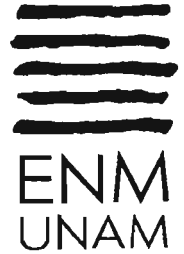




**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA**



**“NOTAS AL PROGRAMA”**

**OPCION DE TESIS  
PARA OBTENER EL TITULO  
LICENCIADA INSTRUMENTISTA**

**- FAGOT -**

**PRESENTA  
LORENA CITLALI GONZALEZ GIOVANNETTI**

**Alumna de la Cátedra de Fagot del Mtro. Manuel G. Hernández Fierro.  
Asesor de “Notas al Programa”, Mtro. Francisco Viesca Treviño.**

**México D. F.**

**Diciembre 200**

**5**

m339954



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## **Programa**

### **I. Sonata para Fagot y Bajo Continuo en Do Mayor Johann Friedrich Fasch (1688- 1758)**

- I. Largo**
- II. Allegro**
- III. Andante**
- IV. Allegro Assai**

**Clavecín - Fania Torres Méndez  
Viola da Gamba - Paulina Cerna Hulci**

### **II. Sonata para Fagot y Piano Camil Saint- Saëns (1835- 1921)**

- I. Allegretto moderato**
- II. Allegro scherzando**
- III. Adagio- Allegro moderato**

**Piano – Mstra. Gabriela Pérez Acosta**

### **III. Partita para fagot solo Gordon Jacob (1895 - 1984)**

- I. Preludio**
- II. Tempo di valse animato**
- III. Presto**
- IV. Aria Antiqua**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.  
NOMBRE: Lorena C. González Cervera

FECHA: 13/1/2005

FIRMA: José S.

**V. Capricietto**

**IV. Concierto para fagot y orquesta en Si bemol Mayor  
Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756- 1791)**

- I. Allegro**
- II. Andante ma Adagio**
- III. Rondo, Tempo di Menuetto**

**Orquesta Sinfónica de la Escuela Nacional de Música  
Director concertador – Mtro. Jorge Casanova Carreño**

Alumna del Maestro

**Manuel G. Hernández Fierro**

Sinodales:

**Mtro. Manuel G. Hernández Fierro**  
Presidente

**Mtro. Francisco Viesca Treviño**  
Secretario

**Mtro. Rodolfo Mota Bautista**  
Vocal

## Dedicatoria

*Soy afortunada, por eso dedico este momento a mi circunstancia,  
a todo y a todos los que a ella pertenecen, al cincel o a la flor con  
la que intervienen y, sobre todo, a Dios que la teje.*

*Con suerte he aprendido de otras circunstancias; a no hacerlas  
parte de la mía, si acaso, a recibir lo que ofrecen, si es una flor  
no hacerla mi cadena y si es el golpe de un cincel, a no bajar la cabeza.*

*Si es la añorada certeza o la agotadora incertidumbre, quisiera  
vislumbrar el camino que falta y así templar la carga, no sea en  
vano mi sueño que se desvanezca.*

*Así, sólo me resta agradecer a la causalidad, cualquiera que esta  
sea, a la afanada constancia y el efecto que deja.*

*En definitiva... si viene de ti, soy afortunada.*

*Gracias*

*Lorena.*

Agradezco:

*A mi Mamá :*

*Por todo su amor,  
por estar siempre junto a mí,  
por darme la oportunidad  
de aprender cada día de ella.*

*A mi Papá:*

*Por el recuerdo de sus caricias,  
su mirada buena y por  
cada una de sus palabras,  
que no olvido.*

*A Federico:*

*Mi persona favorita,  
por enseñarme a tejer con  
añoranzas e inquietudes,  
mis ahora tangibles certezas.*

*A mi Maestro,  
Manuel Hernández:*

*Por su paciencia y templanza  
por verter en mí los conocimientos,  
y darme las herramientas para  
Llegar a este momento.*

*Al Maestro,  
Francisco Viesca:*

*Por sus magistrales clases de  
optimismo y confianza, por  
enseñarme que la amenaza  
está en uno mismo.*

*A Rodolfo Mota :*

*Amigo y maestro, que sin  
escatimo me ha enseñado a  
valorar lo que hago,  
y me ha motivado seguir  
en esta búsqueda.*

*A Don Teodoro Cortéz:*

*Uno de mis ángeles de la guarda,  
cuando en vida,  
y ahora desde donde está.*

*Al Doctor Julio Viguera:*

*Por sus amables atenciones  
y su disposición a mis  
solicitudes.*

*A mi querida hermana Mariana,  
a mi amiga Nadim y  
a mi cercano hermano Giorgio.*

*Por su constante apoyo, y sus  
innumerables muestras de cariño.*

*A mis hermanas Lina y Maru.*

*Por su amor.*

*A mi tía Carmelita.*

*Por toda su preocupación y su ternura.*

*A Mariangela.*

*Por su ternura y sus apapachos.*

*A mis hermanos Irma y Eugenio.*

*Por todas sus atenciones y afecto.*

*A mis hermanos Rodolfo, Alejandro,  
Alfredo y Marcelino.*

*Por su cariño.*



# Contenido

## \* Introducción

### **I. Sonata para Fagot y Bajo Continuo en Do Mayor Johann Friedrich Fasch (1688- 1758)**

- 1.1 Marco Histórico y Social del Estilo Barroco.
- 1.2 Contexto estético- musical de la obra.
- 1.3 Reseña biográfica del compositor.
- 1.4 El fagot dentro del estilo Barroco.
- 1.5 Características físicas del fagot en el estilo.
- 1.6 Análisis de la obra

- I. Largo
- II. Allegro
- III. Andante
- IV. Allegro Assai

- 1.7 Propuestas Interpretativas y sugerencias de estudio para resolver dificultades técnicas.

### **ii. Concierto para Fagot y Orquesta en Si bemol Mayor Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791)**

- 2.1 Marco histórico y Social del Estilo Clásico.
- 2.2 Contexto estético- musical del estilo clásico.
- 2.3 Reseña biográfica del compositor.
- 2.4 El uso del fagot en el estilo Clásico.
- 2.5 La construcción del fagot en el siglo XVIII.
- 2.6 Análisis de la obra

- i. Allegro
- II. Andante ma Adagio
- III. Rondo, Tempo di Menuetto

- 2.7 Propuestas Interpretativas y sugerencias de estudio para resolver dificultades técnicas.

### **III. Sonata para Fagot y Piano Camil Saint- Saëns (1835- 1921)**

- 3.1 Entorno Histórico y Social del compositor.
- 3.2 Contexto estético- musical de la obra.
- 3.3 Reseña biográfica del compositor y de la obra.
- 3.4 El uso del fagot en el siglo XX.
- 3.5 El sistema francés.
- 3.6 Análisis de la obra

- I. Allegretto moderato
- II. Allegro scherzando
- III. Adagio- Allegro moderato

- 3.7 Propuestas Interpretativas y sugerencias de estudio para resolver dificultades técnicas.

### **IV. Partita para Fagot Solo Gordon Jacob (1895 - 1984)**

- 4.1 Entorno Histórico y Social del compositor.
- 4.2 Contexto estético- musical de la obra.
- 4.3 Reseña biográfica del compositor.
- 4.4 El fagot alemán.
- 4.5 Análisis de la obra

- I. Preludio
- II. Tempo di valse animato
- III. Presto
- IV. Aria Antiqua
- V. Capricietto

- 4.6 Propuestas Interpretativas y sugerencias de estudio para resolver dificultades técnicas.

**\*Bibliografía.**

## Introducción

He pensado que para el mejor aprovechamiento de una obra, tanto para el ejecutante como para el oyente, es necesario abreviar en los diferentes aspectos que la rodean, ya sean los intrínsecos a su creador (marco histórico-social, contexto estético y biográfico), como los aspectos propios de la obra, (su análisis musical), y por último aquellos propios del instrumento para el cual fuera escrita esta composición, (como sus características físicas y el valor musical que mantenía durante la época de su realización). Esto compensará con creces al receptor pues disfrutará concientemente de la generosidad musical y al ejecutante le dará las herramientas necesarias para interpretar con una mayor veracidad y claridad el sentido del compositor desde su origen. Entre mayor sea el conocimiento de una obra, mayor será la apertura para disfrutarla o sentirla, además de entenderla y así interpretarla.

En cuanto las propuestas interpretativas y la serie de sugerencias para solucionar las dificultades técnicas, no se pretende presentar fórmulas establecidas, sino un panorama personal del proceso desde la Comprensión hasta la Ejecución, motivando a fomentar en los futuros estudiantes la búsqueda particular de un método y un claro fin en el estudio de una obra.

*“La educación, bien entendida, no es tan sólo una preparación para la vida; es en sí misma, una manifestación permanente y armoniosa de la vida. Debería ser así para todo estudio artístico y particularmente para la educación musical, que apela a la mayoría de las facultades que rigen al ser humano”.*

Edagar Willems

# **Sonata para Fagot y Bajo Continuo en Do Mayor**

## **Johann Friedrich Fasch (1688-1758)**

### **Marco Histórico-Social del Estilo Barroco**

La vida de J. F. Fasch (1688-1758), está inmersa en un panorama heredado por el efecto acumulativo que proviene tanto del movimiento reformista protestante, como de las medidas adoptadas por la iglesia católica, además de la serie de descubrimientos científicos, que enfrentan a la Europa del siglo XVII con un entorno contradictorio y una crisis política, económica, social, estética y religiosa que derivan de la necesidad de la reafirmación mística del mundo.

La especulación filosófica cambió su criterio sobrenatural a otro situado ya en el mundo natural, como los procesos fundamentales del pensamiento cambiaron desde la aceptación de la autoridad religiosa hasta la experimentación científica, así, el concepto del mundo, cambia como la posición del hombre en el cosmos. La iglesia y la aristocracia absolutista se sirven del esplendor o la magnificencia estética para orientar socialmente lo que supone un cambio en la religiosidad y la representación artística e intelectual, conduciendo a esta conflictiva sociedad hacia la búsqueda imparable de medios más poderosos de expansión, logrando así avances agigantados en todas las ramas del saber y la cultura donde surgen grandes ingenios como Galileo Galilei, Kepler, Pascal, Leibniz, Newton, Bacon, Harvey, Moliere, Defoe, Cervantes, Shakespeare, Rembrandt, Rubens, Bernini, Velásquez, Murillo, etc.

Particularmente, la Alemania de J. F. Fasch (situada en el Barroco tardío, 1680-1730 aprox.), emerge de una encrucijada donde se reúnen todas las políticas y los encuentros estilísticos; después de cerca de siglo y medio de pedagogía luterana, con un país dividido en protestantes al norte y católicos al sur, saqueado y desgarrado por las luchas religiosas como la guerra de "Los Treinta años" (1618-1648), se busca el equilibrio interno a través de las naciones humanísticas que provienen del extranjero y están destinadas a combatir "el oscurantismo medieval", retrasado por la estrechez de los puntos de vista luteranos.

Pese a las influencias artísticas como filosóficas, o a la herencia luterana, la Alemania del Barroco tardío comulgará con la concepción intelectual de "la Beruf" (la misión o vocación) del ciudadano ya no consiste, como en la época de Lutero tanto al servicio exclusivo de Dios como de la idea Alemana, la clase de los intelectuales se desarrollará en el marco exclusivo de su especialidad, al margen de asuntos políticos, éste momento, política y socialmente, está enmarcado por los reinados de Luis XIV en su nacimiento y de Federico II en su muerte.

Luis XIV, instalado en Versalles y siendo un ejemplo de monarquía absoluta al igual que el resto de la corte francesa, influyen (en ésta época) profundamente sobre los modos de ser y obrar de las demás cortes y países europeos. Federico II, "El grande de Rusia" en su grandioso reinado consagrará hegemonía prusiana y establecerá las bases de la futura unidad alemana dominando el panorama de su época.

### **Contexto Estético Musical de la Obra**

El estilo Barroco, musicalmente se extiende desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, aunque se observan muchas características de la música barroca antes de 1600 y muchas otras estaban desapareciendo antes de 1750.

Italia fue la nación musicalmente más influyente de Europa. Venecia, fue una ciudad musical de primer orden durante todo el siglo XVII, Roma, ejerció una constante influencia sobre la música sacra y, durante un lapso en el siglo XVII, fue un importante centro de la ópera y la cantata; Florencia, tuvo un período de esplendor hacia comienzos del siglo XVIII.

En cuanto a los demás países europeos durante el estilo Barroco, en la década de 1630, Francia comenzó a desarrollar un estilo musical nacional que resistió a las influencias italianas durante más de un siglo. En Inglaterra, las glorias de los períodos isabelino y jacobino se esfumaron con la época de la guerra civil y de la Commonwealth (1642-1660); un breve y brillante resurgimiento hacia fines del siglo, fue seguido por una casi completa capitulación ante el estilo italiano.

En Alemania, la cultura musical ya debilitada del siglo XVI fue avasallada por la calamidad de la ya mencionada Guerra de los 30 años, pero a pesar de la desunión política hubo un poderoso resurgimiento en las generaciones siguientes, que culminó en Johann Sebastián Bach. El estilo italiano fue cimiento principal sobre el que edificaron los compositores, incluso Bach debía mucho a Italia y, la obra de Haendel, fue tan italiana como alemana. Hacia fines del período barroco, la música se había convertido en una lengua internacional con raíces italianas.

Durante el principio del siglo XVII domina la música religiosa, pues la voz continúa siendo el modo de expresión esencial, sin embargo, el arte instrumental va tomando importancia tanto en cantidad como en calidad.

Aún cuando la gran fama de la escuela italiana violinística tiende a relegar a un segundo plano a los instrumentos de viento, los compositores alemanes manifiestan su agrado y hasta preferencia por los segundos.

La influencia de Vivaldi sobre la música instrumental de mediados del siglo XVIII, fue igual a la ejercida por Corelli, una generación antes. Vivaldi fue una de

las figuras más importantes en la transición del estilo barroco tardío al estilo clásico primitivo. La claridad de la forma, la vitalidad rítmica, la impulsiva continuidad lógica en el flujo de las ideas musicales, cualidades muy características de Vivaldi, fueron transmitidas a muchos compositores, es evidente esta influencia en el esquema general así como en los detalles de las obras instrumentales de muchos de los compositores alemanes, entre ellos Fasch y no se diga Bach.



