el cual en alemán también significa angelical, podría referirse al “sonido celestial” del instrumento.

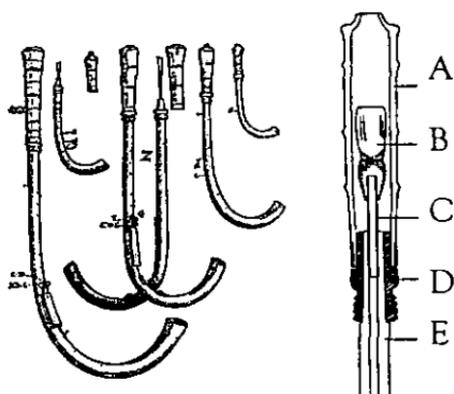


Figura 11

Cromorno

Del alemán *Krummhorn* (francés *chromorne*; inglés *crumhorn*).

Aerófono de doble lengüeta provisto de cápsula y configurado por un cuerpo de perforación cilíndrica en forma de cayado.

El cromorno, de origen alemán, apareció a finales del siglo XV y se convirtió en un instrumento muy popular en Europa central. Para simplificar su embocadura y proteger su caña de cualquier daño o de la humedad excesiva, el cromorno contaba con una cápsula. El aire se alimentaba a través de una ranura situada en la parte superior de la cápsula (en los modelos agudos) o en la lateral (en los modelos más bajos).

La figura a la derecha muestra en detalle la parte superior de un cromorno. La parte D era el alojamiento de la cápsula (A), que quedaba herméticamente empotrada al cuerpo (E). La caña (B) se insertaba por medio de un tubo metálico (C). Aunque el instrumento poseía algunas ventajas, como el hecho de que no requería de una embocadura especial, estaba en desventaja con respecto a otros instrumentos de doble lengüeta. Debido a la cápsula no se podía controlar la afinación ni la dinámica, ya que la lengüeta de caña no entraba en contacto directo con los labios; su sonido era nasal y poco refinado. Además, su configuración sólo permitía la emisión de nueve tonos fundamentales, de ahí la necesidad de una familia instrumental numerosa. Estas características hicieron que poco a poco el instrumento cayera en desuso.

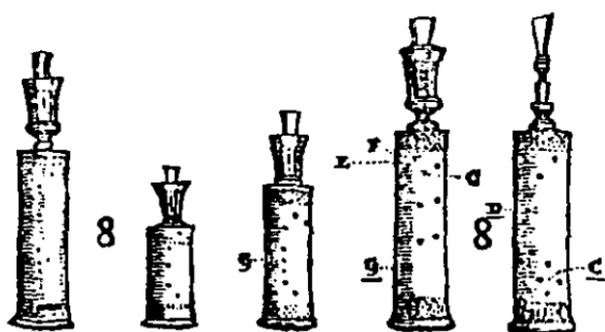


Figura 12

Rackett

En alemán también *Ragget*, *Rankett* (francés *cervelas*; inglés *racket*).

Este ingenioso instrumento de aliento y doble lengüeta se utilizó en los siglos XVI y XVII. A pesar de que su cuerpo cilíndrico era muy corto, podía producir sonidos muy graves. Esto se lograba gracias a su singular diseño: en realidad el cuerpo del rackett escondía en su interior el tubo de aire, plegado a manera de serpentina. Estirado, este tubo era nueve veces más largo que el cilindro exterior. Los orificios correspondientes a cada nota, distantes entre sí dado que se pretendía lograr tesituras muy bajas, eran conectados a orificios en el cilindro exterior. La torcedura del tubo interior acercaba los orificios de las notas entre sí y de este modo los hacía accesibles a los dedos de las manos. En

cambio, si el tubo hubiera estado estirado, las manos jamás habrían podido cubrir los orificios...

Esta distribución circular influyó para que se le denominase en alemán *Wurstfagott* y en francés *cervela*, voces que aluden a la forma de un salchichón.

