



---

**Universidad de Valladolid**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**MÁSTER DE PROFESOR EN EDUCACIÓN SECUNDARIA  
OBLIGATORIA Y BACHILLERATO, FORMACIÓN  
PROFESIONAL Y ENSEÑANZAS DE IDIOMAS  
(Reales Decretos 1834/2008 y 303/2010)**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

**Métodos decimonónicos de fagot en la enseñanza de los  
grados de elemental y profesional: Ozi, Jancourt,  
Romero y Weissenborn**

**Ana Ortega Martín**

**Tutora: Victoria Cavia Naya**

**Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y  
Corporal**

**Curso: 2021/2022**



## **Agradecimientos**

A mi profesora Victoria Cavia por haber accedido a tutorizarme el Trabajo de Fin de Máster y a mis compañeros de musicología, gracias por haberme hecho interesarme por la pedagogía de mi instrumento, el fagot.



## **Resumen**

En la actualidad, los conservatorios de grado elemental y profesional en Castilla y León siguen utilizando métodos de fagot del siglo XIX en la enseñanza actual. Por lo tanto, este trabajo trata de realizar una aproximación a la pedagogía del fagot y de analizar cuatro métodos decimonónicos: Ozi, Jancourt, Romero y Weissenborn y compararlos entre sí a través de una plantilla que abarca los aspectos comunes. De la misma manera, se extraerán las programaciones de fagot del curso 2021-2022 de los conservatorios de grado elemental y profesional de Castilla y León de la asignatura de fagot en relación con los tratados para verificar la utilización de estos, y se identificarán qué partes del método de Antonio Romero podrían aplicarse en la actualidad en la asignatura de fagot para aportar mejoras en el aprendizaje.

**Palabras clave:** Fagot, Método, Siglo XIX, Conservatorios, Antonio Romero, Weissenborn, Ozi, Jancourt

## **Abstract**

At present, elementary and professional grade conservatories in Castilla y León continue to use 19th century bassoon methods in current teaching. Therefore, this work tries to make an approach to the pedagogy of the bassoon and to analyze four nineteenth-century methods: Ozi, Jancourt, Romero and Weissenborn and compare them with each other through a template that covers the common aspects. In the same way, the bassoon programs of the 2021-2022 academic year of the elementary and professional conservatories of Castilla y León will be extracted from the bassoon subject in relation to the treatises to verify the use of these, and it will be identified which parts Antonio Romero's method could be applied today in the bassoon subject to provide improvements in learning.

**Keywords:** Method, Bassoon, XIX century, Conservatories, Antonio Romero, Weissenborn, Ozi, Jancourt



## Índice de figuras

Figura 1. Fagot ordinario de 17 llaves vs. fagot perfeccionado de 16 llaves.....	34
Figura 2. Portada del <i>Nouvelle Méthode de Basson</i> (1803) de E. Ozi .....	50
Figura 3. Elaboración de cañas del <i>Nouvelle Méthode de Basson</i> (1803) de E. Ozi.....	55
Figura 4. Portada del <i>Méthode théorique et pratique pour le basson</i> (1847) de Jancourt. .....	61
Figura 5. Fagot ordinario del <i>Méthode théorique et pratique pour le basson</i> (1847) de Jancourt.....	65
Figura 6. Fagot perfeccionado del <i>Méthode théorique et pratique pour le basson</i> (1847) de Jancourt.....	66
Figura 7. Posición corporal del <i>Méthode théorique et pratique pour le basson</i> (1847) de Jancourt.....	66
Figura 8. Retrato de Jancourt.....	71
Figura 9. Portada del <i>Practical Method for Bassoon</i> (1837-1888) de Weissenborn.....	72
Figura 10. Fagot del <i>Practical Method for Bassoon</i> (1837-1888) de Weissenborn.....	74
Figura 11. Partes del fagot del <i>Practical Method for Bassoon</i> (1837-1888) de Weissenborn .....	75
Figura 12. Portada del <i>Método de fagot</i> (1873) de A. Romero .....	86
Figura 13. Tabla general de las posiciones del fagot.....	93

## Índice de tablas

Tabla 1. Conservatorio de Soria .....	36
Tabla 2. Conservatorio de Astorga (León) .....	37
Tabla 3. Conservatorio de León .....	38
Tabla 4. Conservatorio de Ponferrada (León) .....	39
Tabla 5. Conservatorio de Palencia .....	40
Tabla 6. Conservatorio de Salamanca .....	41
Tabla 7. Conservatorio de Segovia.....	42
Tabla 8. Conservatorio de Valladolid.....	43
Tabla 9. Conservatorio de Zamora .....	43
Tabla 10. Conservatorio de Burgos .....	44

## Índice de ejemplos

Ejemplo 1. Primera escala .....	56
Ejemplo 2. Primer arpeggio.....	56
Ejemplo 3. Primera lección dúo. ....	57
Ejemplo 4. Primera lección en clave de do en cuarta.....	57
Ejemplo 5. Primera sonata pequeña .....	57
Ejemplo 6. Primera sonata grande .....	58
Ejemplo 7. Primer ejercicio de escala .....	58
Ejemplo 8. Primer capricho .....	58
Ejemplo 9. Clave de <i>fa</i> y de tenor .....	64
Ejemplo 10. Escalas mayores .....	67
Ejemplo 11. Escalas menores .....	67
Ejemplo 12. Escalas cromáticas por sostenidos .....	67
Ejemplo 13. Escalas cromáticas por bemoles.....	68
Ejemplo 14. Inicio de los 26 estudios melódicos .....	69
Ejemplo 15. Listado de abreviaturas .....	77
Ejemplo 16. Primera escala mayor .....	78
Ejemplo 17. Ejercicios prácticos .....	79
Ejemplo 18. Clave de tenor .....	80
Ejemplo 19. Primero de los 50 estudios avanzados.....	81
Ejemplo 20. Estudio avanzado nº50 .....	82
Ejemplo 21. Inclinación de la caña.....	91
Ejemplo 22. Primera escala .....	94
Ejemplo 23. Primer ejercicio cromático .....	94
Ejemplo 24. Primer ejercicio de articulación .....	95
Ejemplo 25. Primer ejercicio de intervalos .....	95
Ejemplo 26. Primer ejercicio de matices .....	95
Ejemplo 27. Primer ejercicio de portamentos .....	96
Ejemplo 28. Primer ejercicio de sonidos cortados .....	96
Ejemplo 29. Primer ejercicio de apoyaturas .....	97
Ejemplo 30. Primer ejercicio de mordentes.....	97
Ejemplo 31. Primer ejercicio de grupetos .....	97
Ejemplo 32. Primera lección de trinos.....	98



## Índice

1. Introducción.....	15
1.1. Presentación y justificación .....	15
1.2. Hipótesis y objetivos.....	16
1.3. Fuentes y metodología.....	16
1.4. Estado de la cuestión .....	22
2. Aproximación a la pedagogía del fagot.....	27
2.1. La música en España en el siglo XIX.....	27
2.2. Didáctica de la educación musical.....	27
2.3. La enseñanza histórica del fagot.....	28
2.3.1. Enseñanza del fagot en el siglo XIX.....	29
2.3.2. Enseñanza del fagot en la actualidad .....	31
2.4. El fagot.....	32
3. Programaciones didácticas de fagot 2021/2022 en Castilla y León .....	35
3.1. Tratados del siglo XIX en la actualidad .....	35
3.1.1. Conservatorio de Soria.....	36
3.1.2. Conservatorio de Astorga, León .....	37
3.1.3. Conservatorio de León.....	38
3.1.4. Conservatorio de Ponferrada, León .....	39
3.1.5. Conservatorio de Palencia.....	40
3.1.6. Conservatorio de Salamanca.....	41
3.1.7. Conservatorio de Segovia .....	42
3.1.8. Conservatorio de Valladolid .....	43
3.1.9. Conservatorio de Zamora.....	43
3.1.10. Conservatorio de Burgos.....	44
3.1.11. Métodos decimonónicos de fagot de Castilla y León .....	45
3.1.12. Otros métodos .....	46
4. Métodos de E. Ozi (1803), E. Jancourt (1847) y J. Weissenborn (1837-1888) ..	49
4.1. <i>Nouvelle Méthode de Basson</i> (1803) de E. Ozi .....	49
4.1.1. Organización .....	49

4.1.2. Estructura .....	51
4.1.3. Contenido teórico.....	51
4.1.4. Contenido práctico .....	56
4.1.5. Partes aplicables en la actualidad.....	59
4.1.6. Aportaciones novedosas en la época.....	59
4.2. <i>Méthode théorique et pratique pour le basson</i> (1847) de E. Jancourt.....	60
4.2.1. Organización .....	60
4.2.2. Estructura .....	63
4.2.3. Contenido teórico.....	63
4.2.4. Contenido práctico .....	66
4.2.5. Partes aplicables en la actualidad.....	69
4.2.6. Aportaciones novedosas en la época.....	70
4.3. <i>Practical Method for the Bassoon</i> (1837-1888) de J. Weissenborn.....	71
4.3.1. Organización .....	71
4.3.2. Estructura .....	73
4.3.3. Contenido teórico.....	74
4.3.4. Contenido práctico .....	78
4.3.5. Partes aplicables en la actualidad.....	82
4.3.6. Aportaciones novedosas en la época.....	83
5. <i>Método de fagot</i> (1873) de Antonio Romero.....	85
5.1. Organización.....	85
5.2. Estructura.....	88
5.3. Contenido teórico.....	89
5.4. Contenido práctico.....	93
5.5. Aportaciones novedosas en la época .....	98
5.6. Propuesta pedagógica en la actualidad .....	98
5.7. Grabación de las partes del método .....	99
6. Conclusiones.....	101
7. Fuentes y bibliografía .....	107
8. Anexos.....	111





## 1. Introducción

### 1.1. Presentación y justificación

El actual Trabajo de Fin de Máster expone una aproximación a todos los métodos de fagot decimonónicos que se utilizan en la actualidad en los conservatorios Profesionales de Música en Castilla y León en la especialidad de fagot. Así mismo, se creará una plantilla común para el análisis en profundidad de los tratados del siglo XIX, en concreto el método de Ozi, Jancourt y Weissenborn y se presentará una propuesta didáctica sobre el *Método de fagot* de Antonio Romero. Este último tratado trata de cubrir la necesidad de dar continuidad y de ampliar en otras incursiones parciales que se han realizado en concreto dentro del ámbito de la musicología en el Trabajo Fin de Grado titulado “El *Método de fagot* (1873) de Antonio Romero y Andía” (Ortega, 2021) donde se han revisado aspectos relacionados con el propio tratado.

He elegido este tema porque el estudio de los tratados decimonónicos de fagot ha incrementado mi interés particular hacia el sistema de enseñanza en los actuales conservatorios de grado elemental y profesional. En el apartado del repertorio de las programaciones didácticas de fagot en Castilla y León se incluyen dichos métodos a pesar de que la morfología del propio instrumento se haya desarrollado. Por lo tanto, esta investigación busca implementar mis conocimientos en esta disciplina.

Desde mi faceta como intérprete de fagot, considero que el *Método de fagot* (1873) de Antonio Romero (Romero, 1873), se podría aplicar como repertorio pedagógico en las programaciones de los planes de estudio de la actualidad de la especialidad de fagot. Este trabajo expone una propuesta didáctica consistente en analizar en profundidad el tratado e introducirlo en la enseñanza del fagot de la actualidad.

Las investigaciones del fagot en España a lo largo de los siglos plasman la carencia de estudios que definan la historia y la morfología de este instrumento en profundidad. Es por ello, por lo que esta continuación del trabajo puede enriquecer esta laguna de conocimientos que está escasamente investigado. De la misma manera, desde una perspectiva pedagógica, valoro que el estudio de los distintos tratados del siglo XIX aplicados en la actualidad puede enriquecer mi curiosidad y suponer una apertura de más campos desde una perspectiva didáctica. Por último, este TFM me podría proporcionar un punto de partida para seguir investigando sobre este tema y ofrecer diferentes puntos de vista de la enseñanza del fagot en el siglo XIX en España y en la actualidad.

## 1.2. Hipótesis y objetivos

La hipótesis consiste en verificar si en las programaciones anuales de los conservatorios de música profesionales de Castilla y León se siguen utilizando métodos decimonónicos y comprobar qué partes del *Método de fagot* de Antonio Romero se podrían proponer en la actualidad, ya que se considera que pueden aportar mejoras en el aprendizaje. Para este fin, se plantea como objetivo general analizar en profundidad los métodos del siglo XIX de fagot de las programaciones didácticas actuales y evaluar las partes del *Método de fagot* de Antonio Romero que se podrían aplicar hoy en día. De la misma manera, se plantean una serie de objetivos secundarios que proceden del general:

- Describir el contexto histórico, la pedagogía y la morfología del fagot en el siglo XIX y en la actualidad.
- Extraer los tratados del siglo XIX propuestos en las programaciones didácticas de la especialidad de fagot de los conservatorios de Castilla y León del curso 2021-2022.
- Elaborar una plantilla que sirva de base para comparar los métodos decimonónicos de las programaciones didácticas de fagot de los conservatorios actuales de Castilla y León.
- Identificar las partes del *Método de fagot* (1873) de Antonio Romero que se podrían aplicar en la actualidad en los conservatorios de música de grado profesional y elemental.

La investigación se complementará con grabaciones inéditas de algunas de las partes del mencionado *Método de fagot* de Antonio Romero, interpretado al fagot por la autora de este trabajo, Ana Ortega Martín, con el fin de ilustrar de manera práctica algunos ejemplos de las técnicas expuestas en el propio tratado que se podrían aplicar en la actualidad.

## 1.3. Fuentes y metodología

El actual trabajo trata de realizar una aproximación histórica, pedagógica y morfológica del fagot en el siglo XIX y en la actualidad, a través del análisis de los métodos de fagot decimonónicos que están expuestos en las programaciones didácticas de la especialidad de fagot en los conservatorios de Castilla y León. También, esta investigación analiza en profundidad el método de fagot de Antonio Romero para

identificar las partes que se pueden introducir en la pedagogía del fagot de hoy en día a modo de propuesta educativa.

Las fuentes que se han utilizado para la elaboración de este trabajo son los tres métodos de fagot del siglo XIX más significativos (E. Ozi, E. Jancourt y J. Weissenborn), el método de Antonio Romero y las programaciones didácticas de los conservatorios de grado elemental y profesional de Castilla y León de la especialidad de fagot. Por todo ello, a continuación, se exponen una a una las diferentes fuentes primarias que se han utilizado.

Por orden cronológico, el *Nouvelle Méthode de Basson* de E. Ozi (Ozi, 1803) será la primera fuente musical que atañe a los propios métodos decimonónicos. Este tratado original se utilizará para realizar un análisis en profundidad, extraer la organización del tratado, comprender cómo se estructura, señalar los aspectos generales y los específicos, mostrar el contenido teórico y analizar la parte práctica. De la misma manera, se analizarán las partes didácticas que se proponen en las programaciones didácticas de los conservatorios de la actualidad. En la realización de la investigación, se comparará con los métodos de Weissenborn y Ozi propuestos y se comparará con el método de Antonio Romero para extraer las partes que se puedan aplicar en la enseñanza de hoy en día.

El *Practical Method for the Bassoon* de J. Weissenborn (Weissenborn, 1837-1888) es una fuente musical propuesta en los planes de estudio actuales de fagot en los conservatorios. Por lo tanto, y, junto con los demás métodos del siglo XIX se analizará en profundidad para extraer los mismos aspectos comentados en el de Ozi y las conclusiones sacadas se aplicarán en el método de Romero. El tratado está expuesto en la tesis de J. L. Mateo Álvarez (2017) y sirve para contrastar las principales diferencias respecto al resto de métodos. Así mismo, contribuirá a la creación de una plantilla para comprar distintos métodos y se concluirá con los aspectos que han llevado a que siga vigente en la actualidad.

La última fuente musical decimonónica propuesta en las programaciones didácticas de fagot actual, es el *Méthode théorique et pratique pour le basson* de Jancourt (Jancourt, 1847). Este tratado servirá para extraer los aspectos mencionados en el de Ozi y contrastarlo con el resto de los métodos propuestos. Este método es analizado por J. L. Álvarez en su tesis doctoral y está mencionado en el libro de *La Enseñanza Histórica del Fagot* de F. Mas Soriano. Así mismo, será de gran utilidad tanto para analizar su

metodología y contrastarla con el resto, como para reflexionar acerca de la utilización de este tratado en la actualidad.

El *Método de fagot* de 1873 compuesto por Antonio Romero y Andía (Romero, 1873) es la fuente primaria protagonista de este trabajo. El propio tratado se organiza en una primera parte teórica donde se centra en aspectos como: las piezas de las que consta el fagot, el modo de armar el instrumento, los agujeros y llaves, los dedos y sonidos, los diferentes sistemas de fagotes, el sistema Sr. Melliez, la posición, la embocadura, la respiración, la emisión del sonido, la caña, la conservación del instrumento, la afinación, la parte práctica, las observaciones generales sobre el modo de estudiar, la tabla general de posiciones y las pequeñas anotaciones que se encuentran en el propio método; y la parte práctica consistente en ejercicios, estudios y expresividad. Este método cumple con la estructura general de los demás métodos del siglo XIX, consistente en una parte teórica y otra práctica. Así mismo, es mencionado por autores como J. L. Mateo Álvarez (2017) y A. Veintimilla Bonet (2002) en sus tesis doctorales. Por último, la autora de este trabajo interpretará algunas partes con el fagot que servirán como parte de la propuesta educativa de la clase de fagot.

Por último, y respecto a las fuentes sobre las programaciones didácticas de la especialidad de fagot en los grados de elemental y profesional de los conservatorios de Castilla y León, se han examinado las propias programaciones de los conservatorios de Astorga, León, Ponferrada, Palencia, Salamanca, Segovia, Soria, Valladolid, Zamora y Burgos, las cuales han sido de gran utilidad para comparar los distintos métodos que se utilizan en la actualidad. Lamentablemente, no se han tenido acceso a las programaciones didácticas del Conservatorio de Música de grado elemental de Miranda de Ebro (Burgos), ya que no existe la especialidad de fagot, y a su vez, no se ha tenido acceso a la programación didáctica del Conservatorio de Música profesional de Ávila. No obstante, se ha tenido acceso a los otros diez centros.

En lo que respecta a la metodología y a su elaboración, se ha seguido el libro *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* escrito por Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo. Debido a que cada tarea de investigación se inserta en una o varias metodologías reconocidas, no existe una metodología propia para la investigación artística en la música. No obstante, todas las estrategias y técnicas metodológicas para la investigación en este trabajo se pueden incluir en la investigación documental. (López Cano y Cristóbal Opazo, 2014)

Como bien señalan estos autores: “La investigación documental se refiere a la detección, acopio, análisis e interpretación de materiales como libros y revistas, registros de audio como vinilos y CDs, o multimedia como DVDs, páginas web, etc.” (López Cano y Cristóbal Opazo, 2014). A lo largo de este TFM se tratará de analizar e interpretar las distintas partes de los métodos de E. Ozi, E. Jancourt, A. Romero y J. Weissenborn y, a su vez, se analizarán las distintas programaciones de los grados de elemental y profesional de los conservatorios de CyL.

A través de la bibliografía citada en el estado de la cuestión, se tratará de realizar una investigación documentada que exponga el análisis de los distintos métodos y los interprete. Tal y como exponen estos autores, dentro de las tareas de investigación y de las estrategias metodológicas, se ha optado por una metodología que vaya direccionada hacia la investigación documental. No obstante, dentro de la investigación documental existen muchos casos de proyectos que combinan la investigación documental con diversas estrategias, entre ellos se incluyen: investigaciones artísticas que parten de estudios (etno)musicológicos, investigación en archivos históricos, interferencia entre prácticas interpretativas y compositivas, intertextualidad heurística para la creación, interpretación dramatizada de documentos e investigación de documentos multimedia. (López Cano y Cristóbal Opazo, 2014)

Dentro de los subtipos de estrategias metodológicas que se encuentran en la investigación documental, el presente trabajo va a ir dirigida hacia la investigación en archivos históricos. En ella se aborda el estudio e interpretación de tratados históricos, dentro de los ámbitos de la interpretación históricamente informada. Es por ello, que se va a investigar los diferentes tratados decimonónicos aplicados en la pedagogía actual del fagot para analizar su práctica instrumental. Para ello se revisarán los tratados de diferentes autores europeos para identificar correspondencias entre ellos y tratar de llegar a distintas conclusiones. Finalmente, se tratará de analizar exhaustivamente el método de Romero para su aplicación en la actualidad. (López Cano y Cristóbal Opazo, 2014)

A continuación, se expondrá la metodología del presente Trabajo de Fin de Máster en el que se van a explicar paso a paso los aspectos metodológicos generales, los aspectos metodológicos específicos, el plan de trabajo de manera sintética y la problemática de la investigación.

Para metodología general de este trabajo se ha utilizado el sistema de cita bibliográfica de APA, la séptima edición. De la misma manera, las imágenes de las figuras

se han extraído de los libros comentados de la bibliografía de F. Mas Soriano para exponer la morfología del fagot y han sido citadas a través del sistema mencionado. Los ejemplos musicales han sido tratados en relación con el método de Antonio Romero y han sido citados por el mismo sistema. Para finalizar, las tablas han sido elaboradas de manera horizontal, tal y como se señala en las normas APA y se han utilizado como plantilla para la comparación de los distintos métodos y como tabla comparativa sobre las distintas programaciones de los conservatorios.

La metodología específica se ha fundamentado en los cuatro objetivos específicos. En relación con el primer objetivo consistente en describir el contexto histórico, la pedagogía y la morfología del fagot en el siglo XIX y en la actualidad, se ha realizado una aproximación a la enseñanza del fagot en España desde lo general a lo particular. Para ello, se ha comenzado contextualizando la música en España en el siglo XIX, posteriormente la didáctica de la educación musical, pasando a la enseñanza histórica del fagot en la que se ha incidido en el siglo XIX y en la actualidad, señalando la legislación educativa y terminando con una descripción sobre la morfología del fagot. Todo ello se ha llevado a cabo a través de la bibliografía propuesta anteriormente y a través de las imágenes de la figura del fagot del libro de Mas Soriano. Todo ello se realizará a través de una metodología histórica analítica.

En cuanto al segundo objetivo que es el de extraer los tratados del siglo XIX propuestos en las programaciones didácticas de la especialidad de fagot de los conservatorios de Castilla y León del curso 2021-2022, se han recopilado todas las fuentes de las programaciones didácticas anuales de fagot de los conservatorios de Astorga, Ponferrada, León, Soria, Palencia, Salamanca, Segovia, Valladolid, Zamora y Burgos, procedentes de Castilla y León. A partir de la recopilación, se han señalado los métodos decimonónicos que se proponen en cada conservatorio con la finalidad de un posterior análisis de estos. De la misma manera, se ha elaborado una tabla expositiva en la que se muestran los diferentes tratados decimonónicos que se plantean para la enseñanza de fagot de cada conservatorio. Al tratar de analizar e interpretar los tratados propuestos, se llevará a cabo una estrategia metodológica de investigación documental.

En referencia al tercer objetivo consistente en elaborar una plantilla que sirva de base para comparar los métodos decimonónicos de las programaciones didácticas de fagot de los conservatorios actuales de Castilla y León, la estrategia metodológica que se ha llevado a cabo ha sido a través de la investigación documental, en la que se ha realizado

un análisis exhaustivo sobre los métodos de fagot de E. Ozi, E. Jancourt y J. Weissenborn con la finalidad de estudiarlos en profundidad. Así mismo, para extraer los diferentes aspectos de cada método, se aplicará una plantilla común que servirá para analizar los tres métodos. Esta plantilla sigue un orden común aplicable a cualquier método:

- Organización: se señala detalladamente cómo se ha desarrollado cada método y la forma de organización de principio a fin.
- Estructura: la estructura se escoge con la finalidad de comentar cómo están tratadas las partes comentadas en la organización.
- Contenido teórico: aspectos teóricos sobre las técnicas que se indican al comienzo de los tratados. Estas técnicas exponen la explicación teórica sobre los agujeros y las llaves, los dedos y los sonidos, la posición, la embocadura, la respiración, los sistemas de fagot, la emisión del sonido, la afinación, la conservación del instrumento, etc.
- Contenido práctico: se tratan los aspectos prácticos como los estudios, las escalas, la expresividad, los ejercicios, los caprichos, etc.
- Imágenes: se escoge con la finalidad de mostrar, si hubiera, las figuras explicativas sobre los aspectos relativos al fagot.
- Partes aplicables en la actualidad: se comentan las partes de los métodos que se utilizan en la actualidad en los conservatorios de grado elemental y profesional de Castilla y León y a qué curso académico se aplican.

Para el cuarto y último objetivo de identificar las partes del *Método de fagot* (1873) de Antonio Romero que se podrían aplicar en la actualidad en los conservatorios de música de grado profesional y elemental, se ha realizado una aproximación a la figura de Antonio Romero y a su método a través de la bibliografía mencionada, se ha analizado en profundidad el método de Romero con la finalidad de extraer las partes que se podrían proponer en las programaciones didácticas de los conservatorios actuales y se han grabado pequeños fragmentos del propio tratado con el propósito de asignar cada parte propuesta, según la dificultad, a un curso en específico. Todo ello se llevará a cabo con estrategias metodológicas de investigación documental.

El plan de trabajo ha ido de forma gradual y concordante desde lo general a lo particular. La investigación comienza con un primer capítulo en el que se ha realizado una aproximación hacia la enseñanza del fagot. Para ello se ha comenzado hablando de la música en España en el siglo XIX, pasando a la didáctica de la educación musical, hasta

llegar a la enseñanza histórica del fagot en el siglo XIX y en la actualidad mostrando la legislación educativa de los conservatorios de música. Por último, se ha expuesto la morfología del fagot del siglo XIX y la actual. En el segundo capítulo, se han examinado y recopilado las programaciones didácticas del curso 2021-2022 de la especialidad de fagot en los conservatorios de Castilla y León y se han analizado los tres métodos decimonónicos que siguen vigentes en la actualidad, el de E. Ozi, E. Jancourt y J. Weissenborn. Por último, se han comparado estos métodos con los actuales. En el tercer capítulo se han analizado estos tratados mostrando sus diferencias y realizando una plantilla que sirva como base para poderla utilizar en diferentes tratados. En el cuarto y último capítulo, se ha analizado el método de fagot de Antonio Romero, se han grabado pequeños fragmentos para la asignación de cursos y se han extraído las partes que se pueden proponer en los planes de estudio de los conservatorios de la actualidad.