### **Reseña Biográfica del Compositor y de la Obra**

Contemporáneo a G. F. Telemann (1681-1767), a G. F. Haendel (1685-1756) y a J. S. Bach (1685-1750), quien lo mantendría en alta estima, Johann Friedrich Fasch (15/04/1688-05/12/1758), nació en Buettelsted (Weimar) y murió en Lerbst. En 1700, llegó a la corte de Weissenfels, donde estudió con J. Ph. Krieger, más tarde, se dirigió a Leipzig, como alumno del que fuera poco tiempo antes elegido maestro cantor; J. Kuhnau, quien después sustentó la formación del colegio de música de Fasch; singularmente, en el mismo momento y lugar que Telemann. Sus maestros de composición fueron C. Graupner, en Damstadt y .Grunewald. Trabajó como violinista en Bagreuth, como organista en Greiz, en 1721 como compositor en la corte del Conde de Morzin, en Lukau (Bohemia), en los subsiguientes 36 años, se mantuvo como maestro de capilla en la corte de los príncipes de Anhalt en Zerbst, cual fue, en cierta manera, uno de los mayores centros musicales.

Su dedicación a la corte de Zerbst durante sus últimos 36 años, aunado al hecho de que ninguna de sus composiciones fue publicada durante su vida,

muestran la posible razón por la que el conjunto de sus obras no adquieran el justo mérito, pese a la admiración que su trabajo recibía por parte de sus contemporáneos. El nombre de J. F. Fasch, es mejor asociado con el proceso de selección para la posición de Thomas Kantor en Leipzig, uno de los centros musicales más importantes, después de la muerte de Kuhnau en 1722.

Fasch se aplicó para este puesto al igual que hicieron Telemann, Graupner y Bach. Posteriormente, Telemann, seguido por Graupner y Fasch, retiran su participación, este último por su negativa a tomar instrucción en latín. Bach, que cumplía con todos los requisitos, quedó en el puesto

Es importante mencionar, que Fasch se topó con los conciertos de Antonio Vivaldi (1675-1741), en Leipzig, quien ejerce, en gran parte, influencia sobre toda su generación.

El conjunto de manuscritos del trabajo de J. F. Fasch, está extensamente disperso y con un difícil acceso. La mayor parte de su trabajo vocal, el cual incluye: 12 ciclos completos de cantatas, 16 misas breves, varias secciones y 4 óperas, se perdió, mientras que su trabajo instrumental existente, conciertos, sinfonías y sonatas, fueron profundamente examinadas, así, más de 90 overturas (suites) y el resto de la música religiosa, la cual contiene su más cronológica escritura, aguardan una paciente investigación.

Durante el siglo XIX, Fasch fue mucho más analizado que Bach, quien fue olvidado por los historiadores de la música. Alrededor de 1900, Hugo Riemann, después del conocimiento de la serie de overturas, reconoce a Fasch como uno de los más importantes innovadores en el período de transición entre Bach y Haydn, quien pone la música instrumental completamente a sus pies y logra el desplazamiento fugal, escribiendo con moderno estilo temático.

Después de la investigación fue confirmado este cálculo, el hecho de la natural transición en el trabajo de Fasch. La síntesis de los estilos Barroco y Clásico con un gradual incremento de los elementos modernos.

Fasch desarrolló el vocabulario del nuevo lenguaje musical limpiando el almacén de las formas tradicionales, en alguno de sus trabajos tardíos se anticipa hacia un notable grado de expresión, sin pensar en formas estructurales como Haydn y Mozart.

Las suites orquestales están basadas en la tradicional forma de overtura francesa, seguida por una serie de varios movimientos dancísticos, las fugas en las overturas, son frecuentemente interrumpidas por episodios homofónicos de instrumentos de aliento, y algunas veces, son completamente reemplazados por movimientos sinfónicos libres.

Ya sean movimientos andantes, o un airoso y un allegro, son dispersados entre las danzas con una impresión natural moderna, que deriva en la alternativa lírica o

rítmica de alientos y cuerdas, frecuentemente para desarrollar una armonía emocionante, teniendo que pasar algunas veces por el uso de las modulaciones.

En las sinfonías y las sonatas, la tendencia rumbo a la forma clásica está presente en la doble barra que repite la estructura, parecida a la sonata clásica, pero muestra elementos conservadores con la presencia de los movimientos fugados y la inclinación definida, mostrando hábil manejo del contrapunto.

Los conciertos, al igual que las otras formas muestran el desarrollo desde el estilo barroco a el temprano estilo clásico particularmente claro. Estos son de tres movimientos, modelo creado por Vivaldi, con el movimiento externo rápido, construido alrededor de la estructura ritomello del concierto italiano, aún que en alguno de sus audaces experimentos, interrumpe el tema manifiesto del ritornello con motivos y algunas veces episodios temáticamente contrastantes. En algunos casos, hay un dualismo funcional de material temático que se anticipa a las leyes de la sonata clásica.

El movimiento inusual que da Fasch a los instrumentos en la orquesta, en particular a los alientos, llama en especial la atención de sus contemporáneos. Además del empleo inacostumbrado de la combinación de instrumentos, en muchos de sus conciertos usa un par de alientos (flautas, oboes, fagotes, cornos y trompetas) con un instrumento de cuerda a menudo con un solo violín. A diferencia de Bach y Haendel, Fasch no usa un instrumento de aliento de manera solística como parte del concierto, pero de cierto modo como componentes de episodios para reducir la textura, con un solo y una sección de ritornello. También usa instrumentos de aliento entre frases, como ecos, o como consecuencias de frases.

Fasch raramente contrasta bases armónicas de alientos con líneas activas en las cuerdas, (principio orquestal en el estilo clásico), pero en los conciertos y las sinfonías algunas veces llega a simplificar una parte de las cuerdas dobles, para eliminar notas repetidas, utilizando las notas más importantes con un pasaje arpegiado en los alientos.

Sus sonatas hacen extremadas demandas a los ejecutantes del oboe y el fagot barrocos, explotando completamente sus posibilidades, por ejemplo, en sus cuartetos, el fagot está puesto con los oboes rompiendo en sentido opuesto de las funciones graves para los largos pasajes.

Es importante mencionar que en los manuscritos que datan a la 3ra y 4ta parte de la producción musical de Fasch, manifiesta tener una predilección por el oboe y el fagot respectivamente, así como por sus ejecutantes, lo que refiere a suponer que la sonata en C para fagot y bajo continuo de Fasch, fue elaborada en la última parte de su vida, la cual está editada con base en un manuscrito existente en la biblioteca de Fuerstenberg- Herdrigen, Alemania, firmada por el Sr. "Von- Richter" copista, y con el título "Sonata a 2" Fagotto del S. Fasch.



## El Fagot dentro del Estilo Barroco

Por muchos cientos de años la música instrumental estuvo bajo la sombra de la vocal, la cual fue cultivada por la iglesia. Los instrumentos eran asignados a papeles subordinados y sólo pocos de ellos fueron lo bastante importantes para requerir músicos especialmente calificados.

Puesto que la música vocal predominaba, no era habitual que hubiese una instrumentación determinada, para el bajo continuo o para el resto de la orquesta, los instrumentos podían tener un papel fundamental u ornamental. Los fundamentales eran adecuados para la ejecución del bajo en general: con ellos se tocaba tanto la línea del bajo, como la sucesión armónica (El clave, el virginal, la espineta, el órgano, el arpa y otros análogos). Los ornamentales, que podían tocar voces individuales (Todos los instrumentos de cuerda y viento).

Después de 1600, se tocaba a menudo el bajo, con un instrumento fundamental junto con otro ornamental de cuerda o de viento (violoncello, violone, contrabajo, dulciana o bajón y trombón). Así, en la música de cámara escrita en la primera mitad del siglo XVII, el fagot es principalmente usado como instrumento acompañante del bajo continuo (ocasionalmente era dedicado a tocar pasajes solo).

La evolución del fagot, puede ser paralela a la de la orquesta, ya que, después de que las primeras formas barrocas de la ópera, el oratorio y el ballet eran acompañadas por primitivas e in organizadas orquestas, los compositores palparon la necesidad de escribir específicamente para los diferentes instrumentos, es decir, la composición se vuelve más leal a la instrumentación de las formas musicales y por ende el fagot, de un robusto elemento del bajo, comienza a desarrollar un papel más independiente.

Entre estos compositores se encuentra Michael Praetorius ( 1571- 1621), quien emplea el fagot en sus obras, aunque no le da una distintiva parte, Giovanni Gabrieli (1557-1612), quien escribe para dos, tres o cuatro coros con partes independientes de cornetas, violines, trombones y fagotes en su "Sinfonía Sacra", o Hermich Schütz (1585-1672), que utilizó constantemente el instrumento; por ejemplo en su "Salmo No. 24", el cual requiere un grupo de 5 dulciana en diferentes tonos, además de dos cornetas, dos violines y cuatro trombones.

El fagot también comenzó a ser usado con uno o dos instrumentos además del bajo continuo, como lo muestran la "Sonata Concertante" de Darío Castello (1621), la "Sonata op. 8" de Biagio Marini (1629), y "Sonati et Canzoni" de G. B. Buonamente. La primera composición para fagot sólo parece ser un ejercicio y variaciones con bajo continuo, titulada "Fantasías para basso solo" por Fray Bartolomé de Selma y Salaverde, quien fuera fagotista del Archiduque Leopoldo de Austria, publicado en Venecia en 1638. en 1645, Giovanni Antonio Bertoli (fagotista), publicó "Compositioni musicali" un grupo de sonatas para fagot solo,

así, Philipp F. Böddeker (1615-1683) compuso una colección de motetes, "Partitura Sacra" a la que añadió una "Sonata sopra La Mónica" para violín, fagot y cembalo.

En Italia, la primera noticia del uso del fagot en la Ópera, se observa en "IL pomo d'oro" de Casti (1620-1669), en 1668, junto a un grupo de cornos y trombones. En las óperas de Lully (1633-1687), el fagot asume una nueva función de bajo en un trío constante de alientos (dos oboes y un fagot), el cual fue usado como un grupo contrastante a las cuerdas.

Antonio Vivaldi, dejó una basta cantidad de música para instrumentos solos y, de sus cuatrocientos cuarenta y siete conciertos, escribió una serie aproximada de treinta y siete conciertos para fagot, cantidad que no escribió para otro instrumento además del violín. En sus floridos pasajes, Vivaldi hace un despliegue de las mejores características escritas para el fagot de su época, incluyendo saltos anchos y pasajes expresivos en el registro del tenor, empleando un rango de dos y media octavas de Do a sol, lo cual influyó en el juicio de los fagotistas contemporáneos.

Generalmente, uno o más fagotes eran destinados a tocar la parte del bajo en todas las orquestas del siglo XVIII, aunque la parte no estuviera escrita específicamente para ese instrumento, el fagot tocaba con el resto de los instrumentos graves, al menos que se encontrara una segunda línea en el registro del tenor, el cual se extendía a dos octavas y media a partir de Do y ocasionalmente en Si b, con una melodía o armonía especialmente escrita para él.

A la llegada del nuevo fagot armado con el rango tonal más extenso y expansivo, se da un nuevo ímpetu a los compositores.

En Francia, Basmontier publicó en 1726, una serie de duetos para dos fagotes, principio de una cantidad considerable de subsecuentes escritos con una propuesta educativa. Correte, escribió un trabajo muy agradable, "El Fénix", para cuatro fagotes.

En Inglaterra, en 1733, J. E. Galliard (1680-1749), inspirado en las trío sonatas y en el uso del oboe solo de Haendel, además de sus estudios de fagot, publica sus seis sonatas en las cuales hace un despliegue de las características del instrumento, en 1745, realiza un "Concerto grosso para veinticuatro fagotes acompañados por un cello, intercalando duetos con contrafagotes", lo que pudo haber sido un capricho sátiro a las grandes orquestas de aquel tiempo.

En Alemania, el fagot fue considerado indispensable en la orquesta, tanto en conjunto como con una parte independiente como significado de una consolidada y clara línea del Bajo; Quantz en 1789, recomienda una proporción de un fagot por nueve instrumentos de cuerda, dos fagotes por trece instrumentos de cuerda y tres fagotes para cada veintiún cuerdas, para un buen balance.

A la escuela progresiva de composición en Alemania, se le debe el crédito de dirigir o estipular la selección de las partes de los alientos por técnica y acompañamiento, en vez de la perpetua polifonía.

En este período, se destacan los trabajos de varios compositores como C. Graupner, J. G. Graun, Mützel, G. P. Telemann, J. D. Zelenka (1679-1745), J. F. Fasch y J. S. Bach, quien, aunque el uso que hace del fagot dependía de la competencia del ejecutante al que tenía acceso, no puede negar el valor que da al instrumento con la innumerable cantidad de obbligatos importantes a los que lo somete.

### **Características Físicas y Mecánicas del Fagot en el Estilo Barroco**

En la historia de la música, referente al "Instrumentarium", podemos notar que la Edad Media y el Renacimiento tuvieron a su disposición una increíble variedad de instrumentos, hecho que para nuestra sorpresa no se incrementó, en cambio, se inició un proceso de eliminación, lo cual permitió que a través del estilo Barroco, las violas "de mano" y "de rodilla" desaparecieran paulatinamente a medida que las ventajas prácticas del violín iban pasando a los instrumentos más graves de su familia, así surgieron los modernos viola y violoncello. El número de instrumentos de viento, considerable en el siglo XVII, también quedó reducido y sus tipos se estandarizaron con la llegada del siglo XVIII; los miembros de la familia de registro (flauta dulce) y de embocadura en la mitad del primer tubo (flauta transversa), quedaron reducidas a dos formas hoy en uso, mientras que las trompas y los trombones desplazaron a otros instrumentos de metal antiguos.

De la misma manera que otros instrumentos, los de "doble caña" surgen como el resumen o la concentración de intentos anteriores como el schawm, el crumhorn, el rackets, el curtal, el phagotum, entre otros. La relegación o desaparición de estos instrumentos anteriores se puede explicar tanto en términos de uso, comodidad y forma de ejecutarse, como en su calidad sonora.