El tubo de aire estaba conectado con un tudel que soportaba la caña, protegida por una larga y ornamentada pirueta o pieza de marfil. Según el modelo, contaba con 11, 12 o 13 orificios que se cubrían con las yemas de los dedos o con alguna falange. Habitualmente era de madera de arce, la cual a veces iba recubierta por una lámina delgada de cuero. Algunos ejemplares estaban contruidos enteramente de marfil.

El rackets fue perfeccionado durante el siglo XVII y tuvo una vida efímera, pues sus cualidades musicales no le permitieron rivalizar con la calidad sonora del dulcián y del posterior fagot.



Figura 13

Gaita

Del gótico *gatis* que quiere decir cabra (alemán *Dudelsack*, *Sackpfeife*; francés *cornemuse*; inglés *bagpipe*; italiano *cornamusa*, *pi-va*, *zampogna*).

Aerófono de lengüeta provisto de un reservorio o depósito de aire, cuya función es aliviar al músico del esfuerzo de la espiración. Posee un tubo de insuflación denominado *soquete* o *portavento*, que tiene una válvula que cierra el aire en el odre (bolsa confeccionada generalmente con el pellejo de la cabra), del cual salen los bordones o roncones. Éstos emiten habitualmente las notas fundamental y quinta o, bien, permanecen separados por octavas y están destinados a la emisión de la nota pedal, característica de este instrumento. El tubo melódico se denomina popularmente *puntero* y está alimentado por el aire almacenado en el odre, que el músico oprime con el brazo.



Figura 14
Luis XIV

Rey de Francia llamado “El Grande” y también “El Rey Sol”. Hijo mayor de Luis XIII y de Ana de Austria, nació en 1638 en Saint-Germain-en-Laye y murió en 1715 en Versalles. Fue monarca a los cinco años, por lo que su madre tuvo que desempeñar la regencia dirigida por el cardenal Mazarino, su primer ministro.

La mayoría de los historiadores reconoce la importancia artística y cultural de la época en la que reinaron Luis XIV y sus dos predecesores (Enrique IV y Luis XIII), pues esos monarcas estimularon el surgimiento de grandes talentos.

En esa tarea fueron ayudados por sus ministros reales Richelieu y Mazarino, quienes fueron considerados patrocinadores.

Luis XIV fue protector de artistas, literatos, poetas y hombres de ciencias. Hizo construir un gran número de edificios y monumentos; además creó varias Academias, entre ellas las de Ciencias, de Música y de Arquitectura.

El arte en Versalles.

El Palacio de Versalles jugó un papel importante en la vida política de Francia en el siglo XVIII, así como en los ámbitos artístico y cultural. En Versalles se centró el patrocinio de Luis XIV. Fue ahí donde se acumularon importantes manifestaciones artísticas: por ejemplo, en el teatro destacó la figura de Molière, quien fue apoyado por el rey. A la muerte del dramaturgo, el propio rey se responsabilizó del establecimiento de La Comedia Francesa, en 1680.

En el terreno musical la actividad profesional estuvo concentrada casi totalmente en la Corte de Versalles y en la Ópera de París. El director musical de la corte de Luis XIV era Jean-Baptiste Lully (1632-87), quien compuso y dirigió múltiples entretenimientos musicales

con tal éxito que el rey le concedió un título de nobleza.

Los músicos más afortunados de la época (cuyos nombramientos eran usualmente hereditarios) tenían una posición en alguno de los tres establecimientos de música real: La Capilla, La Cámara o La Ecuria. En La Cámara había dos orquestas cuya función era la de proveer al rey de todo tipo de música para su entretenimiento: la más antigua y famosa era La Gran Banda o Los Veinticuatro Violines del Rey. La otra llevaba por nombre Los Pequeños Violines. En La Cámara había también ejecutantes de instrumentos punteados y de aliento, además de cantantes. El otro establecimiento secular, La Ecuria, era una banda de ceremonias que ejecutaba música a pie o a caballo.

Los recintos que aparecen en las siguientes figuras son una muestra de la participación de diversos escultores, pintores y arquitectos de Versalles.



