



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Grado en Historia y Ciencias de la Música

***EL MÉTODO DE FAGOT (1873) DE ANTONIO
ROMERO Y ANDÍA***

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Grado en Historia y Ciencias de la
Música por

ANA ORTEGA MARTÍN

Realizado bajo la dirección del Prof. Dr.
Íñigo de Peque Leoz

CURSO ACADÉMICO 2020/2021

Junio de 2021



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Grado en Historia y Ciencias de la Música

***EL MÉTODO DE FAGOT (1873) DE ANTONIO
ROMERO Y ANDÍA***

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Grado en Historia y Ciencias de la
Música por

ANA ORTEGA MARTÍN

Autor/a: Ana Ortega Martín

Vº Bº tutor/a: Íñigo de Peque Leoz

CURSO ACADÉMICO 2020/2021

Junio de 2021

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Lengüeta doble	21
Ilustración 2. Tudel.....	21
Ilustración 3. Campana	22
Ilustración 4. Cuerpo central	23
Ilustración 5. Tudelera.....	23
Ilustración 6. Culata.....	24
Ilustración 7. Tabla general de las posiciones del fagot	33

Índice de tablas

Tabla n.º 1. Planes de estudio Valladolid	17
Tabla n.º 2. Planes de estudio Salamanca.....	18
Tabla n.º 3. Planes de estudio Burgos	18
Tabla n.º 4. Estudios	36
Tabla n.º 5. Expresividad.....	45
Tabla n.º 6. Articulación armónica	54

Índice de ejemplos

Ejemplo 1. Fragmento (cc. 40-44) de <i>Solo de fagot</i> (1874), de Valverde	52
Ejemplo 2. Fragmento (cc. 126-131) de <i>Solo de fagot</i> (1874), de Valverde	53
Ejemplo 3. Fragmento (c. 20) de <i>Solo de fagot</i> (1874), de Valverde	53
Ejemplo 4. Fragmento (cc. 10, 11, 16 y 87) de <i>Solo de fagot</i> (1874), de Valverde	55
Ejemplo 5. Fragmento (cc. 72 y 74) de <i>Solo de fagot</i> (1874), de Valverde	55
Ejemplo 6. Fragmento (cc. 28 y 41) de <i>Solo de fagot</i> (1874), de Valverde	56

ÍNDICE

Índice de ilustraciones	V
Índice de tablas	VI
Índice de ejemplos	VII
Índice	VIII
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Presentación y justificación	1
1.2. Hipótesis y objetivos	2
1.3. Estado de la cuestión	2
1.4. Fuentes y metodología.....	6
2. APROXIMACIÓN AL <i>MÉTODO DE FAGOT</i> (1873).....	11
2.1. La música en España en el siglo XIX.....	11
2.2. La enseñanza en el Real Conservatorio de Música de Madrid.....	12
2.2.1. Camilo Melliez (1819-1874)	12
2.2.2. <i>Método de fagot</i> (1873)	14
2.3. Enseñanza del fagot en la actualidad.....	16
2.4. El fagot.....	20
2.4.1. Partes del instrumento.....	20
2.4.2. Historia y tipologías del fagot	24
3. <i>MÉTODO DE FAGOT</i> (1873) DE ANTONIO ROMERO	27
3.1. Antonio Romero y Andía (1815-1886).....	27
3.2. Introducción al método	28
3.3. Análisis del método	30
3.4. Estudios	34
3.4.1. Parte práctica	34
3.4.2. Observaciones generales sobre el modo de estudio.....	34
3.5. Técnicas	36
3.5.1. Agujeros y llaves, dedos y sonidos.....	36
3.5.2. Posición	37

3.5.3. Embocadura	38
3.5.4. Respiración	38
3.5.5. Emisión del sonido	39
3.5.6. Afinación	39
3.5.7. Sistema Melliez	40
3.5.8. Escalas	40
3.6. Expresividad	41
3.6.1. Articulaciones	41
3.6.2. Matices.....	42
3.6.3. Intervalos	42
3.6.4. Portamentos	43
3.6.5. Sonidos cortados.....	43
3.6.6. Síncopas.....	43
3.6.7. Notas de adorno	43
3.7. <i>Método de fagot vs. otros métodos</i>	46
4. ANÁLISIS DEL <i>SOLO DE FAGOT</i> (1874) DE JOAQUÍN VALVERDE...49	
4.1. Joaquín Valverde Durán (1846-1910)	49
4.2. Introducción al <i>Solo de Fagot</i> (1874).....	50
4.3. Grabación de la obra.....	51
4.4. Análisis descriptivo	51
4.5. <i>Método de fagot</i> (1873) vs. <i>Solo de fagot</i> (1874)	56
5. CONCLUSIONES	61
6. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	67
ANEXOS	69

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación y justificación

El presente Trabajo de Fin de Grado propone un acercamiento al fagot en España a través del *Método de fagot* (1873) de Antonio Romero y Andía (1815-1886)¹. La motivación principal es hacerlo valer como elemento pedagógico en la actualidad. De esta forma, se identificarán las distintas técnicas que utiliza Romero en dicho método, a la vez que se realizará una investigación histórica sobre el fagot en España. Así mismo, se pondrán en práctica todas las conclusiones obtenidas sobre la obra *Solo de fagot* de Joaquín Valverde (1874)².

He escogido este tema porque, desde mi faceta como intérprete de fagot, considero que el estudio de la situación pedagógica a través de diferentes métodos de este instrumento en España a finales del siglo XIX puede enriquecer mi vertiente interpretativa. En los planes de estudio actuales de los grados elemental y profesional de los conservatorios se aplican parte de los tratados decimonónicos. Esto sirve para poner el *Método de Romero* a la altura de los demás y comprobar si puede usarse en los planes de estudio de hoy en día. Cabe remarcar la importancia de elementos pedagógicos como los que aporta Antonio Romero, los cuales invitan a conocer la enseñanza del fagot por aquel entonces y su vigencia en el presente.

En la actualidad, tanto el repertorio como los compositores decimonónicos de fagot en España son poco conocidos y están poco trabajados por la musicología. La escasez de información sobre los métodos ha incrementado mi interés personal por trabajar sobre ellos. Por ello, pienso que esta investigación puede enriquecer esta vertiente de la disciplina.

A pesar de la escasez de tiempo que he tenido para realizar este trabajo y de las condiciones y limitaciones derivadas de la pandemia del COVID 2019, el presente proyecto de investigación ha supuesto un acercamiento o un punto de partida que podrá ser retomado posteriormente en profundidad y para abrir más campos de la investigación que están poco trabajados.

¹ Antonio Romero, *Método de fagot*, ed. Antonio Romero y Andía (Madrid: Antonio Romero, 1873).

² Joaquín Valverde, *Solo de fagot*, ed. Antonio Romero y Andía (Madrid: Preciados, 1874).

1.2. Hipótesis y objetivos

La hipótesis de este trabajo es comprobar la idoneidad del *Método de fagot*³ de Antonio Romero para la enseñanza en los conservatorios actuales de grado elemental y profesional en España. Para ello, se plantean una serie de objetivos que van a permitir comprobar esa hipótesis. El principal es comparar el tratado de Romero con otros métodos decimonónicos que se usan en las programaciones didácticas actuales para valorar su representatividad. No obstante, hay más objetivos secundarios que se derivan del principal, entre ellos:

- Identificar las técnicas instrumentales recogidas en el *Método de fagot* de Romero, mediante un análisis en profundidad de los recursos pedagógicos que plantea.
- Identificar qué técnicas del tratado de Romero se aplican en repertorio de su época.
- Valorar la adecuación pedagógica del tratado de Romero al diseño curricular de los estudios correspondientes a los grados de elemental y profesional de fagot actuales para valorar su vigencia.

1.3. Estado de la cuestión

La música española decimonónica para fagot es un repertorio poco trabajado por la musicología. La escasez de publicaciones acerca de este tema se expone seguidamente. La primera referencia bibliográfica que se encuentra sobre la aproximación al siglo XIX es la *Historia de la Música española. 5. El siglo XIX*, escrito por Carlos Gómez Amat⁴. Este libro aporta información de interés sobre las diferentes vertientes por las que se ha desplazado la música española a lo largo de este siglo. Carlos Gómez Amat dedica gran espacio a autores de primera línea como Granados o Albéniz. No obstante, a otros que tuvieron del mismo modo una gran importancia, como Joaquín Valverde o Antonio Romero, les dedica menor atención. A pesar de ello, aporta datos de interés para contextualizar esta investigación como las etapas socio-políticas y las características específicamente musicales. Por otro lado, *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares⁵, ha servido para ofrecer una aproximación histórica a la música en

³ Romero, *Método de fagot*.

⁴ Carlos Gómez Amat, *Historia de la Música española. 5. El siglo XIX* (Madrid: Alianza Editorial, 1995).

⁵ Emilio Casares, ed., *La música española en el siglo XIX* (Universidad de Oviedo, 1996).

España durante ese siglo, ya que explica los acontecimientos musicales que sucedieron en esta época y la actividad musical junto a los distintos estilos que se desarrollaron. Por último, el libro *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 5: la música en España en el siglo XIX*, editado por Juan José Carreras⁶, habla más específicamente sobre el repertorio del año que se va a trabajar (1873); en concreto, sobre los cambios económicos, sociales y culturales que se dieron. De la misma manera, el propio Carreras, en su cuarto capítulo, comenta las nuevas instituciones, como los conservatorios o los liceos que se instauraron de 1830 a 1860, lo que sirve para conocer el contexto en el que se creó el Real Conservatorio de Madrid.

En relación con el fagot, la investigación bibliográfica plasma la carencia de un manual en castellano que defina la historia y la morfología de este instrumento en profundidad. Puede que concurren distintos factores subyacentes a esta falta de bibliografía, como la falta de interés o estudios, y que han sido uno de los motivos que me han llevado a investigar sobre este tema. En cualquier caso, se conoce que existe un libro titulado *The Bassoon* de James Kopp, al que no se ha podido acceder. No obstante, el *Berlioz's Orchestration Treatise*⁷, tratado de orquestación convencional de Berlioz traducido por Hugh Macdonald, ha sido muy útil para constatar cuáles son las técnicas mencionadas y para proporcionar información sobre la morfología de este instrumento en aquella época.

Por otro lado, existe un capítulo dedicado al fagot titulado «The Bassoon»⁸, de William Gardiner, con escasa información histórica que no se ha utilizado. A pesar de ello, el libro *La enseñanza histórica del fagot*, de Francisco Mas Soriano⁹, explica brevemente el origen de este instrumento y su evolución, y centra su foco en su didáctica a través de dos métodos de Étienne Ozi (1754-1813), uno de ellos compuesto en 1787 y otro en 1803. Este libro ha sido de gran utilidad para su estudio en profundidad y para la extracción teórica de las técnicas. Otra referencia es la tesis doctoral de Bartolomé Mayor Catalá, titulada «Estudio de las digitaciones del fagot como parte del desarrollo de la

⁶ Juan José Carreras, ed., *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 5: la música en España en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018).

⁷ Hugh Macdonald, trad., *Berlioz's Orchestration Treatise* (Cambridge University Press, 2002).

⁸ William Gardiner, «The Bassoon», en *The Music of Nature* (Cambridge University Press, 1832), 370.

⁹ Francisco Mas Soriano, *La Enseñanza Histórica del Fagot* Vol. 1. (Valencia: Piles Music 2019).

competencia profesional y su repercusión en la práctica de aula»¹⁰. Este trabajo trata varios temas que son relevantes para la investigación, caso de la evolución histórica y el desarrollo técnico del fagot, la descripción del fagot moderno, las distintas técnicas que se utilizan, y la enseñanza y aprendizaje del fagot en la actualidad.

Respecto a la institución en la que se elaboró el método, para una aproximación a sus orígenes y el papel que cumplía el fagot por aquel entonces, el artículo «La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», de Margarita Navarro¹¹, proporciona datos sobre los inicios del conservatorio en 1830; no obstante, la información específica sobre el centro en sí es escasa. En el artículo «La creación del Conservatorio de Madrid», de Luis Robledo Estaire¹², se propone una reconsideración de las circunstancias en las que se construyó en el año 1830. Así mismo, narra el desarrollo de la institución, da información sobre el proceso de gestación y reglamentación y, por último, estudia el perfil del centro comparándolo con otros europeos, algo provechoso para contextualizarlo en España respecto a los modelos continentales.

En lo que atañe específicamente a la persona a quien se dedicó el método, en «La España artística, de teatros, literatura y nobles artes»¹³, prensa de 1858, se reseña la figura de Camilo Melliez (1819-1874), único profesor de fagot en el RCMM durante el año analizado en el trabajo. El libro *El fagotista Camilo Melliez (1819-1874): un paseo por la historia del fagot en el Madrid del S. XIX*, de Francisco Mas Soriano¹⁴, por su parte, ha servido para contextualizar la España decimonónica, mostrar en profundidad la creación del centro de música y señalar el método de Romero. Así mismo, logra acercarse a una investigación histórica sobre el fagot en Madrid en el siglo XIX a través de la biografía y artística de Camilo Melillez, un concertista de fagot de nuestro país por aquellos años.

¹⁰ Bartolomé Mayor Catalá, «Estudio de las digitaciones del fagot como parte del desarrollo de la competencia profesional y su repercusión en la práctica de aula» (tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2019).

¹¹ Margarita Navarro, «La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Revista de Musicología*, vol. 11, n.º 1 (enero-junio 1988): 239-249.

¹² Luis Robledo Estaire, «La creación del Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, vol. 24, n.º 1-2 (enero-junio 2001): 189-238.

¹³ «La España artística, de teatros, literatura y nobles artes», *Gaceta Musical*, n.º 13, Madrid, 25 de enero de 1858.

¹⁴ Francisco Mas Soriano, *El fagotista Camilo Melliez (1819-1874): un paseo por la historia del fagot en el Madrid del S. XIX* (Valencia: Piles Music 2018).

En relación con la figura de Antonio Romero y en base a una mejor comprensión del tratado, la tesis «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)», de Alberto Veintimilla Bonet¹⁵, señala su biografía y propone una contextualización a fondo sobre Romero, incidiendo en cada una de sus etapas. Así mismo, la tesis ha servido para determinar los distintos métodos compuestos por él mismo y, en concreto, para conocer aspectos más específicos sobre el método de fagot.

Pasando a una información bibliográfica sobre los métodos, la tesis de «La Enseñanza del fagot en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de 1830 a 1966», de José Luis Mateo Álvarez¹⁶, ha sido de gran ayuda para la elaboración del presente trabajo de fin de grado. José Luis Mateo trata distintos temas de gran interés como la creación del conservatorio, los profesores de fagot de 1830-1966, el programa de estudio del centro de enseñanzas de 1830-1966 (donde muestra los distintos programas didácticos), el *Método de fagot* de Antonio Romero y Andía, y otros métodos franceses decimonónicos que se han enseñado en la actualidad como el de J. Weissenborn o E. Ozi. Los estudios que trabaja Mateo Álvarez han servido para extraer distintos aspectos de cada tratado. Cabe mencionar que el mismo autor, Mateo Álvarez, ha editado una obra de Eslava para fagot¹⁷, extraída del *Método de fagot* de Antonio Romero.

Por último, y como información añadida respecto al método de fagot, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid publicó en 2016 «El clarinete Sistema Romero. Instrumento oficial para la enseñanza del clarinete en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid», de Pedro Rubio Olivares¹⁸, donde se pueden hallar los objetivos del método para clarinete de Antonio Romero, información que ha sido beneficiosa para hallar similitudes con los objetivos del método de fagot.

¹⁵ Alberto Veintimilla Bonet, «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)» (tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002).

¹⁶ José Luis Mateo Álvarez, «La Enseñanza del fagot en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de 1830 a 1966» (tesis doctoral, Universidad Alfonso X el Sabio, 2017).

¹⁷ Antonio Romero y Andía, *26 dúos para dos fagotes. Antonio Romero y Andía*, Bassus Ediciones Musicales, Madrid, 2020, partitura 1873.

¹⁸ Pedro Rubio Olivares, «El clarinete Sistema Romero. Instrumento oficial para la enseñanza del clarinete en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Madrid*, n.º 23 (2016): 45-79.

1.4. Fuentes y metodología

Este TFG se aproxima al fagot en España durante finales del siglo XIX, a través del método de Antonio Romero y Andía y rescatando una obra poco programada con el fin de comprobar su idoneidad para su estudio en la actualidad. Poniendo al fagot en primer plano, se utilizan distintas fuentes, como los tres métodos de fagot del siglo XIX que tuvieron más repercusión, y se elabora una plantilla para poder aplicarla a dichos tratados y comprobar la vigencia del método de Romero hoy en día.

Como se ha señalado, la fuente primaria que se va a utilizar y a analizar en profundidad es el *Método de fagot* de Antonio Romero y Andía¹⁹, tratado sobre el que se va a basar el presente trabajo y en el que se encuentra la información de primera mano, tanto sobre los aspectos teóricos del fagot, la respiración, la posición, la afinación..., como sobre las distintas técnicas, de las que se hablará más adelante. Así mismo, se incluyen muchos ejemplos a modo de partituras para practicar las técnicas expuestas por Antonio Romero. Reforzando esa información, se proponen algunas similitudes con el *Método de clarinete*²⁰ del mismo compositor, ya que también es de gran utilidad, porque permite establecer concordancias entre las técnicas del clarinete y las del fagot.

El *Nouvelle Méthode de Basson*, de Étienne Ozi²¹ (1802), servirá tanto para comprobar si es equiparable y utilizable hoy en día, como para extraer los aspectos que difieren respecto al resto de métodos. De la misma manera, es un tratado francés que se aplica actualmente en los planes de estudio de los conservatorios de grado elemental y profesional²². A lo largo del trabajo se tomará como contraste, para compararlo con el de Romero, y, de esta manera, conocer si puede contribuir una reflexión sobre por qué actualmente se utilizan elementos pedagógicos decimonónicos en los conservatorios y por qué el de Romero se dejó de lado.

¹⁹ Antonio Romero, *Método de fagot*, ed. Antonio Romero y Andía (Madrid: Preciados, 1873).

²⁰ Antonio Romero, *Método completo de clarinete*, ed. Antonio Romero y Andía (Madrid, 1845).

²¹ Étienne Ozi, *Nouvelle Méthode de Basson*, (Paris, 1803).

²² Conservatorio de Música de Valladolid, «Programación didáctica de enseñanzas profesionales de la asignatura fagot», Conservatorio de Valladolid, http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=52.

Otra fuente que se debe mencionar es el *Practical Method for the Bassoon* de Weissenborn²³ (1837-1888). Este método es citado por José Luis Mateo en su tesis y, a su vez, Weissenborn se menciona en algunos de los planes de estudio actuales, como en los conservatorios de Salamanca, Valladolid o Burgos. Lamentablemente, no se ha tenido acceso a la edición original. También se debe tener en cuenta el *Méthode Theorique et pratique pour le basson*, de Eugène Jancourt²⁴ (revisado en 1869), mostrado por José Luis Mateo en su tesis y donde se exponen técnicas muy similares a las de Weissenborn. Es de utilidad para la investigación de otras técnicas posibles que no se encuentran en el de Antonio Romero como la colocación del arnés y la posición para tocar.

Por último, *Solo de fagot* (1874), de Joaquín Valverde²⁵, servirá para comprobar la aplicación compositiva de las distintas técnicas que plantea Romero. La elección de esta obra en concreto se debe a la fecha de composición (un año después de la elaboración del tratado) y al rescate de una obra que permanecía olvidada. En la Fundación Juan March²⁶ y en la Real Academia de la Historia²⁷ se encuentran la biografía de este compositor y la relación de sus obras más representativas.

Para este trabajo, se han seguido una la metodología general, según la cual se ha especificado el sistema de cita bibliográfica utilizada, la manera de tratar las imágenes y la organización de las tablas; una metodología específica, donde se han reunido las herramientas necesarias para llevar a cabo los objetivos; y por último, la problemática de la investigación, en la que se han expuesto las dificultades para el acceso a las fuentes.

En la metodología general se ha elegido el sistema Chicago para la cita bibliográfica. Así mismo, para las imágenes se han insertado figuras de las partes del fagot, de elaboración propia. Las tablas han sido tratadas mediante ejemplos de métodos decimonónicos que se estudian en la actualidad, y a través de los estudios, elementos expresivos y técnicas extraídas de Romero. Por último, se han propuesto ejemplos en lo que atañe a la obra *Solo de fagot* de Joaquín Valverde.

²³ Julius Weissenborn, *Practical Method for the Bassoon*, ed. W. F. Ambrosio (New York, Carl Fischer, 1941).

²⁴ Eugène Jancourt, *Méthode Theorique et pratique pour le basson* (S. Richault, 1847).

²⁵ Joaquín Valverde, *Solo de fagot*, ed. Antonio Romero y Andía (Madrid: Preciados, 1874).

²⁶ «Joaquín Valverde Durán», *Fundación Juan March* (página web), 25 de noviembre de 2020, <https://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?p0=1&p4=3549>.

²⁷ Paulino Capdepón Verdú, «Joaquín Valverde Durán», *Real Academia de la Historia* (página web), 25 de noviembre de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/4940/joaquin-valverde-duran>.