Hay muchas hipótesis en torno a la creación del dulzian (antecesor directo del fagot), tal vez la más difundida, aunque no del todo satisfactoria, es aquella que muestra la iniciativa de un canónigo de Ferrara llamado Afriano Teseo, a principios del siglo XVI, de unir dos ductos paralelamente en forma de "U" en una pieza de madera para reducir el tamaño del instrumento, sin afectar sus características sonoras, la cual es lejana al modelo actual del fagot por tener un bore cilíndrico y no cónico, además de necesitar un fuelle para ser ejecutado. Sin embargo, las mejoras internas del tubo pueden ser la solución.

Aparentemente el fagot nace en Alemania e Italia al par, este fagot se caracteriza por estar construido en una pieza de madera, con dos ductos unidos en un tubo largo y cónico, tiene diez orificios que emiten una serie diatónica de

once sonidos a partir de "Do" y termina en "Fa". Los primeros seis orificios están acomodados en dos grupos de tres para cada mano, tres orificios ubicados del lado contrario, dos para "Do" y "Re" con una llave y otro para "mi", el orificio restante se encuentra en la parte más baja del instrumento y se abre o cierra manejado por el dedo meñique de la mano derecha. Los semitonos eran producidos por la combinación de digitaciones o al tapar la mitad de un orificio.

Aunque el primer fagot permaneció como un instrumento de dos llaves y "Do" como la nota más grave, el escolástico Marin Mersenne (1588-1648), en su "Harmonie Universelle" de 1636, muestra un fagot con las características anteriores, pero con un tubo alargado con un orificio adicional, que amplió el rango hacia abajo, hasta Bb gracias a una tercera llave.

La metamorfosis del dulzian de una pieza en tres piezas y subsecuentemente a un fagot de cuatro piezas (culata, parte media, tudelera y campana) en la segunda mitad del siglo XVII, tiene su origen en los talleres de la familia Hotteterre, quienes hicieron flautas y oboes en secciones. La razón de esta división en una serie de partes, se debe, más que a su sencillo manejo, a la facilidad para trabajar las perforaciones de la madera con mayor precisión.

En un grabado de Weigel (1698) de un "constructor de fagotes" (posiblemente el famoso constructor alemán Johann Christoph Denner (1655-1707)), se puede observar tanto un dulzian de una pieza con dos llaves, como el fagot de cuatro piezas y tres llaves, el cual alcanzó la presente forma hacia finales del siglo XVII, y siendo este último, el instrumento "último modelo" durante la infancia de Bach, Haendel o Fasch fue dominando con sus grandes posibilidades.

Mattheson en 1713, llama al instrumento "El fagot soberbio", el cual tenía un rango de "Do" a "Fa", incluso "Sol" permitiendo que algunos pudieran bajar a "Si bemol" incluso hasta "La". A principio del siglo XVIII, la relativa posición de las manos de los ejecutantes, finalmente es establecida por la adición de la llave de Sol sostenido para el meñique derecho, primera llave añadida para una nota cromática. Este modelo estándar de cuatro llaves, fue usado el resto del siglo, siendo el instrumento que conocieron Haendel, Bach y Fasch.

## Análisis Musical

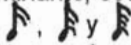


### Sonata para Fagot y Bajo continuo en Do mayor Johann Friedrich Fasch (1688- 1758)

En la música del estilo "Barroco Tardío", el orden de los movimientos o tiempos, adquirió un carácter de modelo en las formas cíclicas. Así la sonata de Iglesia cristalizó en una forma de cuatro movimientos con el orden de *lento-rápido-lento-rápido*, patrón que se manifiesta en esta obra, aún que si bien los movimientos siguieron un esquema fijo, la organización interna de cada uno de ellos, dependió de un manejo temático muy flexible.

#### I. Largo

Este movimiento escrito en Do mayor, consta de dos partes separadas por una barra de repetición. (**A**, **B**).



La primera parte contiene tres secciones .

- La primera sección; con una semifrase introductoria en primer compás y un cuarto del siguiente, se mantiene melódicamente alrededor de la tonalidad principal.
- La segunda sección moviéndose a través de la Dominante, está compuesta por dos motivos, el primero basado en las figuras , repite una vez, descendiendo por segundas en el resto del segundo compás y el primer tiempo del tercero, el segundo motivo ; , integra una progresión ascendente que termina en el cuarto compás segundo tiempo..
- La tercera sección, termina en el sexto compás, esta frase se mantiene dominantizada, utilizando en los compases cuatro y cinco la dominante de la dominante, presenta una variación rítmica del patrón , en una progresión ahora descendente.

La segunda parte esta conformada por cinco secciones y una codetta, la construcción de estas secciones aunque esta basada en el *material* anterior no tiene un esquema formal.

- Esta primera sección de esta parte la podemos ubicar observando los dos últimos tiempos de la primera sección en la parte anterior, en una variante con valores aumentados, ocupa el séptimo compás y se mueve de un


acorde disminuido de re menor hacia la dominante, utiliza valores de octavos.

- La segunda sección de esta parte se encuentra en el compás ocho y el primer tiempo del nueve, se identifica el mismo patrón rítmico de la cola de la segunda sección dispuesto también en una progresión ascendente, con la variante de moverse armónicamente más rápido hacia el relativo menor de la tonalidad principal, (la menor).
- La siguiente sección, principia en el segundo tiempo del noveno compás, y toma sus características melódicas y rítmicas de la cabeza de la segunda sección de la primera parte aunque podemos observar una variante del patrón anterior, armónicamente retorna a la dominante de la dominante de Do mayor moviéndose hacia Sol.
- La cuarta sección retoma por tercera vez el patrón rítmico, , con la variante , pero ahora la progresión es descendente, manteniéndose armónicamente en la dominante.
- La última sección se localiza en los compases once, doce y trece, muestran un nuevo material conformado por figuras de . tejidas con la combinación de un bordado de grados conjuntos con un salto de una sexta, descendiendo un grado y repitiendo la misma secuencia, toda esta idea soportada en un pedal en el bajo continuo.
- La Codetta, aparece en el compás 14, moviéndose armónicamente hacia la tonalidad principal, encontramos el mismo motivo armónico-melódico al principio y al final de esta sección con una parte media compuesta por valores largos . retardando la conclusión.


## II. Allegro

El segundo movimiento de carácter alegre esta formado por dos grandes partes, también divididas por una barra de repetición, (**A** , **A** ).

En la primera parte esta construida por tres secciones y una pequeña cadencia que se mueven armónicamente entre el primer grado, su dominante y más tarde alrededor de la tonalidad del quinto grado ( Sol Mayor).

- La primera sección , esta elaborada en los tres primeros compases con la célula rítmico-melódica [  ], seguida de el arpeggio de Do mayor,

con una repetición en eco y resolviendo hacia la dominante por grados conjuntos.

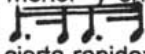
- La segunda sección, toma el motivo arpegiado de la sección anterior, descendiendo progresivamente de compás en compás por grados conjuntos, desde el cuarto compás hasta el séptimo moviéndose armónicamente del acorde de Do mayor, al dominante, al séptimo grado de Sol mayor y tomando esta nueva tonalidad como fundamental). Su construcción rítmica es figuras de  dispuestas primero en la formulación del acorde y después conduciendo hacia el siguiente acorde por medio de un juego interválico; de 2das y 3ras.
- La tercera sección, presenta un nuevo material rítmico a base de tresillos en el compás siete, aparece un nuevo material formando una progresión ascendente con el recurso de dos voces en el octavo y la mitad del noveno compás. Otro material nuevo se presenta con una progresión descendente con una primera célula a dos voces, que aumenta su tensión armónica al moverse más lento y a menor distancia a partir del compás once.
- En el tercer tiempo del compás doce, encontramos la escala quebrada de la dominante de Sol mayor (Re), que al llegar al compás trece retoma las figuras de tresillos descendentemente para resolver en Sol.

La segunda parte estructuralmente es un tanto "amorfa" aunque utiliza en sus diferentes secciones o periodos los mismos valores de la primera, se caracteriza por las constantes progresiones, resumiendo que su construcción esta basada en el establecimiento de su tonalidad, modulando hacia distintas regiones;

- La primera sección, de esta parte **A'**, contiene el mismo material de la primera sección, y se localiza en los compases 15, 16 y 17, " en la tonalidad de Sol Mayor.
- La siguiente sección modula en su relativo menor (mi menor) en los compases 18, 19, 20 ,21 y 22. y en el tercer tiempo del compás 23 regresa a Sol mayor.
- En el compás 25 se utiliza el motivo arpegiado de la primera sección de este movimiento en el cuarto grado "do", en una progresión como puente o dominante para llegar a Fa mayor en los compases 26 y los dos primeros tiempos del compás 27, repitiéndose esta misma progresión pero en Sol mayor, tonalidad que hace función de dominante para regresar a la tonalidad principal Do mayor.

La cuarta sección a partir del compás 29 está formada por diferentes progresiones a manera de elaboración cadencial., utilizando una variante del material de la tercera sección de la primera parte. con una última cadencia retomada de la primera frase.



### III. Andante

Este movimiento esta escrito en "la menor" y en dos partes marcadas por las barras de repetición , el patrón rítmico [  ], es utilizado en todo el movimiento. Armónicamente se mueve con cierta rapidez , casi de compás en compás .

### IV. Allegro assai

La música del barroco tardío era en esencia monotemática y desarrollaba ininterrumpidamente un motivo, en el caso de este último movimiento, Fasch utiliza la primera sección como motivo generador, manteniendo amplias zonas tonales, lo que creo se equilibra por su carácter virtuoso. Al igual que los otros movimientos tiene una estructura ( **A** , **A** ).

La primera parte **A**, está compuesta por cuatro pequeñas secciones:

- La primera sección, abarca los primeros ocho compases, presenta un material en  dispuesto en pequeños saltos, basado en los arpeggios de la dominante y la tonalidad fundamental, sucedido por una escala quebrada formada por las figuras de .
- La segunda sección, ocupa hasta el compás 19 presenta una síntesis de la primera sección, la cual se repite tres veces primero en la subdominante, después en la dominante y por último en el relativo menor.
- La tercera sección está integrada por una progresión con un ostinato en sol seguida de una escala quebrada que resuelve de la dominante a la tonalidad principal.
- La última sección de esta parte retoma el motivo central de la primera sección , con un nueva progresión descendente por grados conjuntos con un motivo variante de la tercera sección.



- Está parte termina con una codetta que resuelve en la dominante.

La parte, **A'**, retoma la primera parte intercalando los motivos o sus variantes, su desplazamiento armónico es muy lento, permaneciendo muy cerca o en la tonalidad principal.

### **Propuestas interpretativas y sugerencias de estudio para resolver dificultades técnicas.**

Las circunstancias armónicas de la obra ( mayor – menor ), así como la estructura de sus movimientos (lento-rápido-lento-rápido) nos hacen recurrir a la factible búsqueda de contrastes por medio de la intensidad; *Forte – Piano, Tema – eco, Pregunta – respuesta.*

#### **❖ Largo**

En este primer movimiento solicita una dicción fluida, con un sonido franco aunque discreto, generando un apacible estado de satisfacción interna, haciendo un sutil manejo del contrastes, técnicamente requiere claridad en la articulación ( compases 3-4, 8 y 10 ) en donde habría que buscar ligereza en cuanto al manejo de embocadura, para lograr homogeneidad en los pasajes que presentan el recurso de dobles voces, es decir, una voz superior y un ostinato, casi siempre en un registro más grave, este proceso se facilita al distinguir la línea principal agregando más tarde el ostinato.

*Ejemplo:*



❖ **Allegro**

El carácter alegre y gallardo de este movimiento exige de fuerza y decisión haciendo necesario un mayor control y destreza ( en la coordinación digital, en el manejo de la embocadura y el control de la emisión) sobre los pasajes, por lo que, a su estudio hay que destinar diferentes ejercicios.

- a) Al igual que en el movimiento anterior, encontramos frecuentemente el recurso de dobles voces, se distingue en los compases 25-26, 27-28 y 29-30-31.

*Ejemplo:*



- b) El pasaje del compás 24 requiere de soltura en la embocadura además de una comprensión armónica de la línea melódica, ( I , V, V7D, ► Sol mayor).

*Ejemplo:*



- c) La progresión del compás 33 de ligereza además de continuidad por lo que se pueden estudiar los enlaces por separado para lograr un encadenamiento general.

*Ejemplo:*



### ❖ *Andante*


El carácter de esta obra es tranquilo, llenándonos a un claro clímax al final del compás nueve y principio del compás diez.

Un problema a considerarse es la ejecución de los mordentes, en los cuales hay que tener claro el énfasis rítmico en la nota precisa y la coordinación digital que requiere soltura y precisión.

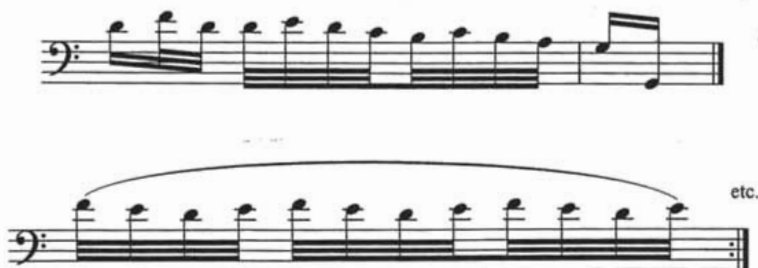


### ❖ *Allegro assai*

Técnicamente este movimiento francamente virtuoso, concentra las dificultades de los movimientos anteriores. Evocando una serie de contrastes marcados por diferentes articulaciones, saltos interválicos y patrones rítmicos.

- La utilización de dos voces en una misma línea se observa en diferentes formas, las cuales pueden trabajarse como en el primer movimiento.
- En cuanto a la constante célula rítmica-melódica a base del valor de , dispuesta por grados conjuntos, habría que realizar un ejercicio que ayude al control y a la ligereza de los dedos.