Para finalizar, la problemática de la investigación ha residido en el acceso a ciertas fuentes como las programaciones didácticas de fagot del curso 2021-2022 del conservatorio de música de Miranda de Ebro (Burgos) y del conservatorio de música de Ávila. Así mismo, las grabaciones del audio realizadas por mí presentan una calidad que no es la óptima y se podrían identificar algunos fallos técnicos si la perspectiva es la de los estudios superiores y se observa el resultado desde una exigencia propia de los estudios superiores del instrumento, pero se atiende en este trabajo fundamentalmente a una proyección didáctica que he querido ofrecer personalmente para implicarme como investigador y docente en el propio proceso.

#### **1.4. Estado de la cuestión**

Una primera toma de contacto sobre la aproximación histórica hacia la música en España en el siglo XIX se ha realizado a través del libro *Historia de la Música Española. 5. El siglo XIX*, escrito por Carlos Gómez Amat (Gómez, 1995). El autor expone el recorrido de la música en el siglo XIX a través de distintas corrientes y los autores más representativos. El libro es de gran interés para realizar un acercamiento a los distintos recorridos de la música española, no obstante, no aporta información en profundidad sobre los autores que se proponen en este trabajo de fin de máster.

Por otro lado, para una información bibliográfica sobre la didáctica de la educación musical, el artículo “Perspectiva histórica de la educación musical” escrito por M. A. Sarget (Sarget, 2000), plasma información sobre las diferentes vertientes por las que se ha desplazado la educación musical a lo largo de la historia. Sarget realiza una

contextualización sobre las etapas educativas de la música desde el mundo clásico, pasando por la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, el siglo XVII, el siglo XVIII, el siglo XIX (siendo este de especial importancia en el trabajo) y el origen de los conservatorios. De la misma manera, Gaete, Sepúlveda y Navarro en el Trabajo de Fin de Grado titulado *Iniciación musical en instrumentos de viento madera en el Conservatorio de Música de la Universidad de Talca en el segundo semestre del año 2020* (Gaete et al. 2020) señalan aspectos a considerar dentro de la didáctica de la educación musical, que han servido para determinar algunos conceptos esenciales sobre la pedagogía como el de enseñanza, aprendizaje y didáctica.

En lo que atañe a la enseñanza histórica del fagot, el libro *The Bassoon* escrito por James Kopp (Kopp, 2012), muestra los orígenes históricos del fagot hasta la actualidad. De la misma manera, Kopp ha sido de gran interés para esta investigación porque aporta datos sobre la propia morfología del fagot a lo largo de la historia y señala los distintos sistemas de fagot existentes y su desarrollo. Por otro lado, Mas Soriano en *La Enseñanza Histórica del Fagot* (Mas Soriano, 2019), realiza una investigación y un análisis sobre la enseñanza histórica del fagot a través de dos principales métodos escritos por E. Ozi que se publicaron en los siglos XVIII y XIX, siendo este último fundamental para la elaboración del trabajo, ya que aporta información sobre una comparativa entre tratados. Por último, el propio autor mencionado escribió también el libro *El fagotista Camilo Melliez (1818-1874): un paseo por la historia del fagot en el Madrid del S. XIX* (Mas Soriano, 2018), en el que plasma una investigación histórica sobre el instrumento a través de Camilo Melliez. Este libro ha servido para delimitar los espacios musicales de la época y los aspectos del propio método de Romero. Así mismo, ha sido necesario para construir la narrativa de la historia del fagot en España en el siglo XIX y aportar información sobre el propio método de Romero.

En relación con la legislación actual sobre las enseñanzas elementales y profesionales de la música en Castilla y León, se ha tomado como referencia bibliográfica el Decreto 60/2007, de 7 de junio (Decreto 60/2007, 2021). A través del BOCyL se ha comentado el currículo de las enseñanzas de grado elemental y profesional de música, en lo que atañe a los objetivos, contenidos, métodos pedagógicos y criterios de evaluación que están relacionados directamente con los tratados comentados. La legislación educativa de los conservatorios es crucial para entender por qué se incluyen determinados métodos de fagot en su enseñanza.

Tal y como se ha indicado en el *Método de fagot (1873) de Antonio Romero* la investigación bibliográfica plasma la carencia de un manual en castellano que defina la historia y la morfología de este instrumento en profundidad (Ortega, 2021). De la misma manera, la información específica sobre el fagot es muy escasa. No obstante, existen referencias pertinentes en inglés como es el caso de *The Bassoon* de Jamez Kopp (Kopp, 2012), donde se muestra en profundidad los aspectos morfológicos del fagot que se necesitan incorporar en este trabajo para darle sentido al análisis de los métodos decimonónicos que se utilizan en la actualidad. Como ya se ha mencionado anteriormente, la información sobre el fagot en la actualidad es escasa, no obstante, trata otros aspectos sobre la didáctica del repertorio del fagot en las enseñanzas básicas, profesionales y superiores que resultan interesantes para el trabajo.

Por otro lado, y en lo que respecta a la institución en la que se utilizaron los propios métodos decimonónicos, incluido el del propio Romero, la tesis doctoral escrita por J. L. Mateo Álvarez y titulada *La enseñanza del fagot en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de 1830 a 1966* (Mateo Álvarez, 2017) ha sido de gran utilidad para exponer parte de la investigación sobre el origen del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, los profesores de fagot entre los años 1830 a 1966, los programas de estudio del propio conservatorio durante aquella época y los distintos métodos de E. Ozi, E. Jancourt, J. Weissenborn y Antonio Romero que se han analizado. De igual modo, Mateo Álvarez propone una contextualización a fondo del Real Conservatorio, incidiendo en cada una de sus etapas. Por último, la tesis ha servido para adquirir un mayor conocimiento sobre los otros métodos decimonónicos que se han analizado y, en concreto para conocer aspectos más específicos sobre la programación durante esos años.

Así mismo, para ofrecer otras aproximaciones del desarrollo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Beatriz Montes en su artículo “El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840)” (Montes, 2008) realiza una contextualización de la institución desde los primeros años del centro hasta 1840. De la misma manera, la propia autora escribió un artículo años anteriores titulado “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid” (Montes, 1997) que explica brevemente las influencias por parte de Nápoles y París y su influencia de manera directa en el conservatorio. A pesar de no ahondar en el tema que aquí nos interesa, este artículo ha servido para comentar las influencias que han repercutido de manera directa en los tratados. Por último, la publicación de *La España*

*Artística: Gacela Musical de teatros, literatura y nobles artes* escrito por Lozano (Lozano, 1858) y pertenecientes a una serie de publicaciones semanales que se difundían desde Madrid, han servido para comprobar los profesores de fagot durante aquellos años.

En relación con la figura de Antonio Romero y Andía, la tesis doctoral titulada *El clarinetista Antonio Romero y Andía* de A. Veintimilla Bonet (Veintimilla, 2002) ofrece una visión más específica sobre el propio Antonio Romero en el contexto de su época. Esta aproximación al ámbito vital y social de Romero ha sido de gran utilidad para contextualizar al autor y al propio método. Así mismo, Veintimilla analiza el paso de Romero por el Real Conservatorio de Madrid y desarrolla su vida laboral, artística y profesional. De la misma manera, esta tesis ha sido de gran enriquecimiento, ya que examina el tratado de fagot de Romero y abre más campos sobre el análisis del propio método.

Por último, lo que respecta a la información bibliográfica sobre el propio *Método de fagot* de Antonio Romero (Romero, 1873) el Trabajo de Fin de Grado titulado *El Método de fagot (1873) de Antonio Romero y Andía* que ha sido llevado a cabo recientemente por la autora de estas páginas (Ortega, 2021) ha sido fructífero para ahondar en otros aspectos en relación con la pedagogía. De igual modo, mi investigación se preocupa en dedicar un gran espacio a una contextualización. Y en menor medida a los aspectos morfológicos del instrumento. Sin embargo, aporta información de interés sobre la música en España en el siglo XIX, la enseñanza en el Real Conservatorio de Música de Madrid y la enseñanza del fagot en la actualidad. El análisis que realiza sobre el propio método a través de los estudios, técnicas y expresividad, ha servido para realizar un análisis más en profundidad para una propuesta didáctica en la actualidad.



## **2. Aproximación a la pedagogía del fagot**

### **2.1. La música en España en el siglo XIX**

El romanticismo fue un movimiento espiritual general que afectaba a todas las artes y se extendía hasta las costumbres. La palabra “romantic” había aparecido por primera vez en Inglaterra años antes, pero era dada en inglés con sentido irónico para indicar las cosas que solo ocurren en las novelas. En los años del romanticismo musical, que ocupan todo el siglo XIX, y más específicamente desde el último periodo estilístico de Beethoven, la música se hace más y más importante para nuestra sociedad y la educación musical toma un auge considerable. Mientras que los conciertos públicos facilitan el contacto social con el arte, aumenta la demanda de profesionales de la música. Así, aparecen muchas obras que se fundan y desarrollan en los nuevos centros de enseñanza que aún siguen ejerciendo su influjo y conservando su importancia. Un ejemplo de ello es el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid fundado en 1830. Las obras didácticas y teóricas están íntimamente relacionadas con la música que se produce en su mismo tiempo y, en gran parte, tienen mucho que ver con las modas pasajeras. (Gómez Amat, 1995 p. 247)

### **2.2. Didáctica de la educación musical**

Los aspectos por considerar dentro de la didáctica de la educación musical, citados por Gaete, Sepúlveda y Navarro, se basan en la enseñanza, el aprendizaje, el proceso de enseñanza-aprendizaje y la didáctica. Por todo ello, se irán definiendo estos cuatro aspectos para realizar una aproximación a la educación musical y más en concreto a la pedagogía del fagot (Gaete et al., 2020):

- La enseñanza puede entenderse como un proceso de organización y disposición de condiciones que facilitan el aprendizaje.
- El aprendizaje se entiende como la adquisición de conocimientos, habilidades, incluso conductas dentro de un proceso, tanto en nuestros establecimientos educacionales como en la vida en general.
- El proceso de enseñanza-aprendizaje es un sistema de comunicación intencional que se produce en un marco institucional y en el que se generan unas estrategias encaminadas a provocar el aprendizaje.
- La didáctica para la educación es una herramienta para poder organizar y sistematizar los aprendizajes.

La educación musical ha suscitado un papel de gran importancia a lo largo de las distintas épocas históricas de la cultura occidental. Las diferentes vertientes de la educación musical han ido desde el mundo clásico hasta la actualidad. No obstante, este apartado se centrará en el siglo XIX, siglo de vital importancia en el que se elaboraron los métodos de fagot que siguen vigentes en la actualidad.

Tal y como señala Sarget Ros, la educación musical en España en el siglo XIX es un periodo de avatares históricos y políticos que repercuten en la sociedad española. Los dos principales acontecimientos que influyen de manera directa en la educación musical son la desamortización de Mendizabal y el ascenso de la burguesía. Estos sucesos adquieren grandes consecuencias como el cierre de conventos y numerosas capillas musicales, y la reclamación del teatro y la ópera, promoviendo un abandono en la música religiosa. (Sarget Ros, 2000)

La formación musical se desarrolla mediante la clase privada, y a su vez, la música de cámara, la sinfónica y la ópera, a la que se une a mediados del siglo la zarzuela, constituyen los grandes géneros sobre los que se centra la atención musical española en la segunda mitad del XIX, caracterizado por la fundación de teatros como el Teatro Real y la Zarzuela en Madrid y el Liceo en Barcelona. De la misma manera, se fundan Sociedades Musicales, a través de las cuales se escuchan las primeras sinfonías en nuestro país. Todo ello tiene repercusión directa en la pedagogía del fagot, la cual estaba experimentando este contexto histórico.

La creación de conservatorios durante el siglo XIX y la orientación profesional de la enseñanza de la música se consideran motivos que apartan a los profesionales de las aulas de la universidad provocando la desaparición de las cátedras existentes en las mismas. Sin embargo, las verdaderas circunstancias que propician el apogeo de los conservatorios vienen de la desestimación de las instituciones religiosas y del constante aumento del interés de la burguesía por acceder a los espectáculos musicales y a la formación musical. Esta situación social promueve el auge de los nuevos centros que surgen en España, convirtiéndolos en los focos de irradiación de la educación musical durante los siglos XIX y XX: los conservatorios de música. (Sarget Ros, 2000)

### **2.3. La enseñanza histórica del fagot**

La pedagogía del fagot ha ido variando a lo largo de los años. En este apartado, se realizará una aproximación a la didáctica del fagot durante el siglo XIX en España y a la

didáctica de la actualidad. Por todo ello, se mostrarán los profesores que impartían esta asignatura en España a lo largo del siglo XIX en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, qué métodos utilizaban por entonces y las principales características del sistema de enseñanza-aprendizaje decimonónico. De la misma manera, se realizará una aproximación a la enseñanza actual a través de una comparación con la legislación educativa de la asignatura de fagot en los conservatorios de enseñanza elemental y profesional.

### **2.3.1. Enseñanza del fagot en el siglo XIX**

La historia del fagot en España continúa siendo un objeto de estudio de investigación. Esto se debe a la escasez de datos sobre la presencia del instrumento en el país hace más de tres siglos. Tal y como indica Mas Soriano, el fagot del siglo XIX como consecuencia de la creciente investigación y el desarrollo que sufrieron los instrumentos musicales, se pueden encontrar modelos con el mismo número de llaves, pero algunas de ellas ubicadas en diferentes posiciones, de tal manera que no existían modelos de fagot estándar con relación a un determinado número de llaves, sino que la ubicación de algunas llaves podía variar por las preferencias de los gustos de los propios intérpretes y de los fabricantes. (Mas Soriano, 2018)

A lo largo de estos años, el fagot pasó de tener 10 llaves a principios de 1830 a 17 llaves en 1847. Por todo ello, el fagotista Eugène Jancourt introdujo mejoras en el propio instrumento y estableció dos sistemas de fagot diferenciados: el *fagot sistema ordinario (ordinaire)* considerado como el modelo más habitual o usual que incluía el tradicional sistema de llaves de palanca, y el nuevo sistema o el *sistema perfeccionado (perfectionné)* de anillos móviles y llaves de barra diseñado por Jancourt. (Mas Soriano, 2018)

Respecto a los métodos de fagot más antiguos, Mas Soriano ha trabajado realizando una investigación documentada sobre los primeros tratados y diccionarios de música de los primeros antecedentes relativos al fagot, o en este caso a tu instrumento antecesor, el dulcian en los que se describió al fagot tras su primera aparición a partir del último cuarto del siglo XVII. Entre ellos encontramos los primeros diccionarios de música de Richelet (1680), Furetière (1690) y Brossard (1703). En el último tercio del S. XVIII aparecieron las primeras obras didácticas específicas dedicadas al fagot desvinculadas de los tradicionales tratados y enciclopedias, destinadas principalmente a músicos y aficionados con un contenido entre 17 y 30 páginas. (Mas Soriano, 2019)

El Conservatorio de Música de París estableció un proyecto para regenerar el arte musical en Francia que hizo que a principios del siglo XIX se actualizara la enseñanza instrumental. El contenido didáctico teórico-musical de los nuevos métodos de enseñanza que se publicaron se aumentó considerablemente respecto a los antiguos métodos del siglo XVIII. De la misma manera, la dificultad técnica se graduó de forma progresiva desde los inicios con el instrumento según los objetivos previstos en cada sección. El objetivo de los nuevos métodos de enseñanza era establecer y definir todos los conceptos y contenidos didácticos teórico-musicales relacionados con la técnica de base y la interpretación para ofrecer el mayor conocimiento posible tanto a los alumnos como a los profesores y compositores. (Mas Soriano, 2019)

De la misma manera, se ha querido incluir y mencionar a los profesores de fagot del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de 1830 a 1966, ya que a lo largo de este periodo se trabajaron varios de los métodos mencionados en la asignatura de fagot de las enseñanzas actuales. Estos profesores fueron: Manuel Silvestre (1830), Camilo Mellier (1846), Manuel Rodríguez (1875), Pascual Fañanás (1899), Antonio Romo (1927), Inocente López (1854) y Francisco Vialcanet (1958). (Álvarez, 2017)

Entre las principales características del sistema de enseñanza-aprendizaje del fagot citadas en el libro *La Enseñanza Histórica del Fagot* (Mas Soriano, 2019), se encuentran:

- El fagot se estudiaba generalmente de pie y para observar la correcta colocación del instrumento y al mismo tiempo familiarizar al alumno con la digitación, antes de comenzar a emitir los primeros sonidos, se aconsejaba practicar solamente con los dedos abriendo y cerrando llaves y los agujeros sin sonar el fagot.
- Obtener una buena calidad del sonido, redondo y dulce, continuó siendo uno de los principales objetivos en la didáctica del fagot a lo largo del S. XIX.
- Adquirir una buena técnica de digitación también fue uno de los objetivos fundamentales para controlar la afinación y la sonoridad del fagot durante la primera mitad del siglo XIX, ya que a pesar de las mejoras que había sufrido el instrumento respecto al aumento del número de llaves y las modificaciones en la ubicación de los agujeros y del tubo interno, continuaba siendo bastante imperfecto con desequilibrios sonoros y problemas de afinación.
- El fraseo musical en el fagot tenía como principio la imitación de la voz en el canto, al igual que durante la segunda mitad del S. XVIII, y de esta forma se

introdujo el estudio de los adornos en el canto de forma exhaustiva en la enseñanza del fagot en el S. XIX

- A pesar de la evolución que sufrió el fagot durante la primera mitad del S. XIX, este conservó el carácter expresivo, melancólico, grave, y religioso que le caracterizó en el siglo anterior, aunque los cambios de afinación le confirieron un carácter más dulce y tierno, con mayor facilidad en el registro agudo.

Cabe mencionar el sistema que se utilizaba en las oposiciones de fagot para la Real Capilla, las cuales constaban generalmente de tres ejercicios: el primero de ellos consistía en interpretar una sonata u obra de libre elección; el segundo ejercicio trataba de interpretar una obra a primera vista compuesta expresamente para la ocasión por algún miembro del tribunal; el tercer y último ejercicio consistía en realizar los llamados *ejercicios de capilla*, en los que ejecutaban el acompañamiento de algunos motetes con voces y cuerdas. (Mas Soriano, 2018) Tal y como se puede mostrar, estas pruebas evaluativas para las oposiciones de fagot casi no han cambiado en la actualidad para las pruebas al conservatorio superior de música. En la actualidad utilizan un sistema similar para poder acceder al grado en interpretación.

### **2.3.2. Enseñanza del fagot en la actualidad**

En la actualidad, entre los principales objetivos del sistema de enseñanza-aprendizaje del fagot que el alumno debe adquirir indicadas en el Decreto 60 2007 de las enseñanzas de elemental y profesional en los conservatorios de Castilla y León (Real Decreto, 2007) se encuentran:

- Adoptar una posición corporal que permita una correcta formación de la columna de aire y que favorezca la colocación del instrumento y la coordinación entre ambas manos.
- Controlar la respiración y la embocadura para una correcta producción de: sonido, afinación y emisión.
- Conocer los elementos básicos de técnicas de interpretación y las técnicas de relajación.
- Demostrar el control permanente de la afinación y el perfeccionamiento continuo de la calidad sonora.
- Conocer y practicar el montaje y fabricación de lengüetas.
- Interpretar un repertorio básico integrado por obras de diferentes épocas y estilos.
- Adquirir y aplicar herramientas y competencias para el desarrollo de la memoria.

- Desarrollar la capacidad de lectura a primera vista.

Tal y como se ha indicado en algunos de estos objetivos que están establecidos en el Real Decreto 60 2007 de las enseñanzas de grado elemental y profesional, se pueden hallar algunos puntos en común respecto a las características del sistema de enseñanza-aprendizaje del siglo XIX expuestos en el punto anterior. A lo largo de la pedagogía decimonónica del fagot en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se valoraban varios aspectos, entre ellos destacaba la adecuada colocación del instrumento, la técnica de relajación, la calidad del sonido, el fraseo musical, el carácter expresivo y la afinación. Si se realiza una comparación con el sistema de enseñanza actual que se ha expuesto, se puede demostrar que todos estos puntos indicados cobran mucha importancia en la didáctica del fagot en la actualidad. No obstante, se muestran otros aspectos que no eran tan trabajados, entre ellos se encuentran las técnicas de interpretación y relajación, el montaje y fabricación de las lengüetas dobles, la interpretación de repertorio de diferentes épocas y estilos, el desarrollo de la memoria y la lectura a primera vista.

De entre los aspectos que se trabajaban en el siglo XIX respecto a los que se trabajan en la actualidad, se llega a la conclusión de que, a pesar de que hayan transcurrido tres siglos y a lo largo de este periodo se haya desarrollado el fagot adquiriendo una paleta de sonidos mayor y la calidad del sonido haya mejorado, los ítems del sistema de enseñanza-aprendizaje que se le exigía al alumnado no ha variado en gran medida. Los principales puntos que se valoran siguen permanentes en el tiempo y comienzan a cobrar más importancia los aspectos dirigidos a la fabricación de cañas y la propia interpretación.

#### **2.4. El fagot**

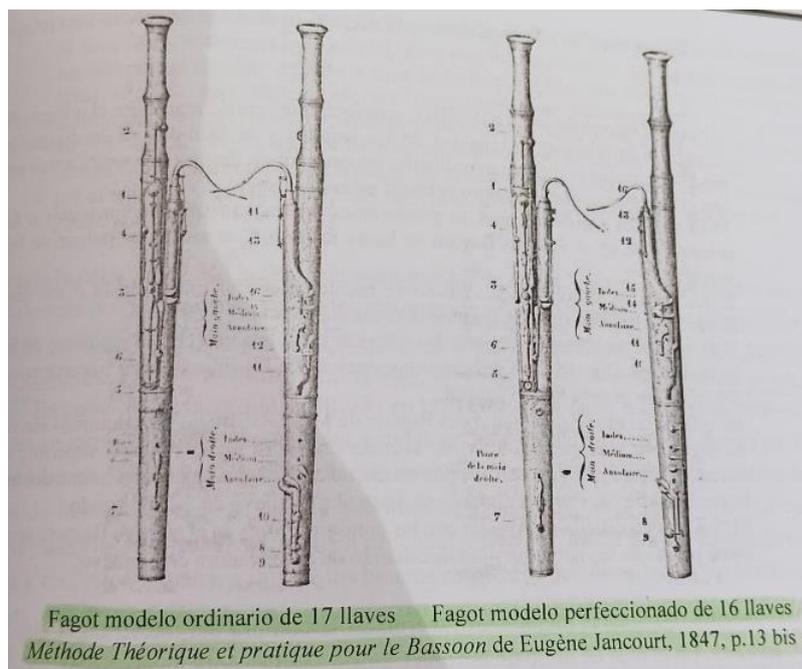
Desde el punto de vista de James Koop, la historia del fagot es una serie de tres radiaciones de origen europeo: el dulcián de Italia, España y Portugal (siglos XVI y XVII); el fagot barroco de Francia (finales del siglo XVII y el siglo XVIII); y el fagot tipo Heckel de Alemania (década de 1880 y después). (Koop, 2012) A continuación, se realizará un breve resumen sobre los distintos puntos de vista del fagot en las diferentes épocas, señalando las características más importantes sobre el propio instrumento en el periodo de los métodos propuestos en el presente trabajo. Por último, señalar el Trabajo de Fin de Grado de la autora de este trabajo, en el que se exponen las partes del instrumento en la actualidad, para entender el cambio de su morfología.

El dulcián, también llamado bajón, data entre los siglos XVI y XVII. Es el fagot más antiguo que existe y era portátil, lo suficientemente ruidoso para el uso al aire libre, y a la vez, era característico por su sonido dentro del registro de los graves. El fagot barroco (siglos XVII-XVIII), se realizó en cuatro piezas separadas, permitiendo un nuevo grado de control sobre la forma del orificio interior. Los fabricantes en esta época comenzaron a aprovechar sus mejoras para modificar la forma del orificio. La gran característica morfológica en esta época se debe a la permanencia de su forma cónica. El orificio a veces incluía cambios intencionales de pendiente, incluso una sección cónica inversa en la campana. Por tales medios, los fabricantes lograron añadir notas más graves, manteniendo los agujeros para los dedos al alcance y obteniendo un registro de tenor seguro.

A finales del siglo XVIII, los compositores quedaron tan impresionados con la voz de tenor del fagot, que se convirtió en un pilar del estilo clásico vienés de orquestación. Un orificio más estrecho y las llaves de ventilación de registro hicieron las notas más exageradas del fagot clásico. Bajo Almenröder en Alemania y Jancourt (autor de uno de los métodos del presente trabajo) en Francia, los fagotes se desarrollaron con agujeros de tono más grandes, espaciados más proporcionalmente con uno de los orificios más largos. Aunque estas tendencias iban en contra del diseño artesanal del fagot tradicional, eran aceptados en cierta medida por muchos otros fabricantes alemanes y franceses. (Koop, 2012)

Bajo Jancourt, Cokken, Triebet y Crampon, el fagot francés experimentó una reforma más suave. Conservó su diámetro interior más estrecho, con respiraderos más pequeños. Entre las importantes innovaciones alemanas rechazadas por los franceses se encontraban la doble ventilación y las espátulas de pulgar. A finales de siglo, se esperaba que el fagot tuviera un sonido completo, similar al de la actualidad. El fagotista estaba obligado a estar cómodo en todas las tonalidades y en la imitación de todos los demás instrumentos melódicos, imponiendo nuevas demandas de entonación, respuesta y rango dinámico. (Koop, 2012)

Tal y como se expone, se establecieron dos sistemas de fagot diferenciados. Por un lado, el *fagot sistema ordinario* considerado como el modelo tradicional y, por otro lado, el nuevo sistema o *sistema perfeccionado* diseñado por Jancourt. Ambos sistemas fueron integrados en el *Méthode théorique et pratique* de Jancourt, 1847. (Mas Soriano, 2018)



**Figura 1.** Fagot modelo ordinario de 17 llaves vs. fagot modelo perfeccionado de 16 llaves. Tomado de *El fagotista Camilo Melliez (1819-1874): un paseo por la historia del fagot en el Madrid del S. XIX*, por F. Mas Soriano, 2018, Piles.