La metodología específica se ha basado en los objetivos secundarios. Respecto al primero, relativo a la identificación de las técnicas instrumentales recogidas en el método, mediante un análisis en profundidad de los recursos pedagógicos que plantea, ha sido necesaria, para la comprensión de sus implicaciones, una explicación sobre la morfología del instrumento en tiempos de Romero, una breve contextualización del papel del fagot en aquella época y la exposición de las principales diferencias organológicas respecto al instrumento actual. Para ello se dio uso a la bibliografía mencionada en el estado de la cuestión sobre el fagot y se han utilizado imágenes de elaboración propia para señalar las partes. A mayores y, a modo de anexo, se ha realizado un índice del propio tratado y se han extraído las citas textuales aplicando en ellas las normas ortográficas actuales.

Así mismo, para la extracción de las técnicas se ha elaborado una plantilla donde se han seleccionado distintos aspectos del tratado de Ozi, de los planes de estudio actuales del conservatorio de grado elemental y profesional de Valladolid, Burgos y Salamanca, y del propio *Método de fagot* de Antonio Romero y Andía, con la finalidad de investigarlos a fondo y plantear una conclusión. De la misma manera, esta plantilla se puede aplicar a otros métodos de fagot, ya sean actuales o de otras épocas. La metodología que se ha llevado a cabo para analizar los distintos tratados consiste en seguir un orden sencillo y útil que funciona para todos; una especie de plantilla, en cinco partes, que abarca los aspectos fundamentales:

- Organización del método: introduce una primera descripción general que incluye para quién fue concebido y a qué nivel se aplica hoy en día. Se comenta si es sistemático o inconsecuente, y si es musical o no musical, cuestiones que tienen la finalidad de ir delimitando y clasificando el método.
- Contenidos generales: se comenta el instrumento y su tablatura, las piezas de las que consta el fagot y el método de armarlo, la manera de sujetar el instrumento, los distintos sistemas de fagotes, la conservación del instrumento, el modo de estudio y las cualidades de la caña y del registro. Esta organización general tiene la finalidad de favorecer un aprendizaje de la teoría, para posteriormente pasar a la parte práctica. Así mismo, estos aspectos se muestran teóricamente, pero se ejecutan de manera práctica.
- Técnicas: se escogen con la finalidad de establecer los límites dentro de los que se mueven los métodos de fagot: uso de agujeros y llaves, dedos y sonidos, posición, embocadura, respiración, emisión del sonido y afinación.

- Expresividad: se refiere al carácter de las obras y valora articulaciones, matices, fraseo y respiración, intervalos, tonalidades, portamentos, sonidos cortados, notas de adorno, tiempos fuertes, síncopas y trinos.
- Estudios: estas piezas se escogen para ayudar al estudiante a que desarrolle destrezas técnicas específicas y para comprobar si ha sido capaz de afrontar con madurez los puntos anteriores. Se organizan como escalas, arpeggios, piezas, caprichos, lecciones y sonatas. Se delimitará el número de estudios que existen, su tipo y su distribución.

En relación con el segundo objetivo que consiste en identificar qué técnicas de las identificadas en la plantilla elaborada a partir de Romero se aplican en el repertorio de su época, se ha seleccionado el *Solo de fagot* (1874) de Joaquín Valverde como obra representativa de la aplicación de las distintas técnicas y como prueba objetiva de su vigencia en el momento en el que se escribió. Así mismo, se ha ofrecido como anexo una grabación inédita de la obra mencionada, interpretada por Ana Ortega Martín al fagot y Mar Luna Manteca al piano.

Respecto al último objetivo –valorar la adecuación pedagógica del tratado de Romero al diseño curricular de los estudios correspondientes a los grados elemental y profesional de fagot actuales–, se han comparado las mismas técnicas utilizadas con Valverde con el currículo formativo actual. También se han escogido distintos planes de estudio de los conservatorios de grado elemental y profesional de Valladolid, Salamanca y Burgos para extraer el repertorio o los recursos didácticos de cada curso con la condición de que sean decimonónicos, para conocer el repertorio que se utiliza en la pedagogía actual. Así mismo, y apoyado en la bibliografía, se ha hecho un análisis comparativo entre el método que propone Romero y los otros métodos comentados con anterioridad, propuestos en la actualidad, utilizando la plantilla para comprobar la vigencia en el siglo XXI de un método de fagot español del siglo XIX.

Por último, la problemática de la investigación ha venido dada por la dificultad en el acceso a ciertas fuentes, como el tratado de Weissenborn. Debido a la pandemia del COVID-2019 ha sido imposible realizar la grabación en un espacio profesional, por lo que no posee una calidad máxima, pero he preferido aportar el documento dada la ausencia de registros sonoros de la partitura.

2. APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL MÉTODO

2.1. La música en España en el siglo XIX

Así como señala Emilio Casares²⁸, la falta de interés por el siglo XIX viene dada por una perspectiva peyorativa y pesimista sobre un periodo crítico desde el punto de vista político y económico. Desde los años ochenta, sin embargo, se empezó a registrar un proceso continuo de ampliación hacia las investigaciones que se desarrollan en la actualidad. No obstante, el XIX fue un periodo políticamente inestable: guerras napoleónicas y civiles, revoluciones, golpes de estado, seis reyes, la república, la restauración, varias constituciones, guerras coloniales y pérdida de las colonias...²⁹

A pesar de que se vea el XIX como un siglo de dificultades en el que la música fue una de las artes más castigadas, también tuvo sus momentos luminosos, representa un tiempo apasionante en el que brillan las individualidades de personalidad arrolladora, y en el que el pueblo español, pasó del heroísmo a la pasiva aceptación del mal, en el más sorprendente de los contrastes³⁰.

Se puede ordenar la música del siglo XIX en tres periodos: el previo a 1833, con el inicio de la regencia de María Cristina, y con ello, la liberalización de la vida española; un segundo, desde 1833 hasta 1868 con el gobierno provisional; y, por último, desde 1868, pasando por la Restauración de 1874-1931, que correspondería con lo que la historiografía europea denomina neorromanticismo³¹.

Durante las últimas décadas de siglo XIX, desde 1870, el tema de la ópera nacional se volvió a revitalizar con fuerza. La restauración alfonsina y la proclamación de la constitución en 1876 llevaron al país a una época de calma, incluso de cierta prosperidad motivada por los grandes negocios y el auge industrial que permitió a la clase acomodada frecuentar de nuevo los espectáculos³². En medio de estas circunstancias fue cuando se elaboró el método de Romero.

²⁸ Emilio Casares, ed., *La música española en el siglo XIX* (Universidad de Oviedo, 1996), 15.

²⁹ *Ibid.*, 19.

³⁰ Carlos Gómez Amat, *Historia de la Música española. 5. El siglo XIX* (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 13.

³¹ Emilio Casares, ed., *La música...*, 19.

³² *Ibid.*, 440.

2.2. La enseñanza en el Real Conservatorio

Tal y como indica Francisco Mas Soriano³³, la reina María Cristina de Borbón, tras su llegada a Madrid en 1829 para casarse con Fernando VII, como gran aficionada a la música que era, impulsó que el monarca estableciera un instituto o conservatorio de música en España, igual al que tenían las principales naciones de Europa. En 1830 se creó en Madrid el primer conservatorio público para la enseñanza oficial de la música, donde se impartió por primera vez la enseñanza oficial del fagot en España: el *Real Conservatorio de Música María Cristina* fue fundado bajo la protección de la Reina María Cristina de Borbón (intérprete de piano, arpa y canto que se formó en la tradición operística italiana) y por Fernando VII, mediante la Real Orden del 15 de julio de 1830³⁴.

El Real Conservatorio estuvo vinculado a la ópera italiana desde su fundación y quedó en manos de Francesco Piermarini, cantante de ópera italiana que había propuesto su proyecto de dirección y creación, por lo que hubo una gran influencia italianizante. Así mismo, fue apadrinado por Gioachino Rossini: el célebre compositor italiano fue el primer Maestro de honor de la institución, a la que visitó en alguna ocasión. A pesar de que el centro estuvo vinculado a la ópera italiana, Sopena señala la posible influencia de Francia y los ideales de la Revolución francesa, desde el punto de vista de la autoridad musical que ejercía en aquellos momentos el Conservatorio de París en Europa: la metodología pedagógica francesa, como comprobaremos más adelante, se adoptó en la institución musical madrileña.

El 7 de enero de 1831 comenzaron oficialmente las clases en el Real Conservatorio. En la *Gaceta de Madrid* del 16 de abril de ese mismo año, se publicó el horario de la clase de fagot. Las clases eran todos los días de doce del mediodía hasta las tres de la tarde, entendiéndose el sábado como día lectivo, debido a que en esa época el domingo era considerado el único día festivo³⁵.

2.2.1. Camilo Melliez (1819-1874)

A lo largo de este apartado, se propondrá un acercamiento a la figura de Camilo Melliez (1819-1874), a quien Antonio Romero le dedicó el método junto con D. Augusto

³³ Francisco Mas Soriano, *El fagotista...*, 18.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, 20.

(profesor de fagot en Lisboa). Camilo Melliez fue partícipe del primer método de fagot que se hizo en España, publicado en 1873, y, a su vez, era el único profesor de fagot en el Real Conservatorio de Madrid durante ese año. Antonio Romero pretendía que ese tratado que iba a elaborar incluyera todos los conocimientos que Melliez y Augusto tenían sobre el fagot. Según indicó Antonio Romero en el método:

Al Sr. D. Camilo Melliez, primer fagot que fue de la Real Capilla de S. M. La Reina Doña Isabel II, y en la actualidad al profesor de la Escuela Nacional de Música; primer fagot de la Sociedad de Conciertos y del Teatro de la Ópera de Madrid; Comendador de la Orden Americana de Isabel la Católica y caballero de la real y distinguida Orden española de Carlos III. El gran talento que a V. distingue como profesor de fagot, en cuyo instrumento no le conozco rival, y el afecto que le profeso, me han inspirado la idea de dedicarle esta obra, que espero acoja con la misma sinceridad que se la ofrece su afectísimo amigo y comprofesor, Antonio Romero y Andía³⁶.

Como señala Francisco Mas Soriano³⁷, Camilo Melliez fue el concertista de fagot más importante del siglo XIX, el profesor de fagot más destacado en el Real Conservatorio de Música de Madrid (1846-1874), primer fagot de la Real Capilla de Palacio (1846-1874) y de la orquesta del Teatro Real (1850-1874), así como socio fundador y primer fagot de la orquesta de la *Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos* (1860-1864) y de la *Sociedad de Conciertos de Madrid* (1866-1874). A pesar de ello, Melliez no trascendió en la historia de la música española y su importante figura como intérprete y concertista de fagot, pedagogo y compositor cayó en el olvido del panorama musical.

Melliez fue admitido como alumno externo de la clase de fagot de Manuel Silvestre en el Real Conservatorio de Música de María Cristina el 21 de enero de 1831, con doce años. Durante sus años de estudio en este centro, el único método que se utilizó para la enseñanza de fagot fue el *Nouvelle méthode de basson* de Étienne Ozi. El hecho de adoptar ese tratado como única obra de texto en la clase de fagot de Manuel Silvestre³⁸ da a entender, en cierto modo, que el modelo de fagot utilizado durante estos años en el Real Conservatorio de Música era el propio del sistema francés. Por lo tanto, este tipo de

³⁶ Antonio Romero, *Método de fagot*, ed. Antonio Romero y Andía (Madrid: Preciados, 1873).

³⁷ Francisco Mas Soriano, *El fagotista...*, 7-11.

³⁸ *Ibid.*, 23.

instrumento incluiría, en buena medida, algunas de las mejoras que se habían introducido en el fagot en Francia durante el primer tercio del siglo XIX³⁹.

Dos días después de la muerte de Manuel Silvestre el 28 de marzo de 1846, Melliez solicitó la vacante de profesor de fagot, ya que, por aquel entonces, era habitual solicitar ese tipo de vacantes por defunción⁴⁰. Más adelante, Melliez actuó por primera vez con Antonio Romero, compañero y gran amigo suyo, interpretando un *Dúo de clarinete y fagot sobre motivos de «La Sonámbula» de Bellini*, escrito por Leroy y Jancourt (el cual escribió un método de fagot francés), en el que volvió a hacer alarde de la dulzura de su sonido, aun rivalizando con Romero en la bravura de los paisajes técnicos. Melliez falleció, de forma repentina, el 9 de julio de 1874, debido a una apoplejía cerebral, al día siguiente de tocar el sexto concierto en el Teatro del Jardín del Buen Retiro y al año siguiente de publicarse el primer método de fagot en España. Murió a la edad de 55 años, dejando viuda y cuatro hijos menores de edad⁴¹.

2.2.2. Métodos de fagot

José Luis Mateo Álvarez presenta en su tesis⁴² los principales métodos empleados como base de estudio en la clase de fagot del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; por orden cronológico, fueron primero, el *Nouvelle méthode de basson* (1802), del francés Étienne Ozi; segundo, el *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847), del también francés Eugène Jancourt (revisado en 1869); tercero, el *Método de fagot* (1873), del español Antonio Romero; y cuarto y último, el *Method for Bassoon* del alemán Julius Weissenborn (1837-1888).

El fagot de entonces contaba con dos sistemas, el francés y el alemán. Tanto Ozi como Jancourt y Romero compusieron sus tratados para fagotes que utilizaran el sistema francés, el cual tenía entre 10 y 19 llaves a través de las tablas de posiciones de sus métodos. Camilo Melliez utilizaba el sistema francés, por lo que su amigo Romero decidió elaborar el método mediante este sistema. Weissenborn utilizaba un fagot alemán

³⁹ Ibid., 21-23.

⁴⁰ Ibid., 67.

⁴¹ Ibid., 175-198.

⁴² José Luis Mateo Álvarez, «La Enseñanza del fagot en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de 1830 a 1966» (tesis doctoral, Universidad Alfonso X el Sabio, 2017).

de la marca Heckel y fue él mismo quien más posibilidades ofreció, ya que elaboró el método para el sistema francés y alemán.

La comparativa entre los contenidos generales de los métodos de Ozi, Jancourt, Romero y Weissenborn muestra semejanzas entre ellos. Todos recogen los aspectos más teóricos del fagot, rasgos generales de la música y técnicas del fagot que luego ponen en práctica a través de distintos ejercicios, lecciones, sonatas, caprichos... La mayor diferencia entre estos métodos y el de Romero es que Ozi, Jancourt y Weissenborn son más técnicos, orientando su preparación hacia el virtuosismo y el control absoluto del fagot. Sin embargo, Romero elabora uno más lírico, influido por el *bel canto*, que tan presente había estado en España. El elemento conforme al que se estructuran los cuatro tratados es la armonía. Todos los métodos tienen diferentes obras que se organizan en base al círculo de quintas. Ejercicios como, por ejemplo, las sonatas, llevan un acompañamiento que podría ser interpretado por un segundo fagot o, si se quiere enriquecer la sonoridad con otro timbre, por un contrabajo o un violonchelo⁴³.

En *La enseñanza histórica del fagot*⁴⁴ se muestra más en profundidad el que fue el método principal desde el siglo XIX en el Real Conservatorio de Música hasta nuestros días: el *Nouvelle méthode de basson* (1802), de Étienne Ozi, compuesto para un modelo de fagot de diez llaves, se convirtió en el tratado primordial de referencia didáctica y pedagógica y dejó atrás el antiguo sistema de enseñanza, de carácter autodidacta basado en la tradición oral aplicada durante siglos. Fue adoptado oficialmente en el *Real Conservatorio de María Cristina* desde sus inicios, en 1831 para la enseñanza del fagot y no solo tuvo éxito en España, sino en toda Europa⁴⁵.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX, uno de los objetivos de la pedagogía del fagot había sido conseguir que el intérprete adoptase una posición corporal «natural». Un recurso bastante curioso fue la forma de sujetar el instrumento, con un cordón fijado al aro metálico situado en la parte superior de la culata (una de las piezas del fagot), que se ataba a un botón de la chaqueta o del traje. Este tipo de uso se convirtió en una característica muy propia del instrumento e incluso se llegó a incluir su representación en

⁴³ Mateo Álvarez, «La Enseñanza...», 338.

⁴⁴ Mas Soriano, *La Enseñanza Histórica...*

⁴⁵ *Ibid.*, 1.

algunos grabados o métodos, como, por ejemplo, el de Ozi⁴⁶. No obstante, Jancourt, cuyo tratado fue compuesto años después, era partidario de usar un collar alrededor del cuello para sujetar el fagot y adelantar un poco más el pie izquierdo para mejorar el equilibrio y repartir el peso.

El método de Ozi, que ha sido tan famoso y ha llegado hasta nuestros días, entró en decadencia durante la segunda mitad del siglo XIX y fue sustituido en el Conservatorio de París por otro de los métodos mencionados, el *Méthode théorique et pratique* de Jancourt, en 1847, compuesto para el modelo ordinario de diecisiete llaves y para el modelo perfeccionado de dieciséis llaves, debido a que se transformó el estilo musical romántico, al que se adaptaron las nuevas aportaciones para la enseñanza del fagot. Una valoración sobre las aportaciones de Jancourt es su interés pedagógico para la enseñanza y la interpretación histórica con el fagot moderno.

En conclusión, cada método tiene sus peculiaridades, pero siguen un mismo esquema: una primera parte teórica que incluye la historia, la tabla de posiciones y la explicación sobre el funcionamiento del instrumento; y una segunda parte, más enfocada hacia la didáctica musical, compuesta por escalas, estudios, sonatas, dúos, lecciones y ejercicios que, a su vez, se plantean con una dificultad progresiva en paralelo al desarrollo de fraseo musical de los intérpretes⁴⁷. Todos estos métodos tienen como objetivo abordar todas las dificultades musicales ante las distintas técnicas y conseguir la transmisión de conocimientos del fagot desde su fase inicial hasta la de mayor dificultad, para que se pueda aprender a tocar al fagot sin necesidad de un profesor, simplemente usando ese tratado como aprendizaje progresivo.

2.3. Enseñanza del fagot en la actualidad

Los métodos de enseñanza del siglo XIX no han perdido vigencia. Posiblemente si se han mantenido tantos años es porque realmente contienen conocimientos que funcionan, maneras de enseñar que permiten que alguien que no haya tocado el fagot nunca consiga ganar tanto en técnicas como en expresividad, y, a su vez, consigan apreciar los distintos y peculiares sonidos que emite el fagot.

⁴⁶ Ibid., 114-116.

⁴⁷ Ibid., 94.

A lo largo de este apartado se va a exponer la información recabada sobre los distintos planes de estudio de los grados elemental y profesional de varios conservatorios de Castilla y León, en concreto los de Valladolid⁴⁸, Burgos⁴⁹ y Salamanca⁵⁰. A continuación, se muestran distintas tablas con lo referido al repertorio del siglo XIX que actualmente se está enseñando en la clase de fagot de estos conservatorios durante el curso 2020-2021:

CONSERVATORIO DE VALLADOLID	
CURSO	AUTOR-OBRA
2º ELEMENTAL	J. Weissenborn: <i>Método para la práctica del fagot</i>
3º ELEMENTAL	J. Weissenborn: <i>Método para la práctica del fagot</i> hasta la página 20
4º ELEMENTAL	J. Weissenborn: <i>Estudios para fagot, op.8</i> (Vol. I)
1º PROFESIONAL	J. Weissenborn: <i>Estudios para fagot, op.8</i> (Vol. II)
2º PROFESIONAL	J. Weissenborn: <i>Estudios para fagot, op.8</i> (Vol. II)
3º PROFESIONAL	E. Ozi: <i>Método 42 Caprichos</i> (1-21)
4º PROFESIONAL	E. Ozi: <i>Método 42 Caprichos</i> (22-42)

Tabla n.º 1: Planes de estudio Valladolid (fuente: elaboración propia a partir del conservatorio de Valladolid)

CONSERVATORIO DE SALAMANCA	
CURSO	AUTOR-OBRA
3º ELEMENTAL	J. Weissenborn: <i>Método para la práctica del fagot</i> J. Weissenborn: <i>Estudios para fagot, op.8</i> (Vol. I)

⁴⁸ Conservatorio de Música de Valladolid. «Programación didáctica de enseñanzas profesionales de la asignatura fagot». Conservatorio de Valladolid. http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=52.

⁴⁹ Conservatorio Profesional de Música de Burgos. «Programación didáctica fagot». Conservatorio de Burgos. http://conservatorioburgos.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=2&wid_item=109.

⁵⁰ Conservatorio de Música de Salamanca. «Programación de fagot curso 2020-2021». Conservatorio de Salamanca. http://conservatoriosalamanca.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=20.

