

20/10

7
5944



MÉTODO DE OBOÉ

PROGRESIVO Y COMPLETO
CON NOCIONES DE CORNO INGLÉS
POR
D. ENRIQUE MARZO

COMENDADOR DE LA REAL ÓRDEN DE ISABEL LA CATÓLICA,
MÚSICO MAYOR RETIRADO, PROFESOR DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS Y DE LA ORQUESTA DEL
TEATRO NACIONAL DE LA ÓPERA.

APROBADO Y ADOPTADO EN LA ESCUELA
NACIONAL DE MÚSICA

Propiedad. Depositado.
En todo España 60 rs. vn. Para América fijo 70 rs. vn.

EDITOR PROPIETARIO, A. ROMERO, PRECIADOS, 1. MADRID.



Ant. Romero y Pineda

RCSMM
REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
COPYRIGHT © MADRID'S ROYAL MUSIC CONSERVATORY. INFORMATION ABOUT COPYRIGHT - BIBLIOTECA @ RCSMM.EU

7
5944

MÉTODO
DE
OBOÉ

PROGRESIVO Y COMPLETO
CON NOCIONES DE CORNO INGLÉS
POR

D. ENRIQUE MARZO

Compositor de la obra y autor de los ejercicios

que forman parte de este método. En la edición de este método se han empleado los
servicios de la imprenta de la Real Academia de Música.

ARMANDO Y APOYADO EN LA ESCUELA
NACIONAL DE MÚSICA

Madrid

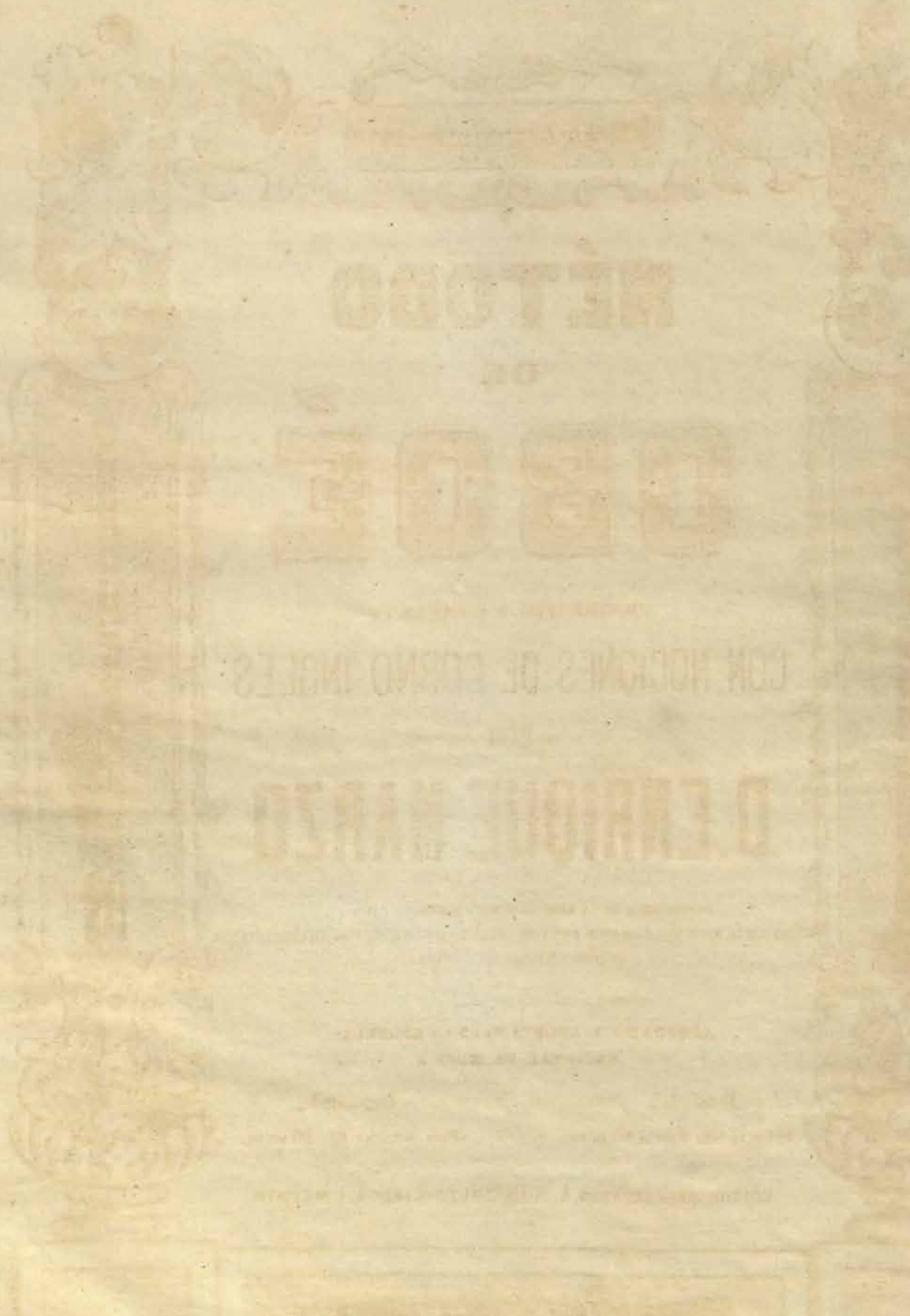
Deposito

En venta por el precio de 10 rs.

En el número 10 de la calle de San Mateo

ESTAS PUBLICACIONES SE VENDEN EN TODAS LAS LIBRERÍAS DE MÚSICA

RCSMM | REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID | SUPERIOR SCHOOL OF MUSIC | MADRID |
Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu



ESCUELA NACIONAL
DE
MÚSICA



MÉTODO

DE

OBOÉ

PROGRESIVO Y COMPLETO

CON NOCIONES DE CORNO INGLÉS

POR

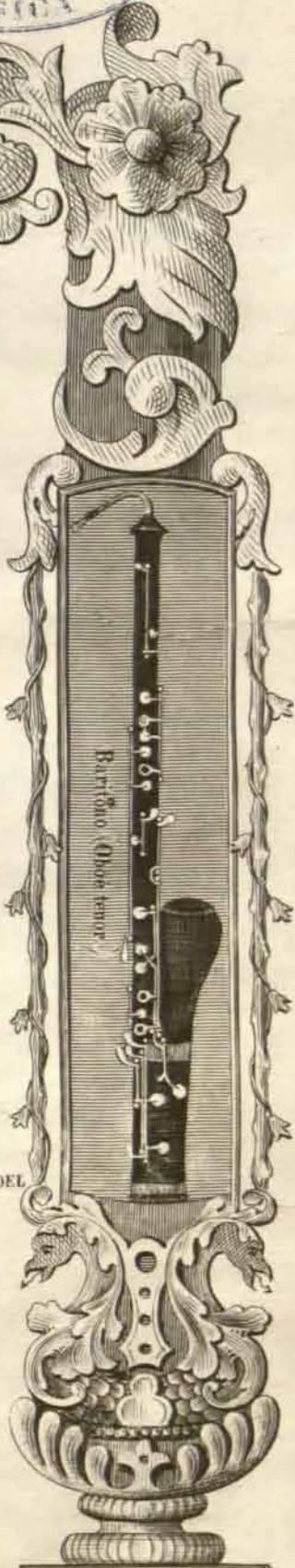
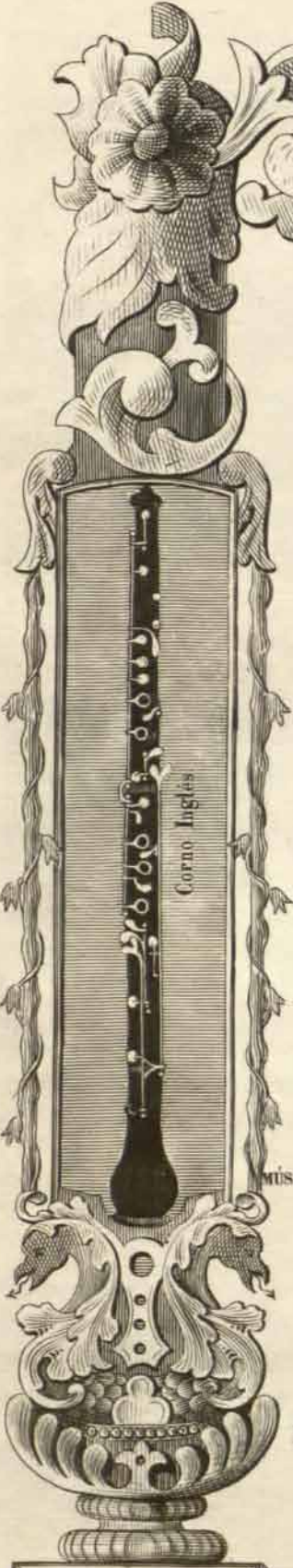
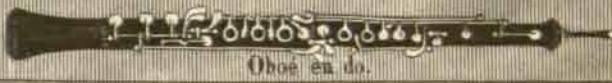
D. ENRIQUE MARZO

COMENDADOR DE LA REAL ÓRDEN DE ISABEL LA CATÓLICA,
MÚSICO MAYOR RETIRADO, PROFESOR DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS Y DE LA ORQUESTA DEL
TEATRO NACIONAL DE LA ÓPERA.

APROBADO Y ADOPTADO EN LA ESCUELA
NACIONAL DE MÚSICA

Propiedad. Depositado.
Pr. fijo en toda España 60 rs. vn. Para América fijo 70 rs. vn.

EDITOR PROPIETARIO, A. ROMERO. PRECIADOS, 1. MADRID.



Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Ante Pransky Anubia

AL SR. D. ANTONIO ROMERO Y ANDIA,

COMENDADOR DE LA ÓRDEN ESPAÑOLA DE ISABEL LA CATÓLICA, CABALLERO DE LA DISTINGUIDA DE CÁRLOS III, PROFESOR DE CLARINETE DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA, INDIVIDUO DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA MATRITENSE DE AMIGOS DEL PAÍS Y DE OTRAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS, INVENTOR DEL CLARINETE SISTEMA ROMERO, PREMIADO CON MEDALLA DE PLATA EN LA EXPOSICION UNIVERSAL DE PARIS DEL AÑO 1867 Y CON MEDALLA DE ORO EN LA ARAGONESA DE 1868.

Si dedicase este humilde trabajo al hombre de genio, que por sus propios esfuerzos ha logrado en el mundo musical el respeto y la consideracion de los que aman el arte por el arte, pretenciosa en alto grado pareceria esta ofensa. Dignese V. aceptarla unicamente como prueba de mi gratitud a sus muchas distinciones para conmigo, como expresion de la cariñosa amistad que le profeso.

Enrique Marzo.

COMUNICACION DIRIGIDA AL AUTOR DEL PRESENTE MÉTODO

POR EL

SEÑOR DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

En contestacion al oficio que se sirvió V. dirigirme, con fecha 18 de Noviembre próximo pasado, remitiéndome adjunto un *Método de Oboé con nociones de Corno ingles*, que ha compuesto, y manifestándome al mismo tiempo, que vería con agrado el que, una Comision de Profesores de esta Escuela, emitiese su dictámen, respecto á su importancia artística, tengo el honor de trascribirle íntegra la opinion de dicha Comision, en la que figura el reputado Profesor, extraño al Establecimiento, D. Daniel Ortiz, la cual es como sigue:

«Los Profesores que han tenido la honra de ser nombrados por la Direccion de la Escuela Nacional de Música, para formar la Comision encargada de dar su dictámen acerca del *Método de Oboé con nociones de Corno ingles*, compuesto y presentado por D. Enrique Marzo, cumpliendo con la delicada mision que se les ha confiado, y despues de haber hecho un detenido exámen, segun requiere el asunto é importancia de la obra, reconocen que el Método del Sr. Marzo llena el gran vacio que se advierte en los de otros autores, por cuanto el que nos ocupa reúne las condiciones necesarias para que el discípulo consiga adquirir un buen sonido, base principal; que generalmente se ha creído debida al acaso, siendo así que es la primera condicion que debe poseer todo Profesor de *Oboé*; así como una afinacion exacta, cualidad igualmente importantísima.—La Memoria en que el Sr. Marzo da á conocer el origen del *Oboé* y sus progresos hasta el dia, es superior á todo elogio, y revela haberse llevado á feliz término, despues de una perseverancia digna del mayor aplauso, en registrar archivos, bibliotecas y obras no aplicadas hasta ahora al estudio de los instrumentos.—El conocimiento de los registros, la marcha tan bien calculada de la respiracion y dificultades de mecanismo, amenizada con lecciones á dos *Oboés*, las escalas tenidas y matizadas, y por último, los diez y ocho grandes estudios con que termina, demuestran que el Sr. Marzo ha hecho un detenido y concienzudo estudio, proporcionando ejemplos prácticos á todo el que quiera dedicarse á vencer las dificultades de tan delicado instrumento.—Las nociones de *Corno ingles*, son necesarias al Profesor de *Oboé*, pues le hacen conocer las diferentes notaciones y su trasporte al verdadero diapason.—Por lo tanto, la Comision, obrando en justicia, no duda en manifestar, como tiene la honra de hacerlo, que su dictámen es altamente favorable á la obra de D. Enrique Marzo, el que, con su constancia y desvelos, ha logrado cimentar y perfeccionar el estudio del *Oboé*, con lo cual la juventud estudiosa obtendrá grandes resultados, y el arte le deberá un gran servicio. Madrid 6 de Diciembre de 1870.—*Presidente*, PEDRO SARMIENTO,=*Vocales*, DANIEL ORTIZ, CAMILO MELLIEZ, TEODORO RODRIGUEZ.—*Secretario*, TOMÁS FERNANDEZ Y GRAJAL.»

Lo que pongo en su conocimiento para los efectos convenientes, manifestándole al mismo tiempo mi satisfaccion por los esfuerzos dignos de elogio que hace en obsequio del arte músico, y añadiéndole, en vista del dictámen satisfactorio de la referida Comision, que con esta fecha he dado las órdenes oportunas al Profesor de esta Escuela, á cuyo cargo está la enseñanza de dicho instrumento, para que le adopte como obra de texto, por encontrarle digno de tal distincion.

Dios guarde á V. muchos años. Madrid 9 de Diciembre de 1870.

Emilio Arrieta.

Sr. D. Enrique Marzo y Feo.