En la década de 1880 y posterior, Wilhelm Heckel reemplazó los diseños basados en Almenröder de su padre con sus propias innovaciones de largo alcance. Rediseñó el orificio haciéndole más amplio y rectangular, y alargándole aún más su parte ascendente. Sus revisiones finales en el trabajo clave del fagot son esencialmente las que se usan en la actualidad. No obstante, Heckel aceptó los timbres contrastantes tradicionales en los registros superiores e inferiores. Estas elecciones consideradas conllevan la tercera ola de exportación del diseño en la historia del fagot. El modelo de Europa central se desvaneció primero, reemplazado por los nuevos diseños de Heckel. A principios del siglo XX, el modelo alemán fue reemplazado en la mayoría de los casos individuales por el modelo francés. Otros fabricantes en Alemania imitaron rápidamente los modelos de Heckel. Durante todo este siglo, el fagot alemán, sutilmente revisado en manos de los sucesores de Heckel e imitadores, ganaron influencia. El siglo XXI, impulsó al modelo francés, a pesar de sus indudables virtudes, al borde de la extinción. (Koop, 2012)

### **3. Programaciones didácticas de fagot 2021/2022 en Castilla y León**

A lo largo de este apartado, se expondrán parte de las programaciones anuales de la asignatura de fagot recopiladas dentro del grado de elemental y profesional de Castilla y León en el curso 2021/2022. La elección específica de estos conservatorios se debe a que se ha querido limitar a la hora de examinar todos los centros, y se ha querido reducir la investigación a todos los centros que pertenecen a esta comunidad autónoma. De la misma manera, se verificará si en los planteamientos de la asignatura de fagot se siguen utilizando métodos del siglo XIX.

Castilla y León cuenta con doce centros de enseñanzas y difusión de la música de los grados de elemental y profesional. Estas instituciones son: conservatorio de Música de Soria, Astorga (León), León, Ponferrada (León), Palencia, Salamanca, Segovia, Valladolid, Zamora, Burgos, Miranda de Ebro (Burgos) y Ávila. Se ha podido acceder a todas las programaciones de fagot de Castilla y León salvo a la de Ávila y la de Miranda de Ebro (Burgos). Esta última, solo tiene hasta el grado de elemental y no consta la existencia de la especialidad de fagot.

#### **3.1. Tratados del siglo XIX en la actualidad**

En lo que atañe a esta sección, se irán mostrando los apartados de interés de las programaciones de estos diez conservatorios: Soria, Astorga (León), León, Ponferrada (León), Palencia, Salamanca, Segovia, Valladolid, Zamora y Burgos. A continuación, se va a comprobar si dentro de estas programaciones de la especialidad de fagot se siguen utilizando métodos (o parte de ellos) del siglo XIX en la didáctica de la asignatura y, más en concreto, si se siguen impartiendo los que se analizarán en los próximos capítulos: el *Nouvelle méthode de basson* (1802) de Etienne Ozi; el *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de Eugène Jancourt y el *Method for Bassoon* de Julius Weissenborn (1837-1888).

Para ello, se han diseñado tablas específicas en referencia a cada conservatorio de manera individual, en las que se ha tenido en cuenta el grado de elemental o profesional, los cursos académicos, el autor, el método o la sección del método que se utiliza, y la temporalidad de cada curso en el caso de marcarla en cada programación. De esta manera, se podrán obtener resultados sobre su aplicación en la actualidad y se conseguirá una recopilación de estos para su posterior análisis. Por último, se realizarán unas

conclusiones entorno a estos tratados y se comentarán otro tipo de tratados que se utilizan en la actualidad para comprobar su idoneidad respecto al fagot actual.

### 3.1.1. Conservatorio de Soria

Grado	Curso	Método
Elemental	2º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo I-VIII
	3º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo IX-XVII
	4º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo IX-XVII J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol I
	Colectiva	Dúos comprendidos en el método “Populare” de E. Ozi
Profesional	1º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol II, estudios 1-30
	2º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol II, estudios 31-50
	3º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i>

**Tabla 1.** Conservatorio de Soria. Elaboración propia a partir de la programación didáctica de fagot del curso 2021/2022 del conservatorio de Soria.

Tal y como se muestra en la tabla explicativa del conservatorio de Soria, el principal método que se utiliza es el de Weissenborn desde los cursos más bajos hasta los estudios de profesional. Así mismo, se utiliza el tratado de Ozi para uno de los cursos más elevados. Cabe mencionar que del compositor Weissenborn, se estudia el método completo y los *Bassoon Studies* Op. 8, Vol I y II. Estos estudios están integrados dentro del método, no obstante, el *Practical Method for the Bassoon* hace referencia al propio método editado posteriormente por Carl Fischer en 1941. Así mismo, del compositor Ozi se utiliza una de las partes del tratado y son los *42 caprices*, de los cuales se realizó una edición en 1974 por Leonard Sharrow, utilizado en los planes de estudio actuales.

Por último, realizar una mención especial a la clase de colectiva del cuarto curso de elemental, en donde se proponen los dúos comprendidos en el método “Populare” de E. Ozi. Estos dúos están extraídos del tratado decimonónico de Ozi. Resulta interesante comprender la importancia que tienen estos métodos decimonónicos en la actualidad, ya que se siguen utilizando en los planes de estudio debido a que proporcionan mejoras en el aprendizaje.

### 3.1.2. Conservatorio de Astorga, León

Grado	Curso	Método
Elemental	2º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo I-VIII
	3º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo IX-XV
		J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol I, capítulo I-III E. Ozi: Dúos comprendidos en el método “Populare”
	4º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo XVI-XXI J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol I, capítulo III-V E. Ozi: Dúos comprendidos en el método “Populare”
Profesional	1º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol II, estudios 1-20 J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
	2º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol II, estudios 21-50 J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
	3º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i>

**Tabla 2.** Conservatorio de Astorga (León). Elaboración propia a partir de la programación didáctica de fagot del curso 2021/2022 del conservatorio de Soria.

El conservatorio de Astorga sigue el mismo esquema que el anterior en Soria, los métodos decimonónicos se proponen en los mismos cursos y se detalla la temporalización en cada una de sus programaciones anuales. De la misma manera, se proponen Weissenborn y Ozi, dejando atrás el método de Jancourt, quien de momento no se ha incluido en los planes de estudio. Todos estos libros propuestos son partes extraídas de los propios tratados, salvo el de Weissenborn, en el cual se utiliza su método al completo. Por último, cabe mencionar la peculiaridad en cuarto curso de los dúos comprendidos en el método “Populare” de Ozi estudiados en la asignatura de fagot de manera individual y no colectiva. Estos dúos pertenecen a uno de los apartados del tratado original del propio autor.

### 3.1.3. Conservatorio de León

Grado	Curso	Método
Elemental	2º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
	3º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol I</i>
	4º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol I</i>
	1º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol I</i>
Profesional	2º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol II</i>
	3º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i>
	4º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i>

**Tabla 3.** Conservatorio de León. Elaboración propia a partir de la programación didáctica de fagot del curso 2021/2022 del conservatorio de León.

En el conservatorio de León siguen utilizando métodos decimonónicos, en concreto los de Ozi y Weissenborn. De la misma manera, mantienen el mismo esquema que los conservatorios expuestos anteriormente salvo una diferencia. El método de Ozi es utilizado en tercero y cuarto de profesional, es decir, se utiliza en los dos cursos, no únicamente en uno como en los mencionados con anterioridad.

Así mismo, no aparece reflejada su temporalidad en relación con la repartición de estudios en cada curso y tampoco aparece reflejado el tratado de Jancourt, el cual no ha sido mencionado de momento. No obstante, es de gran interés que se incluyan estos métodos en la mayoría de los cursos de formación de grado elemental y profesional. Todo ello pone en valor a los compositores que han compuesto estos métodos para la morfología del fagot del siglo XIX, pero que siguen pudiéndose interpretar en el siglo actual.

Por último, mencionar el *Bassoon Studies Op. 8, Vol I*, el cual es estudiado a lo largo de tres cursos académicos, una diferencia notoria respecto al resto de conservatorios mencionados. De la misma manera, el método completo de Weissenborn abarca únicamente los tres primeros cursos del grado elemental, dejándose de utilizar en grado profesional, dato contrastante respecto al centro anterior comentado.

### 3.1.4. Conservatorio de Ponferrada, León

Grado	Curso	Método
Elemental	2º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo I-VIII
	3º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo IX-XVI
		J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol I, capítulo I-III
	4º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo XVI-XXI J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol I, capítulo I-V
Profesional	1º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol II, estudios 1-20
		J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
	2º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol II, estudios 21-50 J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
	3º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i>

**Tabla 4.** Conservatorio de Ponferrada (León). Elaboración propia a partir de la programación didáctica de fagot del curso 2021/2022 del conservatorio de Ponferrada.

El conservatorio de León sigue exactamente el mismo esquema que los tres primeros centros expuestos. Los métodos se utilizan en los últimos años del grado elemental y los primeros años del profesional. El grado elemental son cuatro años y el de profesional seis. Al utilizarse en seis cursos de los diez totales, se remarca la importancia de estos métodos, ya que se utilizan en más de la mitad de los cursos totales de las enseñanzas profesionales de música.

De la misma manera, el método sobre el que más se incide a lo largo de los cursos es el de Weissenborn y al final de profesional los “caprichos” de Ozi. El desarrollo del fagot a lo largo de estos dos siglos ha ido variando y aun así se siguen proponiendo métodos decimonónicos en los que las partes teóricas sobre el instrumento no se pueden relacionar con el instrumento en la actualidad.

En relación con las tablas expuestas hasta el momento, tienen en común el planteamiento de los tratados introducidos en las programaciones, que abarcan desde

segundo de elemental hasta tercero o cuarto de profesional. Que no lleguen a introducirse en los últimos cursos, muestra que son formativos desde que el alumnado aprende a interpretar el fagot hasta que adquiere habilidades interpretativas para poder aplicarlas a obras nuevas.

### 3.1.5. Conservatorio de Palencia

Grado	Curso	Método
Elemental	2º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo I-XV
	3º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo XV-XXI
	4º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol I
Profesional	1º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol II, estudios 1-25
	2º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol II, estudios 26-50
	3º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i> , 1-21
	4º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i> , 22-42

**Tabla 5.** Conservatorio de Palencia. Elaboración propia a partir de la programación didáctica de fagot del curso 2021/2022 del conservatorio de Palencia.

El conservatorio de Palencia tiene la peculiaridad de que trabaja el *Bassoon Studies* Op. 8, Vol I a lo largo de un único curso, en vez de repartir los estudios en dos cursos en comparación con el resto de los conservatorios expuestos hasta el momento salvo el de Soria. De la misma manera, mantiene semejanzas con el conservatorio de León, ya que se estudian los *42 caprices* de E. Ozi a lo largo de dos cursos académicos, de forma que se estudian la mitad de los caprichos en un año y la otra mitad en el último. También, comprenden un periodo desde segundo de elemental hasta cuarto de profesional como en el resto de centros, no llegando a los cursos más altos.

Todos los centros señalados hasta el momento comparten el mismo punto en común, y es que los métodos de los compositores Weissenborn y Ozi están integrados dentro de las programaciones anuales de la asignatura de fagot. Sin embargo, el método de Jancourt no ha sido mencionado hasta el momento. Posiblemente se deba a que no tiene la misma relevancia que tienen los otros dos, a pesar de ser muy popular y con grandes cambios evolutivos en el fagot en el siglo XIX.

### 3.1.6. Conservatorio de Salamanca

Grado	Curso	Método
Elemental	2º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo III
	3º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo IV-VI
	4º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo VII-VIII
Profesional	1º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo X-XV
	2º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo XVI-XXI
		J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol I, páginas 2-24
	3º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo XXII-XXV
		J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol I, páginas 24-34
	4º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol II, estudios 1-28
J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies</i> Op. 8, Vol II, estudios 29-50		
E. Ozi: <i>42 caprichos</i> , 1-15		
5º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i> , 16-42	
6º	E. Jancourt: <i>26 estudios melódicos</i>	

**Tabla 6.** Conservatorio de Salamanca. Elaboración propia a partir de la programación didáctica de fagot del curso 2021/2022 del conservatorio de Salamanca.

El conservatorio de Salamanca es el más notorio en cuanto a diferencias respecto al resto de instituciones que se han ido exponiendo. Tal y como se muestra en la tabla explicativa, los métodos aparecen en todos los cursos de las enseñanzas de grado elemental y profesional salvo en el curso primero de elemental. Es de gran interés que se estudien en todos los cursos los tratados y que se interpreten hasta tres por curso.

El *Practical Method for the Bassoon* de J. Weissenborn se estudia desde los inicios del grado de elemental hasta cuarto de grado profesional, una de las novedades no expuestas hasta el momento que muestra la gran incidencia en este método a lo largo de seis cursos académicos. Respecto al tratado de Ozi, se reparte en dos cursos académicos coincidiendo con el conservatorio de Palencia y León.

Por último, señalar la gran peculiaridad de esta tabla respecto al resto de tablas expositivas. En el conservatorio de Salamanca se estudian los “26 estudios melódicos” de E. Jancourt procedentes del tratado decimonónico del propio compositor. Estos estudios se imparten en el último año de enseñanzas profesionales, por lo que se puede traducir en que se considera que requiere un mayor esfuerzo en su interpretación y que son estudios de gran dificultad. Para concluir, marcar la importancia de estos métodos los cuales están incluidos en nueve de diez cursos.

### 3.1.7. Conservatorio de Segovia

Grado	Curso	Método
Elemental	2º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo I-VIII
	3º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo IX-XVIII
	4º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol I</i>
Profesional	1º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> , capítulo XIV-XXV
	2º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol II</i> , estudios 1-17
	3º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol II</i> , estudios 17-50 E. Ozi: <i>42 caprichos</i> , 1-11
	4º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i> , 11-42

**Tabla 7.** Conservatorio de Segovia. Elaboración propia a partir de la programación didáctica de fagot del curso 2021/2022 del conservatorio de Segovia.

El conservatorio de Segovia cumple con el esquema expuesto en las tablas anteriores y comparte las mismas similitudes respecto al resto de conservatorios. Se inciden en los métodos de Weissenborn y Ozi. A su vez, se reparten los *42 caprichos* de Ozi a lo largo de dos cursos académicos como en los conservatorios de Salamanca, Palencia y León. De la misma manera, en la programación anual de Segovia se marca la temporalidad de cada uno de los tratados y se incide en el número de capítulos que el alumno debe de ver en cada curso académico. Este centro comparte muchas similitudes con la organización de los otros conservatorios expuestos hasta el momento. Todos abarcan el mismo rango de cursos y se exponen la misma temporalización que en otros centros.

### 3.1.8. Conservatorio de Valladolid

Grado	Curso	Método
Elemental	2º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
	3º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
	4º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol I</i>
Profesional	1º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol II, estudios 1-25</i>
	2º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol II, estudios 26-50</i>
	3º	E. Ozi: <i>42 caprichos, 1-21</i>
	4º	E. Ozi: <i>42 caprichos, 22-42</i>

**Tabla 8.** Conservatorio de Valladolid. Elaboración propia a partir de la programación didáctica de fagot del curso 2021/2022 del conservatorio de Valladolid.

El conservatorio de Valladolid sigue el esquema propuesto en los demás centros de enseñanza, impartiendo los métodos de Weissenborn y Ozi en los mismos cursos académicos. Ozi está distribuido en dos cursos como en los conservatorios de Segovia, Salamanca, Palencia y León. De la misma manera, Weissenborn sigue siendo el método más predominante a lo largo de los cursos de las enseñanzas elementales y profesionales. En contraposición, Jancourt no se menciona en los planes de estudio de Valladolid.

### 3.1.9. Conservatorio de Zamora

Grado	Curso	Método
Elemental	3º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
		J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol I</i>
	4º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
Profesional		J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol I</i>
	1º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol I</i>
	2º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol II</i>
	3º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i>
	4º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i>

**Tabla 9.** Conservatorio de Zamora. Elaboración propia a partir de la programación didáctica de fagot del curso 2021/2022 del conservatorio de Zamora.

El conservatorio de Zamora comparte un esquema similar al resto de los centros mencionados, teniendo la peculiaridad de que se empiezan a impartir los métodos en tercero de elemental. J. Weissenborn sigue siendo el tratado predominante y el que está integrado en la mayoría de sus cursos, y Ozi sigue incorporado en dos de los cursos de grado profesional junto con los conservatorios de Segovia, Salamanca, Palencia, León y Valladolid. Jancourt carece de mención en los planes de estudio de la especialidad de fagot en Zamora.

### 3.1.10. Conservatorio de Burgos

Grado	Curso	Método
Elemental	1º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
	2º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
	3º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i>
		J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol I</i>
	4º	J. Weissenborn: <i>Practical Method for the bassoon</i> J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol I</i> J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol II</i>
Profesional	1º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol II</i>
	2º	J. Weissenborn: <i>Bassoon Studies Op. 8, Vol II</i>
		E. Ozi: <i>42 caprichos</i>
	3º	E. Ozi: <i>42 caprichos</i>
	4º	E. Jancourt: <i>26 estudios melódicos</i>
5º	E. Jancourt: <i>26 estudios melódicos</i>	

**Tabla 10.** Conservatorio de Burgos. Elaboración propia a partir de la programación didáctica de fagot del curso 2021/2022 del conservatorio de Burgos.

La programación del conservatorio de Burgos es muy similar a la del conservatorio de Salamanca. Ambos centros son los que más cursos académicos tienen en los que se incorporan los tratados del siglo XIX. En el caso de Burgos, se empieza desde primero de enseñanzas elementales hasta el penúltimo curso de enseñanzas profesionales. Este conjunto hace un total de nueve de diez cursos musicales. Que los tratados decimonónicos estén presentes en casi todos los cursos, remarcan la importancia que estos adquieren y evidencian las mejoras en el aprendizaje del alumnado. Cabe

destacar, junto con el conservatorio de Salamanca, la peculiaridad de los “26 estudios melódicos” de E. Jancourt, los cuales se imparten a lo largo de dos cursos enteros y son nuevamente mencionados e integrados en los planes de estudio de la actualidad.

### **3.1.11. Métodos decimonónicos de fagot de Castilla y León**

Las tablas explicativas expuestas de los métodos decimonónicos de J. Weissenborn, E. Ozi y E. Jancourt muestran la consideración significativa a estos tratados. Todos los conservatorios de Castilla y León muestran la utilización de estos métodos del siglo XIX en las enseñanzas de la asignatura de fagot tanto de grado elemental como de profesional en la actualidad. Cada curso académico sigue un mismo esquema dividido en dos partes, por un lado, los tratados o partes de estos que se tienen que interpretar a lo largo del curso y una segunda parte en la que se recomiendan obras musicales que deben de ser interpretadas en las propias audiciones.

Tal y como se aprecia en las tablas explicativas, por lo general, los cursos en los que se empiezan a interpretar estos tratados oscilan entre segundo de grado elemental hasta cuarto de profesional obteniendo un total de siete cursos de los diez totales que existen en las enseñanzas de los conservatorios de música de Castilla y León. De la misma manera, se ha comprobado la gran similitud existente entre las diferentes programaciones anuales de esta especialidad en la comunidad nombrada. Todas siguen la misma estructura y los métodos propuestos en cada curso son semejantes, comenzando por el de Weissenborn en el grado elemental y profesional, continuando por Ozi utilizado en el grado profesional y terminando por Jancourt en los últimos cursos de profesional.

El *Practical Method for the bassoon* de Julius Weissenborn, tal como muestran las tablas expositivas en su suma mayoría, se aplica desde las enseñanzas más bajas del grado de elemental, generalmente desde el segundo curso hasta segundo de profesional. Es un método extenso, de unas 120 páginas aproximadamente y se reparten sus capítulos anualmente. La parte teórica del fagot no se enseña, ya que solo se imparte la parte práctica debido a que el método de Weissenborn describe el fagot del siglo XIX, el cual no termina con corresponderse con el de la actualidad. Es importante resaltar que el método propuesto en todos los conservatorios equivale al editado por Carl Fischer en 1941.

Otro de los tratados de Weissenborn expuestos en las programaciones son los *Bassoon Studies* Op. 8, Vol I y Vol II. Estos estudios pertenecen a uno de los métodos y

la edición propuesta en las referencias de las programaciones es la de Peters en 2002. Las tablas, en su gran mayoría, proponen estos estudios desde tercero-cuarto de elemental comenzando por el Vol I hasta segundo de profesional terminando por el Vol II. Todo ello muestra que el método decimonónico del compositor Weissenborn es el más utilizado en la actualidad y en la mayoría de los cursos de estas enseñanzas.

Los *42 caprichos* de Étienne Ozi se aplican en el grado profesional debido a su complejidad, en los cursos de tercero y cuarto de profesional. Estos “caprichos” tienen una mayor dificultad respecto al método de Weissenborn y requieren una mayor técnica interpretativa porque se necesita cierto grado de madurez con el fagot y la muestra de ciertas habilidades interpretativas. Los caprichos de Ozi se encuentran insertados en su tratado original titulado el *Nouvelle Méthode de Basson* (1803), el cual se analizará en el siguiente capítulo, representando el punto culminante de los estudios del tratado original de Ozi.

Mas Soriano señala que el capricho (caprice) era una pieza musical generalmente de carácter instrumental, cuya forma solía ser libre y escrita en tempo rápido y animado. En determinadas ocasiones el estilo del capricho era parecida a la fantasía o tocata y la libertad estilística le otorgaba el carácter de estudio. Los caprichos tenían un ritmo muy marcado y un carácter virtuosístico, de ahí que en la actualidad se proponga en dos de los cursos más elevados de profesional. Estas piezas muestran el virtuosismo musical que se introdujo en la música instrumental con el desarrollo de los instrumentos. (Mas Soriano, 2019)

Los *26 estudios melódicos* de Eugène Jancourt, no son habituales en las programaciones didácticas de la actualidad. Tal y como muestran las tablas, se han propuesto únicamente en dos de los diez conservatorios señalados, el de Salamanca y Burgos. Estos estudios de mayor complejidad en comparación con los de Weissenborn y Ozi, por ello, se proponen en los cursos más elevados de profesional, en este caso, Salamanca lo propone en sexto de profesional y Burgos en cuarto y quinto de profesional. Todo ello indica un nivel de exigencia mayor en contraposición a los otros dos tratados, y un control mayor de las habilidades técnicas con el dominio del fagot.

### **3.1.12. Otros métodos**

Otros de los métodos propuestos en las programaciones anuales de la asignatura de fagot de Castilla y León en el curso 2021/2022 son los siguientes:

- Peter Wastall: *Aprende tocando el fagot* (1995).
- Henry Paine: *Bassoon Student* (2002) y *Studies and Melodious Etudes for Bassoon* (2001).
- F. Obradous: *Método de intervalos y arpeggios* (1988).
- J. Van Beekum: *Fagotterie* (1978).
- F. Obradous: *Enseignement Complet du Basoon* (ed.1988).
- E. Bourdeau: *Trente etudes pour le basson* (2005).
- Milde: *25 estudios de escalas y arpeggios* (2005) y *25 estudios de concierto* (2005).

Estos tratados, en su mayoría, son de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. A lo largo de este periodo, el fagot no ha demostrado un desarrollo técnico ni morfológico respecto al siglo XIX. También, todos los tratados propuestos en las programaciones actuales son anteriores al año actual, 2022. Por todo ello, sería interesante la publicación de nuevos métodos de fagot más actualizados proponiendo aspectos teóricos sobre la morfología del propio instrumento y sus posiciones, y aspectos prácticos que desarrollen las habilidades interpretativas del alumnado con estudios, arpeggios, movimientos, lecciones, sonatas, o escalas que se relacionen con música con la que el propio alumnado se sienta identificado y esté acostumbrado a escuchar, poniendo por delante sus preferencias musicales.



#### **4. Métodos de E. Ozi (1803), E. Jancourt (1847) y J. Weissenborn (1837-1888)**

En los apartados expuestos con anterioridad, se ha verificado la utilización de los métodos de Ozi, Jancourt y Weissenborn en las enseñanzas elementales y profesionales de los conservatorios de Castilla y León de la actualidad. A lo largo de este capítulo se tratará de analizar los métodos el *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de Ozi, el *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de Jancourt y el *Practical Method for the Bassoon* (1837-1888) de Weissenborn. Así mismo, se elaborará una plantilla en común que sirva de base para comparar estos tratados decimonónicos de fagot.

Para tratar de configurar la plantilla, se sigue un esquema aplicable al resto de tratados: se comienza con la organización del tratado, donde se señala la forma de organización y cómo se ha desarrollado cada método; la estructura, escogida para comentar cómo se tratan las partes expuestas en la organización; el contenido teórico, donde se señalan las explicaciones teóricas sobre las propias técnicas del instrumento; el contenido práctico, muestran las composiciones creadas a modo de ejercicios prácticos; y las partes aplicables en la actualidad, verificadas en los planes de estudio de la vigentes.