4º ELEMENTAL	J. Weissenborn: <i>Estudios para fagot, op.8</i> (Vol. I)
1º PROFESIONAL	J. Weissenborn: <i>Estudios para fagot, op.8</i> (Vol. II)
2º PROFESIONAL	J. Weissenborn: <i>Estudios para fagot, op.8</i> (Vol. II)
3º PROFESIONAL	E. Ozi: <i>Método 42 Caprichos</i> (1-21)
4º PROFESIONAL	E. Ozi: <i>Método 42 Caprichos</i> (22-42)

Tabla n.º 2: Planes de estudio Salamanca (fuente: elaboración propia a partir del conservatorio de Salamanca)

CONSERVATORIO DE BURGOS	
CURSO	AUTOR-OBRA
1º ELEMENTAL	J. Weissenborn: <i>Método para la práctica del fagot</i>
2º ELEMENTAL	J. Weissenborn: <i>Método para la práctica del fagot</i>
3º ELEMENTAL	J. Weissenborn: <i>Método para la práctica del fagot</i> J. Weissenborn: <i>Estudios para fagot, op.8</i> (Vol. I) J. Weissenborn: <i>Capriccio</i>
4º ELEMENTAL	J. Weissenborn: <i>Método para la práctica del fagot</i> J. Weissenborn: <i>Estudios para fagot, op.8</i> (Vol. I y II)
1º PROFESIONAL	J. Weissenborn: <i>Estudios para fagot, op.8</i> (Vol. II) J. Weissenborn: <i>Capriccio</i>
2º PROFESIONAL	J. Weissenborn: <i>Estudios para fagot, op.8</i> (Vol. II) E. Ozi: <i>Método 42 Caprichos</i>
3º PROFESIONAL	E. Ozi: <i>Método 42 Caprichos</i>
4º PROFESIONAL	E. Jancourt: <i>26 Estudios melódicos</i>
5º PROFESIONAL	E. Jancourt: <i>26 Estudios melódicos</i>

Tabla n.º 3: Planes de estudio Burgos (fuente: elaboración propia a partir del Conservatorio de Burgos)

Los grados elemental y profesional suman un total de diez cursos, en dos etapas de cuatro y seis. Resulta bastante interesante que en siete de esos cursos, por promedio, se haya utilizado algún método del siglo XIX. Así mismo, el orden de estudio se organiza de la siguiente manera: los primeros cursos se estudian el método, los estudios y caprichos

de Weissenborn; los cursos intermedios los caprichos que están dentro del método de E. Ozi; y los últimos cursos los estudios de Jancourt. Se obtiene en conclusión que el orden de dificultad abarca desde Weissenborn, a Ozi y finalmente a Jancourt, por lo que cada método va a tener unas características propias para cada año que se curse.

Del método completo de Ozi se han mantenido los caprichos. Tal y como muestra Mas Soriano⁵¹, son una manifestación del virtuosismo en la música instrumental de la época y de la transición a ese nuevo estilo musical que se estaba dando, el romántico. Representaban la culminación de los estudios y podrían considerarse las piezas de mayor dificultad técnica del método. Por ello han llegado hasta nuestros días a modo de ejercicio práctico al intérprete. El capricho era una pieza musical generalmente de carácter instrumental, con una forma libre en tempo rápido o animado, y comprendían un registro sonoro bastante amplio. La mayoría estaban escritos en clave de *fa* y el resto en clave de *do* en cuarta⁵².

Algunos tratados de autores decimonónicos, como los de Weissenborn, Ozi o Jancourt, se incluyen como parte del temario de interpretación de fagot durante el curso académico 2020-2021, lo que muestra cómo esta metodología se ha ido manteniendo a pesar de todos los cambios musicales que han sucedido a lo largo de los siglos. El de Romero fue el primero que se publicó en España, y, según el orden del listado de los métodos de mayor repercusión, fue el penúltimo en elaborarse, por lo que tiene que recoger datos más novedosos o nuevos gustos que se estaban dando en la época, en comparación con los de Ozi o Jancourt, que se compusieron los primeros.

La hipótesis del trabajo es comprobar la idoneidad del método de Antonio Romero sobre los planes de estudio actuales, ya que parte de otros tratados de la misma época se han mantenido hasta ahora. Tal y como se ha expuesto en las tablas, los métodos franceses y alemanes forman parte de las programaciones de música de hoy en día, por ello, se aplicará la plantilla propuesta en la metodología y se extraerán las técnicas utilizadas para hacer una comparativa con el de Romero.

⁵¹ Mas Soriano, *La Enseñanza Histórica...*, 187-189.

⁵² Francisco Mas Soriano, *La Enseñanza Histórica del Fagot*, vol. 1. (Valencia: Piles Music 2019).

2.4. El fagot

Es un instrumento perteneciente a la familia de viento madera. Según la clasificación de Hornbostel-Sachs, el fagot es un aerófono de soplo directo, con una lengüeta doble, que ha cumplido un papel esencial dentro de la música occidental. Normalmente siempre ha sido un apoyo fundamental que ha servido como bajo, pilar o sustento melódico-rítmico. Poco a poco se fue convirtiendo en un instrumento a solo, pues puede cumplir esas dos funciones e incluso alternarlas: puede ser un sustento armónico-rítmico dentro de la orquesta o puede servir como instrumento solista.

El tratado de orquestación de Berlioz⁵³ indica que el fagot tiene un rango de tres octavas y es muy útil en multitud de ocasiones, sobre todo cuando sus notas graves hacen un bajo a la sección del viento madera. Durante este periodo, las orquestas estaban integradas por cuatro fagotes escritas en cuatro partes separadas, o en tres y la cuarta doblaba en una octava más baja para reforzar los graves. Por otro lado, y dentro de esta familia se encuentra el fagotino, versión más pequeña del anterior, y el contrafagot, versión de mayores dimensiones y afinado una octava más grave que el fagot ordinario.

2.4.1. Partes del instrumento

Bartolomé Mayor⁵⁴ señala las diferentes piezas del instrumento y explica la morfología de un fagot moderno. El fagot actual mide aproximadamente 134 centímetros. Se trata de un tubo doblado, que desdoblado mediría 254 centímetros de longitud. El taladro⁵⁵ interno tiene una forma cónica que abarca desde una tudelera⁵⁶ con un diámetro de 4 milímetros hasta una campana de 39 milímetros. Las partes del fagot son las siguientes:

⁵³ Hugh Macdonald, trad. *Berlioz's Orchestration Treatise*, Cambridge University Press, 2002.

⁵⁴ Mayor Catalá, «Estudio de las digitaciones...», 36-37.

⁵⁵ Cámara interior del fagot, encargada de definir el camino que describe el aire que se transforma en vibraciones para producir sonidos.

⁵⁶ Pieza del fagot.

Lengüeta doble:



Ilustración 1. Lengüeta doble. Archivo personal.

Es la parte que vibra del instrumento. Se fabrica de caña común de la variedad *arundo donax*, con una técnica que consiste en doblar por la mitad la pala⁵⁷ entera, de manera que queden dos palas superpuestas, a las cuales se le añaden tres alambres y un hilo en la parte inferior para conseguir que por abajo tenga una forma circular para que pueda entrar en el tudel. Este proceso tiene la función de sustentar y proteger la caña y, de esta manera, generar el sonido a través de la vibración en ella. Un dato curioso es que con la lengüeta doble se pueden producir tres efectos tímbricos diferentes: al soplar solamente la caña un sonido más agudo; al soplar la caña metida dentro del tudel un sonido más grave; y al introducir la caña y el tudel en el fagot, el timbre habitual del instrumento.

Tudel:



Ilustración 2. Tudel. Archivo personal.

⁵⁷ Material imprescindible para la elaboración de las cañas.

Pieza de metal en forma de «S» donde se introduce la caña de lengüeta doble. Esta pieza puede estar fabricada con diferentes aleaciones de metal como el platino, la plata, el níquel o el oro, y cuenta con un orificio que es tapado por la llave del oído (llave central de esta pieza). Los tudeles pueden variar de tamaño con el fin de subir o bajar la afinación del instrumento.

Campana:



Ilustración 3. Campana. Archivo personal.

Pieza final del tubo sonoro. Tradicionalmente, la campana del fagot alemán se decoraba con un arco de marfil. En la actualidad, esta decoración es de plástico o sustituida por un aro de metal. En la imagen expuesta, la campana tiene un arco de plástico.

Cuerpo central o tenor:



Ilustración 4. Cuerpo central. Archivo personal.

Pieza más larga del fagot, situada debajo de la campana, pegada a la tudelera, y ambas encima de la culata. En esta pieza están todas las llaves que pertenecen al registro grave del instrumento. El cuerpo central puede tener entre 6 y 8 llaves.

Tudelera:



Ilustración 5. Tudelera. Archivo personal.

Pieza en forma de ala donde se introduce el tudel. Esta forma se debe a que los orificios están taladrados de forma oblicua, característica específica del fagot que otros

instrumentos carecen de ella. El tubo interno de la tudelera suele estar recubierto de caucho para la protección de la madera por la humedad. Aquí están las llaves del registro agudo y la llave central del oído. Esta pieza cuenta con tres orificios y entre 5 y 8 llaves.

Culata:



Ilustración 6. Culata. Archivo personal.

Pieza más baja del fagot que contiene dos tubos unidos en la base por una pieza de metal en forma de «U». En los instrumentos más modernos el taladro interno del tubo descendente está también recubierto de caucho. Esta pieza tiene dos orificios y entre 9 y 11 llaves⁵⁸.

2.4.2. Historia y tipologías del fagot

La tesis de Bartolomé Mayor Catalá⁵⁹ propone un acercamiento al recorrido que ha llevado el fagot desde su primera aparición. Por ello propone cuatro periodos: el fagot barroco, que abarcaría desde 1668 hasta 1750; el fagot clásico, entre 1750 y 1820; el fagot romántico o etapa experimental y de cambios, entre 1820 y 1889; y, por último, desde 1890 hasta la actualidad, cuando se sigue perfeccionando y experimentando sobre un modelo de fagot moderno alemán ya consolidado.

⁵⁸ Mayor Catalá, «Estudio de las digitaciones...», 36-37.

⁵⁹ Ibid., 11.

De todos los periodos, interesa mencionar el del fagot Romántico (1820-1889), en la época de composición del método de Romero. Según explica Bartolomé⁶⁰, abarca una época de transición y rápidos cambios musicales y sociales que está influido por la Primera Revolución Industrial, el crecimiento de las grandes ciudades y el desarrollo de los espacios escénicos. Acorde a este contexto, el fagot se desarrolla por varias razones. Una de ellas es la disposición de maquinaria y herramientas más sofisticadas, que permiten incorporar nuevos elementos y perfeccionar su construcción. De la misma manera, la tendencia en la escritura musical, la cual necesita de un instrumento de mayor potencia, que ofrezca más posibilidades en los registros agudos y que permita tocar cromatismos en tonalidades más complejas. Esto implica la ampliación del número de llaves y la desaparición de las llamadas «digitaciones de horquilla»⁶¹.

A lo largo de este periodo romántico aparecen varios constructores que retocaron el fagot con sistemas como los de Almenröder, Jancourt, Triebert, Sax, Hasaneier, Haseneier, Ward, Kruspe, Boehm y los más importantes, de Buffet y Heckel⁶². A partir de ese momento, además, se empiezan a separar y a consolidar los llamados sistema francés o Buffet⁶³, para el que van dirigidos los métodos de Jancourt, Ozi o Romero, y el sistema alemán o Heckel⁶⁴, para el que está concebido el método de Weissenborn.

Un claro ejemplo de lo que supuso el siglo XIX para la evolución del fagot son las siguientes palabras de Julius Weissenborn:

A pesar de los progresos significativos realizados, a pesar de la eminencia de estos instrumentos [Almenröder-Heckel] [...] Alguien acostumbrado al sonido suave y conmovedor de los antiguos fagotes [Grenser y Wiesner], puede oír el sonido grande y fuerte que se impone de los nuevos, pero no le resulta fácil simpatizar con este sonido brillante y casi penetrante. Este mal puede ser mitigado por el uso de una caña suave y silenciosa [...] [Pero] desde diciembre de 1885 es Wilhelm Heckel, el hijo del anterior [J. A.

⁶⁰ Ibid., 31-32.

⁶¹ Hace referencia a un tipo de digitación utilizado en el barroco que consistía en hacer una horquilla con los dedos en ciertas posiciones.

⁶² Mayor Catalá, «Estudio de las digitaciones...», 32.

⁶³ Sistema francés del fagot que introdujo piezas deslizantes en algunas secciones para modificar su afinación, la llave del oído y la «U» de metal para unir las dos partes de la culata.

⁶⁴ Sistema alemán de fagot que se basó en una nueva ubicación de la pieza tudelera, nuevas llaves y novedosas zapatillas de lana recubiertas por una membrana.

Heckel], quién finalmente ha hecho los fagotes deseados que, para el abajo firmante, parecen combinar todas las excelencias de lo viejo y lo nuevo⁶⁵.

Para proponer un breve resumen de lo que supuso el siglo XIX en el fagot, Francisco Mas Soriano⁶⁶ señala que, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, se encuentran modelos con el mismo número de llaves, pero ordenadas de distinta manera. Por lo tanto, no existían modelos de fagot estándar, sino que existían varios modelos con diferentes posibilidades en cuanto a las llaves, dependiendo del gusto y de las preferencias de los lutieres.

Por último, el fagot moderno (desde 1890) no ha tenido apenas cambios. Básicamente, el fagot actual presenta cuatro piezas de madera ensambladas y el tudel, pieza donde se introduce la doble lengüeta. El instrumento está fabricado habitualmente de madera de arce, aunque también existen modelos con otras maderas como el palisandro o con distintos materiales como el polipropileno o el plexiglás⁶⁷.

⁶⁵ Mayor Catalá, «Estudio de las digitaciones...», 35.

⁶⁶ Mas Soriano, *El fagotista...*, 24.

⁶⁷ Mayor Catalá, «Estudio de las digitaciones...», 36.

3. MÉTODO DE FAGOT (1873) DE ANTONIO ROMERO

Tras ofrecer una breve aproximación al *Método de fagot* (1873) desde el contexto de la música en España alrededor del año trabajado y, a su vez, a través de un acercamiento al fagot, a lo largo de este apartado se analizará en profundidad este tratado, se aplicará la plantilla propuesta en la metodología y se extraerán las técnicas instrumentales utilizadas para, posteriormente, examinar su aplicación en una obra de la misma época.

3.1. Antonio Romero y Andía (1815-1886)

Antonio Romero y Andía nació en 1815 en Madrid y murió en la misma ciudad en 1886. Fue clarinetista, editor y comerciante de música. Como docente y compositor es autor del único método completo para fagot que se ha escrito en España durante el siglo XIX. Como señala Veintimilla Bonet⁶⁸, Antonio Romero se implicó activamente en las cuestiones de actualidad musical de la época que le tocó vivir, contribuyendo en especial a intentar favorecer un sistema cada vez más profesional de enseñanza musical. Pronto se pudo comprobar que Romero no era solo el autor del *Método completo para clarinete*, aun útil en la enseñanza del instrumento, sino que también había intentado potenciar una corriente de renovación pedagógica en España.

Detrás de su obra se encontraba su afán por cambiar el sistema de enseñanza de las diversas disciplinas instrumentales y musicales. Romero desarrolló un notable trabajo para conseguir que los profesores de mayor reputación de España plasmaran en un tratado su sistema de enseñanza. Consiguió publicar así gran número de tratados de autores españoles que en su momento se consideraron equiparables a los mejores de Europa, tradujo los mejores del extranjero al castellano, y en otras ocasiones, al no encontrar la deseada colaboración de algunos profesores de instrumentos de viento, llevó a cabo él mismo la publicación de esos métodos, como es el caso del *Método de trompa con nociones de la mano*⁶⁹ y del *Método de fagot*. En ellos, Romero revela su alta cualificación y su dominio del clarinete, su instrumento principal, y del oboe, así como su amplio

⁶⁸ Alberto Veintimilla Bonet, «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)» (tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002).

⁶⁹ Antonio Romero, *Método de trompa de pistones o cilindros con pistones de la mano*, ed. Antonio Romero y Andía (Madrid: Antonio Romero, 1871).

conocimiento sobre el funcionamiento y la técnica de ejecución del resto de los instrumentos de viento⁷⁰.

3.2. Introducción al método

En 1873 Antonio Romero publica el *Método de fagot*,⁷¹ dedicado a su compañero y amigo Camilo Melliez, quien en esos momentos ocupaba los puestos de profesor en la Escuela Nacional de Música y de primer fagot en la Real Capilla, en la Sociedad de Conciertos y en la orquesta de Teatro Real. Este tratado se convertía así en la primera obra escrita y publicada en España en lengua castellana sobre la pedagogía y la enseñanza del fagot. Los antecedentes en España son solo algunos trabajos manuscritos del siglo XVIII dedicados a la práctica y la enseñanza del bajón y del fagot en las capillas de música catedralicias en nuestro país, como el *Quaderno para bajón* del presbítero bajonista de Roncesvalles, José Urtasum, las *148 lecciones para bajón* del presbítero valenciano Antonio Soliva o los *18 estudios para fagot* del maestro de capilla catalán Anselmo Viola⁷².

Como Mateo Álvarez aporta en su tesis, el método fue utilizado en los programas de estudios del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, aunque no en todos ellos aparece referenciado. El primer programa que se encontró data de 1871, siendo profesor de fagot Camilo Melliez. Se entiende que a partir de 1873, lo incluiría en su programación. En el año 1891, siendo profesor de fagot Manuel Rodríguez Minaya, no aparece el método en el programa de estudios. En 1901, con Pascual Fañanas como profesor de fagot, y tras escribir una carta solicitando un cambio de programación por considerar la existente anticuada, tampoco aparece dicho tratado. No sería hasta el año 1927, con Antonio Romo y Madrid ocupando la cátedra de fagot, cuando se incluyó de forma explícita este tratado, lo que se perpetuó en el tiempo hasta 1978⁷³.

Publicado en 1873, según su número de plancha (A.R. 2623), fue la primera obra didáctica para este instrumento realizada en España y de la que Romero era autor, propietario, depositario y poseedor de todos los derechos. Tal y como consta en la portada,

⁷⁰ Veintimilla, «El clarinetista...».

⁷¹ Romero, *Método de fagot*.

⁷² Francisco Mas Soriano, «El fagotista Camilo Melliez...».

⁷³ Mateo Álvarez, «La Enseñanza del fagot...».

se vendió en España y en Portugal a un precio de 60 reales y en Ultramar a 70 reales. Consta de 79 páginas de tamaño folio que se reeditarían al menos dos veces, la segunda en propiedad de la Casa Dotesio, con el mismo formato y número de planchas originales⁷⁴.

En el prólogo, Romero dedica unas palabras elogiosas al fagotista Camilo Melliez, donde expresa su opinión acerca del gran talento que le distingue como profesor de fagot, en cuyo instrumento no conoce rival, ya que Romero sentía una gran admiración personal por este fagotista. De la misma manera, manifiesta su gran afecto hacia Melliez al dedicarle el tratado, dejando claro la amistad que estos profesan.

Introducción

Está escrita por el propio autor y en ella trata varios aspectos. El primero de ellos hace referencia a su gran colección de métodos originales españoles, dejando claro que quiere elaborar un tratado que le libere de los extranjeros. Seguidamente, trata de describir el papel indispensable que realiza el fagot en la orquesta: hace de bajo fundamental o sustento sobre algunas obras de instrumentos de viento, tiene la capacidad de unir los timbres de viento madera con los de viento metal, interpreta el papel de refuerzo de los violonchelos y, a su vez, de las voces y produce efectos «extraordinarios» que no pueden obtenerse con ningún otro instrumento. El objetivo de Romero era elaborar este tratado en su totalidad, porque el fagot era el único instrumento ausente en su colección de métodos. A continuación, menciona la dedicatoria a Camilo Melliez, expuesta anteriormente en el prólogo, y a Augusto Neuparth, profesor de fagot del Real Conservatorio de Lisboa. Romero indica que ninguno de los dos pudo elaborar el tratado por sus ocupaciones, pero ambos le ofrecieron su ayuda.

Los últimos aspectos sobre los que trata son la aplicación al fagot del modelo del *Método de clarinete* y su comentario sobre las desventajas que suponen los tratados extranjeros. A lo largo de esa página de extensión, expone los conceptos que, bajo su punto de vista, son los más importantes y los que más se deben tener en cuenta: el fraseo, el gusto, el estilo y la expresión. Por último, Romero ha puesto especial cuidado en que los ejercicios y las lecciones elaboradas sean más cortos que largos para mejorar la destreza en el fagot, y solicita que tanto los intérpretes como los docentes apoyen el

⁷⁴ Veintimilla, «El clarinetista...».

método, lo practiquen y lo introduzcan en el programa de estudios. De esta manera, será muy útil entre los jóvenes y en la propia música del fagot.

3.3. Análisis del método

En este apartado se expone la organización del método, que incluye una primera descripción general y cuestiones que tienen la finalidad de ir delimitando y clasificando el tratado. Así mismo, se explican los contenidos generales, que tienen que ver con el instrumento y su tablatura, las piezas de las que consta el fagot, la manera de sujetarlo, o los sistemas de fagot con la finalidad de favorecer un aprendizaje de la teoría, para, posteriormente, pasar a la parte práctica. Toda la información se ha extraído del propio *Método de fagot*⁷⁵ de Antonio Romero y, a su vez, se han introducido los textos completos a modo de anexos, aplicando las normas ortográficas actuales, para retratar el concepto exacto que se tenía sobre el planteamiento de la enseñanza del fagot.

El método se organiza de manera muy sistemática, siguiendo un orden muy riguroso y constando de 79 páginas a tamaño folio. El tratado comienza con la portada, un prólogo, una introducción y las cuestiones teóricas. Tras los contenidos generales teóricos se pasa a una parte práctica que consta de 96 ejercicios y 28 lecciones. El tratado de Romero, a diferencia de los demás, carece de un índice donde se indiquen los distintos apartados y las páginas. Por ello, se ha elaborado uno que se incluye en los anexos.