*Ejemplo:*



- c) Las escalas quebradas ascendentes o descendentes de los compases 25-26, 42 y 99-100, al ejecutarse logran más fluidez al estudiar; modificando su ritmo, por conducción desde diferentes puntos y dejando actuar a la inercia con la ayuda de círculos de viento.

*Ejemplos:*



*Por conducción;*



*Por círculos de viento;*



- d) El complejo pasaje progresivo del compás 86 al compás 93, consta de el encadenamiento de dos voces en distintos registros, lo cual puede ser resuelto sostenido por la columna de aire y el estudio uniendo estas voces desde distintos puntos, conduciendo a los puntos fuertes o agregando paulatinamente notas anteriores a los puntos importantes.

*Ejemplos:*

Uniendo las voces desde distintos puntos.



# **Concierto para Fagot y Orquesta en Si bemol Mayor**

## **Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791)**

### **Marco histórico y Social del Estilo Clásico.**

El absolutismo monárquico alcanza su mayor esplendor y fuerza en la Europa del siglo XVIII. La aristocracia, tanto civil como eclesiástica, busca cada vez más sus privilegios, pero la burguesía, que poco a poco va teniendo poder económico, no se conforma con ser el sostén financiero del Estado y pretende alcanzar el poder político.

La vida de Mozart ilustra de forma sumamente clara la situación de los grupos burgueses que dependían y pertenecían a una economía dominada por esta nobleza cortesana, en una época en que la clase noble aventajaba todavía mucho a la burguesía en cuanto al poder, pero ya no tanto en como atajar o detener por completo las manifestaciones de protesta, por lo menos las del ámbito cultural, políticamente menos peligrosas.

La oposición de los burgueses a las viejas ideas tradicionales favoreció la aparición de todo un movimiento cultural nuevo: "La ilustración", que resume la ideología de una clase social dinámica y progresista, con recursos económicos y otros propósitos que ya no se contenta con imitar las costumbres de la aristocracia. Ellos oponen la igualdad de todos ante la ley, la libertad espiritual e ideológica, la búsqueda de la felicidad a través del conocimiento y el dominio de la Naturaleza por medio de la razón.

Estas ideas fueron defendidas por los intelectuales Voltaire, Montesquieu, Diderot, D'Alembert y Rosseau en la "Enciclopedia". La cual pudo editarse alrededor de 1751 pese a el clero y el gobierno.

La importancia de estas ideas enciclopedistas radicó en su función como motor generador de la conciencia crítica de los hombres del siglo XVIII: ya no están dispuestos a admitir el origen divino del poder por lo cual la aristocracia y el alto clero al ver amenazada su prepotencia, asimilan algunos aspectos más sin perder su postura y privilegios. (Despotismo ilustrado), reformismo que llevó a buscar una verdadera igualdad y libertad por medio de la "Revolución Francesa" en 1789.

## Contexto Estético del Clasicismo Musical

El término clásico se aplica a la música de Haydn y Mozart incluso desde los últimos años del siglo XVIII. Poco después de la muerte de Mozart en 1791, su primer biógrafo observó que sus óperas, conciertos, cuartetos y otras obras eran dignas de alabanza dado que podían escucharse una y otra vez sin que llegaran a cansar. Incluso antes de 1800 se reconocía ya que las obras de Mozart serían objeto de un estudio continuado, por analogía con las obras maestras del arte griego y romano. Durante el clasicismo, el objetivo era alcanzar la universalidad del lenguaje musical, tal como ya señaló el teórico Johann Joachim Quantz en 1752: "Una música que es aceptada y reconocida como buena no sólo por un país... sino por muchos pueblos... debe, dado que se basa tanto en la razón como en el sentimiento del sonido, ir más allá de toda discusión y ser considerada la mejor". Si bien el estilo clásico trascendió de forma efectiva los límites nacionales, sus más célebres exponentes estaban asociados al nombre de la ciudad de Viena, donde lenguaje musical desarrollado por Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, se caracteriza por un perfecto equilibrio entre forma y contenido musical.

Los autores contemporáneos han recalcado que esta música agrada a todo oyente sensible y esta libre de cualquier tipo de complicación técnica innecesaria. Pero, por su poder de conmover y estimular, debería llegar más allá del mero entretenimiento. Esta música es el reflejo de la emergencia de la clase media a una posición de influencia durante el Siglo de las Luces. La filosofía, la ciencia, la literatura y las bellas artes comenzaron entonces a tener en cuenta al público general, en lugar de a un selecto grupo de expertos. La música se vio afectada de un modo similar: a medida que iba desapareciendo el mecenazgo, éste iba siendo reemplazado por un público de melómanos. El compositor alemán Carl Philipp Emanuel Bach dedicó intencionadamente a un mercado de *amateurs* y *connoisseurs* el título de una de sus colecciones de música para teclado. En una carta al padre de Mozart, Haydn señala como cualidades complementarias y dignas de elogio el conocimiento musical y el buen gusto presentes en la música de su hijo. Los cambios en el lenguaje musical se centraron en los nuevos enfoques de la melodía y la armonía. Durante el periodo del barroco el carácter básico (*Affekt*) de un movimiento siempre era consistente. Tenía un único tema declarado al comienzo, y luego, en lugar de la cadencia habitual, era desarrollado y articulado por medio de la repetición secuencial de frases. Los compositores preclásicos mantuvieron la estructura basada en tonalidades relativas, pero comenzaron a introducir un grado mucho mayor de contraste dentro de los movimientos. La continuidad de los compositores del barroco fue reemplazada por frases más articuladas, que por primera vez crearon un nuevo problema de fluidez. El material melódico a menudo se basaba en acordes y se caracterizaba por una renovada simplicidad. Se rechazó el

vocabulario armónico y tonal de los compositores del barroco y el ritmo armónico se hizo más lento: las progresiones convencionales a menudo soportaban una gran actividad dentro de la estructura.

Los nuevos lenguajes musicales permitieron la aparición de toda una gama de géneros musicales. En la música para teclado, el compositor francés François Couperin fue un ejemplo de estilo galante, y cultivó piezas de género descriptivo así como piezas para clavicordio llamadas *ordres*, cuyos movimientos de danza suelen tener títulos estrambóticos. De las muchas danzas del barroco, sólo el minué conservó su lugar en la música de cámara y en las composiciones para orquesta clásica. Era característico del rococó, con sus refinados pasos y gestos pequeños, pero demostró ser capaz de un desarrollo sofisticado a manos de Haydn y Mozart. El periodo del clasicismo fue testigo de un cambio radical en el papel de los instrumentos de teclado, a medida que iba desapareciendo de forma gradual la función del bajo continuo. Un hecho simbólico fue la decadencia de la sonata a trío, una de las formas instrumentales básicas del barroco. Ello dio pie al cuarteto de cuerda, cuya espectacular difusión fue uno de los mayores logros de Haydn.



### **Reseña Biográfica del Compositor y de la Obra**

Wolfgang Amadeus Mozart es uno de los más influyentes compositores en la historia de la música occidental. Nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, y lo bautizaron con el nombre de Johannes Chrysostomus Wolfgang Amadeus Mozart. Estudió con Leopold Mozart, su padre, conocido violinista y compositor que trabajaba en la orquesta de la corte del arzobispo de Salzburgo.

Emmanuel Schikaneder), el emisario de un misterioso conde Walsegg le encargó una misa de réquiem. Esta obra, inacabada por la muerte de Mozart, fue su última composición, que terminó Franz Süssmayr, discípulo suyo. Falleció en Viena el 5 de diciembre de 1791, se cree que por una dolencia renal crónica.

A pesar de su corta vida y malograda carrera, Mozart se encuentra entre los grandes genios de la música. Su inmensa producción (más de 600 obras), muestra a una persona que, ya desde niño, dominaba la técnica de la composición a la vez que poseía una imaginación desbordante. Sus obras instrumentales incluyen sinfonías, divertimentos, sonatas, música de cámara para distintas combinaciones de instrumentos y conciertos; sus obras vocales son, básicamente, óperas y música de iglesia. Sus manuscritos muestran cómo, salvo cuando hacía borradores de pasajes especialmente difíciles, primero pensaba la obra entera y luego la escribía. Su obra combina las dulces melodías del estilo italiano y la forma y el contrapunto germánicos.

Mozart epitomiza el clasicismo del siglo XVIII, sencillo, claro y equilibrado, pero sin huir de la intensidad emocional. Estas cualidades son patentes sobre todo en sus conciertos, con los dramáticos contrastes entre el instrumento solista y la orquesta, y en las óperas, con las reacciones de sus personajes ante diferentes situaciones. Su producción lírica pone de manifiesto una nueva unidad entre la parte vocal y la instrumental, con una delicada caracterización y el uso del estilo sinfónico propio de los grandes grupos instrumentales.

Entre los datos relevantes biográficos en torno a la creación del K. 191 hemos de enumerar pocos, pues en cuanto al material de fuentes directas, es decir correspondencia de Mozart han quedado pocos testimonios de la época, como en general hacen falta muchos datos biográficos en torno a varios periodos salzburgheses. Ciertamente podemos decir que, en septiembre de 1773 regresó, con su padre Leopold, a Salzburgo, en no muy buenas condiciones pues han adquirido una serie de deudas y han fracasado en su intención de colaborar con la corte en Viena. En Salzburgo permanecerá 14 meses. De Viena le han encargado dos coros y cinco entreactos destinados a acompañar un drama heroico alemán: *Thamos, Köning in Egypten*, justo unos días antes de su regreso a Salzburgo. Este hecho marca su acercamiento a la francmasonería, pues quien le ha encargado la obra es barón Tobías Philip von Gebler, vicesecretario en Viena, comendador de la Orden de San Esteban, y que llegará a ser gran Maestro de una logia vienesa, a de La Gran Alianza. La música se había solicitado originalmente a Gluck, quien lo dejó inconcluso. También es cierto que un primer acercamiento a la masonería ya lo había tenido Mozart a los once años, a través del doctor Wolff, quien lo atendió en su caso de viruela a esa edad en Olmütz. Es de gran importancia en la vida y obra de Mozart la creación de *Thamos*, pues impactaría de forma notable no sólo en su estilo, si no es un concepto musical que lo acompañaría de ahí en adelante, recordemos, por ejemplo, *La flauta mágica*. A los pocos meses de su regreso de Viena su poder creativo se acrecentó, *Thamos* fue terminada prontamente.



Hummel, Kummer, Prati, Schneider, Stamitz y Weber entre otros. Y en segunda categoría aquellos trabajos escritos como piezas expuestas por los ejecutantes (generalmente para su uso), como lo hicieron Gebauer, Jacobi, Almenröder, etc. Que de acuerdo a la forma de aquel tiempo se convirtieron en popurrí o variaciones.

En la obra de Mozart, sobre todo en su "Concierto para fagot y orquesta en Si bemol mayor" K.191, se puede observar una gran comprensión de la naturaleza y potencialidad del fagot, previendo un posterior rango más expresivo en el instrumento. Por su parte en la obra de Haydn, además de conceder la armonía fundamental en un ensamble de alientos, el fagot refuerza las partes más agudas destacando su papel juguetón o risueño. Así más adelante Weber, quien también compusiera dos obras de suma importancia para el fagot, como su Concierto dedicado a Brant de Minich, en 1811 y el "Andante- Rondo Húngaro", transcripción de una pieza original para viola, muestra la capacidad del fagot en ambos "Pathos" (tristeza y alegría), al alternar pasajes brillantes y melodías líricas.

Junto a las sinfonías concertantes de Mozart para Oboe, Clarinete, Fagot y coro y las de Haydn, para Oboe, Fagot, Violín y Violoncello podemos ubicar el "Concertino para Fagot y Como de Paganini", o los trabajos escritos para dos Fagotes por Dieter, Johnsen, Schacht, y Vanhal.

Las sonatas con Piano fueron comparativamente escasas en este periodo, aunque podemos mencionar algunas compuestas por Liste, Reicha, Krufft, Moscheles y Theuss; existen algunas piezas para Fagot solo por Almenäder, donde curiosamente solo explota el registro agudo.

En Francia, el virtuoso Jancourt congrega para su repertorio un gran número de transcripciones tan buenas como sus composiciones, también es notable el material didáctico de Ozi, Weissenborn y Milde, vigente hasta nuestros días.

### **La Construcción del Fagot en el siglo XVIII**

En la primera mitad del siglo XVIII, Eisel, muestra un cuadro de digitaciones para un fagot de cuatro llaves, al igual que otros esquemas como el de la Encyclopédie de Diderot en 1767, pero a finales del siglo dos llaves más se agregaron; una llave que cerrada por el pulgar de la mano izquierda en el instrumento francés emite un "Mi bemol", mientras que en el fagot alemán se localiza en la parte frontal de la parte media, y una más, "fa sostenido", que se encuentra abajo del pulgar de la mano derecha al reverso de la culata.

Mientras que en general se habla acerca de que el K.191 fue creado para el barón Thaddeus von Dürnitz, durante la primavera de 1775, ciertamente el concierto en si b Mayor esta fechado el 4 de junio de 1774 en Salzburgo. Seguramente no fue escrito en realidad para tal persona, pues no conocería al barón hasta tiempo más tarde en München. La obra constituye el primer concierto solista escrito para un instrumento de aliento. Dentro del contexto creativo de la obra, esta se encuentra cercana a otro concierto para piano de finales de año anterior y rodeada de obras tan importantes como la Sinfonía 29.

Se observa, por análisis de las obras en torno al K. 191, que puede entrar en el llamado estilo *galante*, hecho que puede juzgarse a partir del numero de temas, y que dadas las características del instrumento solista es que el estilo concertante predominante recaiga en los timbres y combinaciones del mismo con el tejido orquestal, el cual, por tratarse de una típica orquesta clásica y sin Fagot dentro de sí, realza aun más el valor solista, sin embargo también se observa cierto tipo de subordinación del fagot ante la orquesta, por estas mismas razones.