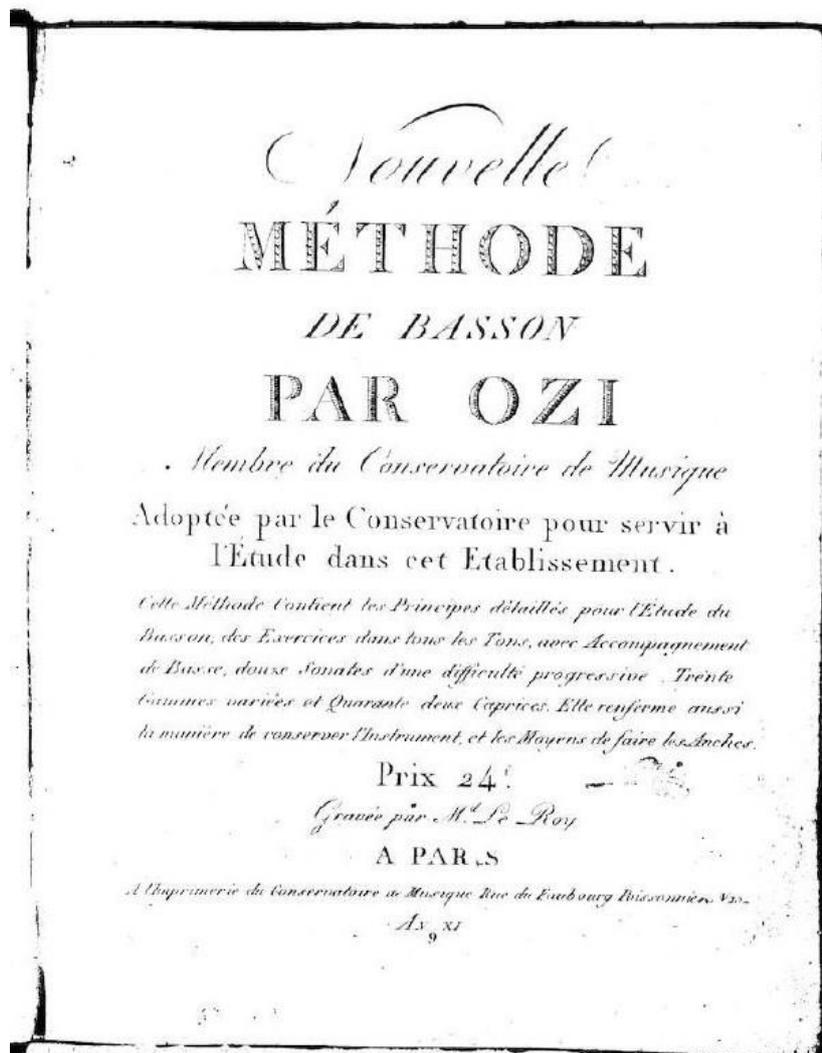
##### **4.1. *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de E. Ozi**

El presente método de Ozi se compuso tras la redacción de su tratado anterior *Méthode Nouvelle et Raisonnée pour le Basson* en 1787. El *Nouvelle Méthode de Basson* vino a sustituir el tratado anterior y fue una de las novedades de la época al dar un giro importante respecto a todo lo publicado hasta ese momento en la enseñanza del fagot. Así mismo, se convirtió en el método más extenso e importante dedicado al fagot, por lo que Ozi volvió a dar un nuevo impulso a la didáctica del instrumento a través de esta obra, que se convirtió en el tratado de fagot más utilizado durante la primera mitad del siglo XIX en Europa. (Mas Soriano, 2019)

##### **4.1.1. Organización**

El tratado contiene 146 páginas, dato novedoso que alude a la gran cantidad de contenido que poseía un método por aquella época. Se comienza por los aspectos teóricos, de los que algunos de ellos contienen pequeños ejemplos prácticos. Se sigue por el contenido práctico con estudios, escalas, sonatas, arpeggios, etc. En último lugar, se señala en las últimas páginas el contenido teórico final. Es decir, se organiza de manera que se expone el contenido teórico, posteriormente el práctico y finaliza con la vuelta al

contenido teórico. A continuación, se muestra la portada original del método y un índice de elaboración propia en el que se expone la organización del tratado.



**Figura 2.** Portada del *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de E. Ozi. Tomado del *Nouvelle Méthode de Basson* de E. Ozi, 1803.

### Índice

1. <i>Nouvelle Méthode de Basson</i> (1803) de E. Ozi .....	1
1.1. Manera de sujetar el instrumento .....	2
1.2. Formación del sonido .....	2
1.3. Embocadura .....	2
1.4. Cualidades de la caña .....	3
1.5. Digitación .....	4
1.6. Articulaciones y matices .....	6
1.7. Adornos del canto .....	10

1.8. Manera de frasear y de respirar .....	27
1.9. Movimiento Adagio.....	29
1.10. Movimiento Allegro .....	30
1.11. Carácter del fagot.....	31
1.12. Escalas y arpegios.....	36
1.13. Veinticinco lecciones a dúo .....	41
1.14. Seis lecciones en clave de do en cuarta .....	52
1.15. Seis sonatas pequeñas .....	58
1.16. Seis sonatas grandes .....	78
1.17. Treinta ejercicios de escalas variadas en todos los tonos mayores y menores.....	116
1.18. Cuarenta y dos Caprichos .....	122
1.19. Manera de conservar el instrumento.....	141
1.20. Indicaciones sobre la manera de hacer la caña .....	142

#### **4.1.2. Estructura**

La estructura del método comienza con una aproximación a la morfología y la interpretación del fagot. Estos aspectos se tratan de manera teórica y son: la manera de sujetar el instrumento, la formación del sonido, la embocadura, las cualidades de la caña, la digitación, las articulaciones y matices, los adornos del canto, la manera de frasear y respirar, el movimiento *adagio*, el movimiento *allegro* y el carácter del fagot. Cabe mencionar los pequeños ejemplos prácticos en los apartados de la embocadura, digitación, articulaciones y matices, adornos del canto, manera de frasear y respirar, el movimiento *allegro*. Una vez finalizado el contenido teórico con pequeños ejemplos prácticos, se exponen los apartados dedicados a la práctica, estos son las escalas y arpegios, veinticinco lecciones a dúo, seis lecciones en clave de do en cuarta, seis sonatas pequeñas, seis sonatas grandes, treinta ejercicios de escalas en tonos mayores y menores, y los cuarenta y dos caprichos. Finalmente, el método se cierra con la explicación teórica y novedosa sobre los cuidados para conservar el instrumento y las indicaciones sobre la manera de hacer la caña.

#### **4.1.3. Contenido teórico**

El contenido teórico se muestra en gran medida a lo largo del método, hasta en ciertas partes consideradas prácticas. A continuación, se analizan las secciones en las que están incluidas el contenido teórico:

## **Manera de sujetar el instrumento**

La correcta colocación del instrumento que se expone en el método consiste en fijar con un cordón a uno de los botones del traje para tener el tudel situado enfrente de la boca con el fin que no surja la necesidad de bajar o subir la cabeza. En el siglo XIX esta colocación era la tradicional y la que utilizaban la mayoría de los intérpretes de fagot. En la actualidad se utiliza un arnés que puede ir agarrado alrededor del cuello o sobre la espalda. De la misma manera, Ozi señala la importancia del dedo índice y la inclinación ligera de la muñeca en el fagot. No obstante, no se indica la postura que se debe adoptar, en este caso, de pie adelantando la pierna izquierda. Finalizada la explicación sobre la colocación del instrumento, Ozi indica cómo se coloca la caña humedecida en el tudel, el cual debe de estar ligeramente girado hacia fuera del instrumento e intentará obtener soltura abriendo y cerrando dedos sin tocar.

## **Formación del sonido**

Una vez obtenida la correcta colocación del instrumento, se empieza a formar el sonido y a emitir las primeras notas. Ozi explica la colocación de la caña en los labios e indica que la primera emisión de sonido que el alumnado debe de hacer es la sílaba “tú” a través del golpe de la lengua pronunciado sobre la caña. Esta metodología se sigue utilizando en la actualidad en el primer curso.

La primera nota que debía de practicar el alumnado, tal y como muestra Ozi en su primer ejemplo, era Do<sub>2</sub>. Una vez emitido este sonido, se continua la escala de manera ascendente. De la misma manera, comenta la importancia de prestar atención a los sonidos a través del oído para no desafinar y siempre realizarlo en un estilo cantáble. Este aspecto es tratado en la actualidad en todos los cursos académicos de los conservatorios. La correcta afinación y su sonoridad es de los aspectos más importantes y evaluables hoy en día.

## **Embocadura**

Ozi incide en tres factores: la correcta colocación de la caña dentro de la boca; la inclinación de la caña en el tudel y la colocación de la caña sobre los labios. En este apartado profundiza en los aspectos tratados en la formación del sonido. Lo indicado sobre la embocadura en el propio método en 1803 es tal y como se coloca en la actualidad. Por lo que el fagot no se ha desarrollado de tal manera que haya afectado a la embocadura

vigente. No obstante, Ozi no especifica sobre si la inclinación de la caña es hacia la derecha o a la izquierda.

### **Cualidades de la caña**

Ozi indica su preferencia por el *roseau* propio que se cría en Francia en el departamento de Rhône, du Var y de los Alpes marítimos para la fabricación de las cañas, no obstante, a veces se preferían las de las partes meridionales de Italia porque son más secas y menos esponjosas. De la misma manera, señala las cualidades que debe de poseer la caña, para la obtención de un buen resultado, en los registros del fagot basados en su color, la sequedad y el tamaño. Una vez que el alumnado haya conseguido tocar las notas de los diferentes registros del instrumento, será capaz de conocer qué fuerza debe aplicar a la caña, cuándo debe cambiarla y cómo debe fabricarlas.

### **Digitación**

Lo más importante de este apartado es el control de la técnica de digitación. Una vez controlada estas técnicas se puede llevar a cabo los apartados nombrados con éxito. Para ello, se necesita una notoria dedicación al instrumento estudiando las diferentes posiciones de las notas y practicando diferentes escalas en tonalidades variadas. Así mismo, recomienda que los dedos no estén alejados del fagot, ya que se consigue una mayor fluidez y nitidez en el sonido y una gran comodidad en su posición.

### **Articulaciones y matices**

Ozi expone las articulaciones teóricamente a través de tres tipos: el ligado, donde se pronuncia la sílaba “tu” únicamente en la primera nota; el *staccato*, se realizaba dando un golpe con la lengua en la caña en cada nota pronunciando la sílaba “tu”; el picado, realizando un golpe de lengua menos seco que en el *staccato*. Una vez obtenido el manejo de estas articulaciones, se varían en los movimientos *lento*, *andante* y *allegro*.

El apartado de los matices es de suma importancia para Ozi, debido a que sin ellos no existiría el color en la ejecución. Lo que en la actualidad denominamos matices, Ozi explica en su método la importancia de estos y que forman parte del fagot desde los inicios del fagot. De la misma manera, incluye matices de todo tipo, para darle un sentido de intensidad a las obras. En la pedagogía del fagot actual es un elemento expresivo que cobra gran importancia y que el alumnado debe aprender para introducirlo en la interpretación de las obras.

## **Adornos del canto**

Los adornos en el canto son explicados de manera profunda en su método. Explica de manera teórica cada tipo de adorno que se puede encontrar en las obras, su manera de ejecución y ejemplos para llevarlo a la práctica. Cabe remarcar el movimiento musical del momento, el Romanticismo, en el que la importancia de mostrar el virtuosismo instrumental con este tipo de adornos es fundamental para transmitir el carácter de las obras en su interpretación.

Ozi remarca la libre improvisación de las notas de adorno, ya que no especifica las notas precisas que deben tocarse. En el *Nouvelle Méthode*, muestra definición teórica de las notas pequeñas, las notas preparadas, el portamento, la doble nota pequeña, el grupeto y el trino, sobre el cual incide y compone varios ejemplos prácticos. Estos cuatro aspectos se van a tratar en todos los tratados decimonónicos y en los aspectos teóricos de la actualidad.

## **Manera de frasear y de respirar**

En este apartado y de manera teórica Ozi define el fraseo musical a través del *Méthode du Chant* donde remarca respirar en los principios de frase para evitar romper el fraseo musical. Así mismo, se pueden realizar dos tipos de respiración, la “Gran Respiración” dirigida hacia movimientos más rápidos en los finales de frase, y la “Semi-Respiración” utilizada en movimientos de carácter más lento realizados en los reposos intermedios.

## **Movimiento *adagio***

A pesar de pertenecer al contenido práctico, Ozi lo trata todo de manera teórica sin exponer ningún ejemplo práctico. Resulta curioso que sea el único apartado sin contenido práctico. Esto es debido a que el entendimiento es más fácil. Ozi explica el carácter que debe tener el movimiento *adagio* y lo enlaza con sentimientos que el intérprete debe transmitir en la interpretación.

## **Movimiento *allegro***

Forma parte del contenido práctico, no obstante, Ozi realiza una explicación teórica sobre el carácter que debe transmitir el intérprete del movimiento *allegro*. En este caso y en comparación con el apartado anterior, sí que señala ejemplos prácticos. El

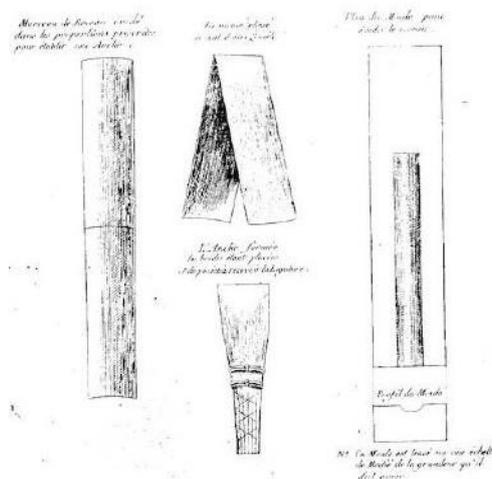
*allegro* debía ser tocado con audacia y atrevimiento, palabras que en la actualidad hacen referencia al movimiento *allegro*.

### Manera de conservar el instrumento

Ozi dedica una página a tamaño folio entera a este apartado de manera teórica. Tal y como se ha expuesto en el primer capítulo, el fagot en el siglo XIX no se desarrolló como en la actualidad y era más frágil. Ese apartado es de los más importantes de su tratado porque no se había expuesto hasta entonces. Es la primera vez que un compositor de fagot le daba importancia al mantenimiento del instrumento y explica la conservación por escrito en el propio método. Ozi explica que la humedad y el polvo producía desafinación y dificultad en la emisión de sonidos del instrumento. Por todo ello, es necesario desmontar el instrumento después de tocar y limpiarlo de manera correcta, explicada paso a paso por el compositor.

### Indicaciones sobre la manera de hacer la caña

Es el apartado más importante y novedoso del método. Se explica en tres páginas de extensión y no ha sido hasta el *Nouvelle Méthode* cuando se trata el tema de la fabricación de las cañas. Esto se debe a que el alumnado no elaboraba sus cañas porque quedaban a manos de un luthier. A partir de este método, el alumnado fabricará sus propias cañas. Esto marca un antes y un después en la enseñanza del fagot. Ozi indica el proceso de elaboración y fabricación de las cañas. Tras el proceso explicativo de manera teórica, Ozi ilustra a través de una ilustración el procedimiento del montaje de la caña, algo totalmente novedoso en la época, ya que no se ha tenido referencia ilustrativa sobre la fabricación de estas hasta este método.



**Figura 3.** Elaboración de cañas del *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de E. Ozi. Tomado del *Nouvelle Méthode de Basson* de E. Ozi, 1803.

#### 4.1.4. Contenido práctico

El contenido práctico comienza a través de pequeños ejemplos en los apartados de la embocadura, digitación, articulaciones y matices, adornos del canto, manera de frasear y respirar, el movimiento *allegro* y el carácter del fagot. A partir de este último apartado, se inicia el contenido puramente práctico sin anotaciones teóricas. A continuación, realiza un breve análisis:

#### Escalas y arpeggios

Tras las explicaciones teóricas sobre la morfología e interpretación del fagot, el control sobre las posiciones y digitaciones del fagot y la emisión del sonido, este apartado el alumnado ya es capaz de realizar escalas ascendentes y descendentes y arpeggios. Las escalas y los arpeggios comienzan con la nota *do* central en la tonalidad de DoM.



Ejemplo 1. Primera escala. Tomado del *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de Ozi.



Ejemplo 2. Primer arpeggio. Tomado del *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de Ozi.

#### Veinticinco lecciones a dúo

Una vez dominadas las escalas y los arpeggios, se continua con veinticinco lecciones para promover la interpretación en conjunto de dos fagotes, de forma que el profesor pudiera hacer la segunda voz y el alumno/a la primera, para posteriormente intercalarla. La primera lección comienza en DoM con ambas notas en *do* central.



Ejemplo 3. Primera lección dúo. Tomado del *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de Ozi.

### Seis lecciones en clave de do en cuarta

Tras las lecciones en conjunto de fagotes, se comienza a practicar lecciones en clave de *do* en cuarta. Esta clave es muy frecuente utilizarla en la actualidad para una comodidad en la lectura de los registros más agudos del fagot. La lección está en DoM y comienza por la nota *do* central.



Ejemplo 4. Primera lección en clave de do en cuarta. Tomado del *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de Ozi.

### Seis sonatas pequeñas

Tras la dominación de las escalas y arpeggios, la clave de *fa* y *do* en cuarta, se continua con sonatas de pequeñas dimensiones, las cuales ocupan tres movimientos y se centran en el fraseo musical descrito en los apartados teóricos. La primera sonata comienza en *do* agudo en la tonalidad de DoM.



Ejemplo 5. Primera sonata pequeña. Tomado del *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de Ozi.

### Seis sonatas grandes

Una vez dominadas las sonatas de pequeña duración cada una, se comienza a interpretar sonatas más largas con el objetivo de que el alumnado obtenga más aguante en la interpretación. De la misma manera, poseen más dificultades a nivel paisajístico y de ornamentación que las sonatas anteriores, por lo que el alumnado ya tenía que tener

cierto grado de dominio del fagot. La primera sonata comienza con un *sol* central en SolM. A continuación, se muestra el primer sistema de la primera sonata grande.



Ejemplo 6. Primera sonata grande. Tomado del *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de Ozi.

### Treinta ejercicios de escalas variadas en todos los tonos mayores y menores

Tras la práctica de sonatas, se vuelve a la realización de ejercicios de variadas tonalidades mayores y menores para demostrar el control de todas las tonalidades y registros que abarca el fagot. El primero de ellos comienza con un *do* central en la tonalidad de DoM.



Ejemplo 7. Primer ejercicio de escala. Tomado del *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de Ozi.

### Cuarenta y dos Caprichos

Junto con el apartado de la elaboración de cañas, el apartado más importante del método. Los cuarenta y dos caprichos muestran la destreza que tiene que poseer el intérprete en la práctica del fagot. En estas obras de pequeño tamaño, se muestra el virtuosismo del alumnado y la puesta en práctica de todas las indicaciones que ha ido explicando Ozi a lo largo de todo método. El primer capricho está en DoM, comenzando por un *do* agudo.



Ejemplo 8. Primer capricho. Tomado del *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de Ozi.

#### **4.1.5. Partes aplicables en la actualidad**

Las programaciones didácticas de la especialidad de fagot del curso 2021/2022, expuestas en el segundo capítulo, muestran que el apartado de los *42 Caprichos* se sigue impartiendo en la actualidad. Por todo ello, se crearon distintas ediciones de los *42 Caprichos* para su utilización en la actualidad. Que esta forma musical se siga utilizando en la actualidad tras dos siglos, indica las ventajas de estos sobre el alumnado. Esta parte se mantiene viva a lo largo de los siglos porque es eficaz para mostrar el virtuosismo que puede llegar a tener el alumnado cuando toca el fagot.

De la misma manera, se pone a prueba haber seguido el método de manera correcta de principio a fin. Es decir, si se han seguido los pasos que Ozi ha marcado a lo largo del tratado, reflexionando sobre el contenido teórico y llevando a cabo la parte práctica desde las escalas hasta los caprichos, se verifica que se acaben interpretando con éxito los caprichos señalados. Por todo esto, en la actualidad se trabajan únicamente los caprichos, porque en los cursos anteriores lo que se pretende es aprender todos los apartados mencionados por Ozi para ponerlos en práctica y demostrar una asimilación de todos los conceptos que hacen referencia al propio instrumento.

#### **4.1.6. Aportaciones novedosas en la época**

El *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) está considerado como el principal método de referencia para el estudio de la versión histórica del fagot clásico. Este método fue el más utilizado durante la primera mitad del siglo XIX en Europa. (Mas Soriano, 2019) Por aquellos años fue el tratado más completo que se había elaborado hasta entonces. Ozi completa con más información los aspectos nombrados en los apartados anteriores, dejando clara la enseñanza del fagot en 1803, la cual es muy similar a la actual, dos siglos después.

Tal y como se ha comprobado en el análisis del método, los apartados de mayor innovación que marcaron un antes y un después en la enseñanza histórica del fagot han sido el de la manera de conservar el instrumento y las indicaciones sobre la manera de hacer las cañas. Ozi ha sido el primer compositor en dedicar espacio en su método a estos dos temas. De la misma manera, ha sido el primero en mostrar en su tratado la elaboración de las cañas con una figura ilustrativa. A partir de este momento, 1803, los compositores que elaboren los métodos incluirán el apartado de las cañas.

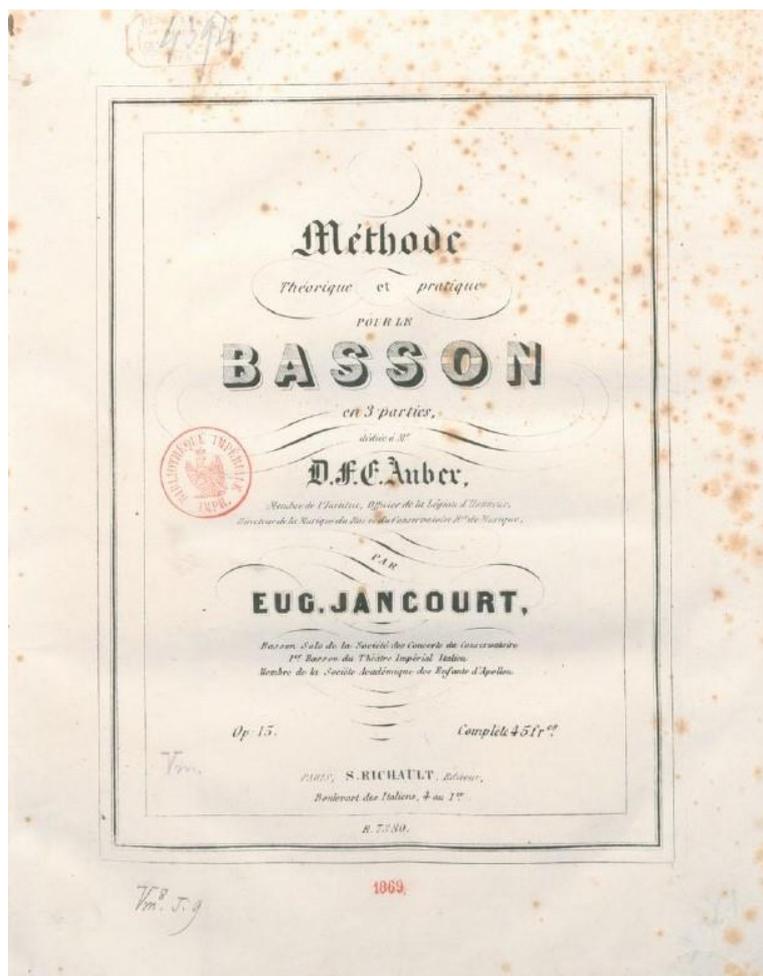
## **4.2. *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de Jancourt**

El *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de Ozi fue el método oficial de la enseñanza del fagot desde 1803 hasta el año 1847, año en el que fue sustituido en los conservatorios de Francia por el *Méthode Théorique et Pratique pour le Basson* de Eugène Jancourt. De esta manera, el tratado de Ozi comenzó a entrar en decadencia a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, como consecuencia de la evolución del estilo musical romántico y de la evolución y desarrollo de la morfología del instrumento, lo que provocó la elaboración de nuevos tratados para la enseñanza del fagot y su posterior publicación. (Mas Soriano, 2019)

En el prefacio del método original se indica la razón de la elaboración de su método. Según explica Jancourt, el tratado de Ozi había aparecido hace más de medio siglo, por lo que a lo largo de todo ese tiempo el fagot había sufrido modificaciones que se ven afectadas al propio desarrollo morfológico y sonoro del instrumento, ya que se necesitaba un nuevo método que cubriera las nuevas necesidades de la época.

### **4.2.1. Organización**

El método contiene un total de 234 páginas, casi el doble de hojas que el *Nouvelle Méthode* de Ozi. Este tratado adquiere mayores dimensiones y se incide en más aspectos en comparación con el de Ozi. El *Méthode théorique et pratique* se divide en tres partes. La primera de ellas (páginas 1-13) comienza con una parte teórica expositiva sobre los aspectos teóricos del fagot. La segunda parte (páginas 14-147) se inicia con la continuación de los aspectos teóricos del fagot y se comienza con el contenido práctico con pequeñas explicaciones teóricas. La tercera y última parte (148-234) está formada por más contenido práctico, sin ninguna anotación teórica. A continuación, se muestra la portada y el índice elaborado por la propia autora. Tal y como se mostrará, el índice duplica en dimensiones al de Ozi e incide en más aspectos que se irán analizando.



**Figura 4.** Portada del *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de E. Jancourt. Tomado del *Méthode théorique et pratique pour le basson* de E. Jancourt, 1847.