INTRODUCCION.

El origen del Oboé, ya se le haya conocido con uno ú otro nombre, es de una antigüedad tal, que se pierde en la oscuridad de los tiempos.

Testimonios dignos de respeto afirman que entre los fenicios y los caldeos se conoció una flauta ronca y de sonidos tristes, hecha con canillas de osos, que se tocaba en las fiestas religiosas, siendo comprobado este aserto por el hecho, repetido en varias crónicas, de tocarse una flauta semejante en Tiro, capital de la Fenicia, al ser tomada por Nabucodonosor el grande. También se conocia en la Lidia y en otros territorios del Asia Menor, y es indudable que se usó en Africa, en la vasta region bañada por las aguas del Nilo, como lo demuestran las pinturas conservadas en las tumbas de Egipto.

Los escritores antiguos, segun Teixidor, se ocupan con variedad del Oboé en sus primeros tiempos. Los unos dicen que se llamaban flautas diestras á las que usaban los *lidios*, y siniestras á las de los *tirios*: otros afirman que ambas se conocian entre los *frigios*; pero esta misma variedad de opiniones, corrobora que en la antigüedad y en la cuna de la civilizacion, se conocia el instrumento

á que me refiero; pues la Lidia, la Fenicia y la Frigia, eran paises de una misma region y de iguales costumbres. El ilustre historiador, que acabo de citar, opina que los antiguos conocieron, poco más ó ménos, los mismos instrumentos de viento que los modernos; esto es, *flautas de pico (peristomio)*, *ancheta* ó *caña* y *traveseras*, y que bajo este supuesto debe entenderse por flauta diestra todo tubo que se tocaba, colocando los brazos frente al cuerpo, como se verifica para tocar nuestros Clarinetes, Oboés, etc.

Los Diccionarios de música que he consultado dan escasas noticias, limitándose unos á decir que el Oboé es instrumento de viento parecido á la *churumbela*, y otros que se asemeja á la *cornamusa*, asegurando muchos que antiguamente los habia de mayores y menores dimensiones, llamándose *Oboés de amor*, *Oboés largos* y *Oboés pequeños*. El Diccionario de nuestra lengua le da el nombre de *Obué*, y dice que es instrumento de boca muy parecido al bajon.

Lichtenthal, en su Diccionario bibliográfico, da una idea más concreta de este instrumento, diciendo lo siguiente: «El Oboé trae su origen del instrumento

Ramos

conocido con el nombre de Scialumó, el cual era un antiguo pito pastoril, que tenia una sola llave, siendo su extension desde el *fa* del primer espacio del violin hasta el *la* agudo: algunos tenian dos llaves por las que bajaban hasta el *do*, y puede afirmarse que este instrumento, de sonido claro y vibrante, dió origen á nuestro Oboé.»

A los anteriores datos pueden añadirse otros, distribuidos en libros y documentos de varias épocas.

Antes de la invasion de los árabes en nuestra península, teniamos los españoles instrumentos llamados *chirimias*, los cuales se dividian en tiple, contralto, tenor y bajo de chirimia, y dieron origen al albogue y al albugon, y estos al Oboé y al bajon.

Segun Soriano Fuertes, en su historia de la música española, los instrumentos churumbelas ó chirimías fueron usados por los Juglares desde tiempos remotisimos en Portugal, Galicia, Castilla y Cataluña.

En el tratado de música de Alfarabi, escrito á mediados del siglo ix en dialecto árabe, y traducido á nuestro idioma por el ya citado Soriano Fuertes, al hacer el autor referencia á un escrito del Cali Mahamud-Ibrain-Axalehi, dice que «el albogue es un instrumento aflautado, que, segun Zubeidi y Gehnari, habia sido tomado de las zambras de los cristianos, y que á su lengua se debia atribuir el nombre que tenia, porque á la voz llamaban *voce*, y de aquí *alboce* ó *alboke*, por imitar la voz humana.

La primera edicion del Diccionario de la Academia española define la palabra *albogue* de la manera siguiente: «instrumento de música de los que llaman de viento ó boca; especie de flauta ó dulzaina: es voz árabe de la palabra *abuag*, que significa *flauta*, y con el artículo *al* acomodada la voz á nuestra pronunciacion más suave.»

De creer es que la familia del Oboé haya sido nume-

rosísima é interesante, pues que los antiguos usaron el *Oboé-tiple* de 66 centímetros de longitud; el *Oboé-tenor* que tenia 11 centímetros más, y el *Oboé-bajo* de 1 metro y 66 centímetros. Usaron además los *torna-voce* (*torna-voz*) de varias dimensiones, y por consiguiente en diferentes tonos, de los que nos han quedado: el corno ingles, que creo deba ser uno de los antiguos *torna-voz* reformado (lo cual indico al fin de esta introduccion), y el *Oboé-tenor* que tambien lleva el nombre de baritono, y que está una octava baja del Oboé en *do*. Tambien conocieron un pequeño Oboé llamado por los franceses *Oboé de forêt*, y por los italianos *Oboé piccolo*, que sonaba una octava mas alta que nuestro Oboé. Tenian además el *Oboé de amor*, que estaba una tercera mas bajo que el Oboé moderno; y para sustituir la parte de Oboé bajo, unos instrumentos llamados *cromornes*, en varios tonos, como tambien otro instrumento especial y raro en su forma, pero que por su sonido y efecto se adheria á la familia de los Oboés: se llamaba *cervela*, y su tubo, por medio de una disposicion particular de los agujeros, representaba un desarrollo de 1 metro y 164 milímetros, aunque en la apariencia sólo tenia de longitud 137 milímetros. Era de la figura de un barril pequeño; se tocaba con una caña semejante á la del Oboé, y tenia 16 agujeros sobre todo él.

El antiguo Oboé tenia ocho agujeros laterales: seis se tapaban con los dedos, y los dos restantes con una llave que estaba encerrada en un barrilete lleno de agujeros. La extension general de este instrumento era de una octava y una sexta desde *do* hasta *la*: su sonido era duro y chillon.

A mediados del siglo xvii, segun Mr. Fétis, toda la familia del Oboé era empleada en las orquestas para doblar las partes de Violin, Viola, Contralto, Tenor y Bajos del Violin, y para tocar solos, segun las circunstancias. Los profesores eran numerosos en la ópera; pues

habia seis Oboés altos, otros tantos segundos, así como de los demás, que todos juntos tocaban las óperas de Lulli; probándolo las partes de orquesta que existen en la Biblioteca de la Academia real de Música de Paris, y que tienen los nombres de los que las tocaban. En esta época ya se conocia el Oboé como instrumento de solo; pues en la primera mitad del siglo xvi, un músico italiano, natural de Sienna, llamado Filidori, fué á Paris y admiró á la corte de Luis XIII en sus conciertos, por la dulzura del sonido que sacaba á su Oboé. De creer es se sirviera este célebre profesor de un Oboé mejor construido que los anteriormente mencionados. Pocos años despues, y estando aun Filidori en París, un oboeista frances, llamado Danican, causó el encanto de los aficionados á la música, por la perfeccion y dulzura con que tocaba el instrumento de que me ocupo.

En la primera mitad del siglo xviii, una familia de músicos italianos, nombrada Besozzi, y oriunda de Parma, produjo muchos artistas célebres, que han brillado por su talento en Italia, Francia y Alemania. Alejandro Besozzi, el mayor de los hermanos, se estableció en Turin el año de 1740, consagrando su larga vida á aumentar el caudal de su talento de artista, y dar mejores condiciones á su instrumento. Empezó por suprimir la caja ó barrilete que encerraba la llave; hizo mejoras en el barrenado del tubo, y varió la colocacion de los agujeros. Su hermano Cayetano Besozzi, que brilló en Lóndres hasta 1795, tuvo un hijo llamado Gerónimo, que tambien fué hábil oboeista, el cual marchó á Francia en 1768, y habiéndose hecho oír en algunos conciertos, tuvo el sentimiento de verse criticado por el dulce sonido que sacaba á su instrumento: pero ¡cuán impremeditada é injusta no sería la crítica, cuando los mismos que le censuraban trataron de imitarle, despues de reconocer el error en que habian incurrido! Gerónimo llevó á Francia las mejoras hechas en el Oboé por su tio Alejandro, mejoras

que los constructores de este instrumento adoptaron inmediatamente.

Un aleman, profesor de Oboé, llamado Juan Fischer, fijó su residencia en Lóndres, pertenecié á la real Cámara y fué rival del referido Gerónimo: perfeccionado en Italia, llegó á tocar su instrumento con tanta agilidad y dulzura, como jamás se habia conocido, siendo por consecuencia la admiracion de los ingleses y franceses. Este célebre artista dejó de ser objeto de la admiracion pública en la noche del 29 de Abril de 1800, que murió de repente hallándose en el palacio de San James, desempeñando su parte en un concierto, y en el acto de disponerse para tocar un solo.

La escuela de Oboé, fundada en Francia por Gerónimo Besozzi, produjo á Garnier y á Salentin. De este último fué discípulo Mr. Vogt, que se distinguió por su poder de ejecucion, siendo algo criticado por el sonido poco grato que sacaba á un instrumento que, en medio de su agreste sencillez, se distingue por su dulzura. Mr. Brodt, discípulo de Vogt, adquirió mejor sonido que su maestro, y reunió á la agilidad de este el gusto más delicado.

Uno de los hombres que más contribuyeron á perfeccionar el Oboé, fué De-Lausse, constructor de instrumentos en Paris, pues fijó toda su atencion y esmero en las proporciones del taladro para el tubo interior, y consiguió dar al Oboé una igualdad y pureza desconocidas hasta entónces. Tal era el mérito que tenian los Oboés fabricados por él, que se buscaban con especial interes por todos los hombres amantes del arte y ganosos de reputacion.

Puede asegurarse, sin incurrir en la nota de exagerados, que los asiduos estudios del eminente artista Alejandro Besozzi y del hábil fabricante De-Lausse son los que han abierto la senda de perfeccion del Oboé, habiendo contribuido de 70 años acá muchos artistas y

fabricantes, por medio de llaves y anillos movibles, á elevarlo al grado de justa afinacion en que lo conocemos: para ello empezaron por poner en la pieza del centro del instrumento una llave para el *mi b*, además de la que tenia para el *do*; otra para el *fa sostenido*, y en la pieza superior otra para el *la b*.

Sin embargo de estas mejoras hubiera seguido, aunque en pequeña escala, con el defecto de los demás instrumentos de viento, si Mr. Brodt, célebre por su raro talento de ejecucion, no hubiera hecho de la construccion del Oboé el objeto de sus meditaciones. Este distinguido artista coronó sus esfuerzos de inteligencia con la adquisicion de los modelos y taladros de Mr. De-Lausse: buscó despues las mejores dimensiones del tubo, y habiéndolas encontrado, consiguió el resultado feliz que ansiaba. Empero, conociendo la dificultad de la emision de los sonidos graves del instrumento, concibió la idea de alargar y estrechar el tubo por la parte inferior, haciendo bajar la extension de aquel al *si natural*, al *si b* y aun al *la*, consiguiendo por este mecanismo que las notas *do* y *re* del antiguo Oboé fuesen emitidas con más facilidad y dulzura. Así ganó cada vez más en construccion y afinacion, llegando á tener hasta diez y doce llaves.

En tal estado el Oboé, se creia que habia llegado á su total perfeccion, cuando poco despues del año 1830, aparece inusitadamente un nuevo sistema que destruye al antiguo. Mr. Theobald Boëhm, flautista de la real capilla de Munich, hábil constructor de instrumentos de viento, y hombre de un talento poco comun en la aplicacion de la acústica al tubo, dió á su Flauta una construccion verdaderamente racional y esmerada, consistiendo esta en la abertura de los agujeros á distancia igual, y de tal modo que, abiertos sucesivamente, cada uno de ellos produjera medio tono. Los dedos eran pocos para atender al manejo de las llaves ordinarias, alternar

con los agujeros y sostener el instrumento, lo cual le obligó á buscar un medio, para que con un sólo dedo se produjese una accion doble; esto es, que colocado un dedo sobre un agujero, no sólo le cerrase, sino que hiciera cerrar ó abrir otro ó varios de ellos, habiendo conseguido su objeto por medio de unos anillos que pusieran en movimiento unas barritas correspondientes á otros agujeros más distantes, para que con nueve dedos todos fuesen servidos.

El primero que hizo uso en Paris de la Flauta de Boëhm fué Mr. Coche, profesor de dicho instrumento en aquel Conservatorio, el cual, con sus inspiraciones, impulsó á Mr. Augusto Buffet á construir una que diferia en algun tanto de las del sabio acústico de Munich. Otros profesores inteligentes, apreciando la racional idea en que descansaba el nuevo sistema, siguieron la senda trazada por Mr. Coche, y, unidos con el hábil constructor Buffet, lo aplicaron Klosé al Clarinete, Gebauer al Fagot y Brodt al Oboé.

Mr. Triebert, hábil fabricante de instrumentos de madera, y hermano del distinguido profesor de Oboé del mismo nombre, añadió á sus bien concluidos Oboés de llaves, despues de la citada época, algunos anillos que, aunque en diferente disposicion que los de Boëhm, perfeccionaron el antiguo sistema, dándole más afinacion é igualdad en sus sonidos, y distinguiéndole con el nombre de *Oboé sistema misto ó sistema Triebert*, construyéndolos tambien hoy muy superiores del sistema Boëhm, con el nuevo taladro calculado por este, y algunas ligeras pero ventajosas modificaciones introducidas por él en el mecanismo.

Uno de los artistas que más contribuyeron á propagar el Oboé sistema Boëhm, haciéndolo oír en los muchos conciertos que dió en diferentes paises, y escribiendo para él multitud de piezas, fué nuestro compatriota D. Pedro Soler, fallecido prematuramente en Paris el

año de 1850, en donde ocupó los primeros puestos del arte, y cuyo superior talento rivalizaba con su modestia.

Tambien Mr. Baré, profesor de Oboé del teatro Cowen-Garden, de Lóndres, unido con Mr. Triebert, ha perfeccionado aún más el Oboé de llaves, aumentando estas su número sin dejar de tener algunos anillos, y llevando esta clase de Oboés el nombre de *Oboés del sistema Baré*.