Recordemos que el llamado estilo galante no sólo se limitaba al imperativo sociológico de imponer cierta elegante y discreta sumisión de la música por el deber de gustar y adornar los ocios de la buena sociedad; va más allá en el sentido de la búsqueda de lo natural, sentido que permeaba muy bien en la elite de la época en parte influida por Rousseau. Recordemos que el estilo galante debía satisfacer la necesidad de naturalidad en la más estricta afirmación de las convenciones mundanas, como bien lo apunta Mossin en su obra sobre Mozart. Ciertamente es también que este estilo le ayudaría al compositor a tender hacia un menor amaneramiento en el trazado melódico, por ejemplo en el trazado de sus arabescos y que conllevaría a una mayor libertad en el canto, en contraparte al Sturm und Drang, que acentuaba la tensión rítmica en las sincopas y otros elementos rítmico melódicos, ahora la melodía se alarga y se desenvuelve con mayor facilidad, se convierte en frases cantables de amplio y ágil desarrollo, quizá por esto es que el papel del K 191 sea importante, pues gran parte de estas características son fácilmente observables en el, gracias a la deslumbrante frescura que acusa el carácter propio del fagot.

### **El Uso Fagot en el Estilo Clásico**

Para 1750 cuando ya el fagot se perfilaba a obtener un lugar bien establecido en la orquesta clásica, se realizaron algunos trabajos para este instrumento y orquesta, los cuales podemos distinguir en dos categorías específicas; la primera consiste en conciertos escritos por compositores profesionales, (algunos dedicados a ejecutantes determinados). Por ejemplo los conciertos de Mozart, Kozeluch, Danzi, David, Dieter, Berwald, Devienne,

A los seis años Mozart era ya un consumado intérprete de instrumentos de tecla y un eficaz violinista, a la vez que hacía gala de una extraordinaria capacidad para la improvisación y la lectura de partituras. Todavía hoy se interpretan cinco pequeñas piezas para piano que compuso a esa edad. En 1762 Leopold comenzó a llevar a su hijo de gira por las cortes de Europa. Durante este periodo compuso sonatas, tanto para clave como para violín (1763), una sinfonía (1764), un oratorio (1766) y la ópera cómica *La finta semplice* (1768). En 1769 fue nombrado *Konzertmeister* del arzobispado de Salzburgo, y en La Scala de Milán el Papa le hizo caballero de la Orden de la Espuela Dorada. Ese mismo año compuso *Bastien und Bastienne*, su primer *Singspiel*. Al año siguiente le encargaron escribir su primera gran ópera, *Mitridates, rey del Ponto* (1770), compuesta en Milán. Con esta obra su reputación como músico se afianzó todavía más.

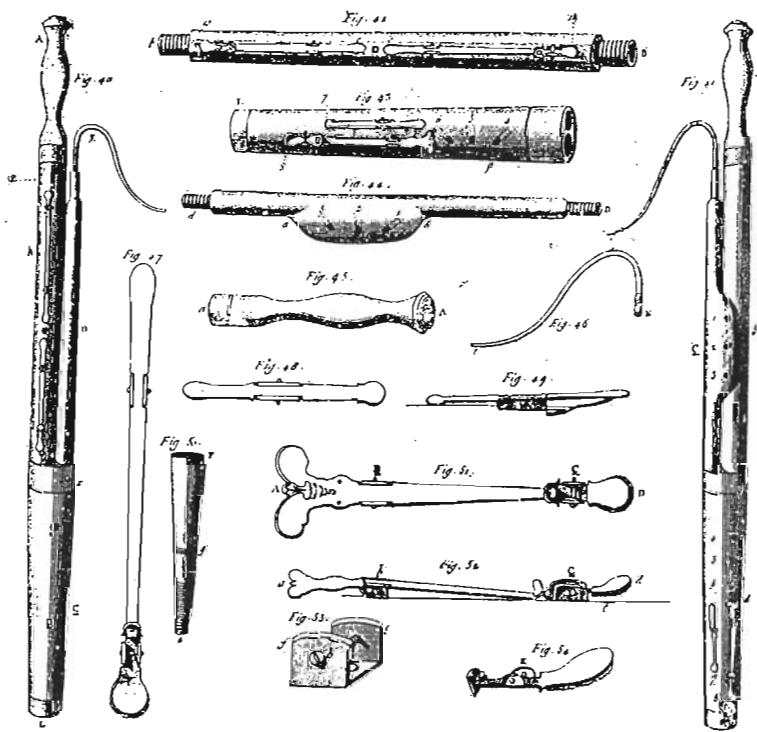
En 1771 volvió a Salzburgo. Su cargo en la ciudad no era remunerado, pero le permitió componer un gran número de obras importantes durante seis años, eso sí, en detrimento de su situación económica. En 1777 obtuvo permiso para dar una gira de conciertos, y se fue a Munich con su madre.

A la edad de veintiún años Mozart buscaba en las cortes europeas un puesto mejor remunerado y más satisfactorio, pero sus deseos no se cumplieron. Marchó a Mannheim, capital musical de Europa por aquel entonces, con la idea de conseguir un empleo en su orquesta, y allí se enamoró de Aloysia Weber. Leopold envió a su esposa e hijo a París. La muerte de su madre en la capital francesa en 1778, el rechazo de Weber y el desprecio de los aristócratas para quienes trabajaba hicieron que el tiempo transcurrido entre su llegada a París y su regreso a Salzburgo en 1779 fueran un periodo negro en su vida.

Ya en su ciudad natal, compuso dos misas y un buen número de sonatas, sinfonías y conciertos. Estas obras revelan por primera vez un estilo propio y una madurez musical extraordinaria. El éxito de su ópera italiana *Idomeneo, rey de Creta*, encargada y compuesta en 1781, hizo que el arzobispo de Salzburgo le invitara a su palacio, en Viena, pero se sintió explotado y decidió marcharse. Se dedicó entonces a dar clases en una casa que alquilaron para él unos amigos. Allí compuso el *Singspiel*, *El rapto en el serrallo*, encargada en 1782 por el emperador José II.

Ese mismo año se casó con Constanze Weber, hermana menor de Aloysia; juntos vivieron acosados por las deudas hasta la muerte del compositor. Las óperas *Las bodas de Fígaro* (1786) y *Don Giovanni* (1787), con libretos de Lorenzo da Ponte, aunque triunfaron en Praga, no fueron bien recibidas en Viena. Desde 1787 hasta la creación de *Così fan tutte* (1790, también con libreto de Da Ponte), Mozart no recibió nuevos encargos de óperas. Para la coronación del emperador Leopoldo II compuso *La clemenza di Tito* (1791), con libreto de Pietro Metastasio. Las tres grandes sinfonías de 1788 n° 39 en mi bemol, n° 40 en sol menor y n° 41 en do mayor (*Júpiter*) nunca se interpretaron bajo su dirección. Mientras trabajaba en *La flauta mágica* (1791, con libreto de

Poco antes del siglo XIX se construyo un fagot de seis llaves el cual tenía 14 perforaciones, de las cuales seis eran tapadas con los dedos índice, medio y anular de ambas manos, otros dos con los pulgares para "Mi" y "Re" graves, otras tres controladas con llaves abiertas y tres restantes con llaves cerradas, que lograban una extensión cromática desde "Sib" ó "La" hasta "Sol" aunque para lograr el "Si" natural o el "Do sostenido" se optó por tapar medios agujeros o apretar la caña con la boca. El registro agudo del fagot se extendió al abrirse dos orificios más en el extremo alto de la "Parte media", que eran activados con el pulgar de la mano derecha .



## Análisis Musical

### Concierto para fagot y orquesta en Si bemol Mayor Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791)

El concierto sigue la forma convencional de tres movimientos, (*rápido-lento-rápido*). Un primer basado en el contraste temático, uno siguiente de carácter contemplativo y un tercero en forma de rondo. El termino galante mencionado antes, no es suficiente y quizá un poco restrictivo para calificar del todo al concierto dentro del estilo.

#### I. Allegro

En el primer movimiento, en los conciertos clásicos resume los elementos de la sonata y ritomello.

- Así el largo prelude orquestal en este concierto aunque incluye material que será utilizado en la exposición, equivale a el ritomello de un aria, manteniéndose generalmente en la tónica.
- La exposición de la sonata comienza con a la participación del solista donde retoma el tema principal, por lo que podemos observar el interés que Mozart dio al bajo temático, ya que la mayor parte de las ideas que se desarrollan han sido extraídas de este primer tema. En la segunda fase de esta exposición (compás 59), incluye algunos temas nuevos, además de otros que se usaron en el ritomello, esta parte concluye con un pasaje orquestal basado en la dominante.
- El desarrollo temático tiene una estructura clara a la forma sonata, va modulando alrededor del círculo de quintas utilizando recurrentemente motivos rítmicos- melódicos característicos.
- La recapitulación es la síntesis de los temas tomados del ritomello introductorio, incluso aquellos que se omitieron en el desarrollo además de los temas de la exposición, mostrando un magnifico uso de la coherencia motivica tanto en la parte orquestal como en la solista, al final de la reexposición, la orquesta cede la ejecución a la cadenza armónicamente dominante, la cual después de alargar la tensión, resuelve a la tónica confirmando por la orquesta quién termina usando material del ritomello.

## II. Andante ma Adagio

El andante tiene una estructura **A** , **B** , **A'** , armónicamente se mantiene en la dominante. En los primeros seis compases se presenta el tema que se desarrollará durante este breve movimiento con gran sobriedad y nitidez en la línea, sin sobre carga alguna y sobre todo una imaginación que florece en expresivas modulaciones de infinita delicadeza es quizás el primer testimonio de una nueva libertad en el canto instrumental.

- La primera parte **A** , esta expuesta en los primeros veinte compases, mientras que la parte **B** , es tan pequeña que no puede nombrarse como desarrollo puesto que dura seis compase incluso puede pensarse que es una variación, la tercera parte **A'** , reitera el primer tema, modificando armónicamente el final del segundo tema hacia la dominante del quinto grado, con una elaboración hacia la tónica se da entrada a la cadenza que gira por tonalidades vecinas para regresar a la tonalidad principal terminando este movimiento.



## III. Rondo, Tempo di Menuetto

A partir de esta obra Mozart tomara el Rondo como forma para el tercer movimiento de gran parte sus siguientes conciertos, ha de aclararse que no se trata de un rondo a la italiana, ni precisamente a la francesa, si no un minueto en dos partes expuestas por la orquesta. Este rondo, sobriamente elegante, muestra un virtuosismo siempre discreto y una escritura de constante fluidez.

- Primera parte.

En los primeros veinte compases la orquesta expone el tema o estribillo, seguido de una copla con dos materiales distintos, presentada por el fagot, el primer material (compás 21), se presenta con tresillos formando pequeños arpegios, (**a**) y el segundo (compás 29), con figuras de . dispuestas en grados conjuntos alrededor de la dominante (**b**). El fagot retoma una variación del primer material ( **a'** ), (compás 45), para regresar al tema principal en la orquesta (compás 51), por segunda ocasión el fagot interviene con una segunda copla formada con dos materiales nuevos, el tercer material (**c**), (compás 59), esta escrito en el relativo menor, el cuarto material (**d**), (compás 67), es una progresión ascendente que nos lleva al material anterior (compás 73) .

➤ Segunda parte


El tema principal o estribillo aparece otra vez bajo la ejecución de la orquesta (compás 81), ahora seguido por una tercera copla (compás 88), esta vez utilizando una variación del primero el material de los  ( *b'* ), seguido de una variación del material de los tresillos, ( *a''* ), (compás 97) y un nuevo material armónicamente dominante ( *f* ), (compás 101), que sirve para conducir hasta la nueva exposición del tema, (compás 107), esta vez ejecutado por el solista y acompañado por la orquesta, el tema se repite en el compás 119 pero por la orquesta, mientras el fagot empieza una cuarta copla utilizando material nuevo que se retomó de la orquesta, ( *g* )seguido del material de  ( *a''* ), por último la orquesta toca el tema principal finalizando este movimiento.

**Propuestas interpretativas y sugerencias de estudio para resolver dificultades técnicas.**

Sobre todo el concierto son patentes las cualidades de sencillez, claridad y equilibrio, logrando con contrastes entre el instrumento solista y la orquesta una fuerte intensidad emocional.

❖ **Allegro**

El carácter decidido de este movimiento puede confundirse con un carácter militar, si se hace incisiva la ejecución en lugar de con resolución. En la escritura solística de este primer movimiento, Mozart pone en evidencia las características propias del instrumento particularmente; con saltos de registro, pasajes de agilidad técnica y melodías cantables, comprometiendo al instrumentista en una continua resolución las dificultades técnicas.

- a) El pasaje de los compases 40-41 y que se repite en los compases 107-108 requiere de claridad en la conducción además de coordinación entre los dedos y la lengua. Sugiero estudiar lento, modificando los  , y conduciendo la idea hacia la nota importante dará más seguridad y limpieza en su ejecución.

Ejemplos:

The first staff shows a sequence of eighth notes with slurs and accents, including a trill on a note. The second staff features eighth notes with slurs and accents. The third staff continues with eighth notes, slurs, and accents. The fourth staff consists of four measures, each containing a group of eighth notes with slurs and accents, separated by double bar lines with repeat dots.

- b) Los arpeggios quebrados de Fa mayor, dominante de la tonalidad principal (compás 45-46), y Mi bemol, subdominante de la tonalidad, (compás 112-113), demandan un mayor control por lo que sugiero el estudio debe estar encaminado por medio de ejercicios de conducción y encadenamiento modificando el ritmo.

Ejemplos:

The first staff shows a sequence of eighth notes with slurs and accents, including a trill. The second staff shows a sequence of eighth notes with slurs and accents, followed by a double bar line with repeat dots and the word "etc." to the right. The third staff shows a sequence of eighth notes with slurs and accents.

- c) La línea melódica a dos voces con característicos trinos, precisa situar los sonidos jerárquicamente para no cambiar los acentos.



- c) La línea melódica a dos voces con característicos trinos, precisa situar los sonidos jerárquicamente para no cambiar los acentos.


Ejemplos:



- d) Se recomienda estudiar todos los trinos por separado para igualar su ejecución así como aligerarla, más tarde introducirlos en su contexto para asegurar su ejecución.

Ejemplos:



- e) El pasaje de figuras de  que principia en la anacrusa del compás 67, mismo que aparece en el compás 146, exige también de control y fluidez por lo que para su práctica se pueden utilizar los ejercicios antes vistos donde se modifica el ritmo.