La parte teórica, la cual engloba los contenidos generales, las técnicas y la expresividad, está muy detallada y es muy explícita. Por ello, se ha optado por introducir los textos del propio método para conocer de modo exacto qué concepto se quería transmitir. Por otro lado, la parte práctica está menos cuidada.

El método es musical, ya que los aspectos por los que más se preocupa Romero son el fraseo y la progresión, tal y como remarca en la introducción. Así mismo, en el final subraya la importancia del fraseo, el gusto, el estilo y la expresión, cuestiones que confirman que el tratado se dirige hacia algo más expresivo que técnico.

Tras la introducción se exponen los contenidos generales. Romero comienza directamente con la explicación sobre las piezas de las que consta el fagot sin una breve introducción histórica sobre este instrumento.

⁷⁵ Romero, *Método de fagot*.

Piezas de las que consta el fagot

En él se exponen las partes del fagot, compuestas por seis piezas que son: culata o cuerpo inferior; cuerpo céntrico; pieza tudelera; campana o pabellón, tudel y caña. Las tres primeras piezas son de madera de arce o de palosanto; la campana puede ser de una de dichas maderas o de metal; el tudel es de metal, y la caña es del mismo material que su propio nombre indica⁷⁶.

Actualmente se distinguen dos piezas del cuerpo céntrico expuestas en el punto 2.4.1, una llamada cuerpo central o tenor y la otra tudelera. Estas partes no las determina en este apartado, pero sí en los siguientes. Hubiera sido interesante una pequeña mención en el «modo de armar el fagot», con la finalidad de que no aparecieran estos términos por primera vez.

Modo de armar el fagot

La descripción sobre la forma montar el instrumento equivale a la actual: primero se introduce en la culata la pieza tudelera, dejando los agujeros hacia afuera; a continuación, se introduce el cuerpo céntrico dejando las llaves hacia dentro y uniendo este cuerpo con la pieza tudelera a través de un pasador insertado en su parte superior; seguidamente se junta con la pieza de la campana, cuidando que el extremo inferior de una llave quede debajo del extremo superior de la espátula; finalmente, el tudel se introduce en la cavidad superior de la pieza tudelera y, esta, a su vez, en la caña⁷⁷. Es decir, el orden óptimo para montar el fagot sería: culata, tudeleta, cuerpo céntrico, campana, tudel y caña. Así mismo, cabe mencionar la referencia que señala Romero adelantando el llamado «Sistema Melliez» del que posteriormente hablará, basado en inutilizar el agujero del tudel, llamado oído.

Observaciones sobre los diferentes sistemas de fagotes

Este apartado es muy importante, ya que otros métodos carecen de este. En él se exponen el fagot de diez llaves, el de trece y el de diecisiete. Romero señala que estos sistemas de fagot dejan mucho que desear respecto a la afinación, la espontaneidad de emisión y la homogeneidad de los sonidos. Manifiesta su conformidad respecto al sistema Boehm, destinado a perfeccionar todos los instrumentos de aire madera que fue aplicado al fagot por el constructor París Triebert, con el concurso de los profesores Marzoli,

⁷⁶ Ibid., I.

⁷⁷ Ibid.

Jancourt y Cokken. Sin embargo, a causa de las dificultades de fabricación, se impidió su perfeccionamiento. Finalmente añade el registro que interpreta el fagot en las orquestas, un tono de *do* al unísono con el chelo; el contrafagot está al unísono con el contrabajo.

De la caña

Este apartado debería haberse propuesto antes que «la embocadura», para explicar las características de esta. En esta parte se indican las particularidades que debe tener una caña para una buena ejecución. Así mismo, se plantean diversas soluciones por los posibles defectos que pueda poseer. Este planteamiento es muy relevante, ya que en otros métodos no se menciona. Romero deja por escrito un último aspecto del que es consciente y lo deja por escrito: «Respecto a la construcción completa de las cañas, es cosa difícil de explicar por escrito, por lo que renuncio a ello y aconsejo se procure aprender de viva voz viéndolas hacer a un práctico en dicha operación»⁷⁸. Para que en el método quedaran completas todas las particularidades del instrumento, debería aparecer un pequeño apartado sobre la elaboración de las cañas.

De la conservación del instrumento

Sería más práctico que estuviese al final de todas las explicaciones, ya que en este epígrafe se expone un procedimiento a largo plazo. Se indica que, al desmontar el fagot, se sacuda el agua y se pase un escobillón por la parte interior de las piezas. Recomienda la limpieza del tudel cada quince días con un escobillón de alambre y crin. La culata posee un tapón de corcho para su mejor limpieza, que se deberá quitar dos o tres veces al año.

Tabla general de las posiciones del fagot

Los textos preliminares, se acompañan de una *tabla general de posiciones del fagot*, desde 10 a 19 llaves, que completan las láminas separadas que editó para el ejército. Esta tabla figura separada de la encuadernación porque se vendía aparte o incluida en el método, al precio de 4 reales⁷⁹.

⁷⁸ Romero, *Método de fagot*, X.

⁷⁹ Veintimilla, «El clarinetista...», 325.

TABLA GENERAL DE LAS POSICIONES DEL FAGOT
desde 10 ha 19 llaves

EXPLICACIÓN A TABLA.

Los puntos negros indican los agujeros que deben taparse con la punta de los dedos índice, medio y anular de ambas manos, y los cerros representan los agujeros que deben permanecer abiertos. Este signo se debe tapar el agujero que corresponde al dedo pulgar de la mano derecha, correspondiendo el 2 a la que está en la campana del instrumento, el 1, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 15 y 14 a las que se manejan con la mano izquierda y el 7, 8, 9 y 10 a las que se manejan con la mano derecha. Las llaves 1 que pertenecen los números 13, 16, 17, 18 y 19 también se manejan con la mano izquierda, pero hay pocas que las tengan. Los números y signos colocados en la línea formada con puntitos sirven para distinguir más posiciones de otras en una misma nota, las cuales se emplearán en el curso de este para determinar que posición debe hacerse en cada caso.

MÉTODO DE A. ROMERO. Propiedad. NOTA. La llave nº 5 no se vé en el por hallarse debajo de la espátula de la nº 2. La llave nº 15 no tiene espátula pero se cierra al tiempo de abrir la 15ª. Los cuatro últimos sonidos no se notan por la gran dificultad de su emisión. PRECIADOS A MADRID. Pr. 4 Rs.

Ilustración 7: Tabla general de las posiciones del fagot, p. 24 del *Método de fagot* de Antonio Romero y Andía (Fuente: Biblioteca Nacional de España).

Final

El método termina con una reflexión de una cara de extensión. Para el fraseo, Romero se ha preocupado por determinar los miembros de frase, las frases y los periodos. Así mismo, la armonía ha jugado un papel muy importante. Para el «buen gusto» ha aplicado con precisión los matices, las articulaciones y los acentos. Sobre el estilo, manifiesta que se ha de encontrar mediante la imitación de artistas reconocidos. La expresión se ha de adquirir mediante la transmisión de los afectos con la música. Por último, y una vez finalizado el método, se proponen unas obras para adquirir mayor habilidad técnica, como el *Método de fagot* de Ozi.

Todos los apartados mencionados son equivalentes a los contenidos generales de la actualidad. No obstante, el orden de los apartados requeriría una revisión y es necesaria la elaboración de un índice de contenidos de todo el método con sus respectivas páginas para una mayor precisión en la organización del tratado.

3.4. Estudios

El método está formado por 78 páginas a formato folio, integrado por 96 estudios y 28 lecciones a dos voces para dos fagotes, salvo las dos últimas que son a una sola voz. La numeración de la parte teórica del tratado, equivalente a los contenidos generales, usa números romanos y la parte práctica números arábigos.

Antes de comentar los estudios, Romero indica en la página XII dos cuestiones que tienen que ver con la manera de ejecutar los estudios. A una la titula «Parte práctica» y a la otra «Observaciones generales sobre el modo de estudiar».

3.4.1. Parte práctica

En ella propone realizar los estudios junto con un profesor que supervise al alumno, bien sea con un instrumento o con la propia voz, reproduciendo la primera nota de cada ejercicio o lección para que le sirva de guía en la afinación y obtener un sonido óptimo que dure desde el inicio hasta el final de cada ejercicio. Así mismo, revela que durante aquella época, la entonación de muchos sonidos del fagot era «bastante incierta»⁸⁰.

3.4.2. Observaciones generales sobre el modo de estudio

Romero trata cuatro aspectos: el tiempo de estudio, la apreciación de los labios, los ejercicios de calentamiento y el estudio previo que se ha de realizar antes de la práctica. En el primero de ellos, recomienda que en los primeros días no se estudie más de cinco minutos seguidos, y cuando lo realice con mayor soltura, se irán añadiendo cinco minutos más hasta llegar gradualmente a la media hora seguida. En el segundo, aconseja detener el ejercicio práctico si se siente la boca cansada. En el tercero, señala empezar a calentar con ejercicios que sirvan para dar agilidad a la lengua o a los dedos, y se empezarán despacio, acelerando progresivamente. Por último, recomienda a los que estudian mediante su tratado que no alteren el orden establecido, y que analicen todo antes de ejecutarlo, meditando sobre el modo de vencer las dificultades que presenten⁸¹.

Este apartado, junto con el de la «Parte práctica» son muy novedosos respecto a otros métodos. Romero indica en ellos, mediante una escritura menos cuidada, consejos

⁸⁰ Romero, *Método de fagot*, XII.

⁸¹ Ibid.

sobre la forma óptima de aprovechar el estudio. Estos apartados son recomendaciones y apreciaciones subjetivas que abarcan el tiempo de empleo en la parte práctica.

Ambos, situados al final de los contenidos teóricos, dan paso directo a la parte práctica, la cual consta de piezas que han sido escogidas para ayudar al estudiante a que desarrolle destrezas técnicas específicas y para comprobar si ha sido capaz de afrontar con madurez los puntos anteriores. Se organizan como escalas, ejercicios y lecciones. Romero deja por escrito una advertencia para la parte de las lecciones:

Las lecciones de la serie escritas para dos fagotes con objeto de que el que uno sirva de guía al otro en la afinación y en el compás, y con el que los alumnos se acostumbren a la ejecución simultánea. Deberá estudiarse la parte de 1º y la de 2º separadamente y con igual cuidado, tomando respiraciones enteras donde haya silencios y medias donde lo indiquen las comas; atacando con decisión las notas picadas, pero sin dureza, y conduciendo el sonido con suavidad de una a otra en las ligadas⁸².

La distribución de estos estudios comienza por los ejercicios del número 1 a 42. Seguidamente, comienza la alternancia de tres ejercicios con dos lecciones hasta llegar a la lección 25 en la página 63, la cual solo se compone una lección de larga duración. Las dos últimas lecciones, 27 y 28, están compuestas a una sola voz. Por último, el método termina con los ejercicios numerados del 82-96. A continuación, se elabora una tabla para la explicación de los estudios con sus respectivas páginas:

PÁGINAS	ESTUDIOS	PÁGINAS	ESTUDIOS	PÁGINAS	ESTUDIOS
Pág. 1-17	Ejercicio nº 1-42	Pág. 34-35	Ejercicio nº 55-57	Pág. 53-53	Ejercicio nº 70-72
Pág. 18-19	Lección nº 1-2	Pág. 36-38	Lección nº 11-12	Pág. 54-57	Lección nº 21-22
Pág. 20	Ejercicio nº 43-45	Pág. 39-40	Ejercicio nº 58-60	Pág. 57-58	Ejercicio nº 73-75
Pág. 21-23	Lección nº 3-4	Pág. 40-41	Lección nº 13-14	Pág. 59-61	Lección nº 23-24
Pág. 24	Ejercicio nº 46-48	Pág. 42-43	Ejercicio nº 61-63	Pág. 62	Ejercicio nº 76-78
Pág. 24-26	Lección nº 5-6	Pág. 43-45	Lección nº 15-16	Pág. 63	Lección nº 25
Pág. 27	Ejercicio nº 49-51	Pág. 46-47	Ejercicio nº 64-66	Pág. 64	Ejercicio nº 79-81

⁸² Romero, *Método de fagot*, 16.

Pág. 28-51	Lección n° 7-8	Pág. 47-49	Lección n° 17-18	Pág. 65	Lección n° 26
Pág. 51-32	Ejercicio n° 52-54	Pág. 49-50	Ejercicio n° 67-69	Pág. 72-73	Lección n° 27-28
Pág. 33-34	Lección n° 9-10	Pág. 50-52	Lección n° 19-20	Pág. 73-78	Ejercicio n° 82-96

Tabla n.º 4: Estudios (fuente: elaboración propia a partir del *Método de fagot* de Antonio Romero).

3.5. Técnicas

Las técnicas extraídas del tratado de Romero se escogen con la finalidad de establecer los límites dentro de los que se mueven los métodos de fagot. Todas ellas las presenta de manera teórica, sin imágenes y proporcionando varias recomendaciones. A continuación, se presenta un comentario sobre todas ellas y se fijan todas las posibles con sus respectivas características y páginas.

3.5.1. Agujeros y llaves, dedos y sonidos

Tomando como referencia el modelo de fagot decimonónico de quince llaves, debido a que Romero consideraba que con ese modelo se obtenía la extensión completa y afinada, el fagot que describe Romero consta de unos veinte agujeros, de los que siete se tapan con las yemas de los dedos y desde los diez hasta los veintidós se tapan con unas paletas de metal llamadas llaves. A continuación, va describiendo a partir de cada pieza por individual los agujeros y las llaves que se han de tapar o destapar para producir los diferentes sonidos existentes en el instrumento. No obstante, no menciona la pieza de la campana, compuesta de una llave y un agujero.

Sobre la culata o cuerpo inferior, señala que tiene a un lado tres agujeros que se tapan con los dedos anular, medio e índice de la mano derecha, e indica las posiciones de los sonidos $fa\#_2$, fa_2 , sol_2 , $sol\#_2$ y sib_2 y las llaves que se han de cerrar. Sobre el cuerpo céntrico, señala que consta de seis llaves manejadas con el dedo pulgar de la mano izquierda, e indica las posiciones de los sonidos sib_1 , si_1 , do_2 , $do\#_2$, re_2 , $re\#_2$ y mi_2 . Y por último, sobre la pieza tudelera, señala que tiene tres agujeros que se tapan con los dedos anular, medio e índice de la mano izquierda, e indica las posiciones de los sonidos $do\#_3$, $re\#_3$, la_4 , $la\#_4$, si_4 , do_5 , $do\#_5$ y re_5 ⁸³.

⁸³ Romero, *Método de fagot*, V-VI.

La nota más grave propuesta por Romero es un *sib*₁ y la más aguda un *re*₅. Esto demuestra un registro bastante amplio y que resulta muy aproximado al que registro que se utiliza hoy en día. Actualmente la nota más grave del fagot coincide con la mencionada *sib*₁, y la más aguda, dependiendo del tipo de fagot, puede llegar hasta un *la*₅ en clave de *sol*. Todas las indicaciones de los registros se han utilizado mediante el sistema de índice acústico internacional.

3.5.2. Posición

Romero señala que la posición óptima para tocar el fagot es de pie, teniendo el cuerpo derecho, la cabeza erguida sin rigidez, el vientre embebido y el pecho saliente, las piernas separadas, adelantando un poco el pie izquierdo y descansando el peso del cuerpo sobre el derecho. A continuación, indica que, una vez montado el fagot, se toma por el medio de su longitud con la mano izquierda, se aproxima al cuerpo y se engancha el anillo a un portamosquetón colocado al extremo de un cordón, correa o cinta, prendiendo del cuello del ejecutante. El tudel es importante que quede frente a la boca, teniendo la cabeza derecha, y colocando posteriormente la caña en el tudel con la mano derecha. Tras estas operaciones se coloca la mano derecha en disposición de poder tapar con las yemas de los dedos los agujeros de la culata, y la izquierda los agujeros de la pieza tudelera, apoyando el lado interior de la culata a la cadera derecha e inclinando el instrumento. Por último, señala que para que los dedos puedan moverse con soltura, se colocarán en la posición más natural posible y separando el codo derecho⁸⁴.

Uno de los aspectos más llamativos propuestos en el *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de Eugène Jancourt, consistía en el uso del collar alrededor del cuello para sujetar el fagot y el adelantamiento del pie izquierdo como recomendación de una posición favorable. Como se ha expuesto, Romero conocía de la existencia de este tratado y podría haber cogido estas dos ideas de este.

En este apartado ha faltado una matización que posteriormente indica en la parte de «la embocadura», y es que la caña tiene que quedar a la altura de la boca, ni más arriba ni más abajo, porque podría influir en la afinación y en la emisión de sonidos de este instrumento.

⁸⁴ Romero, *Método de fagot*, VIII.

3.5.3. Embocadura

Tras la colocación del intérprete del fagot, Romero describe el proceso a realizar para la colocación de los labios en la embocadura. Esta consiste en introducir la caña en la boca hasta unos dos o tres centímetros antes del primer anillo de alambre, apoyándola sobre el labio inferior y envolviéndola con la boca para que no se escape el aire al impulsarlo dentro del instrumento. La presión de los labios sobre la caña debe de ser moderada, a fin de no cerrarla por completo. Respecto a los sonidos graves, no se oprimirá la caña; para los sonidos intermedios se sujetará un poco más; y para los agudos se oprimirá aún más, impulsando el aire con mayor vigor. Por último, una peculiaridad que propone Romero consiste en colocar la caña más alta del lado izquierdo que del derecho, para poder modificar el sonido y poder producir las notas agudas⁸⁵.

En la actualidad, la técnica de presión de los labios en los sonidos graves, medios y agudos equivale a las que escribe Romero en su tratado. Así mismo, se debe tocar con la colocación de la caña más alta del lado izquierdo que del derecho. Esta última característica mencionada, sobre la inclinación que ha de tener la caña al introducirse en los labios, es también mencionada por Jancourt en su tratado en 1847.

3.5.4. Respiración

Se compone de dos movimientos alternados, que tal y como explica Romero, se denominan *inspiración* o *aspiración*, y *expiración*. A continuación, define estas técnicas y propone ejercicios para aplicarlos al instrumento. Para la aspiración, sugiere levantar la tabla del pecho mediante un movimiento lento y regular, llenando de aire los pulmones sin producir ruido en la garganta. Para la expiración, recomienda hacerla lentamente y con igualdad, dejando salir el aire poco a poco, sin bajar la tabla del pecho para prolongarlo lo máximo posible. Como ejercicios, sugiere realizar estas respiraciones anteriormente de coger el instrumento, ejecutándolos unas veces lento y otros rápidos⁸⁶. Estas prácticas podrían beneficiar al intérprete si se ejercita diariamente y podría afectar positivamente en el estudio de las lecciones y ejercicios que Romero muestra más adelante.

⁸⁵ Romero, *Método de fagot*, XVIII-XIX.

⁸⁶ *Ibid.*, IX.

3.5.5. Emisión del sonido

Romero realiza una explicación teórica sobre cómo se puede producir un sonido: tras colocar la caña en la boca, y apoyando contra su abertura la punta de la lengua, se entreabren los labios por los dos lados para dar paso al aire, y cuando se ha aspirado una buena cantidad, se impulsa el aire con cierto vigor dentro del instrumento, retirando la lengua con rapidez y verificando un movimiento semejante a la pronunciación de la sílaba *ti*⁸⁷. A continuación, se muestra la primera prohibición de Romero en el método, impidiendo inflar los carrillos o los huecos de los labios al impulsar el aire dentro del instrumento, porque podría ser muy perjudicial para la embocadura. Por último, propone atacar los sonidos con precisión para que salgan afinados, sin ocuparse de modificar su intensidad hasta que se tenga completa seguridad en su emisión y entonación⁸⁸.

Hoy en día, la emisión del sonido en el primer curso de enseñanzas elementales se enseña con la sílaba *tu*, no *ti*. No obstante, se recomienda no hinchar los carrillos porque influiría de manera directa en la sonoridad de dicha nota. Respecto a esta última razón, la descripción que formula Romero sobre la producción de un sonido resulta acertada. De igual modo, cabe mencionar que en los tratados de Ozi y Jancourt está escrita la emisión de los sonidos con la sílaba *tu*.

3.5.6. Afinación

Tal y como indica Romero, a la hora de tocar el fagot junto con otros instrumentos, se debe afinar con un diapasón emitiendo la nota *la*. Si el sonido del fagot está más alto, se deberá sacar la espiga del tudel hasta que quede igualado al del diapasón y, si está bajo, se introducirá el tudel hasta conseguir el sonido deseado. Así mismo, revela que, por aquellos años, en el fagot existían «defectuosas notas» y para conseguir afinarlas, exigían en la práctica una gran delicadeza del oído y mucha flexibilidad en la embocadura. Esto obligaba a modificar las posiciones naturales de ciertas notas. Por último, reitera esos «defectos en la afinación» y propone técnicas para corregirlos. Estas consisten en: para las notas que estén bajas, se oprimirá la embocadura impulsando el aire con más vigor y se abrirá algún agujero o llave; para las notas que estén altas se aflojará la embocadura y se tapaná algún agujero⁸⁹.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid., XI.