Figura 15 a
Primera antecámara del rey

Las paredes de esta sala están decoradas con escenas de batallas pintadas por José Parrocel. Aquí se realizaba *La Cena del Gran Cubierto*, acompañada por Los Veinticuatro Violines del Rey.



Figura 15 b
La capilla

Construida en 1699–1710 por los arquitectos J. H. Mansart y R. De Cotte en piedra blanca, la decoración mural del recinto fue esculpida por Vasse y Nicolás Coustou. Éste era el lugar en donde el rey oía misa y se llevaban a cabo algunos conciertos.

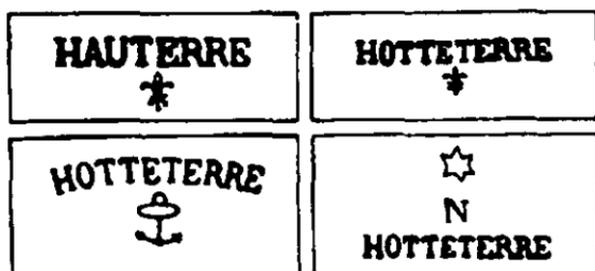


Figura 16
 Sellos utilizados por los constructores de la familia Hotteterre

Durante el Medioevo y parte del Renacimiento el concepto de artista tal como hoy lo entendemos no existía. Las obras pictóricas por ejemplo, en ocasiones no estaban firmadas por su autor. De igual forma los instrumentos musicales no se consideraban trabajos artísticos y su construcción podía llevarse a cabo en algunos talleres de carpintería. Esto cambió gradualmente durante la época Barroca. En Europa surgieron importantes centros especializados en la construcción de instrumentos. Tal es el caso del taller de la familia Hotteterre en el que se inscribían marcas personales en los instrumentos.

La familia Hotteterre

Integrada por constructores de instrumentos de aliento-madera, además de ejecutantes y compositores, que estuvieron activos en la corte francesa durante los siglos XVII y XVIII.

Algunos miembros de esta familia de torneros pueden ser ubicados en el pueblo francés de la Couture-Boussey desde el siglo XIV. Ése fue su lugar de origen y, actualmente, un gran número de reconocidos constructores tiene sus talleres en ese lugar.

Más que un invento como tal, la transformación de la chirimía en oboe es el resultado de un proceso de selección entre varios tipos de chirimías. Sin embargo se dice que los inventores del oboe fueron Jean Hotteterre (muerto en 1691) y miembros de la familia Philidor. Se afirma que los Hotteterre dividieron y remodelaron el cuerpo de la chirimía y la dulzaina, creando así el oboe y el fagot.

La modificación más importante de la chirimía fue la eliminación de la pirueta, que permitió al naciente oboe seguir un curso muy diferente al de su antecesor, tal como se muestra en el siguiente cuadro.

Cuadro comparativo de la chirimía y el oboe

	Chirimía	Oboe
Cuerpo	En una sola pieza	En tres partes (superior, intermedia y campana)
Embocadura	Doble caña con pirueta	La doble caña es colocada directamente entre los labios
Orificios de tono	Orificios simples	Tercer y cuarto orificio de tono duplicado
Protector de llaves	Fontanela, si la llave está presente	Sin llave de protección
Perforación interior	Ancha y cónica	Angosta y cónica
Llaves	Ocasionalmente una llave	Tres llaves

1550-1620
Tornero en La Couture-Boussey

Louis
Muerto antes de 1670
(Instrumento musical desconocido) Proveedor en La Couture-Boussey

Jean (I)
1605-90/92
Maestro tornero y constructor de instrumentos en París.
Oboísta de "La Música de La Gran Ecuria"

Nicolas
Muerto en 1693
Tornero de Madera y fabricante de instrumentos en París en el taller de su hijo Nicolas I, alrededor de 1660

Pierre
Muerto en 1665
Músico

Jean, "le Jeune"
Muerto en 1669
Fagotista y ejecutante de viola da gamba en la Capilla. Gran Oboe de "La Música de La Gran Ecuria" en Versailles

Jean II
1648-1732
Maestro de la ejecución y fabricación de instrumentos de viento en París

Martin
1640-1712
Músico de todos los instrumentos de viento en "La Música de La Gran Ecuria". Mejoró la musette

Nicolas I
1637-94
Fagotista, maestro y constructor de instrumentos en su propio taller en París.