Ejemplo:



- f) En el caso de los saltos de los compases 63-64 y 141-142 recomienda la comprensión de la línea melódica.

*Ejemplo:*



- g) Para el estudio del final del primer tema en desarrollo (compás 82) funciona crear un ejercicio que enlace la misma célula melódica como progresión.

*Ejemplo:*



- h) La comprensión armónica de la serie de motivos iguales a partir del compás 89, además de modificarlo rítmicamente, un estudio encadenándolos suprimiendo los silencios ayuda a su certera ejecución.

*Ejemplo:*



- i) El compás 145 merece especial atención por mostrar un nuevo material interválico, el cual exige ser estudiado ya sea modificando el ritmo o agrandando poco a poco las notas anteriores a la resolución.

Ejemplos:



- j) La repetición de la célula en el compás 148, se facilita al estudiar lento aumentando la velocidad y modificando el ritmo.


Ejemplo:



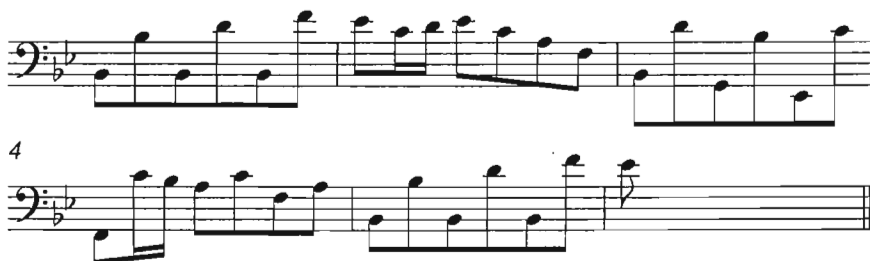
### ❖ *Andante ma Adagio*

Este movimiento central el fagot es el protagonista absoluto, haciendo una exhibición de sus capacidades melódicas con un fraseo afable que evoca una sublime melancolía o una sutil añoranza sin dejar que se excedan las emociones. Técnicamente este movimiento, además de requerir una línea muy atendida por la columna de aire, necesita una muy clara idea de interpretación cuidando no arrastrar el tiempo.

### ❖ *Rondo* *Tempo de menuetto*

- a) Este movimiento, por su estructura de variaciones solicita una interpretación alborozada, ligera, a manera de un minuetto, para alcanzar la fluidez de los pasajes rápidos, es necesario una columna de aire uniforme tanto en las figuras atresilladas como aquellas de .
- b) En los saltos de los compases 119, 121 y 123, habría que buscar ligereza en el manejo de la embocadura, además de comprender armónicamente de línea melódica, para facilitar su estudio y ejecución.

*Ejemplo:*



4

# **Sonata para Fagot y Piano.**

## **Camil Saint- Saëns (1835- 1921)**

### **Entorno Histórico y Social del compositor.**

Después de las guerras napoleónicas y la derrota del emperador a principios del siglo XIX, las clases privilegiadas que dominaban la vida política y social europea consiguieron frenar un poco el movimiento revolucionario burgués y reintentaron implantar otra vez las monarquías absolutas anteriores. Pero en 1830 comienza una nueva etapa revolucionaria de la burguesía, así como en 1848, con las que se logra instaurar formas de gobierno democráticas casi en toda Europa.

Sin embargo el triunfo de la burguesía no es también para el proletariado quien al tener sólo sus manos para trabajar es explotado por esta, por lo que se organizan haciendo valer sus derechos como oprimidos y buscando acabar con las desigualdades con nuevas doctrinas como el "Socialismo" y el "anarquismo". Pero como todo proceso de acomodado, se da un nuevo período revolucionario alrededor de 1870 donde la victoria de la burguesía es total pero el sentimiento de peligro y crisis no desaparece del todo.

Así la Francia de fines de siglo continúa bajo el predominio de la alta burguesía, estableciéndose la III República con una etapa de evolución económica que termina con la implantación del "Capitalismo". Sin embargo la sociedad conservadora, aunque firmemente instalada en los puestos claves del gobierno, no puede eludir el sentimiento de peligro originado por las constantes crisis. Esta sensación de inestabilidad es perfectamente compatible con el gran desarrollo técnico y científico que tiene lugar de forma paralela; los continuos avances en estos campos parecen responder al espíritu de crisis, al tiempo que provocan continuos cambios en los criterios estéticos.

### **Contexto Estético Musical de la Obra**

La herencia del romanticismo va a tener diversas respuestas. Unos van a asumir sus postulados de libertad asociándolos con el despertar del sentimiento nacionalista. Otros, reconociendo las novedades del lenguaje musical, van a oponerse a estas posturas creando nuevas corrientes.

### **Entonces del romanticismo surgen tres diferentes tendencias:**

➤ **El Nacionalismo;** En la cual se retoman y adaptan las peculiaridades del folklore de cada país, es decir, los compositores buscan su inspiración en el folklore o en la música del pasado. Los temas preferidos son aquellos que afectan a la historia o a la cultura de cada país, y el lenguaje musical se colorea de "acentos nacionales". En esta corriente destacan los compositores rusos, Glinka, Balakirev, Borodin, Mussorgsky y Rimsky-Korsakof, Los Checoslovacos, Smetana, Dvorak y Janacek, Los representantes noruegos Grieg e Ibsen, el finlandés Sibelius entre otros.

➤ **El Impresionismo;** Nace como un movimiento pictórico que apareció como reacción contra el arte académico o a las posturas ideológicas, por lo que se considera el punto de partida del arte contemporáneo. El primer objetivo fue conseguir una representación del mundo espontánea y directa, y para ello se centraron en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos. Las figuras principales del movimiento fueron: Edgar Degas, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir y Alfred Sisley. El impresionismo musical fue encabezado por el compositor francés Claude Debussy. El movimiento, influido por los pintores impresionistas franceses y por la poesía de Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé, acentúa el color tímbrico y el humor en vez de estructuras formales tales como la sonata y la sinfonía.

La música impresionista francesa continuó su evolución en la obra de Maurice Ravel. Otros compositores de esta escuela fueron Paul Dukas y Albert Roussel. En el resto de Europa algunos compositores como Frederick Delius en Inglaterra, Ottorino Respighi en Italia y Manuel de Falla en España siguieron ciertos rasgos del estilo de Debussy.

Al comienzo de la I Guerra Mundial en 1914, el gran refinamiento, así como las limitaciones técnicas del impresionismo musical, provocaron críticas adversas de compositores y críticos. Un nuevo grupo de compositores franceses antirománticos, Les Six (Los Seis), influidos por Erik Satie, satirizaron y rechazaron lo que consideraban excesos de esta corriente. El impresionismo, concebido por Debussy como tendencia contraria al romanticismo, fue visto como la fase final de la música romántica.

➤ **El Postromanticismo;** Donde se desarrolla el lenguaje heredado, puesto que los compositores posteriores al estilo Romántico continúan la huella de este período, pero adentrándose

decididamente en un mundo nuevo que algunos no llegan a conocer pero que ya presienten. Compositores como Wolf, Mahler y Reger extraen del lenguaje tradicional sus últimas posibilidades así Richard Strauss resume la herencia romántica germánica tanto en las creaciones sinfónicas como en las dramáticas.

En la escuela francesa, la herencia romántica es recogida por Gounod, Bizet, Cesar Franck y Saint-Saëns.



### **Reseña Biográfica del Compositor y de la Obra**

Camille Saint-Saëns (1835-1921), compositor, pianista y organista francés descendiente de una familia normanda. Nació en París y desde muy temprana edad demostró una insólita inclinación hacia la música, debutó como pianista a la edad de 10 años en la Sala Pleyel que hizo a la crítica parisina denominarlo como un nuevo Mozart. Más tarde estudió órgano y armonía en el conservatorio de París, estrenó su primera Sinfonía a los dieciocho años, en 1853, y tres años después ya era un consumado organista. También tomó lecciones particulares con Charles Gounod y entre 1858 y 1877 trabajó como organista en la iglesia de la Madeleine de París. Entre 1860 y 1870 escribió un gran número de obras, como sus poemas sinfónicos *La rueda de Omfalía*, primer poema sinfónico escrito por un

compositor francés, y *Phaëton*. Durante la guerra franco prusiana se refugió en Inglaterra y ahí fue nombrado doctor honorario en Cambridge y estudió con mucho interés la música inglesa antigua que lo llevarían a inspirarle su ópera *Enrique VIII*, otra ópera es su obra más destaca, la ópera *Sansón y Dalila* (1877). Al final de su vida Saint-Saëns realizó giras por el norte de África y por América, además siendo el gran viajero que fue, también realizó traducciones, publicó libros de viajes, sobre música, filosofía y argumentos literarios. Como poeta publicó algunos volúmenes de versos, y su libro *Observaciones de un amigo de los animales*, y la fantasía zoológica *El Carnaval de los animales*, scherzo musical para un círculo de artistas parisinos demuestran un gran interés por el mundo animal.

Su música, que sigue la tradición clásica francesa, es elegante y precisa en el detalle y la forma y combina el estilo lírico de la música francesa del siglo XIX con una mayor calidad formal. Es autor de 5 conciertos para piano (estrenados por él mismo) y 3 conciertos para violín. Entre sus obras destacan también los poemas sinfónicos *La rueda de Omfalia* (1871), *Faetón* (1873), *La juventud de Hércules* (1873) y la *Danza macabra* (1874), la *Sinfonía nº 3 en do menor* (1886) para órgano, piano y orquesta y la suite para orquesta con dos pianos *El carnaval de los animales* (1886). Entre sus discípulos se encontraba, entre otros, Gabriel Fauré.

La Sonata para fagot en Sol, data de 1921, último año de vida del compositor, de esta misma época datan también obras como su *Elégie*, para piano (1920), la *Sonata para Clarinete en Mi bemol* (1921), su *Hymne a Jeanne d'Arc* (1920), *Feuilletes d'album* (1921) y su texto *Lyres et cithares* (1921). La Sonata para fagot, con acompañamiento de piano opus 168 es una página ingeniosa y transparente cuyo principal mérito es el de inaugurar un repertorio casi inexistente. Al mismo tiempo constituye la última obra escrita por Saint-Saëns poco antes de morir, en 1921. Un primer movimiento apacible da lugar a un Scherzo de sabor español, en el que logra efectos bufos de arpeggios en staccato. Un Adagio melancólico retoma algunas ideas del primer movimiento, para cerrar la sonata con un minúsculo final Allegro moderato.

## **El Uso del Fagot en el siglo XX**

Al poder ser mejor explotadas las características sonoras del Fagot por sus mejoras físicas, la producción de obras para este instrumento se hace más prolífica en el siglo XX, son dignos de mención los conciertos y piezas escritas por Elgar, Wolf-Ferrari, Villa-lobos, Jolivet, Francaix, Jacob y Manconchy; Trabajos concertantes de Strauss (Clarinete y Fagot), y Hindemith (Trompeta y Fagot); sonatas y otros trabajos por Hurstone, Saint-Saëns, Longo, Hindemith, Skalkottas, Tansman, Dutilleux, Nussio y Lavista; piezas solas sin acompañamiento por



Bentzon, Petit, Simai, Jouvert, Wellesz, Allard, Osborne, Arnold, Jacobi, Berio y Stockhausen; cuartetos para Fagot de Prokofiev y W. Shumann; trabajos para Fagot y cuerda por Jacob y Francaix.

El crecimiento solístico del fagot en obras orquestales a partir del siglo XIX y más aún en el siglo XX, se debe a su versatilidad colorística. La cual puede evocar desde una atmósfera mística y etérea hasta una brillante o eufórica, encontramos ejemplos en obras como "La Consagración de la Primavera", el lamento como en el "Berceuse" del "El Pájaro de Fuego", donde Stravinsky se vale del registro agudo para lograrlo, la solemnidad que consigue Chaikovsky a partir del registro medio, en el primer movimiento, de su "Quinta sinfonía", o la melancolía que logra en el registro grave en el primer movimiento de su "Sexta Sinfonía", así como el papel del "abuelo" al que nos acerca Prokofiev en "Pedro y el Lobo" gracias a lo áspero o grueso del color en el extremo más grave.

Bessaraboff enfatiza esta versatilidad diciendo: - ***“El fagot tiene una versatilidad para expresar las más contradictorias manifestaciones, variando desde lo solemne o patético y lúgubre; Solo el fagot puede expresar muy bien desde lo jocoso y festivo, incluso llegando a ser impertinente o descortés. Nombrar al fagot como el "payaso" de la orquesta es menospreciar a este noble instrumento.***

Durante este siglo, nuevas técnicas le fueron demandadas a este instrumento: además del doble o triple staccato, el flüsterzunge, armónicos, la producción de acordes y la vocalización simultánea a la ejecución, algunas de estas técnicas se explotan por ejemplo en "Concertaciones para fagot, cuerdas y percusiones" por Bartolozzi, y "El Adieu" de Stockhausen para quinteto de alientos, entre otras.

## El Sistema Francés

Desde el final del siglo XVIII la construcción del fagot tuvo dos vertientes, la construcción francesa y la alemana. Aunque al pionero sistema francés era notoriamente inestable en cuanto a calidad, intensidad y afinación en un intento de mejorar el sonido se buscó facilitar su ejecución por medio de cambios en su mecanismo y se le añadieron de seis a ocho llaves.

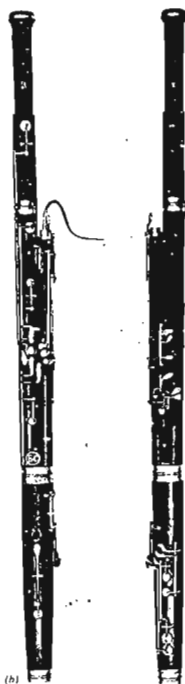
Después de 1800, diferentes constructores, como Simiot de Lyon, Porthaux de París, Adler, Savary junior, Triébert de París modificaron el instrumento, pero

finalmente el fagotista Jancourt y el constructor Buffet consolidaron las características sonoras y mecánicas del fagot francés.