Los consejos propuestos sobre la afinación de la nota *la* se aplican en la actualidad y son bastante útiles para modular el sonido. No obstante, sobre los últimos consejos que plantea, tendría que haber delimitado las llaves y los agujeros que él mismo recomienda tapar.

3.5.7. Sistema Melliez

Este es el apartado más novedoso e importante en este tratado y con respecto a otros métodos decimonónicos. En él se expone el sistema que se sigue en España para tocar el fagot difiriendo del que se emplea en todos los demás países, creado por Camilo Melliez. Este consiste en que, antes de empezar a tocar, se inutiliza el agujero del tudel llamado oído, tapándolo con cera o con goma laca; y, a pesar de que inicialmente se halle alguna resistencia en ciertas notas, posteriormente se obtiene más pureza y robustez de sonido, y una mayor igualdad en toda la extensión del instrumento, denominado por Romero como «sistema español Sr. Melliez»⁹⁰.

Cabe remarcar el significado de la goma laca, resina de origen animal que se consigue a partir de la segregación de un animal llamado gusano laca. Actualmente, existe una llave específica situada en la pieza de la culata que sirve para tapar la llave del oído sin la necesidad de cubrirlo con sustancias. Esto demuestra una gran evolución en la morfología del fagot y expone los recursos utilizados en el siglo XIX.

3.5.8. Escalas

La forma más adecuada de estudiar las escalas, expuesta por Romero, consiste en emitir un sonido lleno muy despacio y siempre de la misma manera, para que se pueda asegurar la embocadura y al mismo tiempo aprender las posiciones. Las comas que existen sobre las notas indican los sitios más oportunos sobre los cuales se debe aspirar, evitando que el aire produzca ruido al pasar por la garganta y descansando en los calderones. Así mismo, señala que se deben estudiar alterando unas veces la octava superior y otras la octava inferior⁹¹. Estos consejos podrían aplicarse en la actualidad, ya que ayudarían al intérprete a desarrollar cierta destreza con las mismas.

Las escalas que se van a practicar están en varios tonos mayores y menores. Los estudios de las escalas van desde el n^o1- 28, y están presentadas en parejas de relativos desde la armadura sin alteraciones a, cada vez más alteraciones: DoM, lam; FaM, rem;

⁹⁰ Ibid., VIII.

⁹¹ Ibid., 3.

Sol M, mim; SibM, solm; ReM, sim; MibM, dom; LaM, fa#m; LabM, fam; MiM, do#m; RebM y sibm. Todas las técnicas señaladas en los apartados anteriores se aplican en todos los estudios del método.

El tratado abarca aspectos muy semejantes en la actualidad. La peculiaridad de las técnicas del método de Romero se basa en el comentado «Sistema Melliez», que no se da en los demás tratados decimonónicos.

3.6. Expresividad

A lo largo de este apartado se van a extraer todas las cuestiones del método que tienen que ver con la expresividad, la cual hace referencia al carácter de las obras y consta de las articulaciones, matices, fraseo y respiración, intervalos, tonalidades, portamentos, sonidos cortados, notas de adorno, tiempos fuertes, síncopas y trino. A continuación, se expondrán las anotaciones de Romero sobre las distintas técnicas expresivas y se elaborará una tabla para especificar la organización de los elementos expresivos en la práctica.

3.6.1. Articulaciones

Romero inicia la parte referente a la expresividad con las articulaciones. Define las mimas como las diversas maneras de emitir sonidos, aislándolos unos de otros o uniéndolos entre sí. Así mismo, explica las dos clases principales de articulaciones: el *picado*, indicado con puntitos encima o debajo de las notas, y ejecutado dando un golpe de lengua en cada una y prolongando el sonido en toda duración cuidando de no aflojar ni mover los labios; y el *ligado*, indicado con líneas curvas por encima o por debajo de las notas, y ejecutado dando un golpe en la lengua bien acentuado y continuando el impulso del aire dando cierta libertad a la embocadura para que los sonidos salgan llenos y bien timbrados. El *stacatto* y el *picado-ligado* los trata posteriormente a través de ejercicios prácticos⁹².

En este apartado menciona el *stacatto* y el *picado-ligado* como derivaciones del *picado* y del *ligado*, pero no es hasta la página veinte y veintisiete cuando realmente se practican estas dos articulaciones. De la misma manera, estos dos aspectos deberían de haberse tratado junto con el *picado* y el *ligado* para asimilar de una manera más práctica

⁹² Ibid., 10.

las diferencias entre los mimos, y deberían de haberse integrado ejercicios que relacionaran estos cuatro tipos de articulaciones.

3.6.2. Matices

Se definen como los diferentes grados de fuerza con la que se emiten los sonidos, los cuales se indican mediante palabras italianas y abreviaciones. Romero señala los siguientes: *Pianissimo*, *pp.* (muy suave); *Piano*, *p.* (suave); *Mezzoforte*, *Mfr.* (mediafuerza); *Crescendo*, *cres.* (aumentando la fuerza); *Sforzando*, *Sfor.* (esforzando); *Forte*, *f.* (con fuerza); *Fortissimo*, *ff.* (con mucha fuerza); *Diminuendo*, *dimi.* (disminuyendo la fuerza); *Morendo*, *mord.* (Ydn); *Smorzando*, *smord.* (Ydn); *Fortepiano*, *fp.* (primera nota fuerte y las demás suaves); *Piano-forte*, *pf.* (lo contrario); *Dolce*, *dolc.* (con dulzura); *Mezza voce*, *Mv.* (a media voz)⁹³. Así mismo, comenta la función de los *reguladores* (< o >), consistente en modificar la intensidad del sonido, e indica sobre los ejercicios anteriores de intervalos, que deben volverse a estudiar, unas veces *fuerte* y otras *piano*⁹⁴.

Este apartado podría haber incluido más matices para un mayor enriquecimiento y mejor conocimiento de los mismos y, a su vez, dos de los matices no mencionados y que hubieran cubierto esta parte serían el *molto pianissimo* (*ppp*) y el *molto fortissimo* (*fff*), debido a que el fagot sería capaz de llegar a estos extremos. Tanto los matices como los reguladores deberían de haberse tratado de manera teórica con anterioridad para posteriormente interpretarlos sobre los diferentes ejercicios.

3.6.3. Intervalos

Los ejercicios de articulaciones se realizan sobre los intervalos naturales de la escala diatónica. Estos se realizan, desde los estudios 31 a 38 con: segundas mayores y menores, terceras mayores y menores, cuartas mayores y menores, quintas mayores y menores, sextas mayores y menores, séptimas mayores y menores y octavas justas. Romero toma las cuartas y las quintas como mayores y menores en vez de justas. El ejercicio 39 consta de una recopilación de intervalos, estudiados realizando unas veces el *do* agudo y otras el *do* grave.

⁹³ *Ibid.*, 16.

⁹⁴ *Ibid.*

3.6.4. Portamentos

Definidos como el paso de un sonido a otro, próximo o lejano, uniéndolos entre sí. Romero, a pesar de que los portamentos solo lo pueden ejecutar las voces y los instrumentos de cuerda, desarrolla la técnica para su imitación en el fagot, consistiendo esta en emular con el auxilio de la embocadura, del artificio y del impulso dado al aire, empezando la primera nota piano, si el portamento es ascendente; y si es descendente acentuando bien la primera nota y pasando suavemente a la segunda disminuyendo fuerza⁹⁵.

3.6.5. Sonidos cortados

Romero los define como dos o más notas ligadas que concluyen con una que tiene punto largo encima, y propone ejecutarlas acentuando bien la primera, resbalando el sonido sobre las siguiente, cortándolo en cuanto se llegue a la última y pasando en silencio el resto de su valor, lo cual es de un efecto «muy gracioso» si se emplea con oportunidad⁹⁶. En la actualidad, esta técnica mencionada para reproducir los sonidos cortados resulta bastante útil.

3.6.6. Síncopas

La *síncopa* o *nota sincopada* es la que empieza en la parte débil del compás o del tiempo y prolonga su duración hasta la parte o tiempo fuerte siguiente. Romero indica su forma de ejecución: atacándolas con cierta energía y apianando su terminación para que produzcan el efecto deseado, consistente en cortar la marcha ordinaria de la música haciendo resaltar los tiempos débiles más que los tiempos fuertes⁹⁷. La explicación en referencia a las síncopas resulta muy útil para su entendimiento, no obstante, hubiera sido de gran ayuda pequeños ejemplos mostrando esta técnica, para posteriormente identificarla con facilidad en los ejercicios prácticos e interpretarla con habilidad.

3.6.7. Notas de adorno

Romero presenta las notas de adorno básicas para la pedagogía del fagot: apoyaturas, mordentes, grupetos y trinos. No obstante, para enriquecer el método, podría haber incluido más tipos de notas de adorno de las que indica en su tratado, como por

⁹⁵ Ibid., 39.

⁹⁶ Ibid., 42.

⁹⁷ Ibid., 64.

ejemplo, las notas de paso. A continuación, muestra su definición, el valor o duración y el tiempo de empleo para su ejecución. En este apartado no indica la técnica que se ha de usar para su interpretación.

La apoyatura es una nota extraña al acorde, sobre la cual se apoya el sonido acentuándolo y pasando suavemente a la nota ordinaria siguiente. El valor o duración de la apoyatura debe ser el correspondiente a su figura, y el tiempo de ejecución se toma de la nota ordinaria siguiente⁹⁸. Los mordentes constan de una, de dos y de tres notas que se ejecutan con rapidez y bien acentuadas. El tiempo que se emplea para ejecutarlos es muy corto y se toma de la nota ordinaria que los precede⁹⁹.

Los grupetos constan de tres o cuatro notas adyacentes a la nota ordinaria que los precede, de la cual se toma el tiempo para ejecutarlos. Unas veces empiezan los grupetos por la nota superior y otras por la inferior, formando entre ambas el intervalo de tercera menor o disminuida. El grado de velocidad corresponde con el movimiento y carácter de la melodía¹⁰⁰.

Los trinos se indican con el signo *tr.* y se ejecutan alternando rápida y ordenadamente la nota sobre la que está colocado y la superior inmediata, que pueden formar el intervalo de un tono o de un semitono: en el primer caso el trino se llama mayor y en el segundo menor. Romero señala el modo de preparación, el batido y la terminación.

Tras la breve exposición de todas las técnicas expresivas que plantea Romero, cabe remarcar la importancia de haber tratado todos estos aspectos antes de comenzar la parte práctica, de manera teórica y con pequeños ejemplos prácticos, para posteriormente reflejar la asimilación de estos mediante los ejercicios y las lecciones.

A continuación, se presenta una tabla con los estudios de las escalas y lecciones por orden, y sus respectivas técnicas expresivas:

EXPRESIVIDAD	ESTUDIO	NÚMERO	PÁGINA
Escalas	Ejercicios	9-28	3-8
Cromatismo	Ejercicios	29 y 30	9-10

⁹⁸ Ibid., 46.

⁹⁹ Ibid., 49.

¹⁰⁰ Ibid., 53.

Articulaciones	Ejercicios	31-38	11-14
Matices	Ejercicios	1-40	11-16
	Lecciones	1-2	18-19
Intervalos	Ejercicios	40-42	15-17
Matices	Ejercicios	43-48	20-24
	Lecciones	3-6	21-26
Articulaciones y matices	Ejercicios	49-57	27-35
	Lecciones	7-12	28-38
Portamentos	Ejercicios	58-60	39-40
	Lecciones	13 y 14	
Sonidos cortados	Ejercicio	61	12
Articulaciones y matices	Ejercicios	62-63	43
	Lecciones	15 y 16	
Apoyaturas	Ejercicios	64-66	46
	Lecciones	17 y 18	48
Mordentes	Ejercicios	67-69	49-50
	Lecciones	19-20	50-52
Grupetos	Ejercicios	70-73	53-57
	Lecciones	21-22	54-56
Grupetos, articulaciones y matices	Ejercicios	74-75	8
	Lecciones	23-24	49-51
Tiempos fuertes y débiles	Ejercicios	76-78	62
	Lección	25	63
Síncopas	Ejercicios	79-81	64
	Lección	26	65
Trinos	Lecciones	27-28	72-73
Todos los anteriores	Ejercicios	82-94	73-78

Tabla n.º 5: Expresividad (fuente: elaboración propia a partir del *Método de fagot* de Antonio Romero)

3.7. *Método de fagot vs. otros métodos*

En este apartado se exponen las diferencias más notables entre el tratado de Romero y los de Ozi, Weissenborn y Jancourt. Siguiendo un orden cronológico:

- *Nouvelle méthode de basson* (1802) del francés Étienne Ozi
- *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) del francés Eugène Jancourt
- *Método de fagot* (1873) del español Antonio Romero
- *Method for Bassoon* del alemán Julius Weissenborn (1837-1888).

Lamentablemente, no he podido tener acceso a la edición original del método de Weissenborn. No obstante, he utilizado la plantilla planteada en el apartado de la metodología para el tratado de Ozi y de Jancourt, y se han extraído varias conclusiones. Ambos tratados son muy parecidos al de Romero, todos comienzan con un planteamiento teórico donde se exponen los contenidos generales, muy similares entre ellos, y luego pasan a una parte práctica integrada por los estudios de escalas, ejercicios, lecciones, sonatas, o caprichos.

El método de Romero, a diferencia de los de Ozi y Jancourt, carece de un índice donde se indiquen los distintos apartados y las páginas, motivo por el que se ha elaborado uno incluido en los anexos, ya mencionado. Ozi y Jancourt lo indican en la última página.

En lo que respecta a las técnicas, todas son muy similares, ya que están concebidas para el mismo sistema de llaves, de 10 a 19. No obstante, el de Romero tiene una gran peculiaridad respecto a los demás que es explicada en su apartado «importantísimo»: una técnica inventada por Camilo Melliez que consiste en inutilizar el agujero del tudel llamado oído, cubriéndolo con cera o goma laca. La gran ventaja de utilizar esta técnica, señalada por Romero, consiste en obtener más pureza y robustez en el sonido. A este sistema lo llama «Sr. Melliez sistema español» y es el apartado más novedoso de este tratado. Actualmente, existe una llave específica situada en la pieza de la culata para inhabilitar el oído.

La diferencia en cuanto a expresividad, es que Ozi y Jancourt son partidarios de explicar la parte teórica con sus respectivos ejercicios prácticos antes de comenzar los estudios. Sin embargo, Romero la expone junto los estudios, dejando una pequeña práctica para aplicar los elementos expresivos en su conjunto de las lecciones 82-94: Ozi y Jancourt dan su explicación al comienzo y Romero la da a lo largo de los ejercicios.

Romero, tal y como expone en la «tabla general de las posiciones del fagot», utiliza el sistema Boehm y compone el tratado para un fagot de 10 a 19 llaves, como, Ozi y Jancourt. En cuanto a los estudios, Romero se centra en los ejercicios y en las lecciones. Ozi y Jancourt se abren a más tipos de ejercicios, como caprichos, sonatas, lecciones, estudios, escalas y arpeggios.

Por otra parte, las ilustraciones sobre el fagot quedan muy bien reflejadas en los contenidos generales de los métodos de Ozi y Jancourt, quienes eran intérpretes de este instrumento. Por esa parte, Romero demuestra su faceta como intérprete de clarinete y ahorra en cuanto a ilustraciones: solo encontramos dos en todo su tratado, situadas en la «tabla general de las posiciones».

Una de las peculiaridades de Ozi es un pequeño apartado, situado en su penúltima página, acerca de la elaboración de las cañas. Muestra su proceso de fabricación siguiendo un orden claro y riguroso. Por su parte, Romero indica en su apartado «de la caña» su renuncia a explicar tal proceso y recomienda que se procure aprender en directo.

Por último, Romero se preocupa más por la expresividad que por la técnica. Tal y como indica en la última página, para él el fraseo, el gusto, el estilo y la expresión son los aspectos más importantes en los que se ha de fijar un músico, de lo que se podría deducir que tiende hacia un cierto lirismo. Ozi y Jancourt procuran dar más importancia a la parte técnica en la que se demuestra la destreza del intérprete y su dominio del instrumento.

En resumen, ambos métodos tienen una gran similitud en cuanto a su organización. Empiezan con los asuntos generales sobre fagot (las piezas de las que consta, el procedimiento de montarlo, el modo de estudio, la conservación...). Tras esta breve introducción, presentan una pequeña parte teórica explicativa de las técnicas básicas (llaves, agujeros, sonidos, posición, respiración, embocadura, afinación, emisión del sonido...). Por último, ambos tratados finalizan con una parte práctica a modo de estudios. Aunque esa organización general sea similar, cada método tiene sus propias particularidades. El de Romero carece de índica y tiene como punto más novedoso para la época la referencia a la técnica «sr. Melliez sistema español». El de Ozi tiene la particularidad de contar con un apartado dedicado a la elaboración de las cañas. Por último, el de Jancourt incluye muchas ilustraciones que revelan las características del fagot por aquellos años.

4. ANÁLISIS DEL *SOLO DE FAGOT* (1874) DE JOAQUÍN VALVERDE

A lo largo de este apartado, se analizará el *Solo de fagot con acompañamiento de piano*¹⁰¹ de Joaquín Valverde Durán. Es una obra española compuesta en 1874 para ejecutarse «de repente» (a primera vista) en las oposiciones a la cátedra de fagot de la Escuela Nacional de Música. Tras un breve acercamiento a esta pieza decimonónica se identificarán las técnicas del tratado de Romero empleadas en ella. La elección de esta obra en concreto se debe a su fecha de composición (un año después de la elaboración del tratado) y a que se ha considerado representativa de la vigencia del tratado en el momento en el que se escribió.

4.1. Joaquín Valverde Durán (1846-1910)

Joaquín Valverde Durán (Badajoz, 1846 – Madrid, 1910)¹⁰² fue un compositor, director, flautista y docente que obtuvo varios premios como el Primer Premio de Flauta (1867), Primer Premio de composición (1870) y Premio de la Sociedad Fomento de las Artes (1871). Trabajó como director de orquestas teatrales en muchos teatros como el Teatro del Príncipe, Teatro de la Comedia y Teatro Apolo. Escribió aproximadamente treinta zarzuelas y compuso más de setenta obras, colaborando con compositores como Bretón o Chueca en *La Gran Vía* (1886) o *Cádiz* (1885)¹⁰³.

Valverde destacó, sin lugar a duda, en el género chico y sobresalió en la generación de músicos madrileños de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Se dedicó plenamente a la música escénica. No obstante, se encuentran muchas obras de carácter didáctico, métodos para flauta, estudios, preludios, sinfonías y música de teatro como zarzuelas, pasos dobles...¹⁰⁴

¹⁰¹ Joaquín Valverde, *Solo de fagot*.

¹⁰² Paulino Capdepón Verdú, «Joaquín Valverde Durán», *Real Academia de la Historia* (página web), 25 de noviembre de 2020, <http://dbe.rah.es/biografias/4940/joaquin-valverde-duran>.

¹⁰³ «Joaquín Valverde Durán», *Fundación Juan March* (página web), 25 de noviembre de 2020, <https://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?p0=1&p4=3549>.

¹⁰⁴ Capdepón Verdú, «Joaquín Valverde...».

También compuso los *Estudios Melódicos para flauta* (1874), junto con los *Preludios ad libitum para flauta* (1875). Ambos están editados por Antonio Romero¹⁰⁵, por lo que podrían haber establecido contacto. Así mismo, la composición de Valverde data de tan solo un año después del tratado, y el hecho de que se tratase de la obra para elegir catedrático del conservatorio, le hacía conocedor de las destrezas necesarias para el dominio del fagot, por lo que lo más probable es que fuera sabedor del método de Romero y de su existencia.

4.2. Introducción al *Solo de fagot* (1874)

El *Solo de fagot con acompañamiento de piano* fue compuesto en 1874 para las oposiciones de la cátedra de fagot de la Escuela Nacional de Música, en donde Valverde fue nombrado secretario del tribunal. Tal y como indica en la portada, esta pieza estaba «escrita para ejecutarse de repente en las oposiciones», para ser interpretada a primera vista (el tribunal concedía a los opositores quince minutos para leerla¹⁰⁶). Consta solo de dos tiempos, un *Andante* y un *Allegro animato*. Una curiosidad sobre la pieza es que en la portada lleva escrito el precio: son «24 Rs.», la abreviatura del sistema monetario del real de vellón. A diferencia de la pieza de Valverde, el método de Romero tiene un valor de 60 reales y la «Tabla general de las posiciones del fagot», integrada dentro del método y a la vez vendida por separado, tenía un valor de 4 reales.

Esta misma pieza de fagot fue arreglada para flauta, oboe y cornetín por el propio Valverde y, de la misma manera, para clarinete por el propio Antonio Romero. Dichos arreglos también tenían un valor de 24 reales. Por último, la obra fue editada por Romero y depositada en el «Almacén de música, pianos, órganos e instrumentos de todas clases», en la calle Preciados, n.º 1. En este almacén, ubicado en Madrid, se depositaban instrumentos variados junto con diferentes partituras que se podían comprar.

Resulta particular que un compositor español del siglo XIX haya escrito una obra para fagot solista, ya que durante esta época existen muy pocas obras españolas dirigidas a este instrumento. De la misma manera, cabe mencionar que no se tiene constancia de interpretaciones de esta pieza grabadas con un fagot.

¹⁰⁵ «Joaquín Valverde Durán»...