El Oboé, por su patético sonido, es capaz de mover las pasiones. Iriarte, en su Poema de la Música, dice: «Esta excelencia conviene al Oboé con particularidad, por ser el instrumento más semejante á la voz humana.» Sus dulces acentos son empleados en la música religiosa como en la dramática. En esta última, lo mismo expresa el sentimiento del amor, que las armonías de la naturaleza; lo mismo imita el tierno canto maternal, que los agrestes sonidos pastoriles. Su sonido es el producto de un instrumento pequeño, pero tal es su vigor, que sobresale muchas veces á los demás en las orquestas más numerosas, á la manera que la modesta violeta, colocada en un vasto jardín, despide mayor fragancia que las más orgullosas flores.

Así como el Violin tiene la Viola, que es su contralto, del mismo modo el Oboé tiene el *Corno ingles*, que toca á una 5.^a baja de él, á causa de la mayor longitud de su tubo, razon por la que se le ha dado la forma curva de los antiguos torna-vozes, y á algunos la de cortados al ángulo: hoy, por medio de los anillos, se le da la forma recta, y sólo el tudel tiene la curva para mayor comodidad de los brazos. En el año de 1760 sedió á este instrumento el nombre de *Corno ingles*. Mr. Fétis, sábio músico y escritor, no concede el mérito de la invencion á Ferlendi, de Bérgamo, padre de un oboeista que se hizo oír con buen éxito en el teatro Italiano de Paris el año de 1816 (como lo afirman Gervasoni en su *Nueva teoría de la música* y Lichtenthal en su *Diccio-*

nario de los términos de este arte): Fétis concede esta gloria á un fabricante de instrumentos, nacido en Alemania y establecido en Lóndres, cuyo nombre no recuerda; pero declara que Ferlendi, padre, fué uno de los primeros oboeistas que hicieron uso de él.

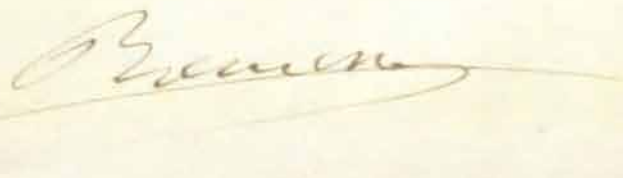
No admite duda de que este instrumento tiene poca antigüedad, con la denominacion de *Corno ingles*, pero parece que la invencion se reduce al nombre que lleva, pues en tiempos anteriores lejanos habia instrumentos de esta clase en diversos tonos, y uno de estos, reformado, debe ser el *Corno ingles* actual; por ejemplo, pudiera ser uno de los antiguos llamados torna-voz. Su sonido es patético y apropiado para las romanzas, movimientos lentos, etc.

Hoy conocemos á mas del Oboé en *do* y del *Corno ingles*, un Oboé pequeño llamado pastoral, del cual los hay en dos diferentes tonos; en *sol* ó en *la bemol*, quinta ó sexta menor más alta que el Oboé en *do*, cuyo sonido es bastante poderoso, y la naturaleza de su timbre á propósito para significar música pastoril: tambien conocemos otros Oboés en *mi bemol*, *re bemol* y *si bemol*; y finalmente, el ya mencionado Oboé tenor llamado barítono, el cual, sin embargo de estar á una octava baja del Oboé en *do*, su sonido es bello y no carece de poder.

Indicado ya, como producto de las noticias que he podido adquirir, el origen del Oboé, y anotadas las diferentes fases porque este instrumento ha pasado hasta elevarse al grado de perfeccion en que hoy se encuentra, cúpleme consignar mi vehemente deseo de que este pequeño ensayo, hijo de mi amor al arte, que desde la niñez profeso con orgullo, produzca, cuando ménos, el beneficio de animar artistas de talento á la realizacion de otro más completo y luminoso trabajo.

Madrid Octubre de 1870.

ENRIQUE MARZO.



PLAN DE LA OBRA.

Al escribir el presente método he fijado toda mi atención en ir presentando gradualmente las dificultades, á fin de que el discípulo las vaya venciendo poco á poco, y evitar de este modo el que se desanime en el trascurso de tiempo que se necesita para adquirir una buena embocadura y digitación en el Oboé.

La introducción que precede, compuesta de una ligera reseña histórica del Oboé, la he puesto con objeto de que el discípulo adquiriera conocimiento del origen de aquel, y de las reformas que en él se han ido verificando, ya en su forma, ya en el aumento de llaves y de mecanismo.

La parte de teoría he tratado de ponerla, á la par que concisa, clara y terminante, para que el discípulo, convencido de las razones que expongo, siga con constancia los preceptos que en ella indico, lo que le recomiendo muy especialmente por ser de ventajosa utilidad.

La marcha que he seguido en los ejercicios de embocadura es la de tomar por punto de partida el sonido más fácil de emisión, que lo es el *sol* de la 2.^a línea, seguir sucesivamente los demás, sea descendiendo ó ascendiendo, hasta toda la extensión del primer registro: llegado á este caso comienzo á presentar ejercicios de digitación con articulaciones.

Siendo difícil el pase del registro primero al segundo, después de los ejercicios de emisión hasta el *fa natural* de 5.^a línea, he puesto ejercicios de dicho pase y de toda la extensión ya conocida, y coloqué una escala del género cromático, con el fin que el discípulo empiece á hacer sonidos de larga duración y con diferentes matices.

A continuación pongo seis lecciones melódicas á dos Oboés, con objeto de que el discípulo comience ya á sostener y acentuar la melodía, para cuyo efecto he procurado que las frases permitan poderse aspirar en todas ellas con facilidad y descanso.

En el resto de la emisión de los sonidos del segundo registro, así como en todos los del tercero, he seguido la misma marcha que dejó indicada para los anteriores, cuidando al mismo tiempo de los matices y del progreso en la digitación.

Después he puesto dos modelos de escalas corridas y de todos los intervalos; el primero en el tono de *do natural mayor*, y el segundo en el de *sol natural mayor*; para que después que sean bien ejecutados en los tonos en que están escritos, los trasporte el discípulo á los diferentes tonos que en su lugar indico. Estos ejercicios, si se practican con constancia, comenzando el estudio de ellos á un movimiento lento, acelerándole gradualmente hasta la mayor velocidad, y cuidando siempre de hacerlos con afinación, producen resultados muy ventajosos, pues con ellos se adquiere seguridad en la embocadura, agilidad en los dedos y práctica en los trasportes.

He procurado que los diez y ocho estudios, que en diferentes tonos se encuentran después, reúnan las condiciones de ser á la vez que melódicos, progresivos en las dificultades del mecanismo, recopilando en ellos todo lo concerniente á embocadura, articulaciones, matices, digitación, etc.; y por último, he puesto ejercicios de escala en todos los tonos, mayores y menores, por medio de los cuales puede llegarse á adquirir gran agilidad en los dedos.

Como apéndice doy nociones del Corno inglés, de los casos en que suelen emplearse sus dulces acentos, y demuestro, por medio de ejemplos, las diferentes claves en que se ha escrito su parte, y en la que hoy generalmente se le escribe.

MÉTODO DE OBOÉ.

Division de los sonidos del Oboé.

Los sonidos del Oboé se dividen en tres registros. El primero, comprende desde *si* bajo el pentágrama, hasta *do sostenido* del tercer espacio con todos los agujeros destapados; el segundo, desde dicho *do sostenido* con la llave 3, hasta *do* natural sobre el pentágrama; y el tercero, desde *do sostenido* siguiente, hasta *fa* sobre agudo.

Nada más fácil que emitir más altos ó mas bajos de su verdadera entonacion, los sonidos que se comprenden en la extension de los tres registros indicados: para evitar que esto suceda, aconsejo á los discípulos que, ántes de empezar á estudiar, tomen el tono del *corista*, con el fin de que les sirva de base para la afinacion.

Los sonidos del primer registro, son los más seguros para la afinacion, así como los más fáciles de llenar y emitir con redondez. Los del segundo registro, son más inciertos y débiles, por cuya razon debe ponerse especial cuidado en emitirlos con amplitud y bien afinados, principalmente desde *sol* á *do* sobre el pentágrama.

Los sonidos del tercer registro, aunque no tanto como los últimamente indicados del segundo, son tambien muy débiles, por lo que se emitirán con las mismas condiciones que aquellos.

De la caña.

Las cañas de construccion francesa son las que creo más convenientes para la mejor elasticidad del sonido, si bien deberian tener algo más de entereza, cuya falta se explica, porque á los franceses les gusta el sonido del Oboé delgado y vibrante, mientras que á los españoles les agrada el redondo y grato; pero si es conveniente que la caña sea algo más entera, debe tambien cuidarse de que despida bien y con toda libertad, tanto los sonidos graves, como los agudos.

El mejor medio de aprender á construir la caña es recibir instrucciones prácticas de quien las sepa construir; y cuando este medio no pueda adoptarse, se deberá adquirir una máquina de las inventadas para este objeto por el hábil factor de Oboés y otros instrumentos de madera, Mr. Triebert, de Paris, así como una caña del mismo autor: se estudiará bien la ligazon de esta sobre el tudel, que es el tubo de metal en que se apoyan las dos palas de la caña; despues se deshará con cuidado dicha ligazon, y se verá la cantidad de caña que hay sobre el tudel; se observará muy detenidamente, al través de la luz, el raspado que tiene por la parte de la corteza, puesto que del raspado, que debe ser muy igual y de ménos á más, depende principalmente el que la caña despida bien ó mal el sonido; y finalmente, se estudiará el objeto de las herramientas que contiene la caja de la máquina ya mencionada, con lo cual no será muy difícil conocer el destino de cada una de ellas.

La clase de cañas que es mejor para hacer las de Oboé, es aquella que reuna las condiciones de ser fresca, de tez y hebra finas, que el canuto sea derecho y que en su circunferencia dé el ancho de unas tres cañas.

Modo de tener el Oboé.

El cuerpo inferior del Oboé se tomará con la mano derecha: con los dedos índice, de corazon y anular se taparán los tres agujeros que tiene en su superficie, así como el meñique estará dispuesto á mover las espátulas de las llaves que se encuentran frente á él, y el pulgar se colocará detras del segundo agujero para sostener el Oboé. Con la mano izquierda se tomará el cuerpo superior del instrumento, colocando los dedos por el orden fijado para la mano derecha, y poniendo el pulgar de aquella en disposicion de mover fácilmente las llaves ó mecanismo que se encuentra frente á él.

Los dedos deben colocarse un poco arqueados y sin rigidez sobre los agujeros, y tapar estos con la yema de

aquellos, cuidando de que no se escape el aire. Cuando los dedos se levanten para ejecutar, no se elevarán más que unos siete milímetros perpendicularmente sobre los agujeros, conservando su posición arqueada, y los que tengan que mover alguna llave ó mecanismo, volverán inmediatamente después á su posición primitiva.

Posición del cuerpo.

La posición derecha y natural del cuerpo es la más conveniente para tocar el Oboé. La cabeza debe estar derecha, á fin de que la garganta tenga la libertad necesaria para que el aire pase por ella con facilidad; los hombros caídos naturalmente; el pecho avanzado y embebido el vientre, con el objeto de que los pulmones y el diafragma (músculo que hace las funciones de un fuelle y que separa á aquellos de la cavidad abdominal) jueguen libremente; las piernas naturalmente caídas; las puntas de los piés un poco inclinadas hácia afuera, pero de modo que de un talón al otro haya la distancia de unos doce centímetros.

Si se hubiese de tocar sentado, la cabeza y el cuerpo estarán en las posiciones indicadas, las piernas naturalmente dobladas, y de rodilla á rodilla deberá haber la distancia de unos veinticinco centímetros.

Cuando se lleve el Oboé á la boca, conservando la cabeza derecha y el cuerpo como se ha dicho, el brazo izquierdo se separará del cuerpo como unos siete centímetros, y el derecho algunos más, de modo que el instrumento forme un ángulo agudo con la línea perpendicular del cuerpo.

De la embocadura.

Los labios cubrirán ligeramente los dientes á fin de que estos no toquen en la caña, de la cual debe entrar en la boca como dos terceras partes del largo de la pala, entrando más ó menos, según el grueso ó finura de los labios. Llámase *pala* al trozo de caña que está descubierto en la parte alta del torzal que la liga al tudel.

Los labios se colocarán suavemente sobre la pala de la caña, procurando no oprimirla, y cuidando de que el

labio inferior se adelante un poco al superior, para que sea más fácil la emisión de las notas graves.

Puesta la caña en la boca del modo anteriormente dicho, se tratará de hacerla sonar, emitiendo el aire por dentro de ella, y no se colocará en el Oboé hasta adquirir la convicción de que se hace sonar bien, que los labios no la oprimen y que por entre ellos no se escapa el aire.

De la respiración.

La respiración se verifica por medio de dos movimientos esenciales: el primero es la inspiración, por medio del cual se dilatan y llenan de aire los pulmones, y el segundo es la espiración por el que los pulmones se contraen y devuelven el aire que han recibido.

Los dos movimientos de inspiración y espiración de que se compone el acto de la respiración, son auxiliados por las fuerzas musculares que rodean las vías aéreas, siendo una de las más activas la que representa el músculo diafragma, en el cual estriban los pulmones.

Para aspirar con facilidad se entreabrirán los labios á fin de dar entrada al aire; se adelantará la tabla del pecho y se embeberá al mismo tiempo el vientre, procurando no descomponer la embocadura ni la posición del cuerpo, y que el aire no haga ruido al pasar por entre los labios y por la garganta.

Siendo, como es, tan estrecha la abertura ó boca de la caña del Oboé, y pasando por consecuencia el aire parsimonialmente, recomiendo mucho que se haga, prescindiendo del instrumento, un especial estudio de la respiración del modo siguiente.

Es necesario acostumbrar á los pulmones á contener gran cantidad de aire por espacio de algunos segundos, lo que se conseguirá procurando que el movimiento de la inspiración sea paulatino y sin intermisión, efectuando del mismo modo el de la espiración.

Cuando se haya acostumbrado á los pulmones á recibir gran cantidad de aire, y cuando en su vista los movimientos de inspiración y espiración se realicen con facilidad, deben hacerse ejercicios de rápidos movimientos de inspiración para conseguir el tomar bien, y sin que resulte ruido alguno, *las medias respiraciones* que hay que emplear, muy especialmente al ejecutar una

frase musical, si esta es formada por una melodía sostenida.