Louis
1645/50-1716
Músico y maestro.
Trabajó con su hermano mayor y con su padre en el taller de París.

Nicolas II "le Jeune"
1653-1727
Músico y maestro, en el taller de su hermano mayor, Nicolas I, en París.

Jacques (Martin) "le Romain"
1674-1763
Sucesor de Jacques-Jean H. En "La Música de La Gran Ecuria", estuvo como ejecutante de viola baja y fagotista. Reconocido como el fundador de la Escuela Francesa de ejecución de la flauta.

Jean III
Muerto en 1720
Ejecutante de oboe y musette en La Gran Ecuria

Relación desconocida:
Jacques-Jean 1692-1705
Posiblemente el hijo de Jean I.
Músico en "La Música de la Gran Ecuria".

La familia Philidor

Los Philidor fueron una numerosa y renombrada familia de músicos que florecieron al servicio del corte francesa desde mediados del siglo XVII. El apellido original de la familia era Danican; Philidor fue un nombre otorgado por Luis XIII a un miembro de los Danican, en alusión a un oboísta de Siena (llamado "Philidori"), que tiempo atrás había impresionado en los círculos de la corte. Salvo su nombre, poco o nada se sabe sobre Philidori. Sin embargo, por los datos que se tienen resulta claro que su instrumento no fue como el oboe que hoy conocemos.

Hay desacuerdo entre los académicos en relación con el primer Philidor. El diccionario de música *Grove* (en su cuarta edición) lo considera uno de los dos hermanos, Michel o Jean. Por otro lado, Josef Marx cree que antes hubo otro Michel, padre de Michel y Jean. Los miembros más importantes de esta familia en cuanto a la historia del oboe son:

Michel (nacido ?, muerto en 1659). Reconocido como miembro de la Banda de la Gran Ecuria, en 1651 tocaba la trompeta marina, el cromorno y el "oboe". Es él quien ha sido tentativamente sugerido por Josef Marx como el coin-

ventor del verdadero oboe. Murió sin dejar descendencia.

Jean (1620-1679). De él descende todo el resto de la familia. También sirvió en la Gran Ecuria, primero como flautista y posteriormente con la trompeta marina, el cromorno y el oboe (tal vez en ese tiempo se tratara del verdadero oboe tripartito).

André, el hijo mayor de Jean, conocido como "Philidor, el mayor" (1647-1730). Tocaba el fagot en la corte del Luis XIV, además del resto de la familia de instrumentos. Compuso música para los entretenimientos de la corte, sin embargo, su fama principal proviene de su nombramiento como encargado de la Biblioteca Musical Real, en 1684. Entre esa fecha y su muerte compiló la famosa Colección Philidor, que comprende música de la corte para todas las ocasiones, y que abarca desde el reinado de Enrique III hasta el final del siglo XVII. Una parte de esta colección aún sobrevive y es de gran valor para los estudiosos de la música. André fue el más prolífico de la familia: tuvo dieciséis hijos. En su momento, varios de ellos llegaron a ser músicos.

Jacques, conocido como "Philidor, el menor" (1651-1708). Fue el más pequeño de los

hermanos de André y favorito especial de Luis XIV, quien le dio muestras de su aprobación regalándole propiedades y tierras en Versalles. Además de ser intérprete compuso marchas y danzas.