¹⁰⁶ Joaquín Valverde, *Solo de fagot*..., 1.

La portada deja clara su finalidad como prueba de examen: Valverde compuso la obra en 1874 para que el estudiante desarrollase unas destrezas técnicas específicas y para comprobar si había sido capaz de afrontar con madurez el manejo del fagot.

4.3. Grabación de la obra

Actualmente, no se tiene constancia de la existencia de una grabación interpretada con el fagot, no obstante, se conserva una versión representada por una flauta¹⁰⁷. Por ello, y a modo de anexo, se ha rescatado esta obra, que permanecía básicamente olvidada y se ha ofrecido una grabación inédita de la pieza mencionada, en interpretación de Ana Ortega Martín al fagot y Mar Luna Manteca al piano. Debido a la pandemia del COVID-2019 ha sido imposible realizar la grabación en un espacio profesional y el audio presenta una calidad que no es la óptima.

La interpretación se realizó mediante una cámara Réflex Canon EOS 1200D. El primer movimiento dura 3'36" y el segundo 2'50". Las intérpretes no han realizado estudios superiores de música, de manera que es posible que se identifiquen algunos fallos técnicos como el control del tempo, el cual se ha interpretado más lento del originariamente indica y no se ha seguido de manera rigurosa, y la emisión de las notas, sobre las cuales se han encontrado fallos. No obstante, ha prevalecido el interés de generar este documento, ya que la grabación proporciona una idea sobre la sonoridad cómo suena pieza.

4.4. Análisis descriptivo

Seguidamente, presento un análisis descriptivo de la obra, incidiendo sobre los aspectos más importantes de la misma, para posteriormente relacionarla con el método de Romero: melodía, registro, armonía, ritmo, expresividad, textura, tratamiento tímbrico, técnica instrumental, dinámica, articulación discursiva y otros recursos expresivos.

Cabe remarcar, que los números de compás en el segundo movimiento continúan la numeración del primer movimiento porque aunque consten dos movimientos, existe una unidad estructural en su planteamiento (con el primero como introducción lenta del

¹⁰⁷ «Solo de fagot compuesto y arreglado para flauta», vídeo de YouTube, 5:15, acceso el 1 de junio de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Y2dhgZEBVb0>.

segundo), que se refuerza incluso por la numeración de los compases, que es continua y no se reinicia en el segundo movimiento. Así mismo, la digitación de los sonidos del fagot ha seguido el índice acústico internacional.

La melodía es fácilmente identificable y se caracteriza su claridad, su brevedad y su expresividad. Es simétrica y la orientación de su planteamiento es romántica. De la misma manera, se puede percibir auditivamente un claro contraste entre los dos movimientos, el *Andante* y el *Allegro animato*. La interválica mayoritariamente va por grados conjuntos, saltos y progresiones. Sigue una textura de melodía acompañada, en la que el piano acompaña al fagot y sirve de base melódica, armónica y rítmica.

La pieza utiliza un registro bastante amplio y con una paleta de sonidos de extensión muy variada. El fagot se mueve durante el primer movimiento desde un *sib*₁ (la nota más grave del instrumento) hasta un *sib*₄ (una de las notas más extremas). El segundo movimiento abarca desde el *re*₂ hasta un *sib*₄. El piano se mueve desde un *la*₁ hasta un *sib*₄, un registro semejante al del fagot. El final del primer movimiento (cc.40-44) sorprende bastante por el movimiento descendente desde la nota más aguda hasta la más grave.



Ejemplo 1: Fragmento (cc. 40-44) del *Solo de fagot* de Joaquín Valverde.

El uso de extremos es climático, ya que esta pieza tiende a ir a ellos variadas veces. De esta manera, se pueden poner a prueba los conocimientos del intérprete mediante el uso de distintas técnicas necesarias para lograr una interpretación correcta de los sonidos del instrumento en esos registros extremos. Se encuentran materiales melódicos, por ejemplo, en la frase inicial del fagot (cc.4-7), que luego repite nuevamente (cc.24-27). En el segundo movimiento, existe otra frase (cc.112-116) y se repite, pero variado (cc.120-123). Durante toda la obra se encuentran varios temas que se repiten en diferentes tesituras. Así mismo, la partitura está llena de *ostinati*, es decir, se muestran constantemente una sucesión de compases con una secuencia de notas que se repiten exactamente en cada compás y que afectan de manera melódica y rítmica (cc. 126-132).



Ejemplo 2: Fragmento (cc. 126-131) del *Solo de fagot* de Joaquín Valverde.

La armonía es claramente tonal: comienza y acaba en *SibM*. Desde una perspectiva tradicional, sigue las normas que se venían dando anteriormente porque busca que el intérprete pueda emitir las notas alteradas a primera vista. La articulación en la pieza es crucial para poder sostener la obra. La armonía muestra alguna que otra disonancia y muchas alteraciones. El constante cambio de registro del fagot y el acompañamiento del piano hace que el contraste armónico se note más.

Las principales tonalidades de la obra son *SibM* y *Solm* (relativo menor), en las que se muestra la oposición entre estabilidad y tensión. En la mayoría de las partes, las funciones armónicas están marcadas de modo ostensible (con predominio del esquema V-I) y articula el discurso musical por contraste, saltando de armaduras con bemoles a armaduras con sostenidos y de unas tonalidades a otras. Los tipos de modulaciones predominantes son: a través de dominante (cc.10-11, 18-19 o 111-112) y usando el grado napolitano (cc.20-22).



Ejemplo 3: Fragmento (c. 20) del *Solo de fagot* de Joaquín Valverde.

El acompañamiento es una base armónica que sirve de sustento, salvo en las introducciones de los movimientos, donde el piano no es puramente base armónica sino también melódica. A continuación, se elaborará una tabla con el esquema general sobre la articulación armónico-formal de la pieza.

<i>ANDANTE</i>		<i>ALLEGRO ANIMATO</i>	
TONALIDADES	COMPASES	TONALIDADES	COMPASES

SibM	1	Sibm	53
Rem	10	Solm	92
SibM	12	FaM	97
LaM	19	SibM	100-162
Solm	21		
FaM	26		
SibM	27		

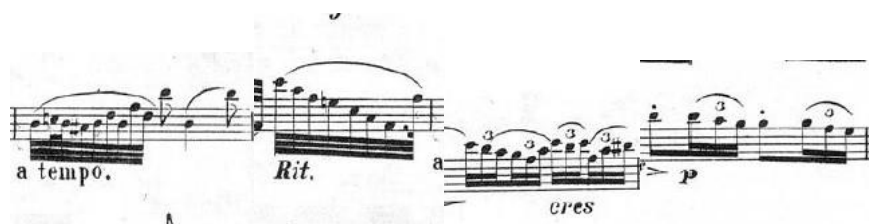
Tabla n.º 6: Articulación armónica (fuente: elaboración propia a partir del *Solo de fagot* de Joaquín Valverde)

El ritmo es muy relevante, tanto en la voz del fagot, como en la del piano, porque realiza el soporte que proporciona el tempo. Desde una perspectiva tradicional, durante esta pieza se mezclan distintos ritmos para poner a prueba al intérprete y que, así, pueda demostrar su capacidad para tocarlos con cierta madurez. En general, el ritmo es regular, si bien es más irregular en la primera sección que en la segunda, porque juega con tresillos en semicorchea. El primer tiempo está en un compás de 3/4 y el segundo en 2/4. Esos cambios de compás entre tiempos muestran la relevancia en la articulación del discurso, para remarcar ese contraste entre el *Andante* y *Allegro animato*. La pieza entera muestra una duración de 162 compases (cc.1-44 en el primero movimiento y del cc.45-162 en el segundo), cronométricamente 5 minutos y 8 segundos conforme a la interpretación grabada en YouTube.

El pulso es muy flexible y con muchos cambios. Respecto a la expresividad, se muestran indicaciones como: *andante*, *rit*, *a tempo*, *col. canto*, *tenendo*, *ad libitum*, *rallent*, *rall poco a poco*, *Allegro animato*, *gracioso* y *pesante*. Estas indicaciones ofrecen una amplia gama de matices expresivos que dan una riqueza al ritmo y a la obra en su conjunto.

Se utilizan figuras de subdivisión irregular, como, por ejemplo, las fusas, las semifusas, grupos de semifusas de cuatro en cuatro, los tresillos de corcheas y semicorcheas... Así mismo, existen una variedad de figuras: blancas, negras, corcheas, semicorcheas, fusas, semifusas... Bajo mi punto de vista, todas estas irregularidades rítmicas tienen la finalidad de conocer si el intérprete tiene la suficiente formación como para interpretarlas a primera vista. Y lo mismo cabe decir respecto a las síncopas,

abundantes, que alteran la regularidad del ritmo. Existen constantes cambios en la acentuación normal, por lo que el discurso fluye de manera distinta.



Ejemplo 4: Fragmento (cc. 10, 11, 16 y 87) del *Solo de fagot* de Joaquín Valverde.



Ejemplo 5: Fragmento (cc. 72 y 74) del *Solo de fagot* de Joaquín Valverde.

La textura es una melodía acompañada en la que el fagot se exhibe y el piano le acompaña tanto rítmica como armónicamente. Por esta parte, sigue las normas de la tradición, es una textura uniforme y continua. El piano hace las introducciones de cada movimiento y, en ocasiones específicas, juega imitativamente con el fagot (por ejemplo: cc.39-40). La textura de melodía acompañada articula el discurso musical por desarrollo progresivo.

El tratamiento tímbrico está integrado por fagot y piano. Es una plantilla convencional y existen usos no convencionales del timbre por parte del fagot, debido a la amalgama de sonidos y a los diferentes registros que utiliza. La técnica instrumental, a mi juicio y desde mi faceta de intérprete, presenta cierto grado de dificultad para una lectura a primera vista. Esta composición requiere unos conocimientos previos sobre las técnicas instrumentales en un grado ya profesional. Así mismo, los registros de la parte del fagot llegan a los extremos y el ritmo requiere práctica. Por todas estas razones, esta obra requeriría un estudio previo superior a los quince minutos previstos en el ejercicio de la oposición.

Desde mi punto de vista, la dinámica juega un papel importante en la articulación de la pieza y confiere toda la expresividad a la obra. La dinámica juega con las graduaciones de intensidad del sonido alterándolas constantemente para causar ese impacto. De la misma manera, resulta bastante variada, y el piano suele hacer continuamente la misma dinámica que el fagot y viceversa. No existe un rango dinámico predominante. No obstante, se mueve entre el *molto pianissimo* (*ppp*), *pianissimo* (*pp*),

piano (p), *forte* (f), *fortissimo* (ff) y *sforzando* (sf). Cabe remarcar que el final del primer movimiento termina con un *molto pianissimo* (ppp) únicamente marcado en el compás 43, y el final del segundo movimiento con un *fortissimo* para transmitir esa sensación de final y conclusión. Así mismo, utiliza los *sforzandi* para remarcar las notas más agudas de la obra (cc.8, 28 y 41). Los usos de los *crescendi* y *decrescendi* son bastante significativos, para lograr ese contraste a lo largo de la pieza.



Ejemplo 6: Fragmento (cc. 28 y 41) del *Solo de fagot* de Joaquín Valverde.

La articulación discursiva permite percibir que existen dos movimientos totalmente contrastantes, el primero de ellos *Andante* y el segundo *Allegro animato*. En mi opinión, se trata de dos secciones claramente contrastantes y marcadas, pero producidas de manera continua, como si el primer movimiento transitara hacia el segundo a pesar de ser totalmente opuesto al primero. La articulación discursiva se plantea mediante varios motivos que se van repitiendo constantemente, con diferentes notas.

Otros recursos expresivos de la obra que llaman la atención, son los silencios, los cuales cumplen un papel fundamental, ya que articulan el discurso musical y transmiten expresividad. En ocasiones, el piano deja de tocar para que el fagot se pueda explayar, y otras veces es el fagot el que descansa mientras el piano introduce los temas que se van a escuchar.

Una vez completada la aproximación analítica, esta composición surge un tipo de relación extramusical que, a mi juicio, consiste en poner a prueba al intérprete, mostrar sus conocimientos y reflexionar sobre la composición de una obra lírica que tiene cierto grado de dificultad que reside en lo técnico.

4.5. Método de fagot (1873) vs. Solo de fagot (1874)

A lo largo de este apartado expongo qué técnicas extraídas del tratado de Romero se pueden hallar aplicadas a la pieza de Valverde. A continuación, se detallan sus similitudes y se propone una interpretación pedagógica para la obra y para el método.

Tanto el tratado como la pieza musical están concebidos para que el estudiante desarrolle destrezas técnicas específicas y para comprobar la capacidad de manejo del

instrumento. En el capítulo 3 todas las citas mencionadas sobre los contenidos generales, las técnicas y la expresividad están pensadas para un fagot con las características decimonónicas, por lo que la pieza de Valverde, compuesta un año después, también estaba destinada a esas cualidades que el fagot poseía por aquel entonces.

Respecto a los contenidos generales, el modo de armar el fagot, la tabla general de las posiciones, las cualidades de las cañas, la posición y el registro son apartados que el intérprete debe de saber previamente antes de interpretar la pieza. Si se conocen los contenidos generales que plantea Romero, muy acordes a esa obra, requerirá que en la representación de la obra se afronten todos los conocimientos previos sobre este instrumento.

Sobre los contenidos generales, el que más interesa es el del registro. Romero plantea que el fagot puede llegar desde un *sib*₁ en clave de *fa* hasta un *fa*₅ en clave de *sol*. Valverde en su obra plantea un registro que abarca desde el *Sib*₁ grave en clave de *fa* hasta un *Sib*₄ sobreagudo en clave de *sol*. Esto demuestra que la pieza utiliza un registro bastante amplio y con una paleta de sonidos de extensión muy variada, por lo que el intérprete puede moverse entre los registros más extremos tras haber asimilado principios generales como los que plantea Romero.

En cuanto a las técnicas, el apartado del uso de llaves y agujeros, digitación y sonidos que presenta Romero en el tratado, equivale al que se utiliza en la obra de Valverde, ya que las características del fagot eran las mismas durante esos años. La posición es un apartado interesantísimo que, tal y como indica Romero, debe de ser de pie, teniendo el cuerpo derecho, la cabeza erguida sin rigidez, el vientre embebido, el pecho saliente, las piernas separadas y adelantando un poco más el pie izquierdo. Esta posición sería la ideal para tocar el fagot, ya que facilita que los dedos puedan moverse con soltura y debería ser la que utilizaran los futuros profesores de fagot que se fueran a examinar interpretando la pieza de Valverde. Con la embocadura pasaría lo mismo: los aspirantes deberían demostrar su capacidad para lograr una posición correcta antes de interpretar la obra, con el fin de obtener un sonido más puro.

La emisión del sonido y la afinación son técnicas muy importantes que el intérprete debe adquirir previamente, porque en la pieza de Valverde se requiere una buena afinación para que la emisión del sonido sea precisa y la música sea expresiva. Así mismo, la obra recorre los registros más extremos y existen muchos saltos, por lo que

estas técnicas planteadas por Romero, con sus respectivos consejos, tienen que haber sido asimiladas en la pieza de Valverde.

La expresividad cumple un papel fundamental tanto en el método, debido a que Romero se centra más en este aspecto que en el técnico, como en la obra, donde es esencial. Las articulaciones, los matices, el fraseo y la respiración, los intervalos, las tonalidades, los portamentos, los sonidos cortados, los tiempos fuertes, las síncopas y los trinos han aparecido reflejados en la obra. Romero se encarga de dar las bases de todas estas técnicas expresivas y las complementa con ejercicios prácticos. En la pieza de Valverde se integran todas estas cuestiones. Por último, no hay menciones al «Sistema Melliez» (propuesto por Romero, consistente en inutilizar la llave del oído) en la obra.

En la pieza se observan muchas articulaciones de *picado*, *ligado* y *staccato*. Los ejercicios de intervalos expuestos en el método, enseñan una técnica que posteriormente en la pieza, demuestra si ha adquirido la suficiente destreza para poder interpretarlo. La obra de Valverde presenta continuamente matices diversos, como se ha expuesto en el punto 4.4: se mueve entre el *molto pianissimo* (*ppp*), *pianissimo* (*pp*), *piano* (*p*), *forte* (*f*), *fortissimo* (*ff*), *sforzando* (*sf*) y continuos reguladores de *crescendo* y *decrescendo*. No obstante, en el tratado de Romero no se señala el *molto pianissimo* (*ppp*), debido a que él empieza desde el *pianissimo* (*pp*).

En cuanto al fraseo y la respiración, la obra de Valverde presenta cierto grado de dificultad, exponiendo muchas alteraciones y muchos ritmos irregulares y rápidos, por los que, es muy importante realizar una buena respiración. Sobre las síncopas, la pieza las muestra a lo largo de los dos movimientos. Romero señala que se deben de ejecutar atacándolas con cierta energía haciendo resaltar los tiempos débiles.

Valverde integra todas las notas de adorno que propone Romero salvo los grupetos. A lo largo de la pieza nos encontramos con varias apoyaturas, mordentes y trinos. Aunque la dificultad resida en lo técnico, el parámetro más destacado en el *Solo de fagot* es la dinámica. Romero en su tratado, mayormente expresivo que técnico, trata la dinámica a lo largo de todos los estudios.

Los estudios del tratado son prácticas previas, que se tendrían que interpretar sin dificultad respecto a la obra de Valverde, la cual comporta un mayor grado de dificultad y requiere una práctica más intensiva de ejercicios técnicos con el fagot. Se presentan varios pasajes con escalas, cromatismos y arpeggios, que son tratados en el método.

Por todas estas razones, desde mi punto de vista, la obra *Solo de fagot* está concebida para estudios de un nivel superior al que el método de Romero está dirigido. No obstante, todas las explicaciones que se señalan en el tratado son requisitos necesarios para interpretar adecuadamente la obra de Valverde: sin todas esas habilidades propuestas en el método, sería muy difícil alcanzar una buena interpretación de dicha obra.

5. CONCLUSIONES

En la actualidad, tanto el repertorio como los compositores del siglo XIX todavía están siendo objeto de múltiples investigaciones que buscan paliar las carencias, durante décadas, de una tradición musicológica todavía no plenamente consolidada. De la misma manera, el fagot en España durante el siglo XIX sigue siendo un instrumento poco conocido y sobre el que se han elaborado escasos estudios.

Tras realizar un acercamiento histórico al fagot en España en el siglo XIX, se constata que esta época estuvo dedicada a la exploración de las posibilidades del fagot y, de una forma sutil, se evidencia cómo se introdujeron estas nuevas técnicas que estaban surgiendo en los tratados, desarrolladas gracias a las nuevas herramientas y la maquinaria que permitían perfeccionar su construcción e incorporar nuevos elementos.

Los principales métodos integrados en la clase de fagot del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid fueron: el *Nouvelle méthode de basson* (1802) de Étienne Ozi, el *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de Eugène Jancourt (revisado en 1869), el *Método de fagot* (1873) de Antonio Romero y el *Method for Bassoon* de Julius Weissenborn (1837-1888). Como se ha podido comprobar, Ozi, Romero y Jancourt compusieron los suyos para el sistema de fagot francés y Weissenborn para el sistema alemán.

A lo largo del trabajo se han expuesto los tratados de estudio decimonónicos utilizados en los planes de estudio actuales. Tal y como se ha señalado en las tablas, parte de la enseñanza del fagot de hoy en día utiliza el método completo junto con los estudios, *op.8* de J. Weissenborn, los 42 caprichos de E. Ozi y los 26 estudios melódicos de Jancourt. Estos tres compositores pertenecen al siglo XIX y cabe remarcar que a pesar del tiempo que ha pasado tras la composición de sus tratados, se sigan utilizando como sistema pedagógico en la actualidad siendo conscientes de las diferencias morfológicas del instrumento.

Sobre el propio método de Romero, se ha elaborado un análisis en profundidad de los recursos pedagógicos que plantea. Inicialmente, se ha empezado por comentar los contenidos generales y la organización del método para, posteriormente, extraer las técnicas. Como novedad, Romero plantea el «Sistema Melliez» como técnica que se ha de utilizar cuando se ejecute el fagot. Esta consiste en inutilizar el agujero llamado oído para emitir un sonido de mayor calidad. Respecto a las demás técnicas y elementos

expresivos, se proporciona una definición de estos y varios recursos pedagógicos en la parte práctica.

La obra escogida para identificar en ella las técnicas que Romero plantea pertenece al repertorio español decimonónico. El *Solo de fagot* (1874) de Joaquín Valverde fue una pieza compuesta un año después de la elaboración del tratado y actualmente permanece olvidada. Tras un análisis descriptivo en profundidad, se han extraído todas las técnicas expuestas en el tratado. Estas tienen que ver con el uso de agujeros y llaves, dedos y sonidos, la posición, la embocadura, la respiración, la emisión del sonido y la afinación. Ambas se usan en un fagot de la época, ya que tienen la misma morfología. Así mismo, respecto a los recursos expresivos se han encontrado todos los que explica Romero. No obstante, no se han encontrado referencias sobre el «Sistema Melliez» a pesar de que la obra fuese compuesta para las oposiciones a la cátedra de fagot del Real Conservatorio de Música de Madrid y que en 1873 el *Método de fagot* de Antonio Romero se incluyera en las programaciones.