Siendo de suma importancia el frasear bien, y contribuyendo al buen fraseo el tomar las respiraciones oportunamente, recomiendo que en todo el curso de esta obra, sólo se tomen respiraciones enteras en las pausas ó esperas, y medias respiraciones en donde se hallen unas comitas sobre las notas, que es el signo adoptado para indicarlas.

Confío en que con esta base práctica, observando despues á los buenos artistas, y concluyendo por estudiar armonía para conocer las cadencias, semi-cadencias, etc., llegarán los discípulos á frasear con elegancia y correccion, lo cual es indispensable para figurar dignamente en el arte.

En corroboracion de cuanto dejo dicho, termino esta materia trascribiendo á continuacion, para que se tenga presente, lo que dice el doctor en Medicina de la facultad de París, Mr. Segard, en su obra titulada *Higiene del cantante*:

«El cantante que sabe respirar, triunfa sin esfuerzo ni fatiga de la mayor parte de las dificultades; mas aquel que por no saber respirar llega desfallecido á la conclusion de una frase, se priva de los más benéficos recursos del arte, hace ver al público su impotencia, haciendo además participes de su fatiga y embarazo á los que le escuchan.»

Estos consejos del eminente higienista, aunque dados á los cantantes, son aplicables á los que tocan instrumentos de viento en general, y muy particularmente el Oboé.

Emision del sonido.

Puesta la caña en la boca, como se dijo anteriormente, se apoyará bien la lengua en la punta de la pala inferior de la caña, se aspirará entreabriendo los labios y volviéndolos á cerrar para que el aire no se escape, se dará impulso á este dirigiéndolo por la boca de la caña y procurando no inflar los carrillos, dando al mismo tiempo rápida y vigorosamente á la lengua el movimiento ortológico que se emplea para pronunciar la sílaba *di*. Este ejercicio, que al principio deberá hacerse despacio y despues más de prisa, hasta conseguir hacerlo con la mayor limpieza y agilidad posibles, se repetirá

frecuentemente, pudiendo despues de ello colocar la caña al Oboé, el cual se cojerá y llevará á la boca, colocando los dedos, la cabeza, los brazos y el cuerpo como se deja dicho en otro lugar.

Consejos sobre el estudio.

Es necesario en un principio no estudiar más que de cinco á seis minutos seguidos, lo que se verificará cuatro ó cinco veces al dia, debiendo descansar desde el momento en que se conozca que los labios empiezan á cansarse: de no hacerlo así, no podrá formarse una buena embocadura, pues cuando los labios se fatigan, instintivamente se aprietan los dientes con el fin de que el aire no se marche por entre aquellos, y de esto resultan graves males, como son, el que la embocadura se descomponga, que la caña se chafe, que el sonido resulte débil é impuro y que la afinacion sea inexacta.

Cuando se conozca que la embocadura va adquiriendo fuerza, se aumentará el número de minutos de duracion del estudio, pero no pasando en los primeros meses de media hora seguida.

El mejor sintoma para conocer el momento en que debe suspenderse el estudio, es que los labios empiecen á cansarse, lo que á unos discípulos sucede ántes y á otros despues, siendo esto el resultado natural de las condiciones físicas del individuo.

Despues de haber comido, no se estudiará hasta que el estómago haya hecho la digestion de los alimentos; pues la plenitud de aquel causa la contraccion del diafragma, por cuya causa la respiracion se hace pesada y dificultosa; y si el discípulo se obstina en querer estudiar mientras se verifica la referida funcion estomacal, no sólo se expone á graves consecuencias, entre ellas á sufrir indigestiones y desórdenes en la circulacion, sino tambien á adquirir un aneurisma; pues que rechazados los pulmones hácia la parte superior y no pudiendo llenarse de aire, como debieran, y con los esfuerzos naturales que hay que hacer para la emision de los sonidos del instrumento, se obliga al corazon á contraerse violenta y frecuentemente.

No se crea, por lo que llevo dicho, que el estudio del Oboé pueda ser perjudicial para la salud; muy al contrario: pues haciéndose el estudio con las precauciones indicadas, todos los músculos que toman parte en el acto

de la respiracion, se desarrollan y adquieren mayor fuerza y vigor, favoreciendo poderosamente el organismo.

No fijo el tiempo que debe trascurrir desde la comida hasta la hora del estudio, porque esto depende de las condiciones del individuo y de la clase de alimentos que haya tomado: sólo aconsejo que no se empiece á estudiar hasta pasadas unas dos horas, por lo ménos, despues de haber comido, ateniéndose siempre el individuo á las observaciones que haya hecho respecto de la mayor ó menor facilidad con que efectúa la digestion.

Recomiendo muy particularmente á los discípulos, que nunca empiecen el estudio de la leccion, que deban aprender, sin ántes haber hecho ejercicios de embocadura con notas tenidas y despues filadas, cuidando siempre de que la afinacion sea exacta y el sonido grato y redondo.

Diferentes sistemas de Oboés que están en uso.

El mejor y mas perfecto sistema de Oboé es, á mi juicio, el llamado *Sistema Böhm ó de anillos movibles*, fundando mi opinion favorable á él, en que, la bien es-

tudiada proporcion de su taladro y la acertada distribucion de sus agujeros, hacen que todas las notas salgan afinadas y de un timbre y redondez perfectamente graduadas. De este sistema existen dos modelos igualmente perfectos en afinacion y homogeneidad de sonidos, siendo el uno el primitivo construido por A. Buffet y otros factores, y el otro, el último modificado por Triebert.

Despues sigue el llamado *sistema misto*, en el que sin cambiar las posiciones del antiguo Oboé, se han perfeccionado ciertas notas defectuosas con el auxilio de algunos anillos, existiendo tambien en este sistema algunas pequeñas diferencias, segun los artífices que los construyen y los artistas que los encargan ó dirigen, y por último existe el *antiguo sistema*, que solo consta de seis agujeros y 6, 8, 10 ó más llaves, el cual conserva los defectos de afinacion y de homogeneidad que le son propios.

Deseando que este método sirva para todos los mencionados sistemas, pongo á continuacion tablas con la extension cromática, y posiciones que deben emplearse en cada uno de ellos, á fin de que cada discípulo se guie por la correspondiente al instrumento que posea.

MÉTODO COMPLETO POR

D. Enrique Marzo.

Precio 4 rs.

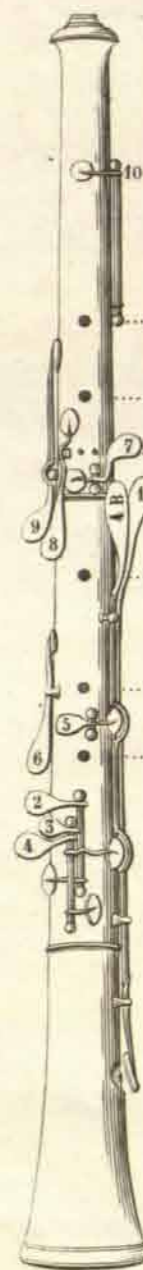
ESCALA DE OBOÉ Y DE CORNO INGLÉS

con 6, 8 y 10 llaves. (Antiguo sistema.)

EDITOR D. ANTONIO ROMERO

Preciados, 1 Madrid.

Propiedad.



The diagram shows a musical scale on a treble clef staff, spanning from G4 to G5. Below the staff are two sets of horizontal lines representing the fingers of the left and right hands. The left hand fingers are labeled 'Mano izquierda' (Índice, Corazon, Anular) and the right hand fingers are labeled 'Mano derecha' (Índice, Corazon, Anular). Black dots on the lines indicate where a hole should be covered, while white circles indicate where it should be left open. Numbers 1-10 are placed near the lines to indicate which key should be used. Some numbers are crossed out with a horizontal line, indicating they are optional. At the bottom of the diagram, there are additional markings: '2 1', '2 3', '4 B', '4', '2 3', '4 B', '2 4 4 4 2 2 4 4 2 4 4 4'.

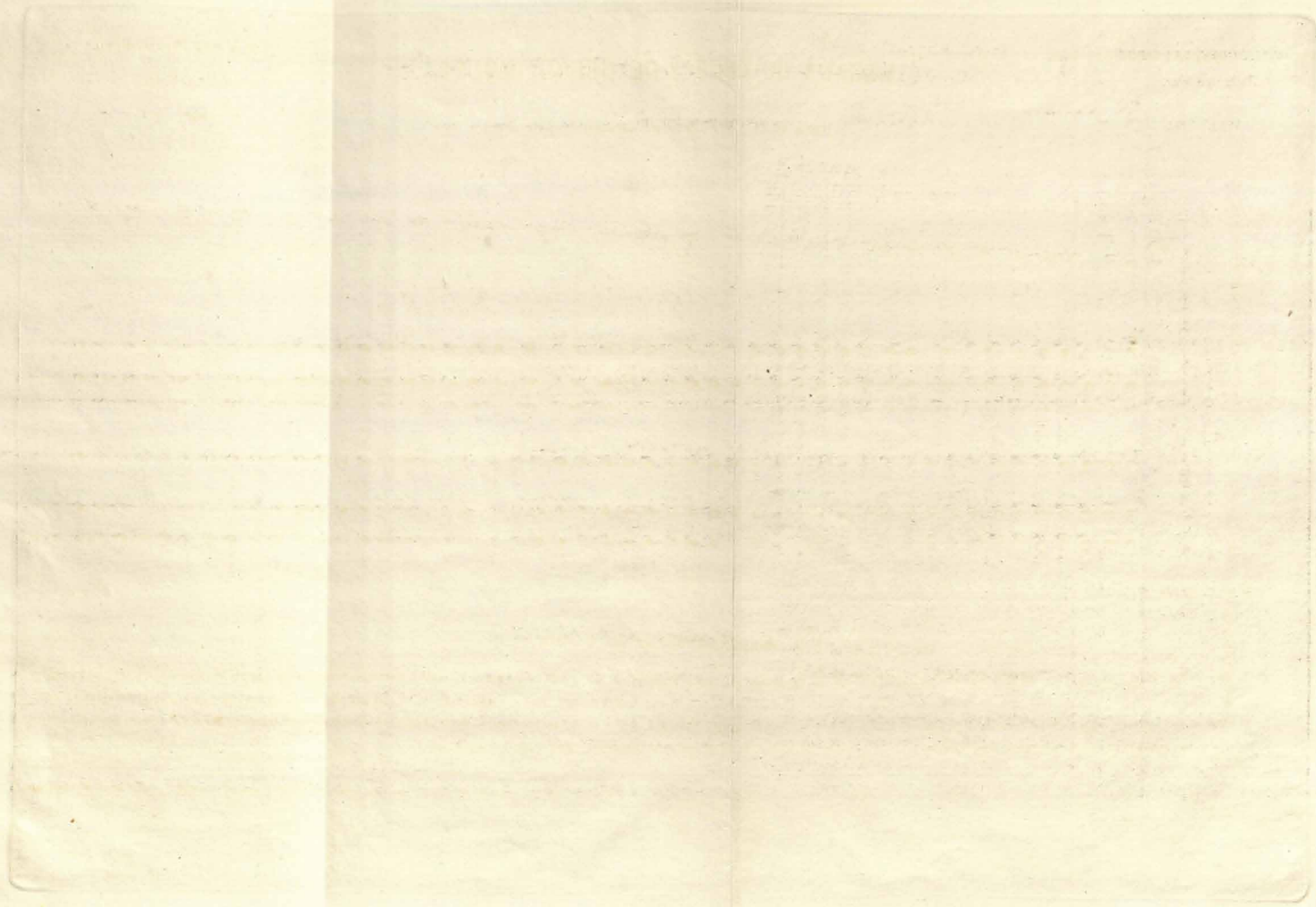
Explicacion de la escala.

Los puntos negros que están debajo de las notas, indican los agujeros que deben taparse con los dedos respectivos; los blancos denotan los agujeros que se han de dejar descubiertos; los números designan las llaves que es preciso emplear, y cuando están atravesados por una línea, su uso queda á voluntad del ejecutante. El agujero que se tapa con el dedo índice de la mano izquierda solo deberá cubrirse por mitad cuando lleve este signo . Las llaves 1, 4 B y 7 se mueven con el dedo pequeño de la mano izquierda; las 2, 3, 4 y 6 con el pequeño de la mano derecha; la 5 con el anular de la misma; las 8 y 9 con el índice de la propia, y la 10 con el pulgar de la izquierda.

NOTA. Los que posean oboés con menos llaves de las indicadas en la presente escala, no podrán servirse de las posiciones en que figuren las llaves que les falten, y por consiguiente deberán concretarse á emplear las que siguen en cada caso.

CopyRight © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 CopyRight © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu

RCSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID



MÉTODO COMPLETO POR
D. Enrique Marzo.

ESCALA DE OBOÉ Y DE CORNO INGLÉS SISTEMA MISTO

EDITOR D ANTONIO ROMERO

Preciados, 1 Madrid.

Precio 4 rs.

ó sea el antiguo perfeccionado por medio de varios anillos.

Propiedad.

Explicacion de la escala. Los puntos negros que están debajo de las notas indican los agujeros que deben taparse con los dedos respectivos; los ceros denotan los agujeros que se han de dejar destapados; cuando se encuentre este signo \ominus se colocará el dedo índice de la mano izquierda un poco mas abajo que de ordinario sobre la chapita de metal, pero sin que cubra el agujerito que hay en la parte superior de la misma; los números designan las llaves que deben emplearse con los dedos siguientes: Las llaves 1, B y 6 se mueven con el dedo pequeño de la mano izquierda; las 2, 3 y 4 con el dedo pequeño de la mano derecha; la 5 con el anular, y las 7 y 8 con el índice de la misma mano; la 9 con el anular de la izquierda; la 10 con el pulgar y la 11 con la segunda falange del índice de la misma. (La llave 10 no aparece en el dibujo por hallarse situada en la parte inferior del instrumento.)

NOTA. Hay oboés de este sistema que carecen del 7.º agujero, el cual segun se indica en esta escala, debe taparse con el dedo pulgar de la mano izquierda, en cuyos instrumentos solo podrán ejecutarse estas cuatro notas con las segundas y terceras posiciones que respectivamente tienen marcadas. En cuanto á las llaves 7 y 8, hay algunos oboés en que se abren ambas con una misma espátula, y otros en que cada una tiene su espátula especial, pero tanto la una como las dos se abren con el dedo índice de la mano derecha. Hay tambien algunos oboés que carecen de la llave 9, en los que no puede hacerse uso de las segundas posiciones indicadas para estas notas las cuales son útiles para trinos.