- Se redujo el tubo en el extremo más angosto y se incremento la anchura en el resto del instrumento.
- Se variaron los diámetros de los orificios, además de su colocación ligeramente oblicua y su cambio de posición.
- Se agregaron cinco llaves en la parte media; una llave abierta que al cerrarse transforma el "Do" en "Re", otra llave que al abrirse daba lugar al "Do#", una llave de "Sib" que se cierra automáticamente cuando la de "DO" es presionada, una más para cerrar el orificio de "Si" natural cercano a la campana, además de la de "Mib" ahora situada a la derecha de la llave de "Re", (todas estas eran accionadas por el dedo pulgar de la mano izquierda, la cuales a la vista simulan una "L", lo cual se traduce en un mecanismo diferente y por ende otras digitaciones al sistema alemán).
- En la culata se añadieron; la llave de "Sib" para el dedo anular de la mano derecha, además de rodillos en las llaves de "Fa" y "Sol#", para facilitar la ejecución y una llave cerrada "Do#", para el meñique de la mano izquierda, que controla un orificio en la parte inferior de la tudelera, levantándose por medio de una extensión de la misma llave.
- El pequeño orificio u oído del tudel aparece entre 1820 y 1840, sin que se controlara por ninguna llave hasta mas adelante cuando se agregan dos llaves con extensiones para el meñique, además de una llave de "Mib" con extensión y dos llaves para trinos.
- Alrededor de 1850 se realizan algunas mejoras como un corcho removible en la culata con un forro de metal.
- Para la segunda mitad del siglo XIX, el basson francés cambio su apariencia dado que todas las llaves del instrumento se modificaron al utilizar un plato ahuecado de plata con una almohadilla rellena sostenidas por postes y varillas que beneficiaron su mecanismo.
- Este sistema fue amplificado poco antes del siglo XX cuando se agregaron algunas llaves y dispositivos de interconexión para facilitar el rendimiento de los movimientos.
- Por último entre otras mejoras, se rectificó la posición del orificio de "La" en el dedo medio de la mano derecha, se cambiaron llaves de anillo para los orificios del dedo índice en ambas manos, mejorando el "Si" y el "Mi" correspondientemente, se cubrió de ebonita la parte

interior de la tudelera y se colocó un plato en la llave del pulgar izquierdo en "Do" común en ambos instrumentos francés y alemán.

Independientemente a estas remodelaciones, el viejo fagot modelo francés, permaneció inalterado. Su característico color brillante quizás ha sido una desventaja al momento de tocar con otros instrumentos, con los que no se amalgama tímbricamente tan bien como lo logra el fagot alemán. Tal vez por ello no se adoptó más que en las orquestas Galas, modificándose paulatinamente hacia la utilización del sistema alemán.





## Análisis Musical

### Sonata para fagot y piano Camil Saint- Saëns (1835- 1921)

En la sonata en sol mayor para fagot de Saint-Saëns, que consta de cuatro movimientos concentra el interés estructural en sus dos movimientos internos: el scherzo y el adagio, que hasta cierto punto proveen la parte nodal de la obra. El primer movimiento de la sonata es extremadamente conciso, el cual es pequeño a modo de una introducción a el allegro scherzando, en donde se manifiestan principalmente las posibilidades técnicas del instrumento, (con amplios saltos en staccato contrastando con una idea serena más lírica). El adagio exhibe un extenso tema cantabile, construido de un único patrón rítmico, el cual constantemente se repite. Una cadencia sorpresiva en la tonalidad de Si bemol prepara el camino hacia un final tan breve que parece tener como objetivo, disipar en un jovial descanso a la tonalidad conocida , sin ningún retardo melancólico. Es importante mencionar que esta obra, no obstante de estar en la tonalidad de Sol mayor, tiene características Pantonales; armonías fluctuantes, tónicas pasajeras, dominantes que resuelven en otras dominantes que a su vez nos llevan a otras regiones armónicas, aumento del número de alteraciones totalmente ajenas y lejanas de la supuesta tonalidad original.

#### I. Allegretto moderato

Con carácter de prelude, de expresión clara y fluida, este movimiento está construido en tres secciones (*a*, *b*, *a'* y *codetta* ).

- Sección *a*; después de las introducción arpegiada en Sol mayor del piano, el fagot entra en el segundo compás con el relativo menor como centro tonal, la melodía esta formada sobre la escala pentáfona , en los compases del 2 al 7. En el compás 11 aparece un nuevo motivo que primero nos lleva por las regiones de mi sostenido menor - mi menor y en una regeneración ( compás 14 ), por las regiones de Fa sostenido mayor – Do sostenido mayor.
- Sección *b*; del compás 16 al 23 se presenta un tema integrado por los valores , el cual se retoma en tres ocasiones, pasando por varias




tonalidades, incluso lejanas, avanzando hacia la tonalidad principal con valores largos en el fagot y pequeños en el piano.

- En la tercera sección, *a'*, se distingue el motivo que encabeza al tema en Sol mayor, tonalidad principal, para el compás 38 se retoma la figura característica del compás 11, la primera vez repitiéndole tal cual y las consecutivas, en forma similar a los compases 14 y 15.

**Codetta;** para el desenlace de este movimiento se utiliza la tonalidad principal, con el motivo que encabeza al tema en el registro medio y grave seguido de un arpeggio que amablemente consume este tempo.

## II. Allegro scherzando


En este segundo movimiento, la intermitencia del tema principal podría hacernos pensar que se trata de un Rondeau, pero la manifestación distinta e intercalado con otros temas también muy importantes, me hace considerar que se trata de una estructura con varias secciones:

- La primera sección "*a*", en mi menor se caracteriza por el uso de octavos saccatos dispuestos en saltos de octava o arpegiados, seguidos por un material con figuras ligadas de  en dirección al siguiente tiempo fuerte. Esta unidad termina en el compás 31 con un trino.
- La nueva sección "*b*", retoma el motivo de los , seguido por un arpeggio de mi menor con séptima continuando con el patrón rítmico melódico [  ] y una escala cromática descendente que finaliza unido a un motivo en octavos.
- La tercera sección "*a'*", presenta elementos del primer tema alrededor de la tonalidad principal, con algunos desplazamientos a las dominantes de las dominantes, finalizando así en la dominante de su quinto grado en el compás 69.


- La siguiente sección; denominada " **c** ", exhibe un nuevo tema legato en la tonalidad homónima (Mi mayor), en el compás 73.
- En el compás 94 se reutiliza el material del tema principal en una inflexión en Do sostenido mayor y pasando por otras tonalidades, lo que ubica a esta sección como " **a**''".
- En esta nueva sección " **c**'", se utiliza otra vez el material del compás 73, esta vez en la supuesta tonalidad de Do mayor, la cual no se mantiene mucho dando lugar a otras regiones y resuelve en mi menor.
- La última sección , se presenta en el compás 147 , mezclando el tema " **a** " con la cabeza de la tema " **b** ".
- En el compás 165 se utiliza una escala cromática a manera de codetta con lo que concluye este movimiento.

### III. Adagio- Allegro moderato

El tercer movimiento de estructura mixta y está compuesto por el Adagio textura muy lírica, en la tonalidad de Sol Mayor, que tiene una forma " **A** , **B** , **A**'".

- La primera parte " **A** ", se teje de una línea de grados conjuntos con figuraciones arabescas se manifiesta hasta el compás 13 con un puente que la une con la siguiente parte.
- La parte " **B** ", con un temperamento casi dramático o apasionado, tiene como característica principal la célula rítmica  . (compás 26).
- Se retoma la primera parte en el compás 35, " **A**' " la cual termina con una pequeña codetta construida del arpeggio de do menor y una conducción hacia Fa mayor. Un expresivo y expectativo silencio prepara hacia:

El allegro moderato, que si bien parece un cuarto movimiento, es la reacción conclusiva de toda la obra. Su estructura interna, es libre con un carácter optimista.

- La primera parte, es matizada por valores de . acentuados que contrastan con un juguetón pasaje en figuras más breves y menos incisivas.
- La siguiente parte principia en el segundo tiempo del compás 17. Hila figuras de , con pequeños alborzados saltos y escapes que empalman los diferentes motivos en una unidad.
- La tercera parte (compás 25) ya se perfila hacia un final el cual se manifiesta en el compás 37 con un largo trino en la nota de Sol, seguido de un arpeggio de dominante con séptima y una incisiva cadencia, concluyendo mediante arpeggios y saltos categóricamente con una reafirmación de la tonalidad de Sol mayor.


### **Propuestas Interpretativas y sugerencias de estudio para resolver dificultades técnicas.**

La gama de matices armónicos aunada a las diferentes propuestas técnicas en esta obra, incitan a la búsqueda de intenciones más claras con respecto a las emociones que se despiertan.

#### **❖ Allegretto moderato**

Este movimiento con un temperamento taciturno, melancólico, y tal vez sutilmente seductor, con líneas serenas y colores fluctuantes, requiere de una explotación racional y abundante en dinámicas.

- a) En el inicio del fagot la columna de aire debe dar un buen soporte para logra desde una aparición casi disimulada hasta la aparición franca, de la melodía, controlando el ascenso dinámico.
- b) En los compases 10 -11 y 13 -14, exige ligar los intervalos grandes para lo cual se necesita del empleo óptimo de la columna de aire.


- c) El pasaje de los  en el compás 30, precisa de atención por su dificultad sobre todo en los tres últimos grupos. Los ejercicios de conducción y encadenamiento sirven para controlar y asegurar estas digitaciones además de dar unidad a todos los grupos.

Ejemplos:



### ❖ *Allegro scherzando*

El segundo movimiento utiliza la dualidad de elementos cortos y largos, creando un perfil gracioso o alegre, evocando una danza de carácter español, con melodiosos reposos. Una primera dificultad técnica reside en la ejecución de los saltos en octavos cortos manteniendo su conducción, lo que es posible recurriendo a una basta columna de aire y dirigiendo la frase hacia adelante.

- a) En los compases 15, 55, 96, 97y 145 el primer grupo de , tiene una complicada digitación, por lo que se necesita de un ejercicio estratégico modificando el ritmo para resolver la dificultad de coordinación motriz.

Ejemplo:






- b) En el arpeggio del compás 40, tanto como en la escala del compás 89, se consigue mayor control al entender primero su organización armónica trabajando las figuras con diferentes ritmos y encadenando la línea desde diferentes puntos.

*Ejemplo:*



- c) El modelo rítmico de los compases 42 al 45, precisa de un limpio engarce de la apoggiatura, por lo que un buen principio, sería trabajar sólo el tresillo, luego identificar el movimiento de los  Intermedios, para por último ajustar el adorno.

*Ejemplo:*



- d) En las escalas cromáticas de los compases 46 y 165, se deben identificar los acentos métricos claves como referencia.

*Ejemplo:*




- e) Una sencilla solución en la ejecución de las notas más agudas de la escala cromática ascendente final, es ligar las dos últimas notas.

Ejemplo:




### ❖ Adagio

Este movimiento evoca una obra teatral por su reiterativa atmósfera bucólica o poética, interrumpida por una región de mucha tensión emotiva con un pasaje un tanto dramático; más tarde retoma el equilibrio y la calma dando conclusión a esta novela sonora, aparentemente las dificultades técnicas se resumen en la confección de una línea homogénea y sencilla, manteniendo uniforme la proporción de los , Y un sonido libre de inflexiones.

### ❖ Allegro moderato

El temperamento enérgico-jocoso y risueño de esta última parte, combina la fuerza de los acentos con la ligereza de pequeños saltos de valores cortos.

- Para la constante ejecución de los pequeños valores se recomienda una lengua ligera evitando un efecto percetivo ayudada con la continuidad del aire.
- En los compases 19 -20 y 23 -24 , el estudio modificando el ritmo y encadenando los , ayuda a dar soltura a los fragmentos.

Ejemplo:



## **Partita para Fagot solo. Gordon Jacob (1895 - 1984)**

### **Entorno Histórico y Social del compositor.**

La vida del compositor Gordon Jacob está muy ligada a los conflictos bélicos del siglo XX, incluso siendo partícipe en la Primera Guerra mundial como voluntario en el Servicio Armado Inglés junto con su hermano Anstey quien fuera asesinado dos años más tarde, proceso bélico que hereda una sociedad europea traumatizada por la brutalidad, donde se aclara la idea de que la "concepción humanística del mundo" se ha remitido a ser sólo un disfraz con el cual los comerciantes, políticos y militares esconden sus ambiciones; aunque esta guerra ocasionó el derrumbe de muchas monarquías y se implantaron regimenes democráticos-republicanos; la desolación, la miseria, el hambre y la peste ocasionadas por esta, hacen presa de un marcado escepticismo en los jóvenes y adultos.

Alrededor de 1917 la revolución rusa liquidó las estructuras de poder feudal que aún existían. Tras la transformación se anunció una forma de gobierno fuertemente autoritaria en donde las decisiones eran impuestas al pueblo en nombre de un "Partido" jerarquizado y disciplinado militarmente, donde sus funcionarios controlaron la vida diaria desde el riguroso material de la prensa hasta la libertad de culto religioso, dando paso a una vida social basada en los principios del Comunismo, régimen totalitario dictado por Stalin en 1936.

Después de la Primera Guerra Mundial, Italia fue absorbida por un gran descontento ya que el país entero estaba al borde de una espantosa crisis, obteniéndose las circunstancias propicias para la formación de un nuevo gobierno nacionalista, militarista e imperialista llamado "Fascista", el cual fue establecido en 1922 por Benito Mussolini. En la década de los años 30, este régimen fue adaptado con algunas variantes en distintos países imponiendo gobiernos totalitarios en ocasiones a costa de sangrientas sublevaciones contra los gobiernos aceptados por la voluntad popular.

Simultáneamente en Alemania, enfrentada con las crisis de la posguerra, mientras el partido de derecha ambicionaba restablecer la monarquía y el de izquierda trataba de imponer el comunismo, se gestó un nuevo partido, el "Nacional Socialista" o Nazi cuyo jefe era Adolfo Hitler quien bajo los cuatro principios de su doctrina, (Racismo, nacionalismo, autoritarismo y pangermanismo) pretendía además de convertir a Alemania en una potencia mundial finalmente dominar el mundo.