Anne (1681-1728), el mayor de los hijos de André, quien a partir de 1704 fue asignado como oboísta a la capilla real. Podemos asumir que su instrumento ya fue el verdadero oboe, pues él nació exactamente diez años después de la producción de la ópera *Pomone de Cambert* (obra en la que participó el recién surgido oboe). Posiblemente conoció también las chirimías de aquellos tiempos. En numerosas ocasiones fue invitado para tocar el oboe en privado para el rey y cantar duetos con él. En 1725 fundó el "Concert Spirituel".

Fraçois André (1726-95), primer hijo de André de su segundo matrimonio, llegó a ser reconocido como teórico de su tiempo. Como virtuoso jugador del ajedrez viajó triunfalmente a través del continente y también por Inglaterra, hasta que en 1754 fue llamado de regreso a Francia y se dedicó seriamente a la composición musical. La producción exitosa de su ópera ligera *Blaise Le Savetier* en Londres, antes de su muerte, guió a otros músicos de la época.

Se considera que los Philidor forman un puente entre los viejos y nuevos instrumentos de caña, ya que el primer Philidor tocó chirimías y las últimas generaciones tocaron solamente verdaderos oboes.

La familia de los Chédeville

Los tres hermanos Chédeville fueron también intérpretes de oboe y musette al servicio real de Francia. El mayor nació en 1694 y murió en 1752, mientras que el más joven vivió hasta 1782-3. Ambos fueron contemporáneos de los miembros más jóvenes de la familia Hotteterre, quienes tuvieron relación con ellos por lazos de matrimonio.

Esta familia de compositores tuvo también entre sus miembros a virtuosos de la musette.

Pierre Chédeville (1694-1725) fue un ejecutante ilustre de musette, aunque obtuvo mayor fama su hermano Esprit Philippe Chédeville (1696-1762), intérprete y compositor quien también se dedicó a la fabricación de musettes. Su amplio catálogo está prácticamente dedicado a ese instrumento: sinfonías para dos musettes, dos violas de rueda, flauta de pico y transversal, oboe y bajo continuo; conciertos para la misma

dotación; sonatas para musette, flauta transversal, oboe y bajo continuo; minuetos, contradanzas y duetos, entre otros.

Otro miembro de la familia, tal vez el más ilustre, fue Nicolas Chédeville (1705-1782), hermano de los anteriores. Su producción para musettes es ciertamente prolífica: fueron especialmente apreciados sus tres libros (1729, 1731, 1733) de divertimentos campestres para dos musettes y otros instrumentos (opus 1, 2 y 3).



Figura 18

Algunas herramientas para la construcción de cañas

La manufactura de las cañas de oboe es una actividad fundamental en el arte de la ejecución del oboe. A pesar de la creciente industrialización, la construcción de cañas sigue siendo un proceso artesanal y personal. Las herramientas básicas para la construcción de cañas son las siguientes:

Tudeles. Pequeños tubos de forma cónica recubiertos de corcho. Son una extensión de la perforación cónica del oboe y sobre ellos se ata la lengüeta doblada de carrizo que posteriormente será tallada.

Cuchillas. Para que las lengüetas de carrizo vibren al paso del aire y se produzca el sonido de la caña es necesario que el carrizo se rebaje hasta obtener una punta sumamente delgada. Esto se logra devastando el material gradualmente con cuchillos afilados o lijas.

Mandril. Funciona como un soporte sobre el cual se inserta el tudel al que será atado el carrizo; de esta manera se puede tallar el material con comodidad. Además, esto evita que el tudel se deforme como consecuencia de la presión ejercida sobre él. Cuenta con un mango al cual va unida una varilla de acero de punta ovalada que debe coincidir, en el mejor de los casos, con la conicidad del tudel.

Pinzas de nariz plana. Se utilizan para colocar un anillo de alambre de latón sobre la caña. De esta forma se evita que el aire escape por el espacio lateral de las dos lengüetas contrapuestas de carrizo. También sirve para controlar la apertura de las cañas.

Hilo de nylon. Con este material se ata al tudel la pieza de carrizo doblado, cuyos bordes deben coincidir perfectamente.