Romero

CopyRight © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 CopyRight © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE MADRID
 RCSMM

METODO COMPLETO POR

D. Enrique Marzo.

Precio 4 rs.

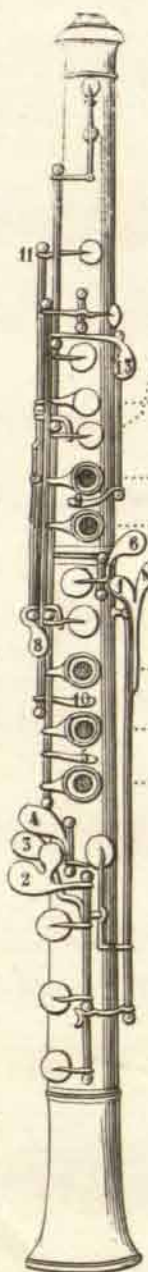
ESCALA DEL OBOÉ Y DEL CORNO INGLÉS SISTEMA BOËHM,

segun el último modelo modificado por Triebert.

EDITOR D. ANTONIO ROMERO

Preciados, 1 Madrid.

Propiedad.



Esplicacion de la escala.

Los puntos negros que están verticalmente debajo de las notas, indican los agujeros que deben taparse con los dedos respectivos; los ceros denotan los agujeros que se han de dejar descubiertos y los números designan las llaves que deben emplearse. La llave 11 que no se vé en el dibujo se abre con la yema del dedo pulgar de la mano izquierda; la llave 13 con la segunda falange del índice de la misma mano; las 2, 3 y 4 con el pequeño derecha, la 5 con el anular, la 8 con el índice y la 10 con el de corazon de la misma; las 1, 4 B y 6 con el pequeño izquierda y la 9 con el anular de la misma.


Trinos. Los de se ejecutan poniendo la posicion de DO # y batiendo la llave 4 B con el dedo pequeño de la mano izquierda. Los de poniendo la posicion de SOL # y batiendo con el dedo corazon de la mano izquierda sin soltar la llave 6. Los de poniendo el dedo corazon de la mano derecha sobre su anillo y batiendo con el de igual nombre de la izquierda. Los de poniendo la última posicion de LA # y batiendo con el dedo corazon de la mano izquierda. Los de poniendo la posicion de SI b y batiendo la llave 8 con el dedo índice de la mano derecha. Los de poniendo la posicion de SI b y batiendo la llave 9 con el dedo anular de la mano izquierda. Los de poniendo la 1ª posicion de DO b y batiendo la llave 10 con el dedo corazon de la mano derecha.

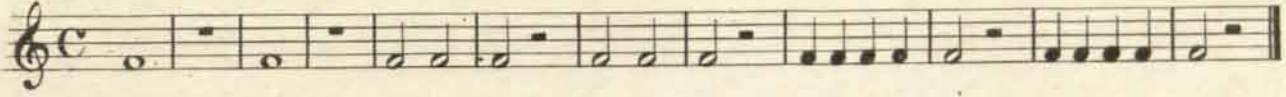
NOTA. La escala del primitivo modelo de oboé sistema Boëhm solo difiere de la presente en tres casos. 1º para ejecutar el FA # de ambas octavas con la llave nº 5 debe quedar el dedo índice de la mano derecha sobre su anillo. 2º para ejecutar el LA # grave y el agudo con la última posicion indicada en cada uno, hay que abrir con el dedo índice de la mano derecha una llave que está colocada junto á la nº 8 conservando el pulgar de la izquierda sobre su espátula. 3º para trinar hay una llave sobre el 3º anillo, la cual se ha suprimido en el presente sistema por hacerse dicho trino con la llave 4 B. **Advertencia.** No existiendo en el sistema representado en esta escala la llave nº 7 para LA # ni la nº 12 para el trino de mencionado, por hacerse con otras posiciones mas ventajosas, se han pasado en claro dichos números y dado los correlativos á las llaves superiores para evitar confusion á los que pasen de un sistema á otro.

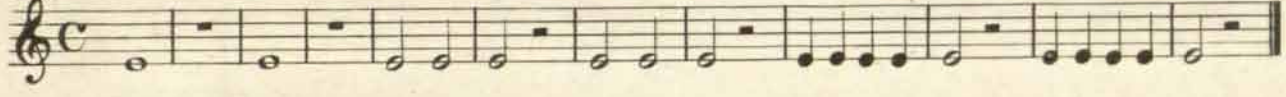
Romero


Siendo el *sol* del primer registro del Oboé uno de los sonidos mas fáciles de emitir, por él se dará principio á hacer sonar el instrumento.


Ejercicios.

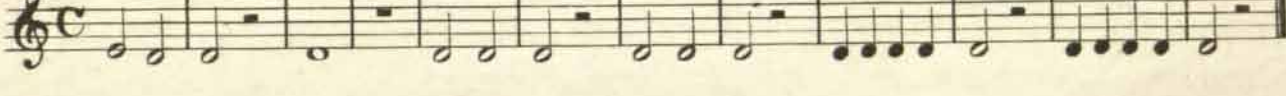
Nº 1. 

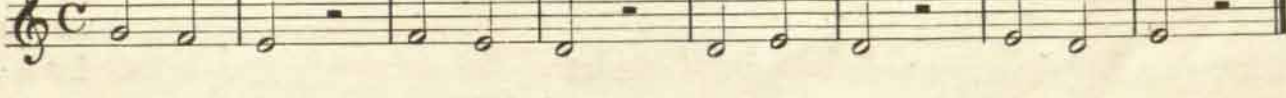
2. 

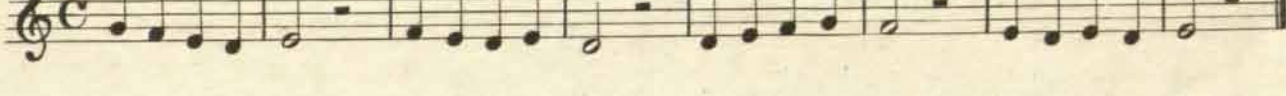
3. 


4. 

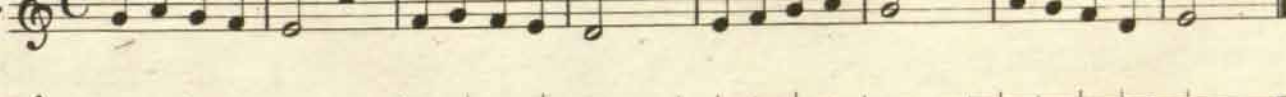
5. 

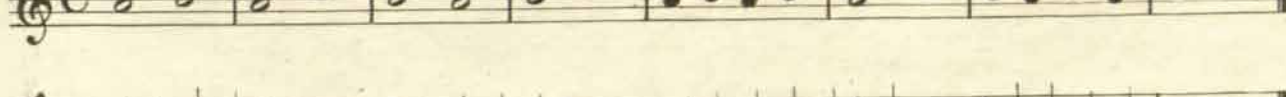
6. 

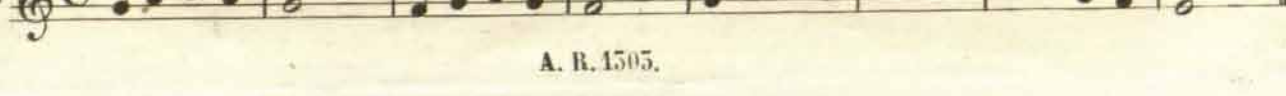
7. 

8. 

9. 

10. 

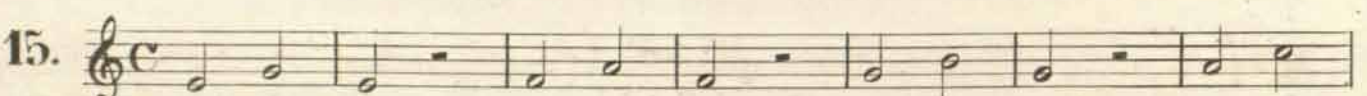
11. 

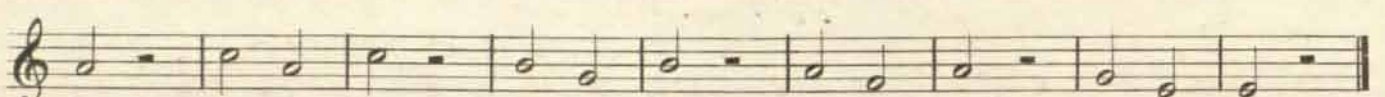
12. 

Beethoven

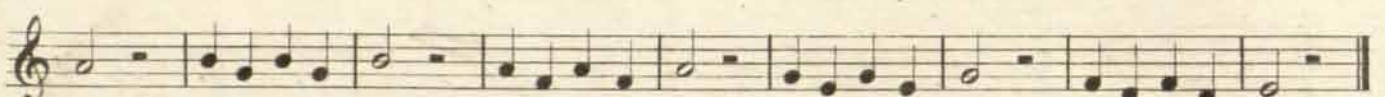
13. 

14. 

15. 



16. 



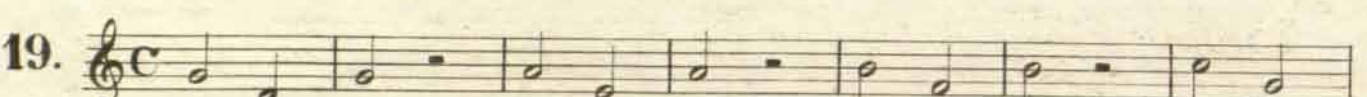
17. 



18. 






19. 

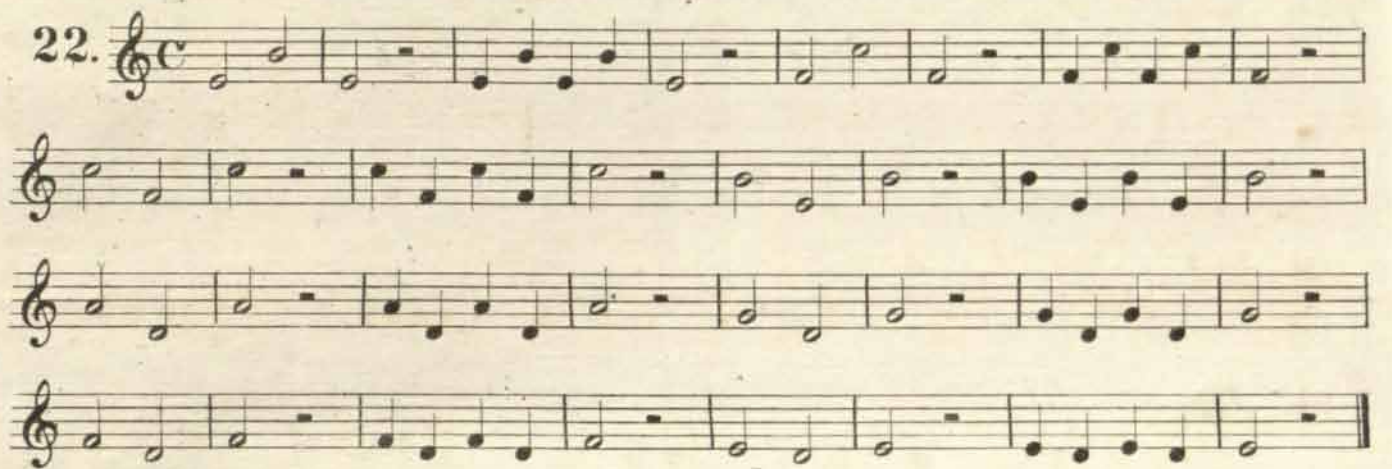



20. 





Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

21. 


22. 


23. 


24. 


25. 


... La emision de los sonidos *do* y *si* \flat graves, es mas dificil que la de los ya practicados; por lo que, tanto para efectuar la del uno como la del otro, se procurará no oprimir nada la embocadura, cuidando al mismo tiempo de que el aire no se escape por entre los labios.

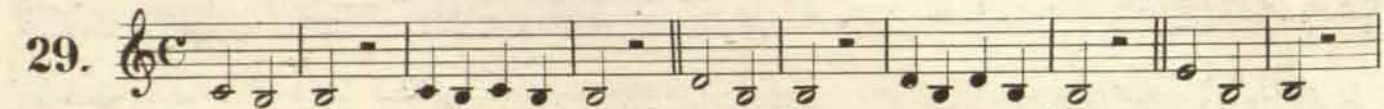
26. 


27. 






28. 

29. 





Articulaciones.

Picado; Ligado; Picado-ligado y Staccato.

El *picado* se efectua dando un golpe de lengua á cada nota como se ha practicado hasta aqui, y se marca por medio de un punto colocado encima ó debajo de las notas.



El *ligado* se verifica dando un golpe de lengua á la primera de las notas que se hallan encima ó debajo de una linea curva que es la que lo designa, haciendo que todas las que siguen á la primera de aquellas, sean emitidas por el mismo impulso y con seguridad en la afinacion.

El *Picado-ligado* se ejecuta dando á cada nota un golpe de lengua suave como cuando se pronuncia la sílaba *re* en las palabras derecho, aire etc. y se marca con puntos como el picado y con una linea curva por encima ó debajo de ellos.

El *staccato* se realiza dando á cada nota un golpe de lengua mas enérgico y rápido que en el picado, quitando á cada figura la mitad del valor que representa y guardando silencio en la otra mitad, y se marca por medio de una rayita colocada encima ó debajo de las notas.

El *staccato* es de mejor efecto en el oboé en las piezas de conjunto que en los solos, por lo cual debe emplearse con gran precaucion.

Ejercicios de articulacion.

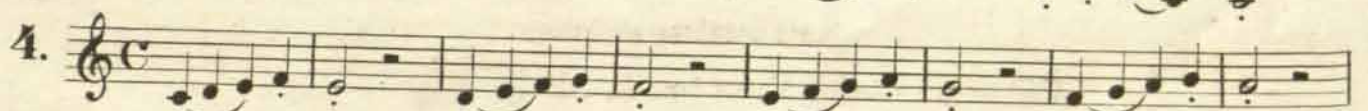


1. 




2. 



3. 



4. 



5. 



Beethoven

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

6.  Musical notation for exercise 6, first system. It consists of three staves in treble clef with a common time signature (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with some rests and a double bar line in the second measure.