## Índice

<i>Méthode théorique et pratique pour le basson</i> (1847) de Jancourt.....	1
1. Primera parte.....	2
1.1.El carácter del fagot.....	2
1.2. La construcción de las diferentes piezas del fagot .....	3
1.3. La forma de conservar el instrumento .....	4
1.4. Pentagrama de notas y claves en la música .....	4
1.5. Principios elementales de la música .....	5
1.6. Tablas de escalas mayores y menores.....	10
1.7. Apéndice de abreviaciones y de términos italianos indicando movimiento y los matices .....	12
1.8. La transposición, el metrónomo .....	13
1.9. Tablatura del fagot ordinario .....	13

1.10. Tablatura del fagot perfeccionado .....	13
2. Segunda parte .....	14
2.1. Disposiciones generales para tocar el fagot.....	14
2.2. Manera de sostener el instrumento .....	14
2.3. Grabado que representa la posición del cuerpo .....	14
2.4. La embocadura y la formación del sonido.....	15
2.5. De la calidad de la caña, invención de un mecanismo para ahuecar la caña	16
2.6. El fagot perfeccionado .....	17
2.7. Escalas de tonos mayores .....	18
2.8. Escalas de tonos menores .....	19
2.9. Escalas cromáticas por sostenidos .....	20
2.10. Escalas cromáticas por bemoles .....	21
2.11. Escalas ascendentes y descendentes para tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, septetos y octetos .....	22
2.12. Lecciones con acompañamiento de 2º fagot.....	23
2.13. La articulación .....	25
2.14. Los matices .....	30
2.15. Los trinos sobre cadencias .....	31
2.16. Resumen de trinos, mordentes, grupetos y portamentos .....	38
2.17. Los diversos ornamentos en el canto .....	43
2.18. La vibración del sonido .....	44
2.19. Las notas sincopadas.....	45
2.20. La respiración .....	45
2.21. El fraseo musical.....	49
2.22. El estilo, el gusto y la expresión .....	50
2.23. El carácter de diversos movimientos .....	50
2.24. La ejecución.....	52
2.25. La interpretación en la orquesta y acompañamiento .....	53
2.26. 32 ejercicios progresivos .....	54
2.27. Ejercicios en las escalas cromáticas .....	65
2.28. 6 ejercicios variados para el estudio de movimientos .....	66
2.29. 50 melodías con acompañamiento de 2º fagot o violonchelo.....	69
2.30. 3 pequeñas sonatas con acompañamiento de fagot o violonchelo.....	95
3. Tercera parte .....	148

3.1. Tres grandes sonatas con acompañamiento de 2º fagot y violonchelo.....	148
3.2. 26 estudios melódicos para el fagot.....	188
3.3. Estudios de <i>staccato</i> .....	215
3.4. Estudios de trino .....	216
3.5. <i>Allegretto</i> de la Sinfonía en La de Beethoven, con acto de piano .....	218
3.6. Variaciones brillantes con acompañamiento de piano sobre un tema de Carafa .....	226

#### **4.2.2. Estructura**

La estructura del método comienza con una primera parte que propone una aproximación a los aspectos teóricos que el alumnado necesita saber antes de la primera interpretación de fagot. De entre todos estos aspectos se encuentran: el carácter del fagot, la construcción de las diferentes piezas del fagot, la manera de conservar el instrumento, las claves, la tablatura del fagot ordinario y perfeccionado, etc. Jancourt expone todos los contenidos de manera teórica junto con varias ilustraciones. La primera parte ocupa de la página 1-13.

La segunda parte es la que abarca más páginas, de la 14-147. En este apartado se realiza una continuación de los aspectos teóricos con temas como la disposición del fagot, la manera de sostener el instrumento, la calidad de la caña, etc. Y seguidamente se comienza por la práctica a partir de las escalas mayores y menores en la página 18. Una vez practicadas las lecciones, se vuelven a los aspectos teóricos, esta vez en relación con los matices, articulaciones, respiración, fraseo, etc. La segunda parte termina con la práctica de ejercicios y sonatas.

La tercera y última parte ocupa desde la página 148-226. Esta parte es toda práctica en la que se tratan sonatas, estudios, sinfonías, variaciones y los famosos 26 *estudios melódicos para el fagot* en la página 188. Esta parte final es concluyente con el objetivo de conocer si el intérprete ha seguido y asimilado el método desde el principio y es capaz de afrontar estos estudios con cierto rigor en la interpretación del fagot.

#### **4.2.3. Contenido teórico**

Debido a que el contenido teórico en este método duplica al *Nouvelle Méthode* de Ozi, se realizará un análisis de los aspectos teóricos que se han considerado más importantes y novedosos. En comparación con Ozi, Jancourt abarca más temas teóricos y profundiza en los aspectos ya explicados por Ozi.

En la primera parte y en contraposición con Ozi, Jancourt añade en su método los aspectos teóricos sobre la construcción de las diferentes piezas del fagot, el pentagrama de notas y claves en la música, los principios elementales de la música, la transposición y el metrónomo, la tablatura del fagot ordinario y la tablatura del fagot perfeccionado. En la segunda parte, se nutre el método con apartados teóricos inéditos como el grabado que representa la posición del cuerpo, el nuevo mecanismo para ahuecar la caña, el fagot perfeccionado y el estilo, el gusto y la expresión. A continuación, se analizan algunos de estos aspectos:

### **Construcción de las diferentes piezas del fagot**

El fagot del siglo XIX se fabricaba con madera de arce, componente muy común en la fabricación del instrumento en la actualidad. Jancourt indica que el tamaño era de un tubo de órgano de 8 pies, sin embargo, como era tan sumamente largo, se dividía en dos piezas paralelas para poder sostenerlo con ambas manos. Una de las mejoras que se hizo entre el periodo de tiempo entre el tratado de Ozi y Jancourt, fue que se comenzó a usar una pequeña rama de palisandro para que el sonido sea fuera redondo y fatigara menos al intérprete. Para finalizar el apartado, Jancourt muestra por primera vez los nombres de las piezas de las que se compone el fagot. Estas cinco piezas son las siguientes: el tudel, el cuerpo pequeño, la culata, el cuerpo grande y el pabellón.

### **Pentagrama de notas y claves en la música**

Jancourt expone las notas que representan el tono y la duración de los tonos y las claves que debe de conocer el alumnado en el paso previo al comienzo de la formación del sonido. Según el propio compositor, las claves fueron creadas para representar la extensión completa de los tonos en el pentagrama. El intérprete debe de conocer la clave de *fa* y la clave de tenor (actualmente conocida como la de *do* en cuarta). Para ello, el fagotista tiene que practicarlas realizando diversos ejercicios para poderlas leer con facilidad en la interpretación.



Ejemplo 9. Clave de *fa* y de tenor. Tomado del *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de Jancourt.

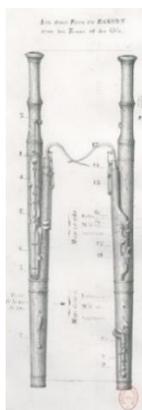
## La transposición, el metrónomo

La transposición, según Jancourt, se realiza mediante signos accidentales que se suman o se restan a la clave. Cualquier obra se puede interpretar en doce tonos o doce escalas diferentes. Para ello, se muestran pequeños ejemplos para que el alumnado sea capaz de transportar cualquier obra que quiera tocar. Esto no es mencionado en el método de Ozi y resulta novedoso. Por otro lado, Jancourt explica lo que es el metrónomo: “fue inventado para determinar el movimiento de la forma más exacta. Aunque a veces es útil para los estudiantes para el estudio de movimientos difíciles, recomendaría no usarlo demasiado, porque el estudiante podría acostumbrarse a una expresión demasiado rígida. Es mejor para el habitante ir a tiempo, hacerle marcar y contar los latidos, lo cual se hace fácilmente con un movimiento de la mano o del pie, como se indicó anteriormente” (Jancourt, 1847, p. 13)

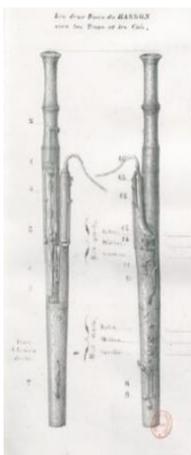
## Tablatura del fagot ordinario y perfeccionado

Junto con el apartado que se comentará a continuación, la tablatura del fagot ordinario o tradicional de 17 llaves vs. la tablatura del fagot perfeccionado de 16 llaves muestran el gran desarrollo que sufrió el fagot desde el método de Ozi. Estas innovaciones crearon que el instrumento se desarrollara de tal manera que se asemejan en su mayoría a los fagotes de la actualidad.

Mas Soriano diferencia los dos fagotes que Jancourt nos muestra en su tratado: por un lado, el fagot de sistema ordinario, considerado como el modelo más habitual o usual que incluía el tradicional sistema de llaves de palanca, y el sistema perfeccionado de anillos móviles y llaves de barra diseñado por Jancourt, de ahí que le dedique un apartado entero en su método a este nuevo sistema de fagot. (Mas Soriano, 2019)



**Figura 5.** Fagot ordinario del *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de E. Jancourt. Tomado del *Méthode théorique et pratique pour le basson* de E. Jancourt, 1847.



**Figura 6.** Fagot perfeccionado del *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de E. Jancourt. Tomado del *Méthode théorique et pratique pour le basson* de E. Jancourt, 1847.

#### **Grabado que representa la posición del cuerpo**

Este es el apartado más significativo e innovador del *Méthode théorique et pratique*. En él se muestra una figura gráfica de un intérprete de fagot y la posición que este debe adoptar para la correcta emisión del sonido. Tal y como se muestra, la posición más idónea para tocar el fagot es adelantando ligeramente el pie izquierdo, dejando que caiga el peso del instrumento en el pie derecho. Esta posición es la utilizada en la actualidad.



**Figura 7.** Posición corporal del *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de E. Jancourt. Tomado de “La enseñanza histórica del fagot” de Mas Soriano, 2019, p. 117.

#### **4.2.4. Contenido práctico**

El contenido práctico está comprendido entre la segunda y tercera parte del tratado de Jancourt. La segunda parte está enfocada al dominio de las escalas de todo tipo ofreciendo más tonalidades respecto al método de Ozi. Destacan las escalas de tonos mayores, las escalas de tonos menores, las escalas cromáticas por sostenidos, las escalas cromáticas por bemoles, las escalas ascendentes y descendentes, las lecciones con

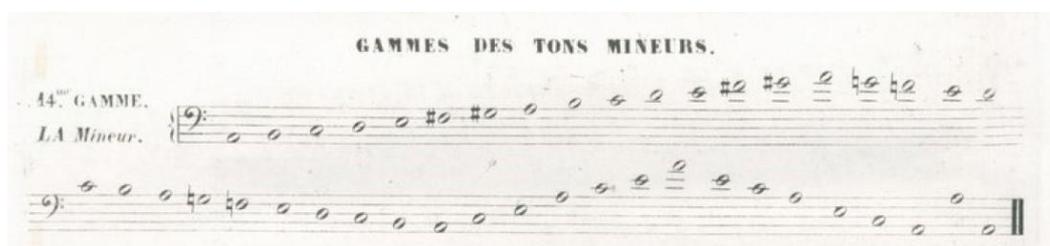
acompañamiento, ejercicios progresivos, ejercicios en las escalas cromáticas, ejercicios variados, melodías con acompañamiento y sonatas pequeñas. La tercera parte, práctica en su totalidad, estudia las sonatas grandes, los estudios melódicos, los estudios en *staccato*, los estudios de trino, la sinfonía en *La* de Beethoven y las variaciones.

## Escalas

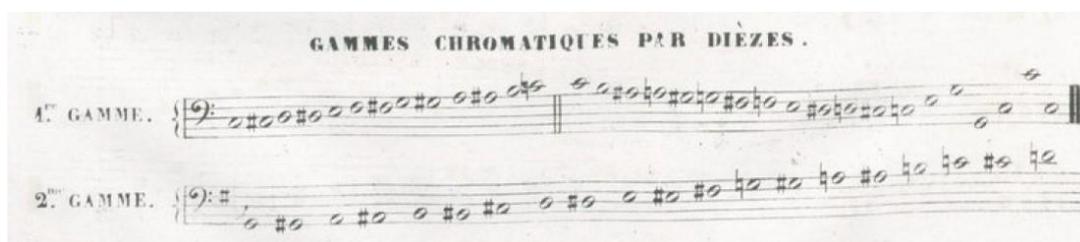
Jancourt divide en cuatro apartados las escalas: mayores, menores, cromáticas por sostenidos y cromáticas por bemoles. La estructura de las escalas sigue el mismo esquema que Ozi. Algunas de las partes del método imitan las de Ozi y siguen su sistema debido a que las muestran de manera continuada, indicando únicamente el número de escala y la tonalidad en la que está. El número de escalas tienen una totalidad de trece mayores, doce menores, cuatro de sostenidos y dos de bemoles.



Ejemplo 10. Escalas mayores. Tomado del *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de Jancourt.



Ejemplo 11. Escalas menores. Tomado del *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de Jancourt.



Ejemplo 12. Escalas cromáticas por sostenidos. Tomado del *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de Jancourt.



del instrumento. Así mismo, se demuestra si el alumnado ha asimilado tanto los contenidos teóricos como las prácticas dadas hasta el momento en el que comienzan estos estudios.



Ejemplo 14. Inicio de los 26 estudios melódicos. Tomado del *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de Jancourt.

### Otras prácticas

Tras las escalas, sonatas, ejercicios y melodías, Jancourt decide finalizar el método con los últimos estudios sobre el *staccato* y el trino, y se exponen dos obras finales, la primera de ellas una sinfonía dedicada a Beethoven y en relación con su anterior apartado de “la interpretación en orquesta y acompañamiento”, y la segunda obra se compone sobre tres variaciones de un tema de Carafa. Ambas coinciden en el acompañamiento de piano y son de cierto grado de dificultad.

#### 4.2.5. Partes aplicables en la actualidad

Las programaciones didácticas de la especialidad de fagot en los conservatorios de Castilla y León del curso 2021/2022 verifican que Jancourt, en menos medida que los métodos de Ozi y Weissenborn, se siguen aplicando a la enseñanza de este instrumento en los conservatorios de Salamanca y Burgos en los cursos de 4º, 5º y 6º de profesional. El método al completo de este compositor no se aplica en la enseñanza vigente, no obstante, la única parte sobre la que se han elaborado libros enteros y la única que se aplica hoy en día son de los *26 estudios melódicos para el fagot*.

Este apartado ocupa 27 páginas en el tratado original y en la didáctica del fagot se introduce en los últimos cursos de las enseñanzas profesionales. Esto se debe a su gran grado de dificultad y a la asimilación de conceptos anteriores que se ponen a prueba en esos estudios. De la misma manera, se remarca la importancia de este compositor decimonónico, debido a que logró componer un método que repercutió en el sistema de enseñanza y ha logrado sobrevivir hasta nuestros días. Jancourt abrió más perspectivas sobre la didáctica del fagot y se acercó al sistema que se utiliza hoy en día para impartir clase en los conservatorios.

#### **4.2.6. Aportaciones novedosas en la época**

Las aportaciones más innovadoras que se pueden encontrar en el método de Jancourt son el propio retrato del compositor, algo inédito hasta el momento y la exposición de los dos sistemas de fagot, el ordinario o tradicional y el perfeccionado, a través de su tablatura y dos grabados del fagot de aquella época que muestran su morfología. Gracias al método de Jancourt, se recopiló más información acerca de la didáctica de fagot y fue uno de los compositores más influyentes, junto con Ozi para los posteriores compositores que elaboraron métodos sobre este instrumento. Este método es de los más completos que se hicieron hasta el momento, mostrando aspectos que no se habían recopilado hasta entonces.

El tratado de Jancourt marcó un antes y un después en la elaboración de tratados posteriores, ofreciendo más perspectivas de la enseñanza del fagot y realizando una continuación y actualización del tratado de Ozi. En muchos de los aspectos se sigue la línea de Ozi y lo organiza de la misma manera, no obstante, el fagot de aquella época se desarrolló y Jancourt lo mostró en su nuevo método. De esta manera, y gracias a Jancourt, se sabe cómo era este instrumento por aquel entonces, qué características poseía y qué aspectos se requerían en la didáctica del fagot del siglo XIX.



**Figura 8.** Retrato de Jancourt *del Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de E. Jancourt. Tomado del *Méthode théorique et pratique pour le basson* de E. Jancourt, 1847.

### **4.3. *Practical Method for the Bassoon* (1837-1888) de J. Weissenborn**

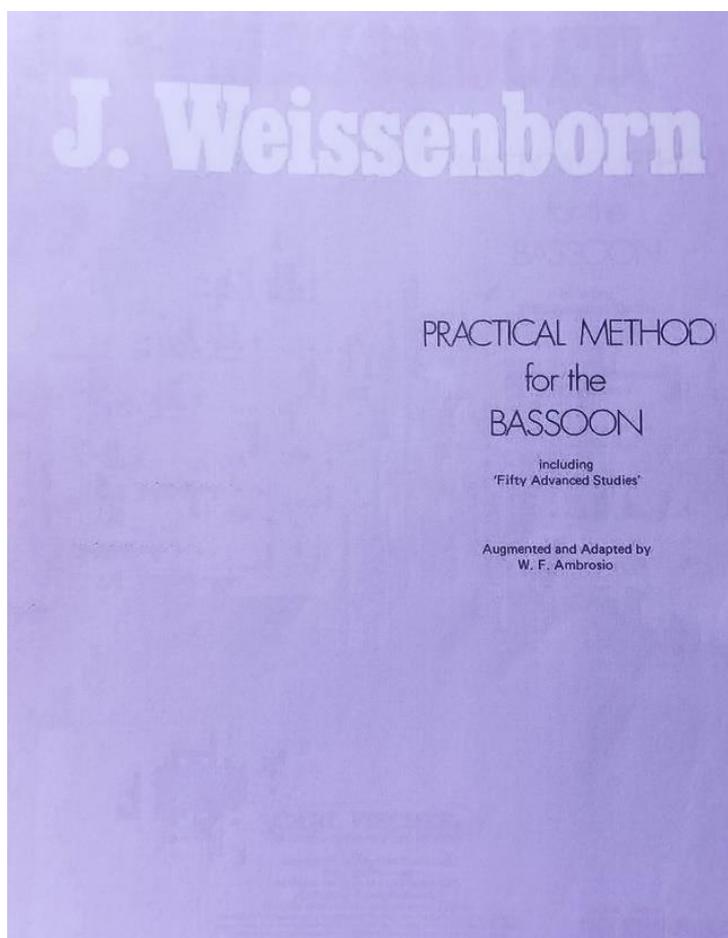
Bajo la opinión de Weissenborn, en 1885 Wilhelm Heckel había empujado el timbre del fagot hacia su ideal mental, incluso mientras aumentaba su potencia. Los nuevos modelos de Wilhelm Heckel inspiraron el presente método de C. J. Weissenborn, desde 1857 director de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig y el primer profesor de fagot en el conservatorio de Leipzig desde 1882. En su método se ilustró el fagot del modelo alemán Heckel e introdujo digitaciones nuevas. (Koop, 2012)

El presente método fue el último en elaborarse en el año 1887. El orden cronológico se compuso Ozi 1803, Jancourt 1847 y Weissenborn 1887. En aquellos años, se fabricó un nuevo fagot alemán por Wilhelm Heckel que Weissenborn mostró en el propio tratado. Cabe mencionar que en este apartado se analizará el *Practical Method for the Bassoon* de J. Weissenborn, la edición de Carl Fischer en 1941 porque no se ha podido acceder al método original, ya que este no está expuesto. Esta edición es de las más antiguas que se han hecho sobre el método original y es el tratado que se utiliza en los conservatorios de grado elemental y profesional en la actualidad. Por último, y a modo de anexo, se añadirá la traducción de las partes teóricas del método.

#### **4.3.1. Organización**

El método contiene un total de 121 páginas, bastantes menos en comparación con los otros tratados analizados. Se comienza con un prefacio, y seguidamente se expone el contenido teórico. Una vez terminada la parte teórica de una forma muy reducida en comparación con los métodos de Ozi y Jancourt, se muestra el contenido práctico, salvo una de las páginas finales dedicada a la teoría. Weissenborn dedica la mayor parte de su

tratado a la práctica, ya que le da extrema importancia y se trata en profundidad. A continuación, se muestra la portada original del método y un índice de elaboración propia en el que se expone la organización del tratado.



**Figura 9.** Portada del *Practical Method for Bassoon* (1837-1888) de J. Weissenborn. Tomado del *Practical Method for Bassoon* J. Weissenbron, 1837-1888.

## Índice

<i>Practical Method for Basson</i> (1837-1888) de Weissenborn .....	1
1. Prefacio .....	3
2. El fagot .....	4
2.1. Partes del fagot .....	5
2.2. Montaje del fagot .....	5
2.3. Cuidado del fagot .....	6
2.4. Caña del fagot .....	7
2.5. Embocadura .....	7
2.6. Respiración .....	7

3. Escalas mayores y menores (a través de una octava) .....	8
3.1.DoM - Fa#m .....	8
3.2.FaM - Solm.....	9
3.3.MibM - Labm .....	10
4. Ejercicios prácticos.....	11
4.1.I-XXV .....	11
4.2.Clave de tenor.....	58
4.3.Adornos .....	59
4.4.Ejercicios nº XXVI.....	62
5. Suplemento – Estudios diarios .....	66
5.1.Escalas diatónicas simples y variadas .....	66
5.2.Acordes.....	72
5.3.Escalas en todas las tonalidades (a través del registro) .....	74
5.4.Lista de las principales palabras usadas en la música moderna .....	80
5.5.Cincuenta estudios avanzados en todas las tonalidades .....	81

#### **4.3.2. Estructura**

La estructura del método comienza con un prefacio que ocupa una cara de extensión. A continuación, el tratado está organizado en cuatro partes. La primera de ellas muestra una aproximación a los contenidos teóricos sobre el fagot en donde se explican de manera muy breve las partes que tiene el fagot, su montaje, el cuidado que debe tener en cuenta el alumnado, aspectos sobre la caña, la importancia de la embocadura y el control de la respiración. Los contenidos teóricos ocupan desde la página 4-7, es decir, únicamente cuatro páginas, algo escaso y muy reducido en comparación con los métodos analizados con anterioridad de Ozi y Jancourt. Una vez finalizada la parte teórica, se sigue con la segunda parte, en la que comienza el contenido práctico desde la página 8-121. Por todo ello, cabe mencionar la cantidad de páginas, en este caso 113, dedicadas a la parte práctica, a la que Weissenborn le daba extrema importancia. Se comienza con las escalas mayores y menores: DoM - Fa#m; FaM - Solm; MibM – LabM. Una vez que el alumnado ha asimilado las escalas, se continúa con la tercera parte formada por ejercicios prácticos. Se comienzan haciendo 25 ejercicios. A continuación, Weissenborn decide explicar la clave de tenor, los adornos y termina con el ejercicio 26. En la cuarta y última parte del método se exponen las escalas diatónicas simples y variadas, los acordes, las escalas en

todas las tonalidades, la lista de abreviaturas y los famosos cincuenta estudios avanzados en todas las tonalidades.

### 4.3.3. Contenido teórico

El contenido teórico se simplifica en cuatro páginas. El método de Ozi describía la teoría en 35 páginas, esto muestra la importancia que le daba este autor a los aspectos teóricos del instrumento. En estas cuatro páginas se comienza con información general del fagot, posteriormente se describen las partes del instrumento, el montaje de este, los cuidados que se deben de dar, aspectos sobre la caña, la correcta embocadura y el control de la respiración. Todos estos aspectos ya han sido tratados por los autores anteriores Ozi y Jancourt, quienes los exponen con una mayor profundidad y un amplio desarrollo.

#### El fagot

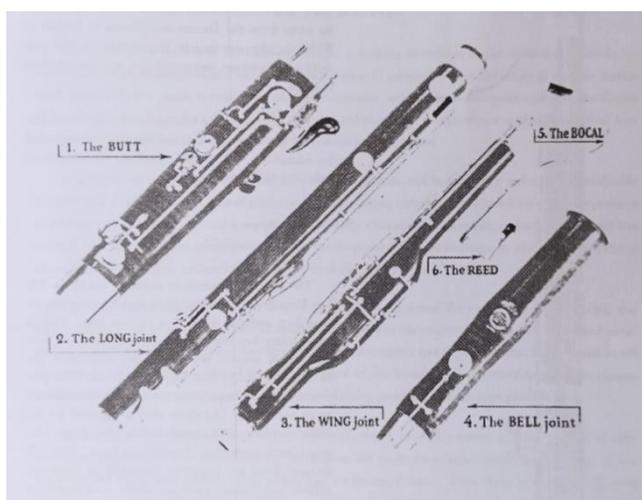
Weissenborn dedica una cara a este apartado y todo de manera teórica. En este método se distinguen dos tipos diferentes de fagotes: el sistema francés o el de Jancourt, y el sistema alemán o Heckel. Ambos nombres son tomados de los propios fabricantes que lo inventaron. Según Weissenborn, el sistema Heckel es el recomendado por los educadores, comprende 22 llaves (aunque este número puede variar) y tiene una tecla auxiliar que facilita la producción de algunas notas. Tal y como indica el propio autor, el sistema que sobre el que se ponen ejemplos y sobre el que se elabora el tratado es el alemán o Heckel. A continuación, se muestra una figura sobre este nuevo sistema de fagot que había aparecido.



**Figura 10.** Fagot del *Practical Method for Bassoon* (1837-1888) de J. Weissenborn. Tomado del *Practical Method for Bassoon* J. Weissenbron, 1837-1888.

## Partes del fagot

Weissenborn indica a través de un grabado las seis partes de las que consta el fagot, aspecto ya tratado con anterioridad en los métodos de Ozi y Jancourt. Estas partes son: la culata, la pieza larga, la pieza delgada, el tudel, la caña y la campana. Todas estas partes son las mismas que en la actualidad. La novedad reside en que el compositor muestra las partes de un fagot de sistema alemán o Heckel. Tal y como muestra el gráfico se puede observar un número mayor de llaves y un instrumento para apoyar la mano izquierda insertado en la culata.



**Figura 11.** Partes del fagot del *Practical Method for Bassoon* (1837-1888) de J. Weissenborn. Tomado del *Practical Method for Bassoon* J. Weissenbron, 1837-1888.

## Montaje del fagot

Weissenborn explica en un único párrafo paso por paso cómo se debe montar el fagot de manera correcta. Se comienza insertando la pieza delgada en la culata. Por otro lado, se une a la campana en la pieza alargada. Una vez terminado, se inserta en la culata y se le añade el tudel y la caña. Todo ello debe realizarse con mucho cuidado de no dañar el instrumento, con ligeros movimientos para una mayor seguridad. La manera que indica Weissenborn, es la misma que se utiliza hoy en día, es interesante mencionar como al paso de dos siglos el instrumento se sigue montando de la misma manera.