Cuña. Es una pequeña pieza convexa de madera o metal que se coloca entre la apertura elíptica comprendida entre las dos lengüetas de carrizo. Sirve como apoyo al ejercer presión con el cuchillo sobre las lengüetas y evita que el material se rompa.



Figura 19
Familia de
oboes

Figura a
Oboe soprano

Éste es el oboe de uso más extendido y común.

Figura b
Oboe alto

Más conocido como oboe de amor (italiano *oboe d'amore*, *oboe luongo*; alemán *Liebes-oboe*; francés *hautbois d'amour*). Variedad del oboe surgida

hacia 1720; se afina en La, es decir, a una tercera menor inferior con respecto al oboe soprano. Su aspecto se distingue por su pabellón piriforme truncado y por la mayor longitud de su cuerpo con respecto al soprano (aproximadamente unos 10 cm más).

Fue introducido en la orquesta por Georg Philipp Telemann (1681-1767) en su ópera *Sieg der Schönheit* (1722), pero quien lo usó con mayor frecuencia fue Johann Sebastian Bach en varias de sus cantatas, tanto sacras como profanas.

Figura c
Oboe tenor

Más conocido como corno inglés (francés *cor anglais*; alemán *Englishes Horn*; inglés *English horn*; italiano *corno inglese*).

Instrumento de doble caña afinado una quinta abajo del soprano y que, a diferencia de éste, cuenta con un pabellón piriforme. El corno inglés moderno emplea la misma digitación que el oboe y es un instrumento transpositor. Esto facilita al ejecutante el poder cambiar del oboe al corno inglés durante la ejecución de una obra. Su utilización es frecuente en las orquestas sinfónicas que normalmente cuentan con un ejecutante encargado de tocar exclusivamente este instrumento. En algunos casos esta tarea es asignada al segundo oboe.

El instrumento hizo su aparición hacia 1720 y progresivamente fue mejorado; la idea de curvar su cuerpo se atribuye al oboísta Giuseppe

Ferlendis. En el siglo XIX, el constructor de instrumentos Adam Heckel contribuyó a la consecución de su forma actual, es decir, cuerpo recto, con llaves y tudel ligeramente curvado.

Figura d
Oboe barítono o bajo

Los instrumentos experimentales que suenan una octava más abajo que el oboe fueron producidos alrededor de 1825 por Triébert y Brod. En 1889 Lorée diseñó el oboe bajo que se usa actualmente y que tiene un registro que alcanza por debajo de un Si_2 .



Figura 20
Heckelphone

Heckel era el apellido de un constructor de fagotes que en 1904 produjo un modelo de oboe que descendía incluso más abajo del La_2 . El Heckelphone tiene un sonido más potente que el del oboe bajo. Strauss lo utilizó en *Salomé* y *Elektra*. A pesar de su magnífico efecto en la orquesta, los compositores modernos no lo han empleado con frecuencia.

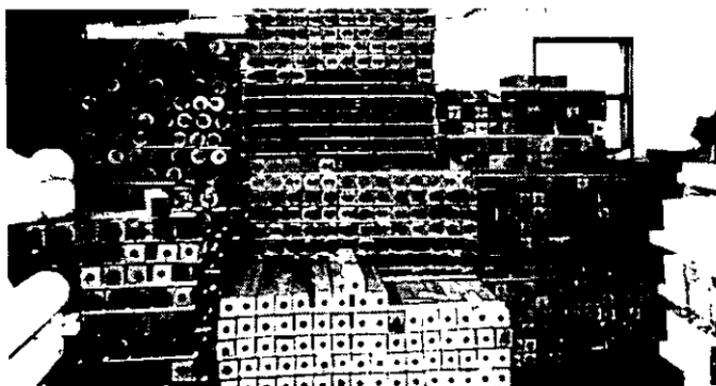


Figura 21*
Madera en bloque para la construcción del
oboe.