7.  Musical notation for exercise 7, first system. It consists of three staves in treble clef with a common time signature (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with some rests and a double bar line in the second measure.



8.  Musical notation for exercise 8, first system. It consists of three staves in treble clef with a common time signature (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with some rests and a double bar line in the second measure.


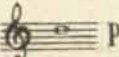
9.  Musical notation for exercise 9, first system. It consists of three staves in treble clef with a common time signature (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with some rests and a double bar line in the second measure.

10.  Musical notation for exercise 10, first system. It consists of three staves in treble clef with a common time signature (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with some rests and a double bar line in the second measure.

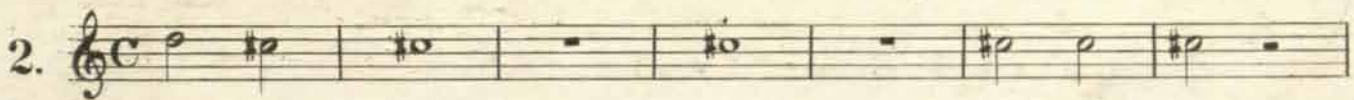
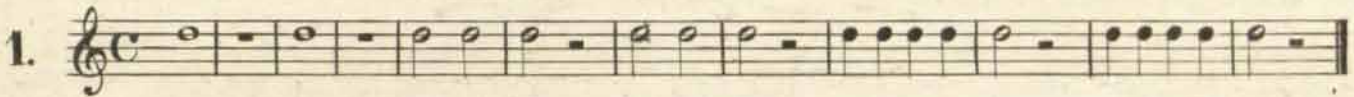
RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID - INFORMACIÓN SOBRE COPYRIGHT - BIBLIOTECA@CSMM.ES
COPYRIGHT © MADRID'S ROYAL MUSIC CONSERVATORY - INFORMATION ABOUT COPYRIGHT - BIBLIOTECA@CSMM.ES

Sonidos del 2.º registro.

Para la emisión de los sonidos del segundo registro, así como para los del tercero, de los que después se tratará, no se dará mayor presión á los labios que la que se ha dado para la emisión de los del primero, pues que con la misma presión de embocadura deben emitirse el  que el . La diferencia que hay en el modo de emitir el uno ó el otro, solo consiste en el menor ó mayor impulso que se dá al aire.

No se empieza el estudio de la emisión de los sonidos del segundo registro por la del  y sí por la del  por ser esta algo más fácil que aquella.

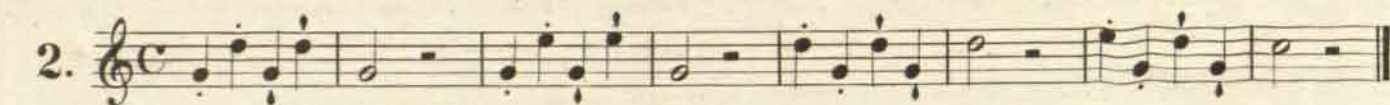
(Nota) En los días que se estudien los ejercicios siguientes, no se dejarán de practicar los anteriores, pues de lo contrario se perdería la embocadura ya adquirida en la emisión de los sonidos del primer registro.



Ejercicios para el paso del 1º al 2º registro.

1. 

Picado y staccato alternados.

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

Matices.

En música se llama matizar al emitir los sonidos con mas ó menos fuerza, cuyo estudio es de la mayor importancia, porque los matices ejecutados con arte producen los mas bellos efectos y distinguen al verdadero artista del adocenado.

Los que se dediquen al estudio del Oboé habrán aprendido con el solfeo el significado de las palabras, letras y signos con que se indican los matices, así como el de las que se emplean para determinar el movimiento y el carácter de cualquier pieza de música, por lo que omito su explicacion.

Siempre que en adelante se empiece á estudiar, deberá hacerse la escala del genero cromático que á continuacion se encuentra, primero fuerte sin exageracion, despues piano y luego creciendo y disminuyendo segun está indicado, pero cuidando mucho de que el timbre, ó sea la buena calidad del sonido, no se altere en ningun caso, y de que la entonacion sea siempre justa.

Cuanto mas despacio se estudie el siguiente ejercicio mayores ventajas resultarán para la embocadura y para el sonido, debiendo aspirar bien antes de cada grupo de tres notas y concluirlo antes de que el aire aspirado se consuma por completo.

Si en el trascurso de este ejercicio se cansasen los labios, deberá suspenderse un rato y continuarlo despues.

The musical score consists of seven staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is a chromatic scale exercise, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The notes are grouped in threes with slurs and accents. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) and back to one sharp (F#). The exercise is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs.

A. R. 1505.

Ramon

Las siguientes lecciones las he puesto para dos Oboés con objeto de que el discípulo pueda tener al oído una guía para la afinación, así como también y con el mismo fin, las he añadido el bajo numerado para que si hay ocasión sean acompañadas con piano, guitarra ó cualquiera otro instrumento análogo.

All.^o Moderato.

LECCION

1.^a

All.^o Moderato.

2.^a

First system of musical notation. It consists of a grand staff with three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a melodic line in the upper treble, a supporting line in the lower treble, and a bass line. Fingerings are indicated with numbers 3, 4, 5, 6, and 7. Dynamics include *p* and *dol.*

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and harmonic textures with various fingerings and dynamics.

Andante.

3^a

Third system of musical notation, marked *Andante*. It features a more spacious feel with longer note values. Dynamics include *dol.* and *p*. Fingerings are clearly marked throughout.

Fourth system of musical notation. The music continues with a mix of melodic and harmonic elements. Dynamics include *mf*. Fingerings are indicated for both hands.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the piece with a final melodic phrase and harmonic accompaniment.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *dol*, *p*, *mf*. Fingerings: 3, 6/4 3, 3, 6/4 5, 7, 7, 9, 6/4 5.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *dol*, *mfr*. Fingerings: 5, 6/5, 3, 6/5 3, 3 5, 3, 7, 5.

Allegretto.

4.^a *dol.* *p*

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *dol.*, *p*. Fingerings: 3, +6, 6, 7, 5, 6, +3.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *p*, *dol.*. Fingerings: 3, +6, 7, +4, 6, +3, 5, +3 3, +3.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 6/4, 7, 6/4 +3 3, +5, +4, +6, 6, 3.

Musical notation system 1, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a bass line with fingerings: 7, 6/4, #3, 3, +6, 6, 7, 3.

Musical notation system 2, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *mf*. The bass staff has fingerings: 6, #3, 3, 4, 6, 4, 3, 6, 6/4, 7, 3.

And.^{te} sostenuto.

Musical notation system 3, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *dol.* and a *5^a* marking. The bass staff has a dynamic marking of *p* and fingerings: 3, 7, 3, 6, +6, 6.

Musical notation system 4, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *mf*. The bass staff has fingerings: 6, 7, 6, 7, 3, 6, 3, +6, 6.

Musical notation system 5, consisting of a treble staff and a bass staff. The bass staff has fingerings: 6, 3, 6, 6/4, 7, 7, 3.

A.R. 1505.

A handwritten signature in cursive script, likely the composer's name, located at the bottom right of the page.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

First system of musical notation, measures 1-5. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first measure has a *dol.* marking. The second measure has a *p* marking. The bass line includes fingerings: 6, 7, 4, 2, 5, 6.

Second system of musical notation, measures 6-10. The first measure has a *dol.* marking. The fifth measure has a *p* marking. The bass line includes fingerings: 5, 4, #3, #3, 6, 4, 5, 3, 6, 3, +6, 6, #5.

Third system of musical notation, measures 11-15. The second measure has a *mf* marking. The bass line includes fingerings: 6, 6, 4, 7, 3.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The tempo is marked **Allegro.** The first measure has a *fr* marking. The second measure has a *mfp* marking. The bass line includes fingerings: 3, 3, 3, 7, 3, 3.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. The last measure has a *p* marking. The bass line includes fingerings: 3, 6, 6, 4, 7, 6, 4, 7, 3.

dol.

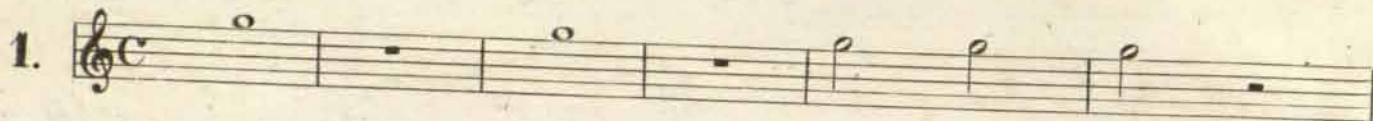
p
dol.

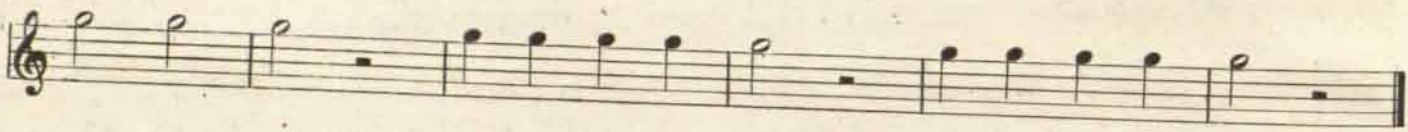
+4 3 3 +4 6 6 6 4 7

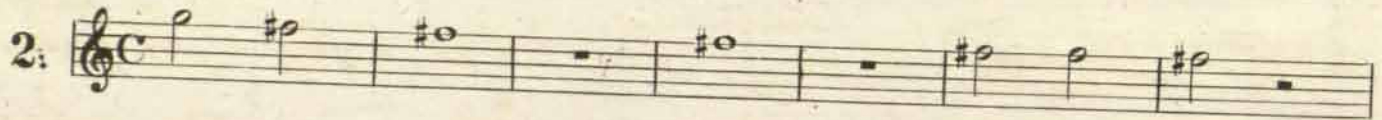
fr
mfr

fr

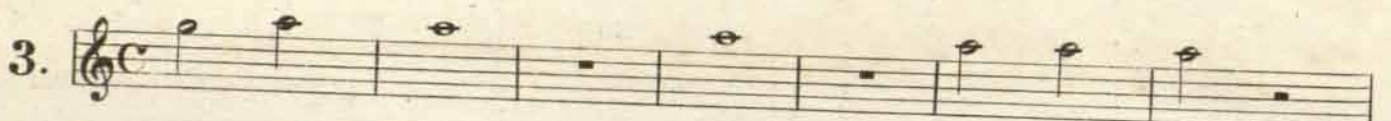
Signen ejercicios para la emision de los sonidos del 2º registro.

1. 

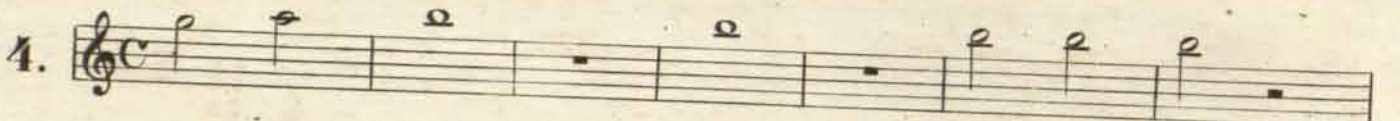


2. 

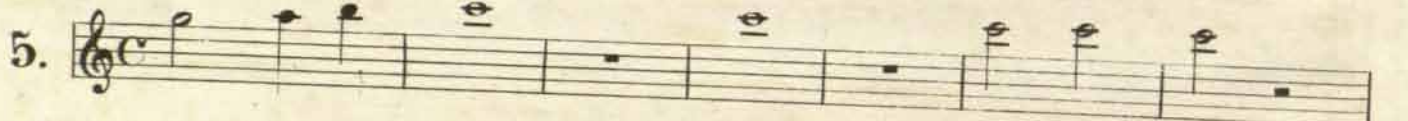


3. 



4. 



5. 



6. 





Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Macind's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsamm.eu
 RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

7.

Despues que se hayan estudiado los siete ejercicios anteriores con una fuerza moderada, se volverán á estudiar mas fuerte y luego mas piano.

8.

9.

A. R. 1505.

Plano

10. Musical notation for exercise 10, first system. Treble clef, common time. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff contains a bass line with similar rhythmic patterns.

11. Musical notation for exercise 11, first system. Treble clef, common time. The first staff contains a melodic line with eighth notes, some marked with a *p* dynamic. The second staff contains a bass line with similar rhythmic patterns.

12. Musical notation for exercise 12, first system. Treble clef, 6/8 time. The first staff contains a melodic line with eighth notes, marked with *dol.* The second staff contains a bass line with similar rhythmic patterns. The system includes dynamic markings *mfr.* and *fr.*

13. Musical notation for exercise 13, first system. Treble clef, common time. The first staff contains a melodic line with eighth notes, marked with *mfr.* The second staff contains a bass line with similar rhythmic patterns. The system includes dynamic markings *fr.*

RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID · INFORMATION ABOUT COPYRIGHT · BIBLIOTECA@RCSMM.ES
COPYRIGHT © MACRID'S ROYAL MUSIC CONSERVATORY · INFORMATION ABOUT COPYRIGHT · BIBLIOTECA@RCSMM.ES

La siguiente escala del género cromático, se estudiará como la anterior; 1º toda fuerte, 2º toda piano y 3º como está indicada.

Seis lecciones para dos oboés escritas en la extension del primero y segundo registro.

Moderato.

1.

First system of musical notation (measures 1-4). The treble staff begins with a *dol.* marking. The bass staff includes fingering numbers: 7, 6, 3, +6, 3, 6, 5, 7, 3.

Second system of musical notation (measures 5-8). The treble staff begins with a *fr* marking. The bass staff includes fingering numbers: 6, 6, 6, 4, 7, 6, 4, 7, 3.

Third system of musical notation (measures 9-12). The treble staff has dynamic markings *p*, *cres*, and *fr*. The bass staff includes fingering numbers: 6, 6, +6, 6.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The treble staff has dynamic markings *dim.* and *dol.*. The bass staff includes fingering numbers: 6, 4, 2, 6, 5, 3, 6, 6, 7, 3, 7.

Fifth system of musical notation (measures 17-20). The treble staff has a *fr* marking. The bass staff includes fingering numbers: 3, 6, 3, 7, 3, 6, +6, 6, 4, 7, 4, 3, 3.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Macind's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsamm.eu
 RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Allegretto.