Tras una aproximación al tratado, se ha comparado con otros métodos decimonónicos que se usan en las programaciones didácticas actuales y se ha llegado a la conclusión de que el método de Romero es más musical y tiene la finalidad de extraer del intérprete su faceta más expresiva y lírica. Así mismo, se preocupa más por la expresividad que por la técnica y los aspectos más importantes para él son el fraseo, el gusto, el estilo y la expresión. Por otro lado, los métodos de Ozi, Jancourt y Weissenborn tienden a darle más importancia a la parte técnica que tiene la finalidad de demostrar la destreza del intérprete y el dominio con el instrumento.

De la misma manera, y bajo mi punto de vista, los cuatro tratados siguen una misma organización. Todos comienzan con una parte teórica en la que se muestran los contenidos generales, las técnicas y elementos expresivos de manera teórica, y finalizan con una serie de estudios integrados por escalas, lecciones, ejercicios, o sonatas que demuestran una asimilación de los contenidos expuestos en el inicio.

A pesar de utilizar una organización muy similar todos tienen diferencias notorias. El de Romero carece de índice y los elementos expresivos se van comentando a lo largo de los estudios. El de Jancourt presenta muchas ilustraciones que revelan la morfología del fagot por aquellos años. Y el de Ozi muestra en su penúltima página una explicación teórica sobre el modo de elaboración de las cañas.

Por todas estas razones, y desde mi punto de vista, tras analizar en profundidad el tratado, compararlo con otros de la época y extraer los aspectos más importantes, el *Método de fagot* (1873) de Antonio Romero podría aplicarse en la actualidad a un nivel que abarcaría desde segundo curso del grado elemental hasta el tercer del grado profesional. No obstante, se encuentran muchos inconvenientes. Entre ellos cabe remarcar las diferencias en cuanto a la morfología del fagot propuesta por Romero y la actual. En 1873, el fagot no se había desarrollado en su totalidad y esto se demuestra en sus explicaciones teóricas, las cuales son muy elementales respecto a la propia evolución que ha desarrollado el instrumento.

Así mismo, los documentos de la época seguían unos usos y normas propias de entonces, pero hoy en día en algunos casos constituirían faltas ortográficas. El método, en su parte teórica, sobre los contenidos generales, técnicas y elementos expresivos, está elaborado con las normas ortográficas antiguas, hoy superadas. Por ello, cabría realizar una transcripción aplicando la normativa ortográfica actual vigente.

Desde una perspectiva pedagógica, la organización interna del tratado en la parte teórica está desordenada porque existen apartados que deberían ser introducidos con anterioridad. Un orden más lógico y estructurado quedaría definido así: piezas de las que consta el fagot, modo de armarlo, agujeros y llaves, dedos y sonidos, posición, embocadura, respiración, emisión del sonido, afinación, la caña, conservación del instrumento, diferentes sistemas de fagotes, «Sistema Melliez», observaciones generales sobre el modo de estudiar y la parte práctica. A mi juicio, propondría una organización que se iniciara con una breve aproximación histórica al fagot seguida de los contenidos generales, las técnicas, los elementos expresivos y finalmente la parte práctica con los estudios.

De la misma manera, el método de Romero requeriría una ampliación de todas las posibles técnicas que existen del fagot en la actualidad y se completaría con más elementos expresivos conocidos hoy en día. Otros aspectos que debería incluir el tratado son un índice, el cual se ha elaborado e insertado en los anexos, y las ilustraciones del fagot, debido a que se puede encontrar una en todo el método. Así mismo, los estudios deberían presentar una mayor variedad de técnicas y de recursos.

Lamentablemente, y en mi opinión, no sería idóneo aplicarlo en su totalidad actualmente, puesto que resulta más práctico utilizar solo el apartado correspondiente a los estudios integrados por ejercicios y lecciones, ya que se estudiaría sobre un nuevo

repertorio y se interpretarían todas las técnicas adquiridas de otros métodos actuales a través de los estudios del propio Romero.

Sin duda, Antonio Romero ha sido una figura fundamental que elaboró un tratado muy atrevido en la época sobre un instrumento que no era el suyo. Hasta 1873, el fagot no tenía su propio método escrito en lengua española y fue el propio Romero quien se arriesgó a elaborarlo en su totalidad aplicando todos los conocimientos entonces acumulados sobre el fagot. Por todo ello fue muy novedoso y, de la misma manera, realizó más métodos pedagógicos sobre otros instrumentos y se animó a conocer más sobre la familia de viento madera.

Desde un punto de vista práctico, considero que resulta muy necesario un estudio a fondo sobre el fagot en España en el siglo XIX, debido a que es un tema poco explorado y resultaría muy útil, sobre todo para los intérpretes de fagot que se interesan por la historia de este instrumento. Por otro lado, merece la pena adentrarse en la pedagogía actual del fagot y reflexionar acerca de los métodos que se proponen en los diferentes cursos. Es muy relevante analizar estos tratados y extraer los aspectos que afectan positivamente en la enseñanza y que ayudan a que el intérprete obtenga una mayor formación tanto teórica como práctica.

La hipótesis de partida era comprobar la idoneidad del método para la enseñanza en la actualidad. Por ello, considero que tras la investigación, se han proporcionado unas pautas para comprender el fagot en aquella época y un análisis en profundidad del tratado de enseñanza. Por consiguiente, se ha podido finalmente valorar la hipótesis y contar con las herramientas propuestas para su comprobación, las cuales han demostrado que no reúne las cualidades necesarias para utilizarse en su totalidad para un fin pedagógico. No obstante, se podrían aplicar ciertas partes.

El objetivo principal se ha conseguido llevando a cabo un análisis en profundidad del método mediante la extracción de las técnicas, mostrando los aspectos más importantes de los demás tratados y proporcionando información sobre los planes de estudio en la actualidad. El primer objetivo secundario se ha alcanzado mediante la aplicación de la plantilla sobre el tratado y extrayendo los recursos pedagógicos realizando un análisis a través del propio método y mediante la clasificación por: organización, contenidos generales, estudios, técnicas y expresividad. El segundo objetivo secundario se ha obtenido realizando un análisis de la pieza de Valverde comentando los parámetros básicos (melodía, registro, armonía, ritmo, expresividad,

textura, tratamiento tímbrico, técnica instrumental, dinámica y articulación discursiva) para una mayor comprensión, y posteriormente relacionarlo con las técnicas extraídas de Romero. El último objetivo, se ha conseguido a través de un estudio sobre el tratado y su análisis realizado, junto con la comparación de tres métodos decimonónicos valorando su vigencia en la actualidad.

Desde mi punto de vista, tras la investigación he podido acercarme a un repertorio poco practicado desde mi faceta de intérprete. También, he llegado a la conclusión de que, a pesar del tiempo que ha transcurrido desde la elaboración del método, no existen tantas diferencias respecto a los contenidos pedagógicos que se enseñan en la actualidad, donde se pretende un acercamiento al fagot. Al realizar una valoración crítica sobre mi trabajo, el punto fuerte ha consistido en organizar las ideas, estructurar la investigación y llevar a cabo los objetivos e hipótesis, no obstante, los puntos débiles del trabajo residen en la redacción.

Por último, los estudios sobre el fagot en España en el siglo XIX son escasos, y sería interesante estudiar el repertorio de esta época, para conocer su evolución en la actualidad. Así mismo, considero que, desde el punto de vista teórico, sería necesario un estudio sobre los métodos de fagot actuales españoles y una comparativa respecto a los de la investigación. Para terminar, gracias a este trabajo he podido fomentar mi interés por seguir formándome sobre el repertorio para fagot de este siglo y considero que sería un tema muy interesante para retomarlo en el futuro.

6. BIBLIOGRAFÍA

- «La España artística, de teatros, literatura y nobles artes». *Gaceta Musical*, n.º 13. Madrid, 25 de enero de 1858.
- Carreras, Juan José, ed. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 5: la música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Casares, Emilio, ed. *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1996.
- Gardiner, William. «The Bassoon», en *The Music of Nature*. Cambridge University Press, 1832.
- Gómez Amat, Carlos. *Historia de la Música española. 5. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Macdonald, Hugh, trad. *Berlioz's Orchestration Treatise*. Cambridge University Press, 2002.
- Mas Soriano, Francisco. *El fagotista Camilo Melliez (1819-1874): un paseo por la historia del fagot en el Madrid del S. XIX*. Valencia: Piles Music, 2018.
- Mas Soriano, Francisco. *La Enseñanza Histórica del Fagot*. Vol. 1. Valencia: Piles Music, 2019.
- Mateo Álvarez, José Luis. «La Enseñanza del fagot en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de 1830 a 1966». Tesis doctoral, Universidad Alfonso X el Sabio, 2017.
- Mayor Cataláa, Bartolomé. «Estudio de las digitaciones del fagot como parte del desarrollo de la competencia profesional y su repercusión en la práctica de aula». Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2019.
- Navarro, Margarita. «La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de Musicología*, vol. 11, n.º 1. (enero-junio), 1988.
- Robledo Estaire, Luis. «La creación del Conservatorio de Madrid». *Revista de Musicología*, vol. 24, n.º 1-2 (enero-junio), 2001.
- Rubio Olivares, Pedro. «El clarinete Sistema Romero. Instrumento oficial para la enseñanza del clarinete en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid». *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Madrid*. N.º 23, 2016.
- Veintimilla Bonet, Alberto. «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.

FUENTES MUSICALES

- Jancourt, Eugène. *Méthode Theorique et pratique pour le basson*. S. Richault, 1847.
- Ozi, Étienne. *Nouvelle Méthode de Basson*. Paris, 1803.
- Romero y Andía, Antonio. *Método de fagot* [Editado por Antonio Romero y Andía]. Madrid, 1873.

Romero y Andía, D. Antonio. *26 dúos para dos fagotes. Antonio Romero y Andía*. Bassus Ediciones Musicales. Madrid, 2020, partitura 1873.

Valverde, Joaquín. *Solo de fagot* [Editado por Antonio Romero y Andía]. Madrid, partitura, 1874.

Weissenborn, Julius. *Practical Method for the Bassoon*. Editado por W. F. Ambrosio Nueva York: Carl Fischer, 1941.

WEBGRAFÍA

«Joaquín Valverde Durán», *Fundación Juan March* (página web), 25 de noviembre de 2020,
<https://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?p0=1&p4=3549>.

Conservatorio de Música de Salamanca. «Programación de fagot curso 2020-2021». Conservatorio de Salamanca.
http://conservatoriosalamanca.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=20.

Conservatorio de Música de Valladolid. «Programación didáctica de enseñanzas profesionales de la asignatura fagot». Conservatorio de Valladolid.
http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=52.

Conservatorio Profesional de Música de Burgos. «Programación didáctica fagot». Conservatorio de Burgos.
http://conservatoriburgos.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=2&wid_item=109.

Paulino Capdepón Verdú, «Joaquín Valverde Durán», *Real Academia de la Historia* (página web), 25 de noviembre de 2020,
<http://dbe.rah.es/biografias/4940/joaquin-valverde-duran>.

ANEXO I:

ÍNDICE DEL *MÉTODO DE FAGOT* (1873) DE ANTONIO ROMERO Y ANDÍA

Portada	I
Prólogo.....	I
Introducción.....	III
Piezas de que consta el fagot	V
Modo de armar el fagot.....	V
Agujeros y llaves, dedos y sonidos.....	V
Observaciones sobre los diferentes sistemas de fagotes.....	VII
Importantísimo.....	VII
Posición	VIII
De la embocadura	VIII
Respiración	IX
Emisión del sonido	IX
De la caña	X
De la conservación del instrumento.....	XI
De la afinación.....	XI
Parte práctica	XII
Observaciones generales sobre el modo de estudiar.....	XII
Tabla general de las posiciones del fagot	XIV
Colección de escalas	3
Género cromático.....	9
De las articulaciones	10
Ejercicios de articulaciones	11
Recopilación de intervalos.....	15
Matices.....	16
Tono de <i>Do</i> natural Mayor	16
Tono de <i>la</i> natural menor.....	20
Tono de <i>Fa</i> natural Mayor.....	24
Tono de <i>re</i> natural menor	27
Tono de <i>Sol</i> natural Mayor	31
Tono de <i>mi</i> natural menor.....	34

Portamentos	39
Tono de <i>Sib</i> Mayor	39
Sonidos cortados	42
Tono de <i>sol</i> natural menor	42
Notas de adorno	46
Apoyaturas	46
Tono de <i>Re</i> natural Mayor	46
Mordentes	49
Tono de <i>si</i> natural menor	49
Grupetos.....	53
Tono de <i>Mib</i> Mayor	53
Tono de <i>do</i> natural menor.....	57
De los tiempos fuertes y del aplomo.....	61
Tono de <i>La</i> natural Mayor	62
Síncopas	64
Tono de <i>Fa#</i> menor	64
Trinos.....	66
Tabla general de trinos.....	68
Ejercicios por los tonos que faltan de practicar	73
Final	79

ANEXO II:

CITAS TEXTUALES DEL *MÉTODO DE FAGOT* (1873) DE ANTONIO ROMERO

CONTENIDOS GENERALES

Piezas de las que consta el fagot

El fagot se compone de seis piezas que son: culata o cuerpo inferior; cuerpo céntrico; pieza tudelera; campana o pabellón, tudel y caña.

Las tres primeras piezas son de madera de arce o de palosanto; la campana puede ser de una de dichas maderas o de metal; el tudel es de metal, y la caña es de la misma materia que su nombre expresa¹⁰⁸.

Modo de armar el fagot

La culata tiene en su parte superior dos cavidades cilíndricas; en la más estrecha se introduce la espiga de la pieza tudelera dejando los agujeros hacia fuera; en la más ancha se introduce la espiga más delgada del cuerpo céntrico, dejando las llaves hacia dentro y uniendo este cuerpo y la pieza tudelera por medio de un pasador que esta tiene en su parte superior; la espiga gruesa del cuerpo céntrico se introduce en la cavidad inferior de la campana, cuidando de que el extremo inferior de una llave que tiene dicha campana quede debajo del extremo superior de su espátula, la cual se halla situada en el cuerpo céntrico; la espiga o parte gruesa del tudel se introduce en la cavidad superior de la pieza tudelera, dejando el agujerito, llamado oído, que tiene cerca de la referida espiga, frente a una llave que, fijada en la pieza tudelera, sirve para taparlo en ciertos casos, y por último la parte delgada del tudel se introduce en la parte cilíndrica de la caña, fijándola en esta disposición¹⁰⁹.

Observaciones sobre los diferentes sistemas de fagotes

El fagot de diez llaves carece de la núm. 2, y por consiguiente del *si* de las núm. 10, 11 y 12, que sirven respectivamente para obtener las notas *sib₃*, *sib₂*, *do_{#3}*, *do_{#3}*, *re_{#3}* y *re_{#2}* más espontáneas y afinadas y para trinarlas con las de un semitono inferior, y de la núm. 15 que sirve para tapar el agujerito del tudel, lo cual es conveniente en ciertos casos.

¹⁰⁸ Romero, *Método de fagot*, I.

¹⁰⁹ *Ibid.*

El fagot de trece llaves solo carece del núm. 2, 10 y 15, faltándole el *si* como al de diez llaves y los efectos que producen las otras dos.

Hay fagotes con diecisiete llaves, sirviendo las dos últimas para obtener las notas *solb*, *sol* y *la*, y los hay hasta con veintidós, algunas de las cuales sirven para facilitar la emisión de ciertas notas, y otras, para los trinos.

Todos los sistemas de fagot mencionados dejan bastante que desear respecto a afinación, espontaneidad de emisión y homogeneidad de los sonidos, por estar contruidos bajo un principio falso, cuyos defectos tiene precisión de corregir el ejecutante a fuerza de habilidad y perseverancia en el estudio.

El sistema Boehm, que parece ser el destinado a perfeccionar todos los instrumentos de aire de madera, fue aplicado al fagot hace algunos años por el hábil constructor de París Sr. Triebert, con el concurso de los profesores Sres. Marzoli, Jancourt y Cokken; pero las dificultades que como cosa nueva presentó, lo costoso de su fabricación y el fallecimiento del primero de dichos profesores, que fue el que con más entusiasmo lo acogió, impidieron su total perfeccionamiento.

El fagot que se usa en las orquestas, está en tono de *do* al unísono del *violoncello*, habiéndose construido algunos a la tercera, la cuarta, la quinta y aun a la octava superior, pero sin que se hayan generalizado por entrar en los límites de la tesitura *cornu inglés* y del *oboe* que pertenecen a la misma familia.

En Alemania se emplea en las músicas militares y algunas veces en las orquestas el *Contra-Fagot* que está a la octava inferior del usual, o sea al unísono del *contrabajo*, el cual produce magníficos efectos de sonoridad¹¹⁰.

De la caña

Siendo la caña una de las cosas más interesantes para tocar el fagot, y exigiendo cierta habilidad y mucha práctica su confección, al principio se comparan hechas, procurando escogerlas de poro fino y poco esponjoso, y que al tocar estén más bien flojas que fuertes para que emitan con facilidad los sonidos medios y graves.

Se llama caña floja a la que por estar muy adelgazada suena con poco impulso de aire; pero si lo es en demasía, dura y poco tiempo, porque con el uso se debilitan sus fibras, las palas se unen con la precisión de los labios y los sonidos se ahogan, especialmente los agudos.

¹¹⁰ Ibid., VII.

Se llama caña fuerte a la que por no haberse desbastado lo bastante necesita un gran impulso de aire, lo cual fatiga mucho, perjudicando al individuo y a la buena calidad del sonido, haciendo casi imposible la emisión de las notas graves.

Por lo tanto, la fuerza de la caña debe arreglarse a la resistencia de los labios y del aliento de cada discípulo, procediendo del modo siguiente:

Cuando una caña está fuerte y emite mal las notas graves, debe debilitarse raspándola desde el primer anillo de alambre hasta la mitad de la pala; y si emite mal las notas agudas, se raspará desde la mitad de la pala hasta la punta, cuidando no dejar esta demasiado delgada, para que no se abarquille y ahogue el sonido.

Dichas operaciones se harán con un cortaplumas de hoja ancha, muy bien afilado, o bien con papel de lija fino o con una paja llamada *cola de caballo*, usando de gran prudencia y probando frecuentemente para no echar a perder la caña, dejándola un poco más fuerte de lo que se desee para que a los dos o tres días de uso de uso quedo en su punto.

Si la caña está demasiado floja, se cortará por la punta medio milímetro, o lo más uno, con el cortaplumas antes indicado, apoyándola sobre una superficie plana y dura, o bien limando dicha punta con una lima fina, para lo que se sujetará bien la caña entre los dedos pulgar e índice de la mano izquierda y se limará suavemente con la derecha cuidando no romperla.

La abertura de la caña, importantísima para tocar con comodidad, debe tener esta forma sin que haga ondulaciones en ninguno de los dos lados y sin que por el medio exceda de dos milímetros. Dicha abertura puede modificarse por medio de los anillos de alambre que están al fin de la pala de la caña.

Para cerrarla se aplastará un poquito el primer anillo con unos alicates planos y para abrirla se redondeará dicho primer anillo o se aplastará el segundo, todo ello con sumo cuidado y delicadeza, pues una pequeñísima variación produce una gran diferencia en la emisión y en la presión que deban hacer los labios al tocar.

Con las anteriores explicaciones cada alumno podrá arreglar sus cañas a la resistencia de sus labios y de su aliento, si bien en un principio deberá esto encomendarse al profesor¹¹¹.

Respecto a la construcción completa de las cañas es cosa difícil de explicar, por escrito, por lo que renuncio a ello y aconsejo que procure aprender de viva voz viéndolas hacer a un práctico en dicha operación.

¹¹¹ Ibid., X.

De la conservación del instrumento

Siempre que se deje de tocar se desarmará el fagot, se sacudirá el agua que contenga dentro y se pasará el escobillón por la parte interior de las piezas, enjuagando las espigas y la parte exterior de los agujeros con un paño de hilo o de algodón suave.

El tudel debe limpiarse interiormente cada quince días, con un escobillón de alambre y crin que se introducirá por la parte ancha, haciendo pasar después agua hasta que salga limpia.

Para la conservación de la madera será bueno introducir en el interior del instrumento una vez al mes y por medio de una pluma larga de ganso o de buitre, aceite bueno de olivas o de almendras dulces, poniendo unos pedacitos de hule entre las paletas de las llaves y la madera para que no se comunique la humedad a las zapatillas, y pasadas tres o cuatro horas se pasará varias veces un paño seco hasta que salga limpio.

La culata tiene en su parte inferior un tapón de corcho que, para limpiarla mejor, deberá quitarse dos o tres veces al año, por medio de una baqueta, sino está colocado con un muelle, en cuyo caso sale más fácilmente¹¹².

Final

Si el discípulo ha estudiado con cuidado todo lo que antecede y procurado dominarlo, se hallará en estado de poderse ocupar de la parte sublime del arte de ejecutar, que la forman el *fraseo*, el *gusto*, el *estilo* y la *expresión*, para dar a cada pieza o parte de ella el carácter que la corresponda y llegar a interesar y hasta conmover a los oyentes.