## Cuidado del fagot

Es el apartado, junto con el prefacio, en el que Weissenborn expone información de forma más detallada. Se recomienda tratar con mucho cuidado al fagot, debido a que es un instrumento de madera y dependiendo de la temperatura o de la humedad, pueden aparecer grietas. Esto continúa pasando en la actualidad, aunque se utilicen otros

elementos para cubrir la madera, no se puede exponer a cambios de temperatura en periodos cortos porque puede hacer que el instrumento sufra daños.

Weissenborn explica detalladamente la limpieza a la que debe ser sometida el fagot, cada pieza debe limpiarse en profundidad para secar el agua restante. De la misma manera, menciona especialmente la limpieza de la pieza tudelera y al engrasamiento de las teclas. Por último, se deben engrasar las teclas. Por último, y en contraste al resto de métodos, Weissenborn indica los instrumentos necesarios que el fagotista debe de usar para limpiar el fagot: limpiador de boquillas, aceite para llaves, hisopos, aceite para los tornillos, grasa de corcho y trapos limpios.

### **Caña del fagot**

En este apartado se realiza una definición de la caña y remarca la importancia de la vibración de esta. En aquella época, ya se podían comprar en una tienda de música, no obstante, Weissenborn comenta algunos aspectos que se deben de tener en cuenta a la hora de realizar la compra: se debe tener cautela con que no estén partidas, que los labios de la caña no estén muy cerrados y no sea una caña rígida. Por último, se deben mojar en agua alrededor de cuatro o cinco minutos antes de tocar. Una vez finalizada la interpretación hay que dejarla secar antes de volverla a introducir en el estuche, de esta manera, se evitará que se deteriore en menor tiempo. Estos aspectos señalados por el compositor se aplican de la misma manera en la actualidad, las cañas no se han desarrollado hasta nuestros días y el procedimiento sigue siendo exactamente el mismo.

### **Embocadura**

Weissenborn, Jancourt y Ozi coinciden en la sílaba que el intérprete debe realizar para la producción del sonido. Esta es la sílaba “tu”. De la misma manera, la lengüeta debe colocarse de manera correcta entre los labios y controlarlos con los músculos. En este apartado, el compositor mezcla los conceptos de la embocadura, en alusión a la lengüeta del fagot, y a la realización del sonido. Estos conceptos en los anteriores tratados analizados se incluían en apartados diferentes.

### **Respiración**

La respiración es el apartado que menos espacio es dedicado por Weissenborn y ocupa únicamente tres líneas. En ellas recalca el control que el intérprete debe de adquirir para una correcta respiración. La inspiración debe venir de la parte inferior de los pulmones, es decir, se hace una respiración que no es la comúnmente conocida como

“diafragmática”. Por último, recomienda tararear o cantar tonos largos para una mejora en la respiración, ejercicio práctico comúnmente usado hoy en día en los conservatorios.

### Lista de abreviaturas

La lista de abreviaturas es añadida por el propio compositor justo antes del último apartado del método. Esta lista es la siguiente:

List of the Principal Words used in Modern Music	
With their Abbreviations and Explanations	
<b>A.</b>	to, in or at) a tempo, in time
<b>Accelerando (accel.)</b>	Gradually increasing the speed
<b>Accenti</b>	Emphasis on certain parts of the measure
<b>Adagio</b>	Slowly leisurely
<b>Ad libitum (ad lib.)</b>	At pleasure; not in strict time
<b>A due (a 2.)</b>	To be played by both instruments
<b>Agitato</b>	Restless; with agitation
<b>Al or Alla</b>	In the style of
<b>Alla Marcia</b>	In the style of a March
<b>Allegretto</b>	Diminutive of allegro; moderately fast, lively; faster than andante, slower than allegro
<b>Allegro</b>	Lively, brisk, rapid.
<b>Allegro assai</b>	Very rapidly
<b>Amoroso</b>	Affectionately
<b>Andante</b>	In moderately slow time
<b>Andantino</b>	Diminutive of andante; strictly slower than andante, but often used in the reverse sense
<b>Animato</b>	With animation
<b>A piacere</b>	At pleasure; equivalent to ad libitum
<b>Appassionato</b>	Impassioned
<b>Arpeggio</b>	A broken chord
<b>Assai</b>	Very; <i>Allegro assai</i> , very rapidly
<b>A tempo</b>	In the original tempo
<b>Attaca</b>	Attack or begin what follows without pausing
<b>Bacchante</b>	A Venetian boatman's song
<b>Bis</b>	Twice, repeat the passage
<b>Brevi</b>	Brilliant; bold; spirited
<b>Brillante</b>	Showy, sparkling, brilliant
<b>Grav. con</b>	With much spirit
<b>Cadenza</b>	An elaborate, florid passage introduced as an embellishment
<b>Canzone</b>	In a singing style
<b>Canzonetta</b>	A short song or air
<b>Capriccio a</b>	At pleasure, ad libitum
<b>Cavatina</b>	An air, shorter and simpler than the aria, and in one division, without Da Capo
<b>Chord</b>	The harmony of three or more tones of different pitch produced simultaneously
<b>Coda</b>	A supplement at the end of a composition
<b>Col or con</b>	With
<b>Crescendo (cresc.)</b>	Swelling; increasing in loudness
<b>Da or dal</b>	From
<b>Da Capo (D. C.)</b>	From the beginning
<b>Dal Segno (D. S.)</b>	From the sign
<b>Decrescendo (decresc.)</b>	Decreasing in strength
<b>Diminuendo (dim.)</b>	Gradually softer
<b>Divisi</b>	Divided, each part to be played by a separate instrument
<b>Dolce (dol.)</b>	Softly; sweetly
<b>Dolcissimo</b>	Very sweetly and softly
<b>Dominant</b>	The fifth tone in the major or minor scale
<b>Duet or Duo</b>	A composition for two performers
<b>E</b>	End
<b>Elegante</b>	Elegant, graceful
<b>Energico</b>	With energy, vigorously
<b>Enharmonic</b>	Alike in pitch, but different in notation
<b>Espressivo</b>	With expression
<b>Finale</b>	The concluding movement
<b>Fine</b>	The end
<b>Fortissimo (ff)</b>	Loud
<b>Fortissimo (ff)</b>	Accent strongly, diminishing instantly to piano
<b>Fortissimo (ff)</b>	Very loud
<b>Forsando (fs &gt;)</b>	Indicates that a note or chord is to be strongly accented
<b>Forza</b>	Force of tone
<b>Fuoco, con</b>	With fire; with spirit
<b>Giocoso</b>	Joyously; playfully
<b>Giusto</b>	Exact; in strict time
<b>Grandioso</b>	Grand; pompous; majestic
<b>Grave</b>	Very slow and solemn
<b>Gratoso</b>	Gracefully
<b>Harmony</b>	In general, a combination of tones, or chords, producing music
<b>Key note</b>	The first degree of the scale, the tonic
<b>Largamente</b>	Very broad in style
<b>Larghetto</b>	Slow, but not so slow as Largo; nearly like Andantino
<b>Largo</b>	Broad and slow; the slowest tempo-mark
<b>Legato</b>	smoothly, the reverse of staccato
<b>Ledger-line</b>	A small added line above or below the staff
<b>Lento</b>	Slow, between Andante and Largo
<b>Allo stesso tempo</b>	In the same time, (or tempo)
<b>Luce</b>	In place. Play as written, no longer, an octave higher or lower
<b>Ma</b>	But
<b>Ma non troppo</b>	Lively, but not too much so
<b>Maeztoso</b>	Majestically; dignified
<b>Maggiore</b>	Major Key
<b>Marcato</b>	Marked
<b>Meno</b>	less
<b>Meno mosso</b>	less quickly
<b>Messo</b>	Half; moderately
<b>Messo-piano (mp)</b>	Moderately soft
<b>Minors</b>	Minor Key
<b>Moderato</b>	Moderately, <i>Allegro moderato</i> , moderately fast
<b>Molto</b>	Much; very
<b>Morando</b>	Dying away
<b>Mosso</b>	Equivalent to rapid. <i>Piu mosso</i> , quicker
<b>Moto</b>	At pleasure
<b>Mov.</b>	Motion. <i>Con moto</i> , with animation
<b>Non</b>	Not
<b>Notation</b>	The art of representing musical sounds by means of written characters
<b>Obligato</b>	An indispensable part
<b>Opus (Op.)</b>	A work.
<b>Ossia</b>	Or; or else. Generally indicating an easier method
<b>Ottava (8va)</b>	To be played an octave higher
<b>Pause (∩)</b>	The sign indicating a pause or rest
<b>Pardendosi</b>	Dying away gradually
<b>Piacere, a</b>	At pleasure
<b>Pianissimo (pp)</b>	Very softly
<b>Piano (p)</b>	Softly
<b>Piu</b>	More
<b>Piu Allegro</b>	More quickly
<b>Piu tosto</b>	Quicker
<b>Poco or un poco</b>	A little
<b>Poco a poco</b>	Gradually, by degrees; little by little
<b>Poco piu mosso</b>	A little faster
<b>Poco meno</b>	A little slower
<b>Poco piu</b>	A little faster
<b>Poi</b>	Then; afterwards
<b>Pomposo</b>	Pompous; grand
<b>Prestitissimo</b>	As quickly as possible
<b>Presto</b>	Very quick; faster than <i>Allegro</i>
<b>Primo (1mo)</b>	The first
<b>Quartet</b>	A piece of music for four performers
<b>Quintet</b>	As if, in the style of
<b>Quintet</b>	A piece of music for five performers
<b>Ritardando (rall.)</b>	Gradually slower
<b>Repetica</b>	Repetition. <i>Senza repetica</i> , without repeats
<b>Ritardando</b>	With special emphasis
<b>Ritardando (rit.)</b>	Gradually slower and slower
<b>Ritornello</b>	Equally; bold; energetic
<b>Ritornello</b>	In slower time
<b>Scherzando</b>	Playfully; sportively
<b>Secondo (2do)</b>	The second singer, instrumentalist or part
<b>Segue</b>	Follow on in similar style
<b>Semplice</b>	Simply; unaffectedly
<b>Senza</b>	Without. <i>Senza sordino</i> without mute
<b>Sforzando (sf)</b>	Forcibly; with sudden emphasis
<b>Simile or Simili</b>	In like manner
<b>Smorzando (smorz)</b>	Diminishing in sound. Equivalent to <i>Morando</i>
<b>Solo</b>	For one performer only. <i>Solo</i> ; for all
<b>Sordino</b>	A mute. <i>Con sordino</i> , with the mute
<b>Sostenuto</b>	Sustained; prolonged.
<b>Sotto</b>	Below; under. <i>Sotto voce</i> , in a subdued tone.
<b>Spirito</b>	Spirit. <i>con Spirito</i> with spirit
<b>Staccato</b>	Detached; separate
<b>Stenando</b>	Dragging or retarding the tempo
<b>Stretto or stritta</b>	An increase of speed. <i>Piu stretto</i> faster
<b>Subdominant</b>	The fourth tone in the diatonic scale
<b>Syncope</b>	Change of accent from a strong beat to a weak one.
<b>Tacet</b>	"Is silent" Signified that an instrument or vocal part, so marked, is omitted during the movement or number in question.
<b>Tempo</b>	Movement; rate of speed.
<b>Tempo primo</b>	Return to the original tempo.
<b>Tenuto (ten.)</b>	Held for the full value.
<b>Tema or Thema</b>	The subject or melody.
<b>Tonic</b>	The key-note of any scale.
<b>Tranquillo</b>	Quietly
<b>Tremolando, Tremolo</b>	A tremulous fluctuation of tone.
<b>Trio</b>	A piece of music for three performers.
<b>Triplet</b>	A group of three notes to be performed in the time of two of equal value in the regular rhythm.
<b>Troppo</b>	Too; too much. <i>Allegro, ma non troppo</i> , not too quickly.
<b>Tutti</b>	All; all the instruments.
<b>Un</b>	A, one, an.
<b>Una corda</b>	On one string.
<b>Variations</b>	The transformation of a melody by means of harmonic, rhythmic and melodic changes and embellishments
<b>Velox</b>	Quick, rapid, swift.
<b>Vibrato</b>	A wavering tone-effect, which should be sparingly used.
<b>Vivace</b>	With vivacity; bright; spirited.
<b>Vivo</b>	Lively; spirited
<b>Volti Subito F.S.</b>	Turn over quickly.

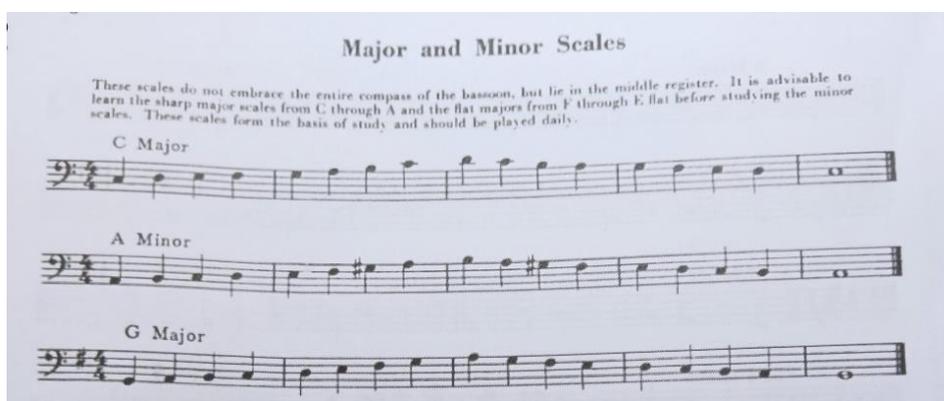
Ejemplo 15. Listado de abreviaturas. Tomado del *Practical Method for Bassoon* (1837-188) de Weissenborn.

#### 4.3.4. Contenido práctico

El contenido práctico está presente en la mayor parte de su método, este ocupa desde la página 8-121. En comparación con Ozi o Jancourt, Weissenborn le da mucha más importancia a la interpretación que a los contenidos teóricos. Se comienza por el estudio de las escalas mayores y menores a través de una octava, mismo comienzo que en los tratados analizados con anterioridad. Una vez obtenido el dominio de las escalas, se inicia un tercer capítulo dedicado a los 26 ejercicios prácticos donde se incluye el contenido de las claves del instrumento y de los adornos. En el último y cuarto capítulo se vuelve a practicar las escalas, esta vez las diatónicas simples y variadas, los acordes, las escalas diatónicas simples y variadas y se finaliza con los famosos 50 estudios avanzados en todas las tonalidades.

#### Escalas mayores y menores

El alumnado practica las escalas siguiendo un orden específico señalado por Weissenborn en su método: primero se practican las tonalidades desde DoM – Fa#m, es decir, todas las tonalidades que incluyen sostenidos; en segundo lugar, se practican las escalas desde FaM – Som, es decir, las tonalidades que incluyen bemoles; en tercer lugar, se practica desde MibM – Labm, todas las tonalidades con bemoles. Las conclusiones que se infieren sobre la organización de las escalas son que el propio autor separa las tonalidades de sostenidos y bemoles, es decir, no las entremezcla, se estudian por separado para una asimilación mayor, y se van complicando gradualmente, ya que se añaden cada vez más alteraciones. A continuación, se muestra el sistema que usa Weissenborn, muy parecido al de los métodos de Ozi y Jancourt, debido a que las expone seguidas indicando solo la tonalidad y graduando en dificultad.



Ejemplo 16. Primera escala mayor. Tomado del *Practical Method for Bassoon* (1837-188) de Weissenborn.

## Ejercicios prácticos

Una de las similitudes con los anteriores métodos expuestos es la utilización de una sílaba para la pronunciación del sonido. Ozi y Jancourt utilizaban la sílaba “tu” que debía ser producida con un golpe de la lengua, mientras que Weissenborn utiliza la sílaba “ta”. Los ejercicios prácticos son 26 y tienen el objetivo de tener conseguir una precisión y coordinación en los dedos con la finalidad de buscar el dominio del fagot. Los ejercicios aumentan gradualmente de dificultad, siendo el 26 el más complicado que puede interpretar el alumnado alternando la clave de *fa* y la de *do* en cuarta. A continuación, se muestra el primero de los ejercicios prácticos con las propias indicaciones de Weissenborn y la sílaba “ta”.

11

### PRACTICAL EXERCISES

Tone is produced by the tongue, using the syllable "ta."

The fingers must rise and fall with the greatest precision, particularly where two notes are tied. This requires special attention when it is necessary for two or more fingers to rise or fall simultaneously.

I

Quarter Rests— The tones must be sustained for their full value.

One, two, three, four, 1, 2, 3, 4,

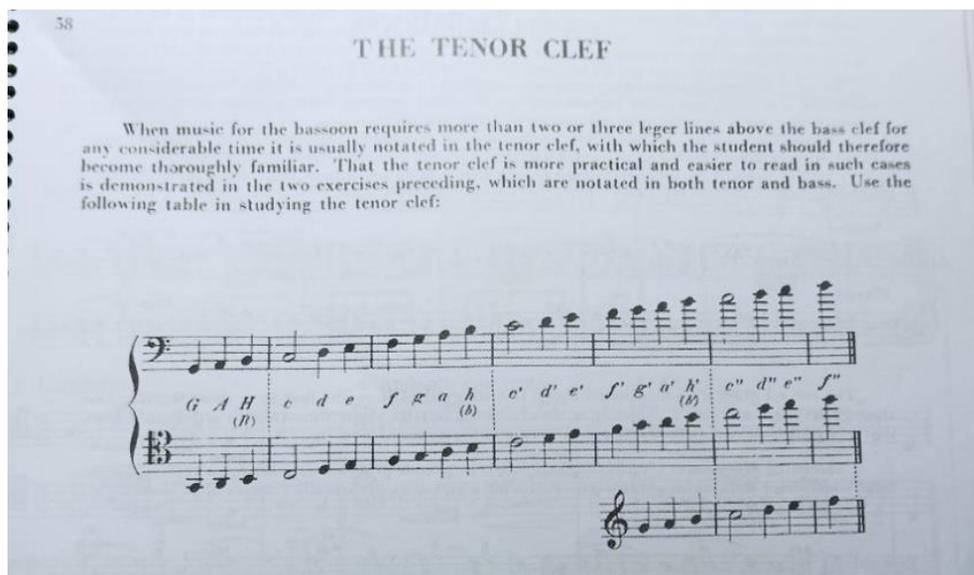
ta ta

1 2 3 4 1 2 3 4

Ejemplo 17. Ejercicios prácticos. Tomado del *Practical Method for Bassoon* (1837-188u) de Weissenborn.

## Clave de tenor

Tal y como se mostró en el método de Jancourt, Weissenborn también dedica un apartado a la “clave de tenor”, comúnmente conocida como la clave de *do* en cuarta. A partir de este apartado, el alumnado ya va a ser capaz de enfrentarse a la lectura en dos claves. Tal y como indica Weissenborn, la clave de *do* en cuarta se utiliza porque facilita la lectura en el pentagrama. Por ello, se comienzan practicando piezas en las que se muestra la clave de *fa* en el pentagrama superior y de *do* en el pentagrama inferior siendo la misma pieza para facilitar la lectura al intérprete y que se vaya familiarizando con la misma.



Ejemplo 18. Clave de tenor. Tomado del *Practical Method for Bassoon* (1837-188u) de Weissenborn.

### Adornos

Los embellecimientos o las notas de adorno son explicadas en un apartado por el propio autor con indicaciones teóricas. Las notas de adorno más comunes que se exponen son: notas de adorno acentuadas, notas de adorno sin acento, mordente invertido, mordente, grupetos y trinos. Todos ellos son acompañados por una explicación y un ejemplo práctico variándolo con los dos tipos de claves explicadas en el apartado anterior.

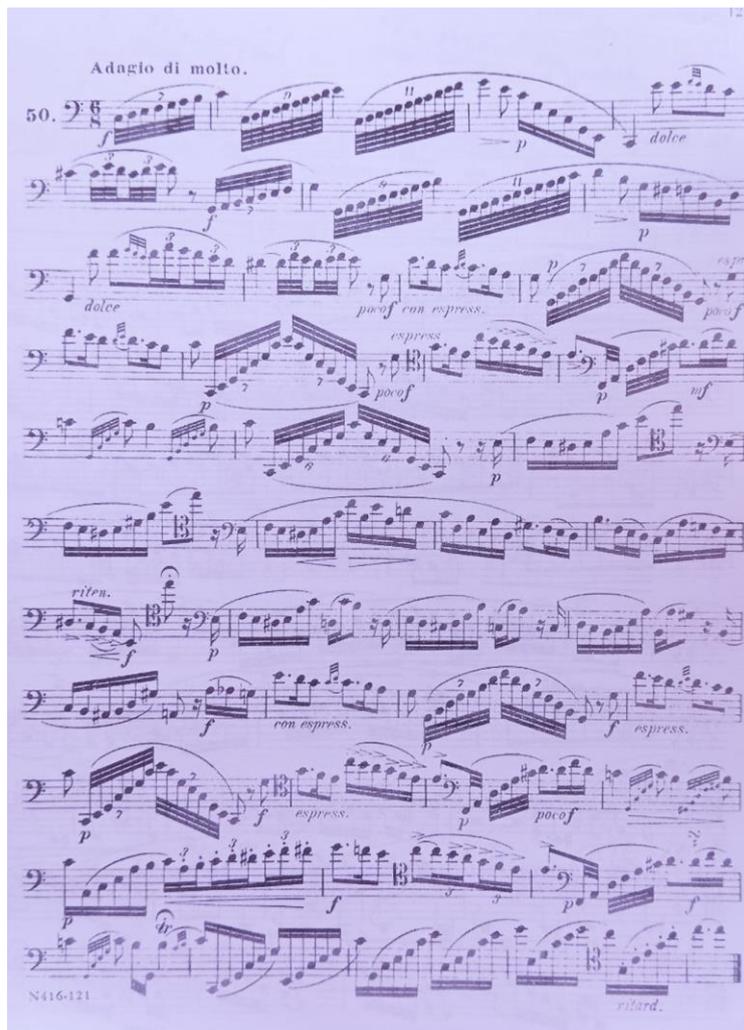
### Escalas diatónicas simples y variadas

Las escalas diatónicas son incluidas únicamente en el método de Weissenborn en contraste con los anteriores expuestos. La primera de ellas comienza en la tonalidad de DoM y se van graduando en dificultad terminando en MibM. A medida que se van dificultando las escalas tanto en ritmo como en alteraciones, se van combinando las claves de *fa* y *do* en cuarta.

### Acordes

Los acordes que se practican por orden son los siguientes: acordes de tríadas, acordes con séptima de dominante, acordes con séptima disminuida y varios acordes con séptima secundarios. Todos ellos se practican en la tonalidad de DoM y se van añadiendo alteraciones y aplicando las articulaciones estudiadas con anterioridad. En contraposición a los métodos de Ozi y Jancourt, Weissenborn es el único en dedicar un apartado especial a los acordes.





Ejemplo 20. Estudio avanzado n°50. Tomado del *Practical Method for Bassoon* (1837-1888) de Weissenborn.

#### 4.3.5. Partes aplicables en la actualidad

El *Practical Method for the Bassoon* (1837-1888) de J. Weissenborn es el método que se aplica en todas las programaciones didácticas de la asignatura de fagot del curso 2021/2022 de los conservatorios de Castilla y León. Tal y como se ha indicado en el segundo apartado, se ha aplicado a todos los conservatorios desde los primeros años del grado de elemental hasta los años intermedios del grado de profesional. El método se aplica en su conjunto normalmente desde 2º de elemental hasta 1º de profesional. De la misma manera, el apartado que se ha analizado de los *50 Advanced Studies for Bassoon* es el contenido sobre el que se han hecho muchas ediciones y tiene dos volúmenes. Los 50 estudios se suelen introducir desde 1º hasta 3º-4º de profesional.

En su presencia, el método en su totalidad es aplicable en la actualidad, ya que ofrece en su suma mayoría un contenido práctico y escasamente dedica cuatro páginas al

contenido práctico. Es un tratado muy útil, ya que muestra una gran variedad de ejercicios, escalas, acordes y estudios ofreciendo variedad de tonalidades, ritmos, matices, articulaciones, adornos, etc. A su vez, se presenta una coherencia en sus contenidos de principio a fin y se van realizando prácticas interpretativas

#### **4.3.6. Aportaciones novedosas en la época**

La aportación más significativa e innovadora que ofrece Weissenborn a través de este método es el sistema de fagot que introduce, en este caso el sistema alemán o Heckel, recientemente sacado en aquella época. El propio compositor explica los dos sistemas que había en el momento, el francés y el alemán, y ofrece la posibilidad de utilizar un método desde la perspectiva del sistema alemán. Muchos de los intérpretes de fagot prefirieron este sistema y se compraron fagotes Heckel, el cual sigue siendo muy común y se sigue utilizando hoy en día. De la misma manera, la originalidad de su método reside en las figuras que aplica en la parte teórica, la primera de ellas el fagot de sistema alemán, y la segunda de ellas las piezas del del fagot con sus respectivos nombres.

El método de Weissenborn fue una novedad en la época, ya que se dedicaba en su suma mayoría a la práctica. Es un tratado muy simple y esquemático, organizado de manera en la que todas las partes se facilitaran visualmente al intérprete. Muchos de los tratados que se elaboraron posteriormente tomaron de modelo a Weissenborn, ya que marcó ciertas bases sobre el contenido prácticos que hicieron que establecieron pautas en la publicación de métodos posteriores. En aquellos años se aplicó en la enseñanza de los conservatorios, sobre todo para los fagotes que tuvieran un modelo Heckel.



## 5. *Método de fagot (1873) de Antonio Romero*

En el propio *Método de fagot* (Romero, 1873), el compositor muestra una dedicatoria a Camilo Melliez, profesor de fagot del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en aquel año y gran amigo suyo al que mostraba mucho afecto. De esta manera, le rendía un gran homenaje. El método escrito y editado por Antonio Romero en Madrid en 1873 se convertía en la primera obra escrita y publicada en España en lengua castellana sobre la pedagogía y la enseñanza del propio instrumento. (Mas Soriano, 2018). Antonio Romero y Andía (1815-1886) fue clarinetista, editor y comerciante de música, de ahí que en la propia portada se proporcione información de sus diversas profesiones. Como compositor del método y profesor de clarinete, es el autor del único tratado completo para fagot que se escribió en España durante el siglo XIX. (Ortega, 2021). A lo largo de este apartado, se tratará de identificar las partes del tratado que se podrían aplicar en la actualidad en los conservatorios de música de grado profesional y elemental.