2.

mfr *p*

3 3 7 3 3

fr

3 3 5 3 3 5 4 3 6

p *apasionado.*

6 4 7 3 3 3 7 6 6 4

3 6 7 6 4 6 3 7 3 3 3 6

6 3 7 6 5 7 5 4 3

A. R. 1505.

Ponero

RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID · INFORMATION ABOUT COPYRIGHT · BIBLIOTECA@RCSMM.ES
COPYRIGHT © MACRID'S ROYAL MUSIC CONSERVATORY · INFORMATION ABOUT COPYRIGHT · BIBLIOTECA@RCSMM.ES

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Madrids Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in G major. The first staff has a dynamic marking of *mfr*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The third staff contains fingerings: 7, 3, +6, 3, 3, 7, 3.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a dynamic marking of *p*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The third staff contains fingerings: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 5, 4, 3.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a dynamic marking of *fr*. The second staff has a dynamic marking of *fr*. The third staff contains fingerings: 6, +4, 3, 6, 4, 7, 3, 3.

Fourth system of musical notation, starting with a section marked "3." and "Andante." in 2/4 time. The first staff has a dynamic marking of *dol.*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The third staff contains fingerings: 3, 6, 4, 3, 6, 5, 7, 3, +6, 7.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a dynamic marking of *p*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The third staff contains fingerings: 3, 6, 4, 3, 6, 5, 7, 3.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Macrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

First system of musical notation (measures 1-6). It consists of a treble clef and a bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a supporting line with fingerings (3, 4, 5, 6, 7) and some rests. Dynamics include *mfr* and *cres.*

Second system of musical notation (measures 7-12). It consists of a treble clef and a bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a supporting line with fingerings (3, 4, 5, 6, 7) and some rests. Dynamics include *fr*, *dol.*, and *p*.

Third system of musical notation (measures 13-18). It consists of a treble clef and a bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a supporting line with fingerings (3, 4, 5, 6, 7) and some rests. Dynamics include *mfr*.

Fourth system of musical notation (measures 19-24). It consists of a treble clef and a bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a supporting line with fingerings (3, 4, 5, 6, 7) and some rests. Dynamics include *cres.*, *dol.*, and *tasto solo.*

Fifth system of musical notation (measures 25-30). It consists of a treble clef and a bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a supporting line with fingerings (3, 4, 5, 6, 7) and some rests. Dynamics include *cres* and *fr*.

Allegro assai

4.

A. R. 1505.

Handwritten signature

espresivo.

fr

fr

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes fingerings: 3+6 6 7 3, 7 3, 6/4 3, +6 3, 3 3 7, 3 7 3.

5. *Andante.*
energico

Second system of musical notation, marked '5.' and 'Andante. energico'. The bass line includes fingerings: 3 6/4 3, 6 3, 3 +4.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. The bass line includes fingerings: 3 6/4 3, 3 7, 4/2 3.

mfr *dol.*

Fourth system of musical notation, marked 'mfr' and 'dol.'. The bass line includes fingerings: 3 6 +6, 3 6 +6, 3 3 5 3, 3.

dol.

Fifth system of musical notation, marked 'dol.'. The bass line includes fingerings: 3 6 +6, 3 6/4, 6/4 7, 7, 7 3.

First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melody with dynamic markings *fr* and *dim.*. The second staff contains a melody with dynamic markings *fr* and *dim.*. The third staff contains a bass line with fingerings 3, 3, 3, 3, 7.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass staff. The grand staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melody with dynamic markings *p* and *fr*. The second staff contains a melody with dynamic markings *fr* and *dim.*. The third staff contains a bass line with fingerings 3, 3, 3.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass staff. The grand staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melody with dynamic markings *dim.* and *energico.*. The second staff contains a melody with dynamic markings *fr* and *dim.*. The third staff contains a bass line with fingerings 3, 3, 3, 6, 3, 3, 3.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass staff. The grand staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melody with dynamic markings *dim.*. The second staff contains a melody with dynamic markings *dim.*. The third staff contains a bass line with fingerings 6, 7, 3, 7.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass staff. The grand staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melody with dynamic markings *eres.* and *fr*. The second staff contains a melody with dynamic markings *eres.* and *fr*. The third staff contains a bass line with fingerings 6, 4, 7, 3, 7, 3, 7.

RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID · INFORMACIÓN SOBRE COPYRIGHT · biblioteca@rcsmm.eu
COPYRIGHT © MADRID'S ROYAL MUSIC CONSERVATORY · INFORMATION ABOUT COPYRIGHT · biblioteca@rcsmm.eu

Allegro brillante.

6.

First system of musical notation. Treble clef, common time. The piece begins with a forte (*fr*) dynamic in the right hand and mezzo-forte (*mfr*) in the left hand. The bass line features triplet patterns.

Second system of musical notation. Continuation of the first system, maintaining the *fr* and *mfr* dynamics and triplet bass line.

Third system of musical notation. Dynamics shift to piano (*p*) in the right hand and piano (*p*) with a 7th fret marking (*p7*) in the left hand.

Fourth system of musical notation. Dynamics shift to *dim.* (diminuendo). Fingering numbers 7, 6, 4, 3, 7 are indicated in the bass line.

Fifth system of musical notation. Dynamics include *cres* (crescendo), *más* (more), and *fr* (forte). Fingering numbers 7, 6, 4, 7, 7, 3, +4, 6, +6 are indicated.

A. R. 1503.

Primer

RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID · INFORMACIÓN SOBRE COPYRIGHT - biblioteca@rcsmm.eu · SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID · COPYRIGHT © MACRIDS ROYAL MUSIC CONSERVATORY · INFORMATION ABOUT COPYRIGHT - biblioteca@rcsmm.eu

dol.

mfr *fr*

delicado. *p*

fr

Sonidos del 3.^{er} registro.

El tercer registro comprende los sonidos siguientes

Los ejercicios de la emisión de los sonidos del tercer registro se empiezan por la octava baja, á fin de que aquellos sean emitidos con justa afinación.

Siendo de difícil emisión los sonidos , pues para que sean emitidos con seguridad y afinación es necesario que el discípulo tenga ya bien formada la embocadura y que la caña esté dispuesta para ello, presento dichos sonidos ligados y auxiliados de otros.

Allegro.

6.

fr *p* *fr*
p
mfr

Allegretto.

7.

fr
p
fr
dim.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Macrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Allegro deciso.

8. 

Andante mosso.

9. 

Reuter

Allegro comodo.

10.  *resuelto.*










Allegro Moderato.

11.  *con grazia.*




RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID · INFORMACIÓN SOBRE COPYRIGHT · BIBLIOTECA@RCSMM.ES
COPYRIGHT © MADRID'S ROYAL MUSIC CONSERVATORY · INFORMATION ABOUT COPYRIGHT · BIBLIOTECA@RCSMM.ES

A musical score consisting of six staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff begins with the dynamic marking *mfr*. The second staff has *dol.* below it. The third staff has *fr* below it. The fourth staff has *dol.* below it. The fifth staff has *fr* below it. The sixth staff has no dynamic marking. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Téngase presente lo que se ha dicho en otro lugar, sobre el modo de estudiar la escala del género cromático.

A musical score consisting of six staves of music, likely a chromatic scale exercise. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff has *sigue* below it. The second staff has *difícil.* below it. The third staff has *difícil.* below it. The fourth staff has *difícil.* below it. The fifth staff has *difícil.* below it. The sixth staff has no dynamic marking. The music consists of a sequence of notes with various accidentals (sharps and flats) and slurs.

Del trino.

El trino consiste en batir sucesiva, rápida y enérgicamente la nota que lleva este signo *trm* y la inmediata superior: á la primera se llama nota principal y á la segunda nota auxiliar. Cuando dichas notas forman el intervalo de un tono, se dá al trino el nombre de mayor y cuando forman el de un semitono, el de menor.

Hay varios modos de comenzar y terminar el trino, que siempre se compone de tres partes: la preparacion, el batido y la terminacion. Los dos mas usuales son los siguientes:

EJEMPLO 1º Preparacion por la nota que está el trino.

EFEECTO.

Musical notation for Example 1: A single staff in treble clef showing a trill preparation. The first measure contains a whole note with a trill sign (*trm*) above it. The second measure shows a quarter note followed by a trill (two eighth notes) and a quarter note. Below the staff, the word "EFEECTO." is written, followed by a piano roll diagram showing the trill's effect as a series of notes.

EJEMPLO 2º Preparacion por la nota superior.

EFEECTO.

Musical notation for Example 2: A single staff in treble clef showing a trill preparation. The first measure contains a whole note with a trill sign (*trm*) above it. The second measure shows a quarter note followed by a trill (two eighth notes) and a quarter note. Below the staff, the word "EFEECTO." is written, followed by a piano roll diagram showing the trill's effect as a series of notes.

Cuando un compositor desea que el trino deba comenzarse y terminarse de otro modo, lo indica con grupetos de notas.

EJEMPLO 3º Con grupetos de dos notas

Musical notation for Example 3: A single staff in treble clef showing a trill with a pair of notes. The first measure contains a whole note with a trill sign (*trm*) above it. The second measure shows a pair of eighth notes followed by a trill (two eighth notes) and a quarter note.

EJEMPLO 4º Con grupetos de tres notas

Musical notation for Example 4: A single staff in treble clef showing a trill with a triplet of notes. The first measure contains a whole note with a trill sign (*trm*) above it. The second measure shows a triplet of eighth notes followed by a trill (two eighth notes) and a quarter note.

EJEMPLO 5º Con grupetos de cuatro notas

Musical notation for Example 5: A single staff in treble clef showing a trill with a group of four notes. The first measure contains a whole note with a trill sign (*trm*) above it. The second measure shows a group of four eighth notes followed by a trill (two eighth notes) and a quarter note.

Siempre que el trino se tenga que hacer sobre una nota de larga duracion en los movimientos lentos, debe comenzarse piano y no muy vivo, crecerlo gradualmente hasta el fuerte acelerando del mismo modo el batido hasta la mayor velocidad posible, y para su terminacion, decrecerlo y retardar un poco el batido.

En una sucesion de trinos sobre notas de corta duracion en escala ascendente ó descendente, ya sea diatónica ó cromática, se prepara cada uno de ellos como se ha hecho en el 1º ó en el 2º ejemplo; y solo al último se dá terminacion.

EJEMPLO 1

EJEMPLO 2

Para llegar á batir bien el trino, y hacerlo con afinacion en el Oboé, es necesario estudiarlo comenzando el batido muy despacio, acelerándolo gradualmente hasta la mayor velocidad posible, cuidando mucho de que no haya rigidez en los dedos ni movimiento en los brazos.

EJEMPLO.

Aconsejo muy encarecidamente á los discipulos por ser de suma utilidad para que los dedos adquieran agilidad, que estudien asiduamente en todos los tonos y en toda la extension de los tres registros del Oboé, escalas de trinos con arreglo al modelo siguiente:

MODELO.

(NOTA) No doy esplicaciones especiales sobre las apoyaturas y demás notas de adorno, porque segun dije al tratar de los matices y de los aires, supongo que los que se dediquen al estudio del Oboé habrán aprendido bien estas importantes materias al estudiar el solfeo, pero pongo ejercicios para que se practiquen.

Escalas tenidas, corridas y de intervalos.

Las siguientes escalas tenidas corridas y de intervalos, las he puesto en los tonos de *do mayor* y *sol mayor* con objeto de que puedan transportarse; las primeras á los tonos de *si b mayor*, *re b mayor*, *re b mayor*, y *mi b mayor*, y las segundas á los de *mi b mayor*, *fa b mayor*, *sol b mayor* y *la b mayor*, debiendo variarse las articulaciones y los matices en todas ellas.

Aconsejo á los discipulos que practiquen con asiduidad los trasportes en los dichos ejercicios, pues de ello obtendrán las ventajas de adquirir seguridad en la embocadura, mayor agilidad en los dedos, y práctica en transportar.

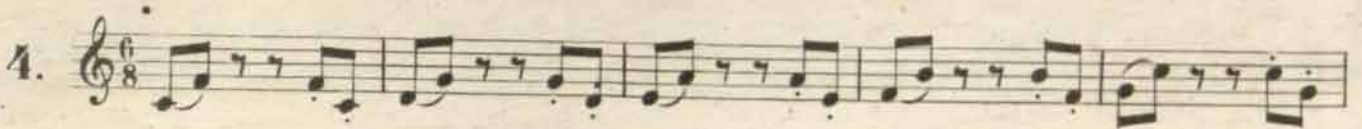
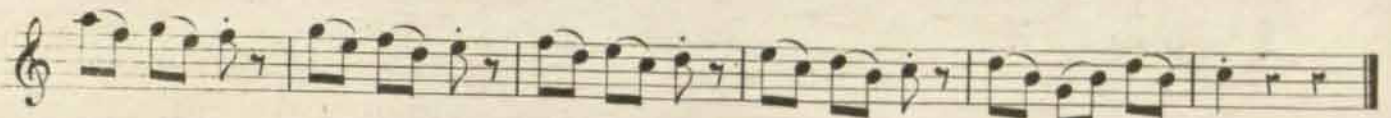
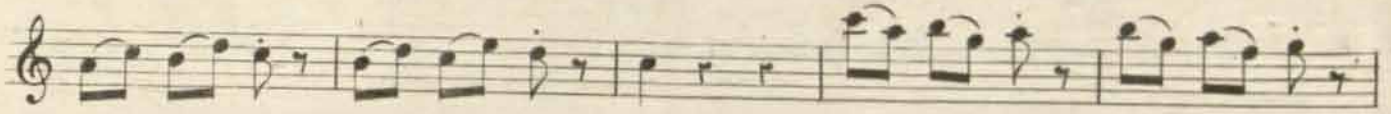
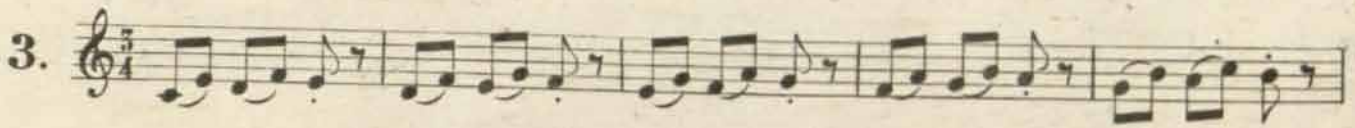
Piccini

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Macrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
 RCSMM

1.

2.

3.