Para frasear bien, tendrán mucho adelantando los que estudien por este método si observan fielmente las reglas en él establecidas, porque he procurado que en todas las lecciones que contiene se hallen bien determinados los *miembros de frase*, las *frases* y los *periodos*, pero deberán además dedicarse al estudio de la armonía, para lo que les recomiendo la adquisición del *Prontuario del cantante y del instrumentista*, por *Aranguren*, que vendemos a 20 rs. fijos, y si aspiran a ser compositores deberán estudiar la Escuela completa de composición, compuesta y publicada por el Excmo. Sr. D. Hilarion Eslava, que también tenemos de venta autorizados por su autor.

El buen gusto consiste en aplicar con oportunidad a la música que se ejecuta los *matices*, las *articulaciones* y los *acentos*, para formar un todo variado, homogéneo

¹¹² Ibid., XI.

y agradable, lo cual se adquiere oyendo con frecuencia artistas de reconocido mérito, bien sean cantantes o instrumentistas, comparando su manera de ejecutar con la de los muchos medianos y adocenados que existen, y teniendo el buen sentido de procurar imitar lo bueno y desechar lo malo, con lo que al cabo de cierto tiempo se formará cada discípulo su *estilo* propio, que le hará distinguirse de la multitud de músicos rutineros.

La expresión es el punto culminante, pues requiere, además de la instrucción conveniente, una organización dedicada que distinga y sienta todos los afectos que pueden expresarse con la música, para reconcentrarlos en el alma, decundizar con la inteligencia e interpretarlos con verdad; con lo que se conseguirá hacerlos sentir por los oyentes hasta el punto de entusiasmarlos.

La lectura y el análisis de buenas obras musicales, la audición de ellas, si es posible, y el trato con personas ilustradas en bellas artes y en literatura, son auxiliares poderosos para formar buenos artistas y los que deben emplearse para llegar a figurar en primera línea.

Para adquirir mayor práctica en el fagot, recomiendo el estudio de las obras siguiente¹¹³.

ESTUDIOS

Parte práctica

ADVERTENCIA IMPORTANTE.- Siendo bastante incierta la entonación de muchos sonidos en el fagot, es preciso al empezar su estudio y durante cierto tiempo haya un profesor al lado del alumno que, bien sea con un instrumento, o cuando menos con la voz, le haga oír la primera nota de cada ejercicio o lección para que le sirva de guía en la afinación, rectificando esta siempre que se observe la menor incertidumbre, pues sin dicho auxilio puede extraviarse el oído y ser el estudio más perjudicial que provechoso¹¹⁴.

Observaciones generales sobre el modo de estudio

En los primeros días no deberán los discípulos estudiar más de cinco minutos seguidos, renovando este ejercicio cuatro o cinco veces al día, dejando pasar grandes intervalos de uno a otro. Cuando lo dicho se haga sin fatigarse, se podrán aumentar otros cinco minutos cada vez, hasta llegar gradualmente hasta media hora seguida, de lo que no se pasará en algunos meses.

¹¹³ Ibid., 79.

¹¹⁴ Ibid., 11.

Siendo los labios lo primero que se resiente del estudio prolongado, serán la mejor guía para arreglar el tiempo que debe durar, dejándolo en el momento en que se sienta el menor cansancio en ellos, con pena de perjudicar a la salud, porque cuando la embocadura está cansada no se puede gobernar bien la caña ni dirigir el aire en columna recta dentro del instrumento, dejando escapar una parte de él por los lados de la boca, con lo que se aumenta el cansancio, y el timbre del sonido pierde sensiblemente. Siempre se empezará el estudio por notas tenidas y ejercicios de embocadura, cuidando de la buena calidad del sonido y de la afinación, pasando después a la lección del día.

Todos los ejercicios destinados a la embocadura se ejecutarán siempre despacio, y los que sirvan para dar agilidad a la lengua o a los dedos empezarán despacio y se acelerarán progresivamente cuanto se pueda, teniendo por base la claridad y la exactitud en el compás.

Recomiendo a los que estudien por este método que no alteren el orden en él estableciendo, y que analicen todo antes de ejecutarlo, mediando sobre el modo de vencer las dificultades que se presenten, con lo cual ahorrarán mucho tiempo y trabajo¹¹⁵.

Las lecciones de la serie escritas para dos fagotes con objeto de que el que uno sirva de guía al otro en la afinación y en el compás, y con el que los alumnos se acostumbren a la ejecución simultánea. Deberá estudiarse la parte de 1º y la de 2º separadamente y con igual cuidado, tomando respiraciones enteras donde haya silencios y medias donde lo indiquen las comas; atacando con decisión las notas picadas, pero sin dureza, y conduciendo el sonido con suavidad de una a otra en las ligadas¹¹⁶.

TÉCNICAS

Agujeros y llaves, dedos y sonidos

El fagot consta de veinte o más agujeros, de los que siete se tapan con las yemas de los dedos y los restantes con unas paletas de metal llamadas llaves, cuyo número varía desde diez hasta veintidós¹¹⁷.

La culata, o cuerpo inferior, tiene a un lado tres agujeros que se tapan con los dedos anular, medio é índice de la mano derecha; al otro lado un agujero que se tapa con el dedo pulgar de la misma mano, y además tiene la llave cerrada, núm.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid., 16.

¹¹⁷ En las siguientes explicaciones tomaremos por tipo el Fagot de 15 llaves, por considerarlas indispensables para obtener la extensión completa y afinada, dando a continuación algunos detalles relativos a los efectos que produce el mayor o menor número de ellas.

7, que se abre con dicho dedo pulgar, y produce Fa#₃; la llave abierta núm. 8, que se cierra con el dedo meñique, produciendo Fa₃ y que abriéndola produce Sol₃; la llave cerrada núm. 9, que se abre con dicho dedo meñique, y produce Sol#₃, y la llave cerrada núm. 10, que se abre con el anular y produce Sib₂.

El cuerpo céntrico tiene seis llaves que todas se manejan con el dedo pulgar de la mano izquierda, a saber: la llave abierta núm. 1, que cerrándola produce Sib₁; la llave cerrada núm. 2, cuyo agujero está en el pabellón, y que abriéndola conservando la núm. 1 cerrada, produce La₁; y soltando el núm. 1, manteniendo la núm. 2 abierta, produce Do₂; la llave abierta núm. 3, que se cierra al mismo tiempo que las núm. 1 y 2 por estar así dispuesto su mecanismo, y que soltándola, pero teniendo cerrada la núm. 5, produce Re₂; la llave cerrada núm. 4, que se abre conservando la núm. 3 cerrada, y produce Do#₂; la llave abierta núm. 5, que cerrada según se ha dicho, produce Re₃, y la llave cerrada núm. 6, que se abre conservando la núm. 5 cerrada, y produce Re#₂, obteniéndose el Mi₂ soltando todas las referidas llaves del cuerpo céntrico y teniendo los siete agujeros tapados y cerrada la llave 8.

La pieza tudelera tiene tres agujeros que se tapan con los dedos anular, medio é índice de la mano izquierda, y además la llave cerrada núm. 11, que se abre con el dedo meñique produce Do#₃; la llave cerrada núm. 12, que se abre con el dedo anular y produce Re#₃; la llave cerrada núm. 13, que se abre con el dedo pulgar de la misma mano, y que al abrirse hace que la núm. 15 tape el agujerito del tudel, sirviendo para facilitar la emisión de las notas La₅, La#₅, Si₅, y la llave cerrada núm. 14, que se abre con dicho dedo pulgar, haciendo el mismo efecto que la anterior sobre el tudel y que se emplea para las notas Do₆, Do#₆ y Re₆¹¹⁸.

Posición

La posición más favorable para tocar el Fagot es de pie, teniendo el cuerpo derecho, la cabeza erguida sin rigidez, el vientre embebido y el pecho saliente para que los pulmones funcionen con total libertad, las piernas algo separadas, adelantando un poco el pie izquierdo y descansando el peso del cuerpo sobre el derecho.

Una vez armado el Fagot, sin la caña, se toma por el medio de su longitud con la mano izquierda; se toma por el medio de su longitud con la mano izquierda; se aproxima al cuerpo y se engancha el anillo que tiene en la culata a un portamosquetón que, colocado al extremo de un cordón, correa, o cinta, deberá pender del cuello del ejecutante, cuyo cordón tendrá el largo conveniente para que la punta del tudel quede frente a la boca, teniendo la cabeza derecha en su posición

¹¹⁸ Ibid., V-VI.

natural, y después se coloca la caña en el tudel con la mano derecha, cuya precaución es conveniente para evitar que se rompa si tropieza en alguna parte al hacer las anteriores operaciones.

En seguida se coloca la mano derecha en disposición de poder tapar con las yemas de los dedos los agujeros de la culata o cuerpo inferior, y la izquierda en actitud de tapar los agujeros de la pieza tudelera, apoyando el lado interior de la culata a la cadera derecha y pasando la parte superior del instrumento por delante del cuerpo, inclinándolo hacia el lado opuesto, de modo que la mano izquierda quede frente al estómago y que parte del peso del Fagot repose sobre la tercera articulación del dedo índice de dicha mano.

Para que los dedos puedan moverse con soltura y tapar con sus yemas herméticamente los agujeros, se colocarán algo arqueados frente a ellos en la posición más natural posible, separando mucho del cuerpo el codo derecho y algo menos el izquierdo¹¹⁹.

Embocadura

Armado completamente el Fagot y colocado este y el discípulo en la posición antes indicada, se volverán un poco los labios hacia dentro para cubrir los dientes y evitar su contacto con la caña, y se introducirá esta en la boca, sin mover para ello la cabeza, hasta unos dos o tres centímetros antes del primer anillo de alambre, apoyándola sobre el labio inferior y envolviéndola suavemente con este y el superior para que no se escape el aire al impulsarlo dentro del instrumento al tiempo de emitir el sonido.

La presión de los labios sobre la caña debe ser siempre moderada, a fin de no cerrarla por completo, lo cual impediría la circulación del aire.

Para producir los sonidos graves no se oprimirá lo más mínimo la caña limitándose a envolverla e impedir que el aire se pierda por los lados. Para los sonidos intermedios se sujetará un poco más a fin de evitar el cerdeo que resulta de la demasiada vibración, y para a los sonidos agudos se introducirá y oprimirá algo más, impulsando el aire con mayor vigor.

Se recordará que la caña debe estar un poco más alta del lado izquierdo que del derecho, cuya posición es conveniente para poder modificar el sonido, pues se colocará en línea horizontal con los labios se ahogaría al oprimirlos para producir las notas agudas¹²⁰.

Respiración

¹¹⁹ Ibid., VIII.

¹²⁰ Ibid., XVIII-XIX.

La respiración se compone de dos movimientos alternados que se llaman *inspiración* o *aspiración*, y *expiración*. Por el primero, los pulmones absorben el aire exterior, y por el segundo lo expelen.

Para aspirar fácilmente, se levantará la tabla del pecho por un movimiento lento y regular, dilatado y llenando de aire los pulmones sin producir ruido en la garganta. La expiración debe hacerse lentamente y con mucha igualdad, dejando salir el aire poco a poco, sin bajar la tabla del pecho, para que dure el mayor tiempo posible. El ejercicio de dichos movimientos se repetirá mucho antes de tomar el instrumento en la mano, consultando estas explicaciones, pues aunque son naturales para la vida, al aplicarlos a los instrumentos de aire, al canto y a la oratoria, es preciso metodizarlos para poderlos ejecutar unas veces lento y otros rápidos, sin violentarse¹²¹.

Emisión del sonido

Colocada la caña en la boca, según se explicó al tratar de la embocadura, y apoyando contra su abertura la punta de la lengua, se entreabren los labios por los lados para dar paso al aire sin descomponer la posición general, y cuando se ha aspirado una buena cantidad, se cierran herméticamente y se impulsa el aire con cierto vigor dentro del instrumento, retirando la lengua con rapidez, verificando un movimiento semejante a la pronunciación de la sílaba *ti*, o al que se efectúa para expeler de la boca una bolita de papel u otra cualquiera cosa pequeña.

Se prohíbe absolutamente inflar los carrillos ni los huecos de los labios al impulsar el aire dentro del instrumento, por ser muy perjudicial para la embocadura.

Desde el principio se deben atacar los sonidos con decisión para que salgan llenos y afinados, sin ocuparse de modificar su intensidad hasta que se tenga completa seguridad en su emisión y entonación, pues la antigua rutina de empezar el estudio haciendo sonidos filados, debe desterrarse de la práctica por absurda y perjudicial¹²².

Afinación

Cuando se ha de tocar el Fagot en unión de otro u otros instrumentos, lo primero que hay que hacer es igualar su diapasón, para lo que darán todos una misma nota, que en las orquestas es el *La*. Si de la comparación resulta alto el Fagot, se sacará la espiga del tudel lo que sea necesario para igualarlo al instrumento que sirva de tipo, y si está bajo se introducirá dicha espiga hasta conseguir el mencionado objeto.

¹²¹ Ibid., IX.

¹²² Ibid.

Además, conviene hacer saber a los discípulos, que las muchas notas defectuosas que tiene el Fagot exigen en la práctica una gran delicadeza de oído, mucha flexibilidad en la embocadura, y en algunos casos obliga a modificar las posiciones naturales de ciertas notas, con lo cual se llega a obtener un conjunto aceptable, aunque no perfecto.

La diversidad de los indicados defectos de afinación dificulta precisar los medios que deben emplearse para corregir cada uno de ellos, pero en general se emplearán los siguientes:

Para las notas que con la posición indicada en la tabla general salgan bajas, se oprimirá un poco la embocadura impulsando el aire con más vigor, y cuando esto no baste y la ejecución lo permita, se abrirá algún agujero o llave que la haga subir más, y para las notas que salgan altas se aflojará la embocadura o se tapaná algún agujero hasta que salgan en su justa entonación¹²³.

Sistema Melliez

El sistema que se sigue en España para tocar el Fagot, creado por el eminente artista D. Camilo Melliez, difiere del que se emplea en todos los demás países, en una cosa, que aunque al parecer es pequeña, en sus resultados es de la mayor importancia, y consiste en que, por el sistema del Sr. Melliez, antes de empezar a tocar se inutiliza el agujerito del tudel llamado oído, tapándolo con cera o con goma laca, para que aunque se levante la llave núm. 15 no se abra dicho agujero; con lo que aunque al principio se halla alguna resistencia en ciertas notas, después de vencida esta, se obtiene más pureza y robustez de sonido, así como mayor igualdad en toda la extensión del instrumento, lo cual ha patentizado el creador de este sistema en cuantos conciertos ha hecho oír su extraordinaria habilidad, y lo ha corroborado formando notables discípulos cuyos sonidos se distinguen de un modo ventajoso de los que tocan por el sistema extranjero, por lo que podemos llamar con orgullo al sistema Sr. Melliez *sistema español*; pues aunque su creador nació en *Carcasone* (Francia), se ha criado, educado y vivido constantemente en Madrid.¹²⁴

Escalas

Las siguientes escalas se estudiarán muy despacio con sonido lleno y siempre igual, pues su principal objeto es asegurar la embocadura y al mismo tiempo aprender las posiciones de las notas naturales y alteradas en una extensión progresiva con notas y silencios de distintos valores.

¹²³ Ibid., XI.

¹²⁴ Ibid., VIII.

Las comas que hay sobre las notas indican los sitios en que sin haber silencios se debe aspirar, lo cual se verificará sin descomponer la posición de la embocadura, evitando que el aire produzca ruido al pasar por la garganta, quitando a la nota que precederá a la coma el tiempo que se emplee en aspirar y descansando en los calderones.

Las escalas que están escritas en dos octavas una sobre otra se estudiarán alterando, unas veces la 8ª superior y otras la 8ª inferior¹²⁵.

EXPRESIVIDAD

Articulaciones

Se llaman articulaciones a las diversas maneras de emitir los sonidos, bien sea aislándolos unos de otros o uniéndolos entre sí.

Hay cuatro clases de articulaciones, dos principales que son el *picado* y el *ligado* y otras dos derivadas que son el *stacatto* y el *picado-ligado*.

El *picado* se indica con puntitos encima o debajo de las notas, y se ejecuta dando un golpe de lengua en cada una y prolongando el sonido en toda duración, según se viene practicando; cuidando de no aflojar ni mover los labios para que los sonidos salgan puros y bien entonados.

El *ligado* se indica con líneas curvas por encima o por debajo de las notas, y se ejecuta dando un golpe de lengua bien acentuado en la primera nota de cada grupo de ligadas y continuando el impulso del aire en todas las demás sin repetir el golpe de la lengua y dando cierta libertad a la embocadura para que los sonidos salgan llenos y bien timbrados. Del *stacatto* y del *picado-ligado* se tratará más adelante¹²⁶.

Matices

Se llaman matices a los diferentes grados de fuerza con que se emiten los sonidos, los cuales se designan con las palabras italianas, abreviaciones y signos siguientes: *Pianissimo*, *pp.* (muy suave); *Piano*, *p.* (suave); *Mezzoforte*, *Mfr.* (mediafuerza); *Crescendo*, *cres.* (aumentando la fuerza); *Sforzando*, *Sfor.* (esforzando); *Forte*, *f.* (con fuerza); *Fortissimo*, *ff.* (con mucha fuerza); *Diminuendo*, *dimi.* (disminuyendo la fuerza); *Morendo*, *mord.* (Ydn); *Smorzando*, *smord.* (Ydn); *Forte-piano*, *fp.* (1ª nota fuerte y las demás suaves); *Piano-forte*, *pf.* (lo contrario); *Dolce*, *dolc.* (con dulzura); *Mezza voce*, *Mv.* (a media voz).

Para modificar la intensidad del sonido se usan también unos signos llamados *reguladores*; los que colocados así < indican que la nota o notas que abracen se

¹²⁵ Ibid., 3.

¹²⁶ Ibid., 10.

hagan aumentando gradualmente la fuerza; si están así > demuestran que la fuerza se disminuya por grados, y cuando hay dos en esta disposición <> se debe empezar piano, aumentar la intensidad poco a poco y volver a disminuirla del mismo modo. Un sonido ejecutado con este último matiz se llama sonido *filado*. Un pequeño regulador sobre una nota así indica que se ataque con fuerza y se conserve esta en toda su duración

Los ejercicios anteriores de intervalos deben volverse a estudiar, unas veces *fuerte* y otras *piano*, pasando después a la siguiente serie de ejercicios y lecciones en que se explica y practica cuanto puede contribuir a la completa instrucción de los alumnos¹²⁷.

Portamentos

Palabra italiana derivada del verbo portare, que en español es llevar o conducir, admitida como otras muchas en la tecnología música, cuyo significado es el paso de un sonido a otro, próximo o lejano, uniéndolos entre sí. El fagot no puede hacer el portamento como lo verifican las voces y los instrumentos de cuerda recorriendo o más bien resbalando el intervalo que media entre dos sonidos, pero puede imitarlo con el auxilio de la embocadura, del artificio y del impulso dado al aire, empezando la primera nota piano, si el portamento es ascendente, creciéndola hasta el momento de pasar a la segunda y apianando en el instante de llegar a ella; y si es descendente acentuando bien la primera y pasando suavemente a la segunda disminuyendo la fuerza¹²⁸.

Sonidos cortados

Cuando dos o más notas ligadas concluyen con una que tiene punto largo encima, deben ejecutarse acentuando bien la primera, resbalando el sonido sobre las siguiente, cortándolo en cuanto se llegue a la última y pasando en silencio el resto del valor de la misma, lo cual es de un efecto muy gracioso si se emplea con oportunidad¹²⁹.

Síncopas

Se llama *síncopa* o *nota sincopada* a la que empieza en la parte débil del compás o del tiempo y prolonga su duración hasta la parte o tiempo fuerte siguiente. Las notas sincopadas deben ejecutarse atacándolas con cierta energía y apianando su terminación para que produzcan su verdadero efecto, que es cortar la marcha

¹²⁷ Ibid., 16.

¹²⁸ Ibid., 39.

¹²⁹ Ibid., 42.

ordinaria de la música haciendo resaltar los tiempos débiles del compás más que los tiempos fuertes¹³⁰.

Notas de adorno

La apoyatura es una notita extraña al acorde en que se halla, sobre la cual se apoya el sonido acentuándolo y pasando suavemente a la nota ordinaria siguiente. El valor o duración de la apoyatura debe ser el correspondiente a su figura, y el tiempo de ejecución se toma de la nota ordinaria siguiente¹³¹.

Hay mordentes de una, de dos y de tres notas que se ejecutan con rapidez y bien acentuadas. El tiempo que se emplea para ejecutarlos es muy corto y se toma de la nota ordinaria que los precede cuando es igual o de mayor duración que la que los sigue, y de esta cuando vale más que aquella¹³².

Los grupetos constan de tres o cuatro notitas colaterales a la nota ordinaria que los precede, de la cual se toma el tiempo para ejecutarlos. Unas veces empiezan los grupetos por la nota superior y otras por la inferior, formando entre ambas el intervalo de tercera menor o disminuida. Dicho adorno suele escribirse por abreviación con este signo ~ cuando empieza por la nota superior, y con este √ cuando empieza por la nota inferior a los que se añaden las alteraciones que deban afectar a dichas notas. El grado de velocidad con que se han de ejecutar los grupetos debe corresponder al movimiento y carácter de la melodía en que se hallen¹³³.

¹³⁰ Ibid., 64.

¹³¹ Ibid., 46.

¹³² Ibid., 49.

¹³³ Ibid., 53.