### 5.1. Organización

El *Método de fagot* (1873) de Antonio Romero tiene un total de 79 páginas. En contraposición a los de Ozi, Jancourt y Weissenborn es el tratado que menos páginas contiene. Romero divide el método en dos partes, la primera de ellas en la que se muestra un prólogo seguido del contenido teórico en donde se explican todos los aspectos teóricos sobre el propio instrumento y paginadas en números romanos para crear más contraste con el contenido práctico, ocupando de las páginas I-XIV. La segunda y última parte expone el contenido práctico para la interpretación con el fagot y ocupa de las páginas 3-79. A continuación, se muestra la portada original del método y un índice de elaboración propia en el que se expone la organización del tratado. En comparación con los anteriores compositores analizados, Romero es el único en no añadir un índice en su tratado.

AL SDR. D. CAMILO MELLIEZ.

Método

DE

FAGOT

POR

D. ANTONIO ROMERO Y ANDIA

PROFESOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA DE MADRID,  
PREMIADO CON MEDALLAS DE ORO Y PLATA EN EXPOSICIONES UNIVERSALES Y CON VARIAS  
CONDECORACIONES ESPAÑOLAS Y ESTRANJERAS.

Propiedad.

Depositado.

*Reservado el derecho de traducción.*

**Precios fijos:**  
**España y Portugal 60 rs. Ultramar 70.**



**D. ANTONIO ROMERO, EDITOR**

Madrid, Calle de Preciados n.º 1.

*Almacén de Música, Pianos, Harmóniums é instrumentos de todas clases.*

**Figura 12.** Portada del *Método de fagot* (1873) de A. Romero. Tomado del *Método de fagot* A. Romero, 1873.

De la portada cabe destacar el precio fijado para quienes decidían acceder a este método. Se vendía por 60 rs. (real de vellón), sistema monetario que se utilizaba por aquellos años en España y Portugal. No obstante, en Ultramar costaba 70 rs. De la misma manera, la propia portada tiene muchas indicaciones sobre el propio tratado. En primer lugar, se muestra que está dedicado a Camilo Melliez, profesor de fagot durante esos años en el Real Conservatorio de Música de María Cristina y que fue depositado en el *Almacén de Música, Pianos, Harmóniums é instrumentos de todas clases*. (Romero, 1873) También se indican las dos profesiones del propio autor, Antonio Romero: profesor de la Escuela Nacional de Música de Madrid y editor. En conclusión, la portada posee valiosa información acerca del nombre del autor que ha compuesto el método, la persona a la que va dedicado, el coste del tratado, el lugar donde se puede comprar, las profesiones del propio autor y el año de composición del método.

## Índice

<i>Método de fagot</i> (1873) de A. Romero.....	1
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

## 5.2. Estructura

La estructura del *Método de fagot* comienza con una aproximación a los aspectos morfológicos e interpretativos del instrumento, es decir, el contenido que el alumnado debe saber previamente a la práctica con el fagot. Los aspectos se tratan de manera teórica y sin ejemplos prácticos, estos son los siguientes: una pequeña introducción al métodos, las piezas de las que consta el fagot, el modo de armar el fagot, los agujeros y llaves, dedos y sonidos, observaciones sobre los diferentes sistemas de fagotes, importantísimo, la posición, la embocadura, la respiración, la emisión del sonido, la caña, la conservación del instrumento, la afinación, la parte práctica, las observaciones generales sobre el modo de estudiar y la tabla general de las posiciones del fagot.

Una vez finalizado el contenido teórico, se exponen los apartados dedicados a la práctica, estos son: colección de escalas, género cromático, articulaciones, recopilación de intervalos, matices, los tonos naturales mayores y menores, los portamentos, los sonidos cortados, las notas de adorno, las apoyaturas, los mordentes, los grupetos, los

tiempos fuertes y del aplomo, las síncopas, los trinos y los ejercicios de los tonos restantes.

En el *Método de fagot (1873) de Antonio Romero* (Ortega, 2021) se ofrece una tabla expositiva con los estudios de las escalas y lecciones por orden, y sus respectivas técnicas expresivas. Tal y como se indica en la tabla, todos los aspectos citados en el párrafo anterior se trabajan a través de ejercicios y lecciones. El método comprende un total de 78 ejercicios y de 73 lecciones que se van interpretando a lo largo de todo el contenido práctico. Finalmente, el método se cierra con una reflexión de forma novedosa titulada “Final”. Aborda los cuatro aspectos más importantes para Romero: el fraseo, el gusto, el estilo y la expresión. De la misma manera, las últimas líneas son recomendaciones del propio autor sobre los nombres de obras para la práctica del fagot.

### **5.3. Contenido teórico**

Para una mayor comprensión del método, se recomienda leer el trabajo de fin de grado de la propia autora titulado *El Método de fagot (1873) de Antonio Romero y Andía* (Ortega, 2021) donde se expone el análisis del contenido teórico del método. No obstante, apoyados en esta investigación citada, se explicarán los aspectos más importantes y novedosos de este tratado y se ofrecerán más puntos de vista.

El contenido teórico comienza con el apartado de “Introducción”. Es de los apartados más novedosos e inusuales en comparación con el resto de los métodos decimonónicos porque ni Ozi, ni Jancourt, ni Weissenborn incluyen una introducción en donde expongan el motivo que los ha llevado a elaborarlos. Una vez finalizada la introducción, se exponen los contenidos teóricos que se analizarán a continuación.

#### **Piezas de que consta el fagot**

Este apartado es tratado en los métodos de Jancourt, Romero y Weissenborn en contraposición al de Ozi, quien no realiza mención a la organología del instrumento. Romero expone las seis piezas que forman el fagot: culata, cuerpo céntrico, pieza tudelera, campana, tudel y caña, las mismas que indican los otros autores y las piezas que integran el fagot en la actualidad.

#### **Modo de armar el fagot**

Weissenborn y Romero son los únicos compositores que dedican un apartado especial al modo de armar el fagot. En esta sección se realiza una descripción paso a paso

sobre la forma de montar el instrumento. Ambos compositores coinciden en la descripción, equivalente a la actual: primero se introduce la pieza tudelera en la culata; a continuación, se introducen las dos piezas restantes siendo primero el cuerpo céntrico y posteriormente la campana; finalmente, se introduce el tudel y la caña.

### **Agujeros y llaves, dedos y sonidos**

Este apartado es únicamente mencionado en los métodos de Romero y Ozi. En él, se toma de referencia un fagot que consta de aproximadamente 20 agujeros y en el que las llaves oscilan desde las diez hasta las veinte. De la misma manera, trata el tema del registro del fagot, un aspecto no tratado en todos los métodos anteriores. El registro del fagot asciende desde un *sib* subgrave en clave de *fa* en cuarta, hasta un *re* sobreagudo en clave de *do* en cuarta. Por todo ello, se demuestra que el registro del fagot no ha variado hasta la actualidad, ya que el fagot tiene el mismo registro que Romero menciona en su método, cuatro octavas.

### **Observaciones sobre los diferentes sistemas de fagotes**

Los distintos sistemas de fagotes son mencionados en los tratados de Jancourt y Weissenborn. Romero menciona los fagotes de diez, trece y diecisiete llaves. De la misma manera, hace referencia al sistema Boehm, que es aplicado en París por el luthier Triebert, a quien también Jancourt hacía mención en su tratado. El sistema Boehm fue destinado a perfeccionar todos los instrumentos de viento madera y se aplicó por Triebert en el fagot, pero las dificultades que presentó impidieron su total perfeccionamiento.

### **Importantísimo**

Este apartado es el más original e innovador del método, ninguno de los otros compositores analizados en el trabajo hace mención del llamado “Sistema Melliez” en honor a su compañero y amigo Camilo Melliez, a quien dedicó el tratado. Este sistema consiste en inutilizar el agujero del tudel denominado oído, cubriéndolo con cera o con gomalaca para que no se abra el agujero. Es una técnica que, según Romero, sirve para obtener más pureza y robustez en el sonido e igualar toda la extensión del instrumento. Ozi, Jancourt y Wessenborn en su tratado posterior no utilizan esta técnica.

### **Posición**

En contraposición al método de Jancourt, en este apartado hubiera servido de gran ayuda una muestra figurativa de la posición que debe adoptar el alumnado para tocar el

fagot, tal y como mostró Jancourt en su tratado elaborado 26 años antes. No obstante, Romero realiza la misma descripción sobre la posición que Jancourt, reiterando adelantar un poco el pie izquierdo, descansando el peso del cuerpo sobre el derecho y utilizando una correa alrededor del cuello (lo que en la actualidad se denomina arnés).

### **De la embocadura**

En el método de Ozi se recomienda la inclinación de la caña sin especificar su orientación hacia la izquierda o la derecha. En Jancourt, se muestra gráficamente su inclinación hacia la derecha. Romero por su parte, muestra igual que en Jancourt la inclinación de la caña hacia la derecha. Posiblemente, Romero haya tomado referencias del tratado de Jancourt. En Weissenborn no se especifica la orientación de la caña debido a que da por hecho que es hacia la derecha, tal y como está en la actualidad,



Ejemplo 21. Inclinación de la caña. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.

### **Respiración**

En Ozi se mencionan dos técnicas de respiración. Jancourt hace distinción de dos movimientos de respiración: la aspiración y la expiración. Weissenborn no señala distinción de técnicas, no obstante, menciona la respiración diafragmática. Romero por su parte, y tomando de referencia el método de Jancourt, propone las mismas dos técnicas de movimientos de respiración: la inspiración o aspiración y la aspiración.

### **Emisión del sonido**

Ozi y Jancourt proponen la pronunciación de la sílaba “tu” a través de un golpe con la lengua. Weissenborn es el único compositor en no dedicar un apartado especial a la emisión del sonido, no obstante, en el apartado de la embocadura también menciona que se debe de pronunciar la sílaba “tu”. Romero es el primero en plantear pronunciar la sílaba “ti” para la práctica del sonido, silaba hasta el momento no utilizada en ningún tratado.

### **De la caña**

En los tratados de Ozi, Jancourt y Weissenborn se dedica un apartado específico para indicar las particularidades que debe tener una caña para una buena ejecución. Romero, se suma a estos autores y dedica una página completa de extensión para esta

explicación. Lo más provechoso de este apartado es la indicación a través de un dibujo sobre la abertura de la caña, indicación gráfica que no aparece en el resto de los compositores analizados. Por último, cabe mencionar que Romero no dedica un apartado especial a la propia fabricación de las cañas, siendo Ozi el único en dedicar un apartado a modo de explicación.

### **De la conservación del instrumento**

Este apartado es uno de los más comunes e importantes dentro de los métodos. Todos los autores le hacen mención y las recomendaciones que se indican son muy parecidas entre ellas. Romero, por su parte, recomienda la limpieza del tudel cada quince días. Todos los métodos reiteran la importancia que posee el tudel y, por consiguiente, la correcta limpieza que se debe hacer.

### **De la afinación**

Romero es el primero en dedicar un apartado a la afinación. Los demás autores incluyen la explicación de la correcta afinación que debe tener el fagot dentro de otros apartados. Sobre la afinación señala que se debe afinar mediante un diapasón con interpretación del sonido de la nota *la* de manera prolongada, la importancia del oído para corregir los defectos del sonido y las soluciones posibles para los sonidos que queden altos o bajos en afinación.

### **Parte práctica**

La parte práctica es tratada en el método como un apartado teórico en el que se aconseja empezar los estudios con un profesor al lado para realizar correcciones al alumnado en la interpretación del fagot y tocar o cantar la primera nota de los ejercicios que se vayan a realizar. Por lo que, a lo largo de la parte práctica el profesorado deberá cantar o interpretar la primera nota de cada ejercicio o lección.

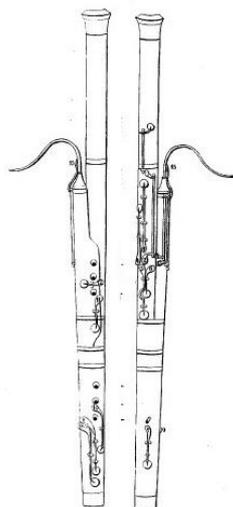
### **Observaciones generales sobre el modo de estudiar**

Este apartado se expone de forma teórica y ninguno de los otros autores mencionados ha dedicado un apartado específico a los consejos sobre el aprovechamiento completo del tiempo de estudio. Es otro de los apartados más novedosos que existen en este método porque en él se indica el tiempo que debe dedicar el alumnado al estudio, la apreciación de los labios, los ejercicios de calentamiento y la reflexión sobre el estudio por orden del tratado. Ozi, Jancourt y Weissenborn no mencionan estas indicaciones.

Romero es el primero en aconsejar de manera teórica cómo deben de estudiar el alumnado y el tiempo que deben dedicarle.

### **Tabla general de las posiciones del fagot**

A continuación, se muestra la figura del instrumento propuesto por Romero en el apartado de la tabla general de las posiciones. Un fagot desde 10 a 19 llaves.



**Figura 13.** Tabla general de las posiciones del fagot. Tomado del *Método de fagot* A. Romero, 1873.

### **5.4. Contenido práctico**

El contenido práctico se interpreta a través de 78 ejercicios y 73 lecciones que se van enlazando entre sí. Dentro de las lecciones y de los ejercicios se van tratando los siguientes aspectos prácticos: escalas, cromatismos, articulaciones, intervalos, matices, tonos naturales mayores y menores, portamentos, sonidos cortados y las notas de adorno. Es el único método que trata la práctica únicamente a través de ejercicios y lecciones. Weissenborn, Ozi y Jancourt introducen sonatas, estudios, variaciones, melodías, etc. No obstante, todos los tratados decimonónicos analizados coinciden en la introducción de lecciones y ejercicios en la parte práctica. De la misma manera, cabe aludir a la tabla elaborada por la propia autora de este TFM en el *Método de fagot (1873) de Antonio Romero* (Ortega, 2021) en el que se presenta una tabla con los estudios de las escalas y lecciones por orden, y sus respectivas técnicas expresiva para un mayor entendimiento del contenido teórico.

## Colección de escalas

En contraposición a Jancourt y Weissenborn, Romero realiza un único apartado para tratar las escalas mayores y menores. Por su parte, Jancourt las separa en dos apartados: uno sobre las escalas mayores y menores y otro sobre las escalas cromáticas. Romero plantea las escalas a través de 20 ejercicios y se trabajan las escalas de manera ascendente y descendente. A continuación, se muestra un ejemplo sobre la primera escala planteada por Romero para su interpretación con el fagot:



Ejemplo 22. Primera escala. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.

## Género cromático

En el método de Romero, los cromatismos se trabajan a través de dos ejercicios, el 29 y el 30. Ozi trata el cromatismo incluido a través de un único apartado titulado “escalas y arpeggios”, Jancourt dedica un apartado específico a las escalas cromáticas y Weissenborn las introduce a través de escalas en el apartado “las escalas diatónicas simple y variadas”. Seguidamente, se muestra la primera escala cromática del tratado de Romero:



Ejemplo 23. Primer ejercicio cromático. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.

## De las articulaciones

Las articulaciones son tratadas con todos los autores. No obstante, con Romero se practican a través de ocho ejercicios aumentando progresivamente el nivel de dificultad. De la misma manera, el propio autor realiza una descripción teórica sobre las articulaciones y expone las cuatro clases de articulaciones que se van a tratar: el *picado*, el *ligado*, el *stacatto* y el *picado-ligado*. A continuación, se muestra un ejemplo del primer ejercicio del método de Romero que introduce las articulaciones.

## EJERCICIOS DE ARTICULACIONES

41

Sobre los intervalos naturales de la escala diatónica

2<sup>as</sup> MAYORES Y MENORES.

31

Ejemplo 24. Primer ejercicio de articulación. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.

### Recopilación de intervalos

En contraste respecto a los anteriores métodos analizados, Romero es el primero en dedicar un apartado a la práctica de intervalos.

### RECOPILACION DE LOS INTERVALOS.

El fin del ejercicio siguiente se estudiará haciendo unas veces el *do* agudo y otras el grave.

39.

Ejemplo 25. Primer ejercicio de intervalos. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.

### Matices

Los matices son tratados como apartado individual por Romero y Jancourt. No obstante, Ozi lo incluye junto con las articulaciones. Por su parte, Romero trata los matices de manera individual a través de 47 ejercicios y 6 lecciones. A su vez, realiza una explicación teórica sobre los mismos indicando cuáles se pueden encontrar a lo largo de su método. Seguidamente, se muestra el primer ejemplo de ejercicio en el que Romero utiliza los matices e indica cómo se debe interpretar.

### TONO DE DO NATURAL MAYOR

NOTA. Cuando se encuentren notas dobles se procurará ejecutar las de arriba, pero si ofrecen gran dificultad se harán las de abajo en los primeros días.

Lento.

40.

Ejemplo 26. Primer ejercicio de matices. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.

## Tonos naturales mayores y menores

Los tonos naturales mayores y menores son trabajados por Romero a lo largo de todo su tratado. Los tonos que se trabajan por orden son los siguientes: *DoM, Lam, FaM, Rem, SolM, Mim, SibM, Solm, ReM, Sim, MibM, Dom, LaM y Fa#m*. Son 14 tonalidades y se trabajan de manera alterna los tonos mayores y menores. Esta organización de las escalas alternadas a lo largo del método se trabaja a través de ejercicios y lecciones.

## Portamentos

Romero es el único en indicar en su tratado la utilización de portamentos. El fagot es un instrumento que no puede realizar la técnica del portamento. No obstante, Romero propone practicar el portamento a través de seis ejercicios y dos lecciones a través de la técnica de imitación. Esta consiste en imitar el recorrido que realiza el portamento a través del auxilio de la embocadura. A continuación, se expone el primer ejercicio de portamentos que se pueden practicar siguiendo la técnica que propone Romero.



Ejemplo 27. Primer ejercicio de portamentos. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.

## Sonidos cortados

Los sonidos cortados son tratados a través de un ejercicio. Romero es el único compositor en dedicar un apartado especial a los sonidos cortados. Primero, define los mismos e indica cómo se deben ejecutar de manera correcta y emplea la palabra “gracioso” para definir el efecto final que producen los sonidos cortados. Seguidamente, se muestra el primer ejemplo de sonidos cortados en la tonalidad de *Solm*.



Ejemplo 28. Primer ejercicio de sonidos cortados. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.

## Notas de adorno: apoyaturas, mordentes, grupetos y trinos

Ozi, Jancourt, Romero y Weissenborn dedican un apartado especial a las notas de adorno. Esto muestra la importancia que le daban los compositores decimonónicos a la realización de notas de adorno con el fagot. Romero realiza una explicación de cada apartado junto con un ejercicio práctico. Las apoyaturas se tratan de manera individual mediante la interpretación de tres ejercicios y 2 lecciones, los mordentes a través de 3 ejercicios y 2 lecciones, los grupetos a través de 4 ejercicios y 2 lecciones y los trinos a través de 2 lecciones. Las notas de adorno son el apartado más importante que exponen en común todos los autores mencionados. De esta manera, se muestra que a lo largo de los métodos el fagot va realizando mucha práctica en la que se incluyen elementos expresivos. A continuación, se exponen los tres primeros ejercicios que aluden, por orden, a las apoyaturas, mordentes y grupetos, y la primera lección que alude a los trinos.

### TONO DE RE NATURAL MAYOR.

#### Despacio.

EJERCICIO.  
64.



Ejemplo 29. Primer ejercicio de apoyaturas. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.

### TONO DE SI NATURAL MENOR.

#### Lento.

EJERCICIO  
67.



Ejemplo 30. Primer ejercicio de mordentes. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.

### TONO DE MI b MAYOR.

EJERCICIO.  
70.



Ejemplo 31. Primer ejercicio de grupetos. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.



Ejemplo 32. Primera lección de trinos. Tomado del *Método de fagot* (1873) de Romero.

### 5.5. Aportaciones novedosas en la época

Tal y como señala Mateo Álvarez, el tratado se incluyó en los programas de estudios del Real Conservatorio de Música de Madrid. A partir de 1873, año de elaboración del método, el profesor Camilo Melliez lo incluiría en los planes de estudio. En 1927, el profesor Antonio Romo y Madrid también decidió incluir este tratado. La vigencia que tuvo el *Método de fagot* de Romero perpetuó hasta 1978, siendo D. Antonio Romo y Madrid quien ocupaba la cátedra de fagot en aquel año y quien incluyó el método por última vez. (Mateo Álvarez, 2017)

Las aportaciones más novedosas que Romero introdujo en su método residen en el llamado “Sistema Melliez”, sistema que se lleva a cabo en España en la práctica del fagot creada por Camilo Melliez consistente en inutilizar el agujero del tudel llamado oído, tapándolo con cera o goma laca en el comienzo de la práctica del instrumento para proporcionar un sonido más puro y robusto. Este sistema difiere del que se emplea en los demás países (Romero, 1873) Con todo ello, Romero recalca la gran diferencia entre su método y los elaborados por aquellos años a través de la utilización de este sistema.

Por último, remarcar la importancia que adquiere al ser el primer método que se elaboró sobre la enseñanza del fagot en España en lengua castellana marcando un punto de partida para la pedagogía del fagot durante aquellos años en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Al ser el primer tratado que se creó en España, se convierte en la aportación más novedosa que ha existido en nuestro país a lo largo del siglo XIX en la didáctica del fagot.

### 5.6. Propuesta pedagógica en la actualidad

Como Veintimilla aporta en su tesis, las explicaciones técnicas para la práctica del fagot que señalaba Romero son muy valientes para los años en los que se situaba el método, teniendo en cuenta los conocimientos específicos que tenía Romero sobre el

propio instrumento. No obstante, son unas explicaciones técnicas muy primarias en comparación a las que se utilizan en la actualidad. (Veintimilla, 2002)

En comparación con los métodos de Ozi, Jancourt y Weissenborn, el *Método de fagot* de Antonio Romero no se utiliza en las programaciones didácticas de fagot de los conservatorios de la actualidad. Esto se debe a que en 1978 se dejó de aplicar en la enseñanza por varios motivos. El primero de ellos es que el fagot se ha desarrollado en cierta manera en la actualidad, por ello, todas las explicaciones técnicas se quedan antiguas. De la misma manera, el método estaba escrito en castellano antiguo, por lo que todas las descripciones y explicaciones teóricas no podrían aplicarse en el estudio de la enseñanza teórica del instrumento. Tras el análisis del método y su comparación con los tratados del siglo XIX de Ozi, Jancourt y Weissenborn, se va a tratar de valorar la adecuación pedagógica al diseño curricular de los conservatorios actuales en la especialidad de fagot. Bajo mi punto de vista, de este tratado se podrían realizar ediciones actuales actualizadas en las que solo se estudien las partes que pertenecen al contenido práctico. Todas los ejercicios y lecciones que posee el método podrían ser de gran ventaja para que el alumnado adquiriera nuevas técnicas interpretativas y servir de gran ayuda en su formación para cursos posteriores. La parte práctica se puede incluir en un nivel que ocupe desde 1º de profesional hasta 3º de grado profesional en base a mi propio criterio y en relación con el resto de los métodos analizados.

### **5.7. Grabación de las partes del método**

En la elaboración del presente Trabajo de Fin de Máster se ha tratado de grabar el inicio de las ciertas partes que forman el contenido práctico a modo de ejemplo y se ha mostrado en anexos. Los apartados grabados pertenecientes a la práctica son los siguientes: colección de escalas, género cromático, de las articulaciones, recopilación de intervalos, matices, lección nº1, portamentos, apoyaturas, grupetos y trinos. La finalidad en la grabación de estos ejemplos que he realizado es meramente práctica y con un objetivo pedagógico, por lo que los fallos que se puedan percibir desde un punto de vista interpretativo artístico son secundarios. No obstante, se ha tratado de mostrar de forma inédita las interpretaciones de algunas partes del contenido práctico que se podrían aplicar en la actualidad, ya que no se tiene constancia de la existencia de grabaciones de estos apartados.

La cámara con la que se ha realizado la práctica es la Réflex Canon EOS 1200D. El vídeo está en formato mp4, tiene una duración total de 15' 8" y está estructurado de la

siguiente manera: la portada, los títulos de los apartados, los videos interpretativos realizados por la propia autora y los créditos finales. El enlace para poder acceder a la visualización del vídeo se encuentra introducido en los anexos. De la misma manera, las partituras que se han interpretado del método se han mostrado en los anexos para ofrecer un seguimiento de estas.

## 6. Conclusiones

En el presente Trabajo de Fin de Máster he tratado de realizar una aproximación a la enseñanza histórica del fagot centrada en el siglo XIX y en la actualidad. En el primer capítulo he descrito la música en España en el siglo XIX y he explicado los aspectos más importantes de la didáctica de la educación musical, definiendo los conceptos de enseñanza, aprendizaje, proceso de enseñanza-aprendizaje y didáctica para la educación.

Una vez dejados claros los conceptos pedagógicos generales, he investigado sobre la enseñanza histórica del fagot. Se confirma el desarrollo que se ha experimentado en la pedagogía del fagot. A lo largo del siglo XIX, la historia de la didáctica del fagot en España continúa siendo un objeto de investigación. En el primer capítulo se evidencia cómo se fue desarrollando el fagot hasta llegar a la actualidad. Gracias al desarrollo que obtuvo el instrumento, se empezaron a elaborar métodos actualizados en aquella época sobre la enseñanza del fagot y las diferencias del sistema de aprendizaje respecto a los que existen hoy en día.

En el segundo capítulo he incluido tablas expositivas que evidencian cómo en las Programaciones Didácticas en la especialidad de fagot en los conservatorios de Castilla y León de los grados de elemental y profesional se continúan utilizando métodos decimonónicos para la enseñanza del fagot. Para ello, he tratado de reunir todas las programaciones de los conservatorios de música de Castilla y León pertenecientes a Soria, Astorga (León), León, Ponferrada (León), Palencia, Salamanca, Segovia, Valladolid, Zamora y Burgos.