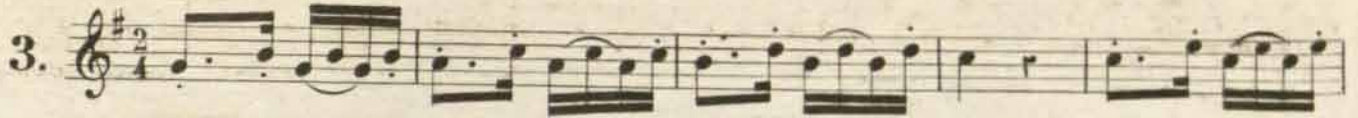


8. 

9. 

1. 

2. 



A. R. 4505.

Alonso

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

5. 

6. 

7. 

8. 



Las siguientes escalas tenida, corrida y de intervalos, se trasportarán á los tonos de *Sol* #: *Sol* b: *Fa* #: *Fa* b: *Mi* b: *Mi* #: *Re* #: *Re* b: *Do* #: *Do* b y *Si* b menores, bajándolas por semitonos, y al de *Si* b menor; subiéndolas tambien un semitono; variando en todas, los matices y las articulaciones.

1. *Scale exercise with slurs and accents.*

2. *Scale exercise with slurs and accents.*

3. *Scale exercise with slurs, accents, and triplets.*

4. *Scale exercise with slurs, accents, and triplets.*

5. *Scale exercise with slurs, accents, and sextuplets.*

EJERCICIOS PARA LAS NOTAS DE ADORNO.

Los siguientes ejercicios se trasportarán á todos los tonos subiéndolos por semitonos, variando los matices y pudiendo aumentar la extension de cada uno de ellos cuanto lo permita cada tonalidad y los limites del instrumento.

MODELOS PARA EL MODO MAYOR.

APOYATURAS DESCENDENTES Y ASCENDENTES.

1. *Exercise showing descending and ascending grace notes.*

MORDENTES DE UNA Y DE DOS NOTAS.

2.

Exercise 2 consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff contains a sequence of eighth notes with mordents on some notes. The second staff continues the sequence with similar rhythmic patterns and mordents.

GRUPELOS DESCENDENTES Y ASCENDENTES.

3.

Exercise 3 consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff shows descending groups of notes, and the second staff shows ascending groups, both with slurs and accents.

TRINOS Y ESCALAS CROMATICAS.

4.

Exercise 4 consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff features trills (tr) on various notes. The second staff features chromatic scales with slurs and accents.

MODELOS PARA EL MODO MENOR.

APOYATURAS TRINOS Y MORDENTES.

1.

Exercise 1 consists of two staves of music in 6/8 time, set in a minor key. It features trills (tr) and mordents on notes.

MORDENTES.

2.

Exercise 2 consists of two staves of music in 6/8 time. It features mordents on notes throughout the piece.

GRUPELOS.

3.

Exercise 3 consists of two staves of music in 6/8 time. It features groups of notes with slurs and accents.

ESCALAS CROMATICAS Y MORDENTES.

4.

Exercise 4 consists of two staves of music in 6/8 time. It features chromatic scales and mordents.

Antes de practicar cada uno de los diez y ocho estudios que se encuentran á continuacion, se estudiara en el tono respectivo el ejercicio sobre la escala de los que están al final de este método.

Allegretto.

1.

Benigno

RCSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID. INFORMACIÓN SOBRE COPYRIGHT - biblioteca@rcsmm.eu
COPYRIGHT © MACRIS ROYAL MUSIC CONSERVATORY. INFORMATION ABOUT COPYRIGHT - biblioteca@rcsmm.eu

Allegro giusto.

2. *p*

mf

Allegro.

3. 



RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID · BIBLIOTECA DE MADRID · INFORMATION ABOUT COPYRIGHT · BIBLIOTECA@RCSMM.ES

Andantino quasi Allegretto.

1. *fr*

dol.

p

fr

p

cres. *rf* *dim.*

fr

Allegretto.

5.

ff *tr* *ff* *dol.* *p* *cres.* *ff* *dim.* *cres.* *ff* *dim.* *p* *cres.* *ff* *dim.* *ff* *tr* *ff* *tr*

A. R. 1303.

Branca

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Tempo di Polacca.

6. The musical score consists of ten staves of music in 3/4 time, written in a single treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a 'dol' (dolce) marking. The first staff is marked 'dol'. The second staff is marked 'energico.'. The third staff is marked 'dol.'. The fourth staff is marked 'p' (piano). The fifth staff is marked 'cres.' (crescendo). The sixth staff is marked 'dol.'. The seventh staff is marked 'f' (forte). The eighth staff is marked 'f'. The ninth staff is marked 'f'. The tenth staff is marked 'f'. The piece concludes with a double bar line.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Moderato.

7. *fr*

dol.

p *cres.*

fr

p *mfr*

fr

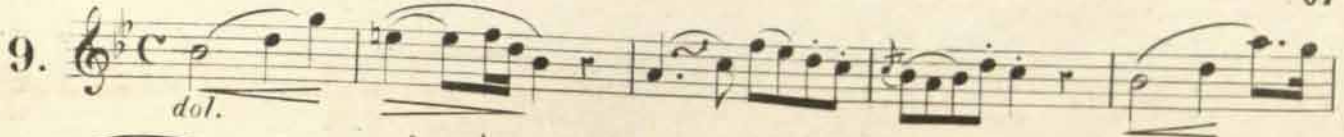
p *fr*

Allegro assai.

8. *dol.*

The musical score consists of 13 staves of music in treble clef, key of D major, and 3/8 time. The piece is marked 'Allegro assai'. The notation includes various dynamics such as *dol.*, *f*, *p*, *cres.*, *dim.*, and *ff*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the piece. The score ends with a double bar line and a final *f* dynamic marking.

Moderato.

9.  *dol.*

 *p* *cres.*

 *p*

 *p*

 *p*

 *fr*

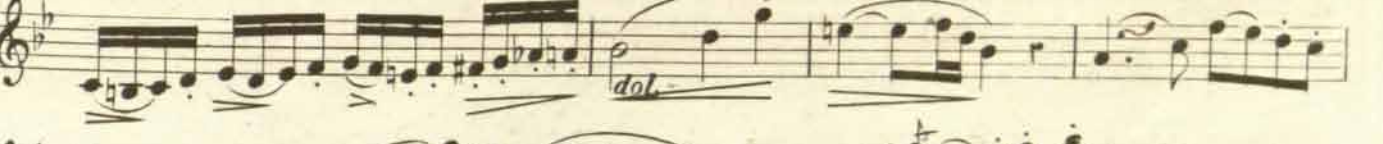


 *fr*



 *dim.*

 *fr* *dim.*

 *dol.*

 *fr*

A. R. 1503.

Recomen

Allegro.

10. *con energia.*

dol.

f

p

fr *dim.*

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Andante.

11.

dol.

tr

dol. *cres.*

cres.

tr *tr* *cres.*

dim.

cres.

ritard. *dol.*

Allegretto.

12.

dol.

f.

dol.

p

cres.

f.

dim.

dol.

Moderato.

13.

A. R. 1505.

Remora

Moderato espressivo.

14.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Moderato.

15.

dol.

p

cres.

dim. *dol.*

dol.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Moderato.

16.

mfr

dol.

fr

dol.


p

fr

mf

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Allegretto.

17. 
grazioso.




mfr


p


mfr






f


p


cres.


f


dim.



A. R. 1503.

Beaumont

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM

All^o non troppo.

18.  *con delicadeza.*



mfr




p



p




cres.



fr dim. p



cres.




fr dim.



p



fr

RCSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
 Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu

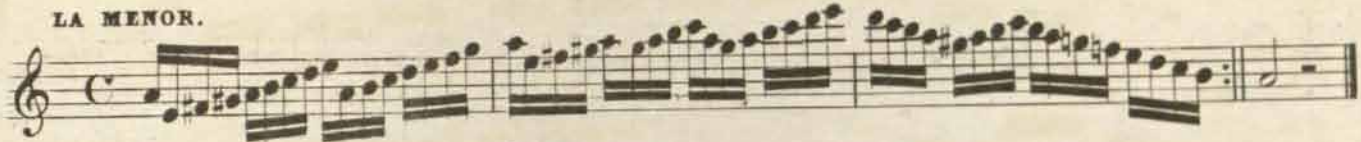
Ejercicios sobre la escala, en todos los tonos mayores y menores, los cuales se estudiarán con diferentes articulaciones.

En estos ejercicios he puesto los que resultan enarmónicos con objeto de que el discípulo se acostumbre á leer las notas verdaderas de cada tono.

DO MAYOR.



LA MENOR.



SOL MAYOR.



MI MENOR.



FA MAYOR.



RE MENOR.



RE MAYOR.



SI MENOR.



SI b MAYOR.



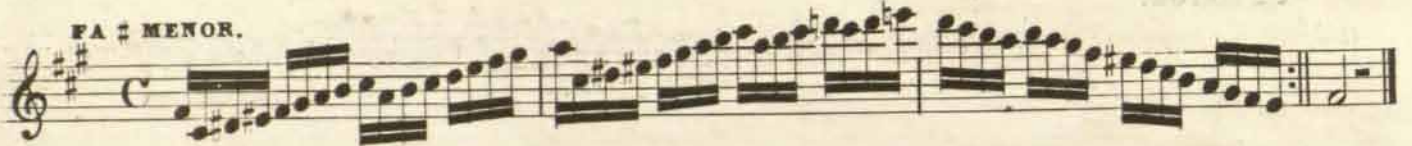
SOL MENOR.



LA MAYOR.



FA # MENOR.



MI b MAYOR.



DO MENOR.



MI MAYOR.



DO # MENOR.



LA b MAYOR.



FA MENOR.



SI MAYOR.



SOL # MENOR.



RE b MAYOR.



REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID. INFORMACIÓN SOBRE COPYRIGHT - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM
COPYRIGHT © MADRID'S ROYAL MUSIC CONSERVATORY. INFORMATION ABOUT COPYRIGHT - biblioteca@rcsmm.eu



Los discípulos que deseen ampliar sus conocimientos y práctica en el Oboé, podran estudiar los veinte estudios melódicos con acompañamiento de piano por *L. A. Veny* que estan adoptados en el conservatorio de Paris, y los diez y ocho ejercicios que se encuentran en la parte quinta del metodo de *Salviani*, alternando con piezas de concierto y obras de diferentes autores.

FIN.

A. R. 1303.

Bernard

Del Corno Ingles.

Como queda dicho en la introduccion de este método, el corno ingles toca á una 5.^a baja del oboé, pudiendo considerársele como el contralto de este.

Ejemplo.

CORNO INGLÉS

EFECTO.

El corno ingles es igual al Oboé, en estension, mecanismo y emision, pues aunque la caña del primero es algo mayor que la del segundo, se coloca del mismo modo en la boca y se impulsa el aire en ella de igual manera; por lo que, los que hayan hecho los estudios convenientes en el Oboé y quíeran dedicarse al corno ingles, deberán fijar toda su atencion en adquirir seguridad en la embocadura, y dulzura, redondez y elasticidad en el sonido, lo que conseguirán con la práctica de los ejercicios que en este método he destinado á la emision de los sonidos de los tres registros, despues de lo cual pondrán mas esmero en frasear con elegancia y correccion y en espresar con verdad, que en vencer grandes dificultades de mecanismo, en atencion á que, siendo la mejor cualidad de este instrumento su timbre melancólico y simpático, los compositores, para que pueda ser bien apreciada, lo emplean con preferencia en romanzas, plegarias y escenas de caracter dulce y tranquilo, dedicándole melodías patéticas y sentimentales, generalmente en movimientos lentos y en los tonos que le son mas favorables.

Respecto al modo de escribir la parte de corno ingles hay una gran variedad, pues unos compositores la escriben en la clave de *Fa* en 3.^a línea (Ejemplo 1.^o); otros en la de *Fa* en 4.^a línea (Ejemplo 2.^o) otros en la de *do* en segunda línea (Ejemplo 3.^o), y otros en la de *Sol* en 2.^a línea (Ejemplo 4.^o)

Para que al colocarse un artista en la orquesta no se sorprenda con tal variedad de notaciones y pueda ejecutar su parte sin vacilar, pongo los siguientes ejemplos, en cuyo primer renglon demuestro como suele hallarse escrito, en el segundo como debe ejecutarse, y en el tercero el efecto que produce en la orquesta.

Larghetto.

EJEMPLO 1.^o

EJECUCION.

EFECTO.

A. R. 1505.

OVERTURA

81

DE GUILLERMO TELL.

ROSSINI.

Andante.

EJEMPLO 2º

EJECUCION.

EFECTO.

Como se vé por los anteriores ejemplos, los que hayan escrito ó escriban la parte de corno ingles en las claves de *fa* en tercera y *fa* en cuarta linea, ponen las notas una octava baja de su verdadero diapason, cuyo proceder no es razonable.

PRELUDIO DEL ARIA DE ELEAZARO

HALEVY.

EN LA OPERA LA BERZA.

Moderato.

EJEMPLO 3º

EJECUCION.

EFECTO.

Aunque el escribir la parte de corno ingles en la clave de Do en segunda linea es mas propio que hacerlo en la de Fa en tercera y cuarta, no deja de ofrecer dificultades al ejecutante por los cambios que debe hacer en las alteraciones accidentales, como se ve en el ejemplo que precede.

CAVATINA DE ISABELLA

MEYERBEER.

EN LA OPERA ROBERTO EL DIABLO.

Poco Andantino.

EJEMPLO 4º

EFECTO.

marcato.

Queda demostrado en los ejemplos anteriores el modo de ejecutar cualquiera parte de corno ingles, sea cual fuere la clave en que se halle escrita, y tambien que lo mas conveniente y razonable es hacerlo en la de *sol* en segunda linea.

A. R. 1505.

El emplear algunas veces dos cornos ingleses, puede ser de gran efecto como lo es en el ejemplo siguiente, el cual aun-que el autor lo escribió en la clave de *do* en segunda línea, lo presento trasportado á la de *sol* por ser en la que se ejecuta.

RITORNELLO DEL ARIA DE ELEAZARO

HALEVY.

EN LA OPERA LA EBREA.

Ejemplo.

And.^o espresivo.

CORNOS INGLESSES. *dol.*

EFECTO. *dol.*

A. R. 1503. *pp*

Armeny