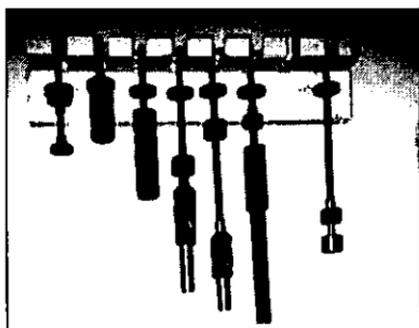


Figura 22*
Cuchillas para la perforación interna del
oboe

* Fotografías figura 21 y 22 proporcionadas por Sergio Rentarín



Figura 23
Oboes del siglo XVIII

El siglo XVIII es considerado dentro de la historia del oboe como un periodo de evolución: comprende la llamada "fase de las dos y tres llaves". Durante ese siglo, el instrumento fue completamente aceptado dentro de la or-

questa, primero doblando a las cuerdas y después como una de las voces solistas más expresivas.

A principios de siglo aparecieron en Europa los primeros libros de instrucción del oboe. Entre ellos estaban el de Freillon Poncein (1700) y el de J. M. Hotteterre (1707).

A lo largo del siglo fueron notorias las variantes del aspecto externo del oboe. De entre los especímenes sobrevivientes pueden distinguirse cuatro tipos:

-El actualmente llamado oboe barroco (fig. a), profusamente ornamentado y con una terminación en la parte superior, que es una reminiscencia de la pirueta de la chirimía.

-El tipo de mediados de siglo (fig. b), principalmente francés. En su terminación superior se observa un bulbo y ligeros abultamientos en las juntas.

-Un tipo exclusivamente inglés (fig. c), con un perfil completamente estrecho y mínimas expansiones en las juntas.

-Una versión de fin de siglo (fig. d) cuyo diseño ornamentado y poco elegante posee una campana casi cónica. En esta última versión del oboe había la tendencia hacia una afinación más estricta.

La mecanización del oboe.

A principios del siglo XIX se realizaron investigaciones acústicas muy significativas. Era común que los músicos de la época fueran además, constructores. Theobald Boehm perteneció a esa generación de músicos-constructores. Basándose en sus experimentos acústicos revolucionó el diseño de la flauta. A raíz de su invento hubieron muchos intentos de adaptar su sistema de llaves anilladas a otros alientos.

Entre 1800 y 1825 se agregaron hasta ocho llaves al oboe. Su uso entre los músicos fue poco a poco aceptado ya que éstas, mejoraban la afinación de algunas notas y generaban digitaciones más cómodas.

Los constructores se concentraron en diseñar ingeniosas formas de montar las llaves en varillas y soportes. Louis Buffet por ejemplo, utilizó resortes o agujas para accionar el mecanismo.

También marcaron el rumbo de la evolución del oboe los métodos para oboe, como el de Henri Brod (1826), quien hizo mejoras al instrumento o el de Josef Sellner (1825), quien se enfocó en el oboe diseñado por uno de los Triébert. Todos estos trabajos dieron lugar al oboe totalmente cromático que hoy conocemos.



Figura 24
La familia Triébert

Sus miembros fueron constructores de instrumentos que se establecieron en París alrededor de 1810. Encabezados por Georges-Louis-Gillaume (Wilhelm) Triébert (1770-1848), quien se trasladó de Stondorf, en Hessen, a París, donde comenzó a construir oboes.

En manos de esa familia el instrumento francés evolucionó notablemente. Ellos rediseñaron completamente del tubo (que fue estrechado), mejoraron la afinación, y el mecanismo de llaves. En total, su firma produjo seis mecanismos distintos de llaves.

Sus innovaciones más importantes estuvieron en el quinto sistema, conocido como modelo *thumb-plate*, y en el sexto u *oboe conservatorio* de

la década de 1870. Ambos poseen características especiales que se mantienen en uso actualmente.

Después de la muerte de Triébert en 1878, el mayor de los Lorée (dueño de la firma) continuó los experimentos y produjo el sistema A6, trabajando conjuntamente con el oboísta Georges Gillet quien llevó el instrumento al conservatorio de París.