Tras un análisis exhaustivo sobre la metodología y los tratados procedentes a todos los cursos de elemental y profesional, se ha confirmado la utilización de tres métodos del siglo XIX en la actualidad: el *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de E. Ozi, el *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de E. Jancourt y el *Practical Method for the Bassoon* (1837-1888) de J. Weissenborn. Todas las provincias nombradas coinciden en la utilización de los tratados de Weissenborn y Ozi. Así mismo, se ha comprobado la utilización de Jancourt a mayores en Salamanca y Burgos. Es interesante mencionar cómo tras dos siglos de diferencia se siguen aplicando métodos con diferencias morfológicas del propio instrumento respecto a la actualidad y a su vez, los cambios que han surgido en el sistema de enseñanza-aprendizaje desde el fagot del siglo XIX, el cual ha ido variando hasta llegar al actual.

De la misma manera, cabe destacar otros métodos propuestos en las programaciones anuales de la asignatura de fagot, que en su suma mayoría son de finales del siglo XX y de principios del siglo XXI. Por todo ello, resultaría muy beneficioso para el alumnado la elaboración de nuevos tratados actualizados que incluyeran los aspectos teóricos sobre nuevos recursos pedagógicos y mostrando la morfología del propio instrumento, e incorporando aspectos prácticos que desarrollen las habilidades interpretativas del alumnado a través de la creación de nuevas obras compuestas a través de los gustos musicales del alumnado y un último apartado en el que se indique paso a paso la fabricación de las cañas de doble lengüeta con los instrumentos pertinentes que existen en la actualidad, evitando la contaminación y favoreciendo la utilización de materiales reciclados.

En el tercer capítulo he analizado a fondo los tres métodos decimonónicos por orden cronológico de Ozi, Jancourt y Weissenborn utilizados en las programaciones didácticas de la actualidad. Para ello, he elaborado una plantilla que sirviera de base para comparar distintos tratados y que se puedan aplicar a todos los métodos existentes hasta la actualidad. Esta plantilla sigue un orden común aplicable a cualquier método y está formada por: la organización, en donde se ha podido señalar el desarrollo de manera individual y la forma de organización; la estructura, a través de la cual se ha ido comentando cómo están tratadas las partes de la organización; los aspectos teóricos, de los que ciertos métodos mantienen similitudes en muchas de sus partes; el contenido práctico, señalando cómo se han tratado las partes prácticas; las imágenes, haciendo referencia a todas las figuras ilustrativas y ejemplos que se pueden encontrar en cada uno de los tratados; y las partes aplicables en la actualidad, basándose en las que se incluyen en las programaciones didácticas de fagot en el curso actual 2021/2022.

En el *Nouvelle Méthode de Basson* (1803) de Ozi se ha aplicado la plantilla propuesta y se han expuesto las partes que se aplican en la actualidad, constatando el uso de este tratado hoy en día. De Ozi ha perpetuado en el tiempo los *42 caprichos* sobre los que se han hecho varias ediciones más actualizadas, pero incluyendo todos los datos que Ozi mostraba en su método. De la misma manera, Ozi fue el precursor en mostrar aspectos pedagógicos actualizados sobre el fagot del siglo XIX y fue el primero en explicar la fabricación de las cañas. Por todo ello, se convirtió en el modelo sobre el que se basaron tratados posteriores como los de Jancourt, Romero y Weissenborn.

El *Méthode théorique et pratique pour le basson* (1847) de Jancourt ha sido analizado utilizando la plantilla común elaborada para todos los métodos y se han evidenciado partes sacadas del propio Ozi. Tras el análisis del tratado se ha concluido una mayor profundidad en aspectos teóricos respecto al modelo de Ozi, añadiendo más ejemplos y más apartados que no se habían mostrado en un tratado hasta aquel entonces. En las programaciones didácticas actuales de Castilla y León, se incluye en los conservatorios de Burgos y de Salamanca. La parte aplicable a la actualidad que ha pervivido a lo largo de los años son los *26 estudios melódicos* sobre los que hay varias ediciones y se aplican a los cursos más altos del grado profesional.

El *Practical Method for the Bassoon* (1837-1888) de Weissenborn fue el último en componerse, en el año 1887. La plantilla utilizada ha servido para comprobar que es el método que menos se expone en el contenido teórico, ocupando únicamente cuatro páginas de extensión. No obstante, se ha confirmado que es el tratado que más se utiliza en las programaciones didácticas de la actualidad. Además, se incluye de principio a fin y el alumnado debe estudiarlo completo. Por último, señalar el sistema de fagot Heckel, sobre el que se ejemplifica a lo largo de todo el tratado y se contrapone a los de Ozi y Jancourt, quienes utilizan el sistema francés.

El cuarto y último capítulo he analizado de manera íntegra el tratado de Romero. Para ello, he aplicado la plantilla que ha servido de base para comparar los métodos de Ozi, Jancourt y Weissenborn y he identificado las partes que se podrían aplicar en la actualidad. Tal y como se ha señalado a lo largo de este trabajo, Romero no es incluido en las programaciones didácticas de fagot de la actualidad. Desde el punto de vista práctico, se han examinado las partes más óptimas que se podrían incluir y que serían favorables y ventajosas para el alumnado, ya que obtendría mayores habilidades en la interpretación de este instrumento. Las partes incluidas como propuesta aplicable en la actualidad son las que se muestran en el contenido práctico. Todo lo que a él respecta: escalas, género cromático, articulaciones, intervalos, matices, tonos mayores y menores, portamentos, sonidos cortados y notas de adorno son aplicables en la actualidad. De esta manera, sobreviviría el primer método que se elaboró en España sobre la enseñanza del fagot, sería decimonónico junto a los de Ozi, Jancourt y Weissenborn, lo conocería el alumnado y le favorecería en lo que respecta a las habilidades interpretativas del fagot y a desarrollar cierta madurez en la práctica de este instrumento.

Tras el análisis exhaustivo del *Método de fagot* (1873) de Antonio Romero y tras aplicar la plantilla expuesta, he tratado de ofrecer otro punto de vista al compararse con los tratados de Ozi, Jancourt y Weissenborn para descubrir las similitudes que existen y las diferencias que poseen los tratados entre ellos. Desde mi punto de vista y tras exponer un análisis de todos los tratados del siglo XIX, el método de Romero podría aplicarse en un ámbito desde primero hasta tercero del grado profesional en los conservatorios de música actuales. También, considero que la figura de Antonio Romero y el conocimiento del método que compuso debe ser introducido en los conservatorios en la especialidad de fagot. Por último, he ofrecido una grabación inédita debido al desconocimiento de grabaciones sobre el método, sobre los que se han grabado pequeñas partes que pertenecen al contenido práctico a modo de ejemplo, para proporcionar una idea sobre la sonoridad de estas partes y sus ventajas en la interpretación de este instrumento.

Los tratados de Ozi, Jancourt, Romero y Weissenborn han servido para ir desarrollando la historia de la enseñanza del fagot desde el siglo XIX hasta la actualidad, ya que desde el primer tratado de Ozi, se fueron componiendo los demás sirviéndose de modelo los unos para otros. Por todas estas razones, y bajo mi punto de vista, una vez analizados los métodos he llegado a la conclusión de su importancia en la actualidad. En ellos se ofrece una valiosa información sobre la pedagogía del fagot que puede ser aplicable hoy en día. Así mismo, que perduren en el tiempo hace que no haya permanecido en el olvido pudiendo valorar su modelo didáctico. Su aplicación en la enseñanza concluye que son prácticos y que funcionan en el desarrollo interpretativo del alumnado, ofreciendo un mayor conocimiento sobre el propio instrumento y su práctica.

Se ha valorado sucesivamente si se ha cumplido y en qué medida la hipótesis, la cual era verificar si en las programaciones anuales de los conservatorios de música profesionales de Castilla y León se siguen utilizando métodos decimonónicos y comprobar qué partes del *Método de fagot* de Antonio Romero se podrían proponer en la actualidad. Por consiguiente, considero que tras la exposición de las propias programaciones de fagot y el análisis de los métodos que se incluyen en las mismas, se ha demostrado que se siguen aplicando métodos decimonónicos en la actualidad para aportar mejoras en el aprendizaje. Así mismo, y tras el análisis exhaustivo del método de Romero, se han constatado las partes prácticas aplicables hoy en día: escalas, género cromático, articulaciones, intervalos, matices, tonos mayores y menores, portamentos, sonidos cortados y notas de adorno.

En relación con el objetivo general, se ha llevado a cabo a través de la elaboración de tablas expositivas sobre los métodos procedentes de las programaciones didácticas de la especialidad de fagot en los conservatorios de música de grado elemental y profesional de Castilla y León en el curso 2021/2022. Por otro lado, para la evaluación de las partes del método de Romero se ha aplicado una plantilla específica y se ha realizado un análisis exhaustivo comparándolo con los métodos que han sido analizados de Ozi, Jancourt y Weissenborn.

El primer objetivo específico se ha obtenido a través de la investigación de la bibliografía propuesta sobre la enseñanza del fagot en el siglo XIX y la actual. De esta manera, se ha conseguido recabar información acerca del contexto histórico de la época, y se ha realizado una aproximación a la pedagogía y morfología del fagot en el siglo XIX y en la actualidad. El segundo objetivo específico se ha llevado a cabo a través de la comparativa de las programaciones didácticas de fagot de los conservatorios de Soria, Astorga (León), León, Ponferrada (León), Palencia, Salamanca, Segovia, Valladolid, Zamora y Burgos del curso 2021/2022. De esta manera, se ha podido extraer los tratados decimonónicos que se estudian en la actualidad. El tercer objetivo específico se ha conseguido a través de la elaboración de una plantilla que fuera aplicable para el resto de los métodos que contuviera los siguientes apartados: la organización del método, la estructura, el contenido teórico, el contenido práctico, las imágenes y las partes aplicables en la actualidad. El cuarto y último objetivo específico se ha alcanzado a través de la utilización de la plantilla elaborada en el método de Romero y su posterior análisis en profundidad. Gracias a ello, se ha podido valorar las partes que, bajo mi punto de vista, serían aplicables en la actualidad.

La metodología que he seguido, en este caso la investigación documental, ha sido de gran utilidad, ya que se ha tratado de realizar una investigación documentada que expone una aproximación a la pedagogía del fagot, se han elaborado tablas sobre los métodos de las programaciones didácticas, se han podido analizar en profundidad los métodos de Ozi, Jancourt, Romero y Weissenborn y su interpretación. Tras la elaboración de este trabajo, se han encontrado diferentes cuestiones. El punto fuerte ha residido en elaborar un trabajo que haya ido de forma gradual y concordante desde lo general a lo particular y en el que todas las partes están relacionadas para cumplir la hipótesis y objetivos. El punto débil ha residido en la utilización del sistema de citas APA y su anotación.

Para finalizar, reiterar la importancia que tienen los estudios e investigaciones sobre el fagot en el siglo XIX y en la actualidad. Es necesario la elaboración de nuevos libros acerca de este instrumento a lo largo de la historia para ampliar la información que se tiene hoy en día sobre el propio instrumento. De la misma manera, resulta fundamental la elaboración de métodos que integren la morfología del fagot actual y contenido práctico que se adapte al gusto del alumnado para el desarrollo de este en el campo de la enseñanza. Por último, acentuar mi interés personal por ampliar el estudio de este instrumento elaborando trabajos que aporten nuevas vías sobre los métodos de fagot.

## 7. Bibliografía

- Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León. *Boletín Oficial del Estado*, 290, de 13 de junio de 2007.
- Gaete Lizama, J., Sepúlveda Morales, A. y Navarro Castillo, Darlyn. (2020). *Iniciación musical en instrumentos de viento madera en el Conservatorio de Música de la Universidad de Talca en el segundo semestre del año 2020* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de Talca.
- Gómez Amat, C. (1995). *Historia de la Música Española. 5. El siglo XIX*. Alianza Editorial.
- Kopp, J. B. (2012). *The Bassoon*. The Yale Musical Instrument Series.
- López Cano, R. y Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya.
- Lozano, F. (1858). Conservatorio de Música y Declamación. *La España Artística: Gaceta Musical de teatros, literatura y nobles artes*.
- Mas Soriano, F. (2018). *El fagotista Camilo Melliez (1819-1874): un paseo por la historia del fagot en el Madrid del S. XIX*. Piles.
- Mas Soriano, F. (2019). *La Enseñanza Histórica del Fagot*. Piles.
- Mateo Álvarez, J. L. (2017). *La enseñanza del fagot en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid de 1830 a 1966* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Alfonso X el Sabio.
- Montes, B. (2008). El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840). En J. Martínez Millán y M. P. Marçal Lourenço (Coords.). *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, (pp. 1911-1924). Ediciones Polifemo.
- Montes, B. (1997). La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid. *Revista de Musicología*, 20(1), 467-478. <http://www.jstor.com/stable/20797433>.
- Ortega Martín, A. (2021). *El Método de fagot (1873) de Antonio Romero y Andía* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de Valladolid.

Sarget, M. A. (2000). Perspectiva histórica de la educación musical. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (15), 117-132.

Veintimilla Bonet, A. (2002). *El clarinetista Antonio Romero y Andía* [Tesis doctoral]. Universidad de Oviedo.

### **Fuentes musicales**

Jancourt, E. (1847). *Méthode théorique et pratique pour le basson*. Richault.

Ozi, E. (1803). *Nouvelle Méthode de Basson*.

Romero y Andía, A. (1873). *Método de fagot*.

Weissenborn, J. (1837-1888). *Practical Method for the Bassoon*. En W. F. Ambrosio (Ed.). Fischer.

### **Webgrafía**

Conservatorio Profesional de Música de Astorga, León. (2021). Programación del aula de fagot: Curso 2021-2022. Conservatorio “Ángel Barja”.

[http://cpmangelbarja.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=40](http://cpmangelbarja.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=40).

Conservatorio Profesional de Música de Burgos. (2021). Programación Didáctica Fagot: Conservatorio Profesional “Rafael Frühbeck de Burgos”. Curso 2021-2022. Conservatorio de Burgos.

[http://conservatorioburgos.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=2&wid\\_item=109](http://conservatorioburgos.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=2&wid_item=109).

Conservatorio Profesional de Música de León. (2021). Programación didáctica de fagot. Conservatorio de León.

[http://conservatorioleon.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=2](http://conservatorioleon.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=2).

Conservatorio Profesional de Música de Palencia. (2021). Programación Didáctica Fagot: Curso 2021-2022. Conservatorio de Palencia.

[http://conservatoriopalencia.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=12&wid\\_item=86](http://conservatoriopalencia.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=12&wid_item=86).

Conservatorio Profesional de Música de Ponferrada, León. (2021). Programación Didáctica: fagot. Curso 2021-2022. Conservatorio de Ponferrada.

[http://cpmhalffter.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=33](http://cpmhalffter.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=33).

Conservatorio Profesional de Música de Salamanca. (2021). Programación de fagot: Curso 2021-2022. Conservatorio de Salamanca.

[http://conservatoriosalamanca.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=20](http://conservatoriosalamanca.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=20).

Conservatorio Profesional de Música de Segovia. (2021). Programación Didáctica de Fagot: Curso 2021-2022. Conservatorio de Segovia.

[http://conservatoriosegovia.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=2&wid\\_item=10](http://conservatoriosegovia.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=2&wid_item=10).

Conservatorio Profesional de Música de Soria. (2021). Programación didáctica de la especialidad instrumental de Fagot: Curso escolar 2021-2022. Conservatorio de Soria.

[http://conservatorioorestecamarca.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_item=76&wid\\_seccion=3](http://conservatorioorestecamarca.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_item=76&wid_seccion=3).

Conservatorio Profesional de Música de Valladolid. (2021). Programación Didáctica de Fagot: Curso 2021-2022. Conservatorio de Valladolid.

[http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=1&wid\\_item=52#progdidactica](http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=52#progdidactica).

Conservatorio Profesional de Música de Zamora. (2021). Programación Didáctica de Fagot: Curso 2021-2022. Conservatorio de Zamora.

[http://conservatoriomiguelmanzano.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=40&wid\\_item=99](http://conservatoriomiguelmanzano.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=40&wid_item=99).



## 8. Anexos

### Anexo I

Traducción del contenido teórico del *Practical Method for the Bassoon* (1837-1888) de J. Weissenborn. Elaboración propia.

#### El fagot

Hay dos tipos diferentes de fagotes: el sistema francés o Jancourt, llamado así por el famoso virtuoso e inventor francés Louis Jancourt (1815-1900), y el sistema alemán o Heckel que toma su nombre del famoso fabricante Heckel de Briebrich, quien fue en gran parte responsable de la perfección de varias mejoras en el fagot moderno.

El fagot del sistema Heckel es el que generalmente se usa en los Estados Unidos y generalmente lo recomiendan los educadores. Este libro, por lo tanto, se ocupa únicamente del sistema Heckel.

Los fagotes estándar de uso común son el sistema Heckel de 22 llaves que está equipado con una tecla de pianísimo, a veces llamada tecla de susurro. Esta es una clave auxiliar que definitivamente facilita la producción de ciertas notas. También elimina la necesidad de digitaciones de compromiso para la producción clara de ciertos tonos de pianissimo. No actúa como una tecla de octava como las que se colocan de manera similar en los otros miembros de la familia de instrumentos de viento de madera. Algunos fagotes tienen más de veintidós teclas. Las teclas adicionales están destinadas principalmente a facilitar trinos o pasajes muy rápidos en los que es necesario cruzar los dedos. El estudiante de fagot no necesita utilizar estos sistemas más complicados, ya que el instrumento normal de 22 teclas le permite producir cada tono con una digitación comparativamente fácil.

#### Partes del fagot

El fagot consta de seis partes de la siguiente manera:

1. La culata o cuerpo inferior.
2. El cuerpo céntrico; que encaja en la cavidad grande de la culata.
3. La pieza tudelera (o tenor), que encaja en la cavidad pequeña de la culata.
4. La campana, que encaja en el cuerpo céntrico.

5. El tudel o boca-tubo (a veces llamado el cayado), que se inserta en el extremo superior de la pieza tudelera.
6. La caña, que se pone sobre la punta del tudel.

### **Montaje del fagot**

Inserte la pieza tudelera en la pequeña abertura de la culata. Coloque la campana en la pieza central, ajustando la posición de modo que la última llave larga, que opera la llave en la campana, esté conectada con ella. Coloque la pieza tudelera en la abertura más grande de la culata. Coloque el tudel en el extremo superior de la pieza tudelera, lo suficientemente adentro y en una posición tal que la almohadilla de la tecla susurrante cubra la punta del tudel.

Al ensamblar el fagot, se debe tener cuidado para no dañar las uniones. Se debe utilizar un movimiento de empuje combinado con un ligero movimiento de giro para evitar tensiones. No ensamble moviendo las piezas de un lado a otro.

### **Cuidado del fagot**

Dado que el fagot es un instrumento de madera y, por lo tanto, puede romperse o agrietarse si no se trata con cuidado, no debe someterse a cambios repentinos o extremos de temperatura, ni dejarse húmedo durante un período de tiempo considerable después de haber sido utilizado. Cada pieza debe limpiarse a fondo y secarse después de tocar, antes de devolver el instrumento a su estuche.

Dado que el agua se acumula principalmente en la culata, generalmente se recubre con caucho para evitar una absorción extrema de agua. Un tubo de metal conecta los dos orificios de esta culata. Este tubo se atornilla a la parte inferior de la culata y es desmontable. Está revestido con corcho para evitar fugas de aire. Una tapa protectora de metal cubre este tubo y la parte inferior del fagot. Esta tapa inferior y el tubo deben quitarse aproximadamente una vez al mes, y el tubo debe limpiarse con jabón y agua tibia: el corcho debe engrasarse antes de reemplazarlo.

Las piezas del fagot deben engrasarse regularmente con grasa para juntas (sebo de cordero perfumado) para permitir un montaje fácil y para proteger el corcho o la cuerda que envuelve la espiga de roturas.

Hay que mantener el tudel especialmente limpia. Un limpiapipas común es un excelente hisopo bucal. Ocasionalmente se puede usar agua tibia ligeramente jabonosa

para una limpieza profunda. Tenga cuidado de no raspar el interior del tudel con el hisopo. La punta del tudel, que se toca con la tecla susurrante, debe limpiarse con un palillo de madera ordinario. No se deben utilizar alfileres u otros objetos metálicos para limpiar la punta, ya que un aumento en el tamaño de este orificio creará dificultades en la producción de ciertos tonos. El tudel es la parte más importante del fagot. Afecta la calidad total, la entonación y la facilidad para tocar.

Las teclas del instrumento deben limpiarse regularmente. La transpiración ácida empaña las fosas de las hormigas de alpaca, de la que están hechas la mayoría de las llaves. Al enrollar o manipular el instrumento, tenga cuidado de no romper los ajustes de corcho, ya que el ajuste y el asiento correcto de las almohadillas gobiernan la capacidad de ejecución del fagot.

Aproximadamente una vez al mes se debe engrasar el orificio del fagot. Use aceite dulce, aceite de oliva o aceite para instrumentos comprado en una tienda de música. Un hisopo de aceite consiste en un trapo ligeramente engrasado, cargado con un pequeño trozo de plomo y atado a una cuerda. Pase el trapo dos o tres veces por cada parte del fagot desarticulado. Se debe tener cuidado de no saturar el trapo con aceite porque el exceso de aceite caerá sobre las almohadillas, endureciéndolas e impidiendo su correcto asentamiento.

Las teclas deben engrasarse una vez al mes. Utilice una aguja de tamaño mediano. Sumerja el extremo de la aguja en un buen aceite lubricante. Toque el extremo de la aguja (donde se ha adherido la pequeña gota de aceite) en el lugar donde cada tecla se encuentra con el poste. Después de que el aceite se haya asentado en las teclas, limpie el instrumento. No lubrique las pequeñas clavijas de madera que se extienden a través del fagot, que accionan las teclas del lado opuesto.

El equipo necesario para un fagotista incluye hisopos en los mangos (uno largo y otro corto), limpiador de boquillas, aceite para llaves, aceite para taladro, grasa de corcho y trapos limpios y suaves. Un estuche de cañas es absolutamente indispensable.

### **Caña del fagot**

La caña de fagot es una lengüeta doble. En realidad, produce las vibraciones que, amplificadas y alteradas en tamaño, producen el tono. Obviamente, la caña debe vibrar correctamente para producir un tono correcto.

Algunos fagotistas fabrican sus propias cañas, pero esto no es práctico para el principiante. Las buenas cañas se pueden comprar en la mayoría de las tiendas de música. Al seleccionar una caña, se debe tener cuidado de que no esté partida y que las dos caras de la caña no estén cerradas o muy deformadas. Si la caña está demasiado rígida, se puede usar un trozo de vidrio roto o la hoja de un cuchillo afilado para adelgazar la caña raspando desde los lados hasta el centro de la punta de cada lado. Es posible que se deba usar una caña durante algún tiempo para remediar las fallas y no se debe raspar a menos que sea necesario.

La caña debe remojarse en agua durante cuatro o cinco minutos antes de tocar. No intente tocar en una caña seca ya que esto hará que se parta. Después de tocar, sacuda el agua púrpura de la caña y déjela secar antes de cerrar el estuche de la caña. No limpie la caña. Es recomendable tener varias cañas porque se debe dejar reposar la caña después de unos días de uso, para que no se ablande y pierda vida.

### **Embocadura**

La caña del fagot se sujeta con los labios, no con los dientes. Los labios inferiores se colocan bien sobre los dientes inferiores, mientras que el labio superior se contrae lo suficiente para cubrir los dientes superiores. Los músculos de los labios controlan la embocadura. Este músculo se vuelve más fuerte con la práctica, lo que permite al jugador controlar el tono. Para iniciar el tono coloque la lengüeta contra la punta de la caña y haga el sonido de soplo "tu", continuando la corriente de aire para un tono sostenido. Los tonos staccato y el primer tono de una frase legato se forman de esta manera.

### **Respiración**

El control adecuado de la respiración es necesario para tocar cualquier instrumento de viento. La respiración debe provenir de la parte inferior de los pulmones y no del diafragma. Tararear o cantar tonos largos de esta manera es una práctica excelente para el fagotista principiante.



## Ejercicios las articulaciones

### EJERCICIOS DE ARTICULACIONES

1:

Sobre los intervallos naturales de la escala diatónica

2<sup>da</sup> MAYORES Y MENORES.

31

Musical exercise 31 consists of five staves of music in bass clef, C major, 4/4 time. The exercise focuses on articulating intervals of a second (major and minor) in both ascending and descending directions. The first staff shows ascending intervals with slurs. The second staff shows descending intervals with slurs. The third staff shows ascending intervals with slurs. The fourth staff shows descending intervals with slurs. The fifth staff shows ascending intervals with slurs.

## Recopilación de intervallos

### RECOPILACION DE LOS INTERVALLOS.

El fin del ejercicio siguiente se estudiará haciendo unas veces el *do* agudo y otras el grave.

39

Musical exercise 39 consists of seven staves of music in bass clef, C major, 4/4 time. The exercise focuses on articulating various intervals with slurs and accents. The first staff shows ascending intervals with slurs. The second staff shows descending intervals with slurs. The third staff shows ascending intervals with slurs. The fourth staff shows descending intervals with slurs. The fifth staff shows ascending intervals with slurs. The sixth staff shows descending intervals with slurs. The seventh staff shows ascending intervals with slurs.

## Matices

**Lento.**

40. 

17



## Portamentos

**TONO DE SI  $\flat$  MAYOR.**

EJERCICIO N<sup>o</sup> 58. 

Lección n°1

**All<sup>o</sup> Moderatto.**

LECCION.

1<sup>a</sup>

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

## Apoyaturas

### TONO DE RE NATURAL MAYOR.

#### Despacio.

EJERCICIO.  
64.



## Grupetos

### TONO DE MI b MAYOR.

EJERCICIO.  
70.



A. R. 2625.

## Trinos

1º Por la misma nota sobre la que está indicado el trino 

2º Por la nota superior ó apoyatura 

3º Por un grupeto de tres notas 

4º Por un grupeto de cuatro notas 