Bibliografía

- Joppig, Gunther, 1988, *The Oboe and the Basson*, Portland Oregon, Amadeus Press.
- Baines, Anthony, 1962, *Woodwind Instruments and their History*, Londres, Faber and Faber Limited.
- Bate, Phillip, 1975, *The Oboe: An Outline of its History, Development and Construction*, 3rd ed New York, W.W. Norton.
- Fleurot, François, 1984, *Le hautbois dans la musique française, 1650–1800*, Paris, Picard.
- Goossens, Leon y Edwin Roxburgh, 1977, *Oboe*, New York, Schirmer Books, Yehudi Menuhin Music Guides Series.
- Varios autores, 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres y Nueva York. Ed. Sadie, S.

- Andrés, Ramón, 1995, *Diccionario de Instrumentos Musicales de Píndaro a J.S. Bach*, Barcelona, Bibliograf.
- Hall, Walton and Keynes, Milton, 1974, *Baroque Instrumental Music: 1. People, Instruments and the Continuo*, Gran Bretaña, The Open University Press.
- Constans, Claire, 1995, *Versalles. Guía completa de la visita del palacio y de los jardines*. Francia, Mahé.
- Knight Janice, “My life with the bass oboe”, *The double reed*, Vol. 22 No. 4, 1999, pp 55–56.
- Kopp James B, “The emergence of the late-baroque basson”, *The double reed*, Vol. 22 No. 4, 1999, pp 73-87.
- Bruno Giullia, “An italian family business... Brothers Patricola”, *The double reed*, Vol. 21 No. 2, 1998, pp 117-118.

Repertorio básico del oboe.

ALBINONI (Tomaso)	CONCIERTOS para oboe y orquesta de cuerdas del Op. 9 y Op. 7
BACH (Johann Sebastian)	CONCIERTO para violín, oboe y cuer- das en Re menor.
HÄENDEL (Georg Friedrich)	CONCIERTO para oboe y orquesta en Si ^b mayor y Sol menor.
MARCELLO (Alessandro)	CONCIERTO para oboe, cuerdas y bajo continuo en Re menor.
TELEMANN (Georg Philipp)	CONCIERTOS
VIVALDI (Antonio)	CONCIERTOS
BACH (Carl Phillip E.)	CONCIERTO para oboe, orquesta de cuerdas y clavecín en Si ^b mayor

BACH
(Johann Christian)

CONCIERTO
para oboe y orquesta de
cuerdas en Fa mayor

BELLINI
(Vicenzo)

CONCIERTOS
en Si^b mayor y Mi menor
CONCERTINO
para oboe y orquesta

BESOZZI
(Alessandro)

CONCIERTO
para oboe, cuerdas y ba-
jo continuo en Sol ma-
yor

HAYDN
(Joseph)

CONCIERTO
para oboe y orquesta en
Do mayor

HUMMEL
(Johann Nepomuk)

INTRODUCCION TE-
MA Y VARIACIONES
para oboe y orquesta
Op. 102

KALLIWODA
(Johannes Wenzes-
laus)

CONCERTINO
para oboe y orquesta
Op. 110

MOZART (Wolfgang Amadeus)	CONCIERTO para oboe y orquesta en Do mayor K. 314 CUARTETO para oboe y cuerdas en Fa mayor K 370
HINDEMITH (Paul)	SONATA para oboe y piano
SAINT-SAËNS (Camille)	SONATA para oboe y piano Op. 166
SCHUMANN (Robert)	TRES ROMANZAS pa- ra oboe y piano Op. 94
STRAUSS (Richard)	CONCIERTO para oboe y orquesta
POULENC (Francis)	SONATA para oboe y piano
VAUGHAN WI- LLIAMS (Ralph)	CONCIERTO para oboe y orquesta

Agradecimientos:

Quiero externarle mi agradecimiento a Roberto Kolb por su acertada dirección, sin la cual no habría sido posible realizar esta tesis.

Le agradezco a Pablo toda su paciencia y asesoramiento en el manejo de Publisher.

A mis amigos Héctor y Adrián.