En Inglaterra y Francia el período que siguió a la guerra fue de confusión económica y política intensa, tanto por los desajustes y sacrificio por su participación en la guerra, como por el predominio internacional. Además de la

crisis monetaria que sufriría Francia y la huelga general que afectaría a Alemania, surgieron fricciones con los Estados Europeos que exigían un nuevo reparto del mundo con miras hacia las colonias de estas dos naciones.

Hitler, Mussolini y Tojo( nuevo emperador japonés) toman como base política la fuerza, para dominar el mundo y a través de una nueva guerra mundial, principalmente Hitler, inicia una serie de invasiones, creando un poderoso ejército al calor del pangermanismo, ideología que chocaría con la opinión pública de la burguesía liberal y con los sutiles intereses del capitalismo. Finalmente la unión del resto de Europa, Estados Unidos y la Unión Soviética en la guerra, logran someter al nazismo y a sus aliados. Inglaterra, particularmente venció a los alemanes en el norte de Africa, además de haberles impedido desde el principio invadir a la Gran Bretaña.

Tras estos movimientos el sentimiento de crisis ha sido total. El entorno de Gordon Jacob marcado por la serie de eventos bélicos, también fue transformado por una fabulosa revolución científica que dio un gigantesco impulso a todas las disciplinas del saber y que, mediante sus aplicaciones técnicas sigue modificado por completo la vida del hombre contemporáneo: la industrialización, la tecnología y el avasallador auge de los medios de comunicación.

### **Contexto Estético- Musical de la Obra.**

Sacudido por los acontecimientos de importancia mundial, sometido a diferentes contradicciones en su vida personal y pública, testigo de un vertiginoso desarrollo científico y tecnológico, el artista del siglo XX se manifiesta de múltiples formas tratando de reflejar ese mundo en crisis y cambiante, es decir, la unidad artística que existía en los estilos anteriores se versifica en una infinidad de tendencias o procedimientos, donde cada artista trata de crear un lenguaje específico para explicar su realidad subjetiva.

En las artes plásticas hasta 1940 ya habían surgido el Postimpresionismo, el Simbolismo , el Modernismo, el Expresionismo, el Fovismo, el Cubismo, el Futurismo, el Dadaísmo, el Surrealismo y el Arte Abstracto.

En la música la experimentación de nuevas vías ya se había intuido por algunos compositores como Strauss, Mahler y Debussy, a partir del siglo XX, diversos estilos renovadores se darán simultáneamente, así surge la figura de Stravinsky que sin romper con las estructuras tradicionales, sino esquematizándolas al máximo se sirve del ritmo como motor fundamental de la obra, más adelante se inspira en estilos anteriores y en su última parte creadora toma interés en la dodecafonía.

Por otra parte Shönberg llega al abandono de la tonalidad creando el "Dodecafonismo", seguido por sus discípulos Berg y Webern. Algunos compositores siguen este camino desarrollando el lenguaje serial como Messiaen que además incorpora elementos de la música hindú o Bouléz que reestructura este régimen extendiéndolo a nuevas direcciones.

En Francia, el grupo de los Seis, (Milhaud, Auric, Poulenc, Honneger, Durey y Tailleferre) reaccionan contra el impresionismo patrocinados por Satie. En Alemania surge la música utilitaria, cuya primera habilidad era resultar agradable para el pueblo, surgen así Hindemith y Orff. Junto a Prokofiev y Shostakovich que adoptan un criterio ecléctico otros músicos recurren al folklore como Bartok. En Inglaterra se conjugan la nuevas técnicas con procedimientos tradicionales como es el caso de Elgar y posteriormente de Britten.



### **Reseña Biográfica del Compositor.**

Jacob, Gordon (Percival Septimus) (1895-1984), nació el 5 de julio de 1895. Empezó a componer a los diez años y su primera obra orquestal la estrenó a los quince. Durante la primera Guerra Mundial resultó gravemente herido y estuvo preso dos años en Alemania. Tras el armisticio se hizo periodista y de hecho no empezó a estudiar música seriamente sino hasta los veinticinco años. En 1925 se convirtió en profesor en el Royal College of Music y en 1935 se doctoró en música.

En sus primeros años de estudiante más de uno consideró que Jacob fuera uno de los más prometedores compositores de la época en Inglaterra, esto debido a su fino sentido rítmico y su gran habilidad para entretejer armonías frescas, de forma novedosa pero agradable siempre, sin imitar a quienes no gustaran de la música contemporánea. Su música siempre esta llena de una gran vitalidad y en no pocas ocasiones de un peculiar sentido del humor.

Jacob es uno de los compositores más prolíficos de Inglaterra legando una lista de al menos 450 trabajos los cuales van desde música orquestal hasta pequeñas piezas para los principiantes. Destacan las obras que escribió para Viola, piano, oboe, fagot, como inglés como, flauta, trombón, violín, violoncello y tuba. Uno de sus legados más importantes es sin lugar a dudas su libro "Técnica orquestal" (1936), además de "Cómo leer una partitura" (1944) y "El compositor y su arte" (1960).

Su estilo musical esta basado en las formas tradicionales tempranas, (Suites y sonatas), cumpliendo adecuadamente con sus objetivos. Su estilo armónico también es tradicional pero hace uso de los recursos armónicos característicos del siglo XX, él fue un fuerte creyente de la melodía teniendo un gran don para escribir tonadas, mucha de su música es fácil de escuchar pero requiere de un serio esfuerzo en su interpretación.

Su música puede ser descrita como neoclásica, y al igual que otros compositores de su generación, forma parte de una significativa escuela que rescata el estilo musical renacentista inglés.

En cuanto a la influencia que recibiera y se viera reflejada en su obra es clara la de compositores ingleses del siglo XVI como Byrd Orlando y Gibbos, Purcell, pero también Bach, Elgar, Haydn, Rimsky-Korsakov, Debussy, Ravel y Holst, están presentes, e incluso él mismo reconocía estas influencias. Acerca de su música él mismo decía que era para ser escuchada como música pura, sin algún programa implícito, que en sus *allegros* encontraba él mismo mucha vida y que deberían ser tocados así, con mucha vivacidad, con ritmo firme y hasta con sentido del humor. Los *adagios* él mismo los encontraba románticos y de carácter rapsódico, quizá reflejando su amor por la naturaleza, que consideraba siempre le otorgaba la seria y honda meditación para la composición de sus obras. Su música puede ser identificada como conservadora, directa, tradicional, tonal y diatónica, pero tomando en cuenta el trato armónico del siglo XX.

La partita para fagot está fechada el 3 de agosto de 1970 y fue estrenada el 27 de octubre de 1977 en Londres. En este trabajo Gordon Jacob hace una demostración ágil de su habilidad para utilizar un vasto margen de colores usando todo el rango característico del fagot además de un manejo rítmico interesante, lo cual evoca una atmósfera circense.

## El Fagot Alemán

A principios del siglo XIX, Carl Almenröder (1786-1843), comenzó un proceso de mejoría en la manufactura del fagot, basado en algunas investigaciones relacionadas con la acústica de los instrumentos de aliento que hiciera el teórico alemán Gottfried Weber en 1816.

Hacia 1817 y 1819 dieron principio las modificaciones por Schott bajo la supervisión de Almenröder; la colocación y el tamaño de algunos orificios fue rediseñada, mejorando así la afinación y la calidad del sonido.

Entre las más significativas mejoras encontramos:

- En la campana y parte media, se añadió una llave de “Si bemol”, que cerrada produce un “Si” natural activada por el dedo pulgar izquierdo, mejorando la afinación de las notas graves. Se colocó un plato en el orificio de “Do”, se puso una llave larga para “Do sostenido” y una pequeña para “Mi”, ambas manejadas por el dedo meñique izquierdo, además se agregó una llave para el “Re”, conformando así la digitación de la mano izquierda, fundamental para el futuro fagot alemán.
- En la culata se hizo más fácil la conexión entre el “Fa sostenido” y el “Sol sostenido”, agregando una llave debajo de la antigua llave de “Fa sostenido”, y del otro lado se colocó una llave de “Sol” en lugar del antiguo orificio de “La”, provista de dos cabezas para cubrir los dos orificios de la parte baja de la culata, la cual se accionaba con el anular de la mano derecha.
- En la tudelera se colocó una llave para el “Do#” manejada por el pulgar izquierdo.
- Se alargó la tudelera y se acortó la culata.

Hacia 1828, Almenröder hizo algunas nuevas modificaciones:

- Agrego la llave de “Fa sostenido” para el meñique de la mano derecha y se agrandaron los orificios de “Re” y “Mi bemol” alejándolos de la campana.
- El fagot ahora contaba con 22 orificios, con 16 llaves de las cuales 6 estaban abiertas y 10 cerradas, y con una longitud de 22 pulgadas aproximadamente, una pulgada más grande que los instrumentos en el sistema francés. Además:

- El orificio de "Mi" se alejó de la parte media en relación con el fagot francés, y los tres orificios de la tudelera se diferenciaron con éste por su tamaño más no por su posición.
- El tudel incrementó su diámetro entre tres y nueve milímetros agregándole un orificio (oído), aún sin su llave.

Hacia 1831, Almenröder conoció al talentoso constructor de instrumentos Adam Heckel, quien ya había trabajado en los talleres de Schott y con quien formó su propia empresa con el propósito de incorporar nuevas mejoras. Las cuales fueron:

- Se colocó un plato en lugar del pulgar derecho, el orificio de "Sib" se movió al reverso de la culata cubriéndose con una llave activada por el pulgar de la mano derecha.

Después de la muerte de Almenröder, el negocio fue mejorado por Adam Heckel y su hijo Wilhem, quienes en esta época se acercaron diferentes compositores como Wagner para pedir su opinión.

- Adoptaron los platos ahuecados y postes además de rodillos para mejorar la agilidad en el mecanismo de la culata y la parte media y se añadió la importante llave del tudel.

Wilhem Heckel buscó un claro mejoramiento acústico y mecánico de este instrumento, y en esta tarea:

- Alargó el tubo más angosto de la culata, reajustó la conicidad de todo el instrumento, movió los orificios de "Fa" y "Sol" graves hacia abajo y quitó la doble cabeza de "Sol" para remodelar el mecanismo.

Para 1880 el fagot alemán ya estaba formado casi en su totalidad con un mecanismo fácil de manejar, un sonido suave y fluido, aunque se hicieron más adelante otras modificaciones tales como:

- La aplicación de un forro de ebonita en la tudelera y su conexión con la culata, la llave del tudel para el pulgar derecho, además de las llaves perforadas para el dedo medio derecho y anular izquierdo.

Excepto por estas pequeñas variantes, no ha habido cambios significantes en este tipo de fagot. Si comparamos el fagot moderno con aquel de 1900, nos sorprenderá darnos cuenta que las llaves son en su mayoría las mismas. La mayoría de los fagotistas han preferido instrumentos con este sistema lo que ha traído como consecuencia su empleo en casi todo el mundo.






## Análisis Musical

### Partita para Fagot Solo Gordon Jacob ( 1895 - 1984 )

La Partita esta compuesta por cinco pequeñas piezas. Su forma de escritura es muy sencilla y clara. Intercala los tipos de compás, (*Binario – ternario – binario – ternario – binario*), utilizando inteligentemente los registros del instrumento para denotar su capacidad de acción y contraste, lo que demuestra su aproximación intuitiva a las cualidades principales del fagot.

### I. Preludio

Esta primera pieza esta escrita en un estilo muy libre, consta de dos partes **A** y **A'**, utilizando recurrentemente el motivo rítmico , como unidad motriz. Su centro tonal esta dispuesto en La mayor.

- En la parte inicial, "A" emplea un movimiento ascendente de quintas y uno descendente de terceras cromáticas; subsecuentemente un arpeggio ascendente de Fa sostenido mayor con séptima y novena es seguido por

un descenso tomado de la idea anterior. Esta sección termina con un trino que nos lleva a la dominante del centro tonal.

- La segunda sección "A'" principia en el compás 14, con una repetición casi literal hasta el compás 20 donde aparece con el mismo ritmo inicial una nueva línea arpegiada de mi bemol menor descendente seguida de una en La Mayor ascendente. Concluyendo con un arpeggio de subdominante que resuelve en el quinto grado y un pequeño desenlace en la tonalidad central.

## II. Tempo di valse animato

Esta Pieza de compás ternario, esta escrita con un centro tonal en Fa Mayor.

- El tema substancial se define en los primeros ocho compases.
- En el noveno compás se anexa una variación del tema con notas agregadas, donde las notas acentuadas de cada compás presentan las notas principales del tema, brindando coherencia estructural con el tema anterior.
- Del compás 16 al 25 se despliega un nuevo formado por grupos de semitonos recuperando la métrica original en el compás 23.
- Con un cambio agógico en el compás 24 se indica el retorno al tema original, el cual, se traslada a una tercera superior en el compás 28.
- La última exposición del material musical se presenta en el compás 32 unificando las dos premisas musicales más importantes. En los compases 37 y 38 se presentan nuevos materiales métricos dando lugar a la conclusión del vals.

## III. Presto

Retomando un compás binario, esta pieza esta escrita con el centro armónico en Do mayor y su homónimo menor haciendo súbitos cambios de tonalidades, diseñando una estructura **A, B, A'**.


- La primera parte "**A**", se expone el tema en las escalas de Do mayor - do menor, el cual se retoma en la tonalidad inicial, (compás 9). Pero en el compás once mediante una ampliación del tema hace una inflexión transitoria por Fa sostenido, Si mayor, Sol sostenido, y La sostenido, llegando a Fa en el compás 19. La tonalidad de mi menor se hace presente en el compás 22 dando final esta sección.
- La parte "**B**", se presenta en el compás 24 con un nuevo material o "tema secundario", con centro tonal en mi menor. En el compás 31 se manifiesta el "tema secundario".
- El primer tema se retoma en el compás 41, en la tonalidad central marcando el reinicio de la parte "**A'**", llegando a una fase conclusiva que pasa por las tonalidades de Si bemol mayor y Re bemol a partir del compás 45, para resolver finalmente en Do.

#### IV. Aria Antiqua

Como su nombre lo dice, esta pieza tiene una fuerte reminiscencia en los modelos rítmicos renacentistas, con un centro tonal en re menor y una distribución libre.

- El tema se presenta durante los primeros ocho compases. En el compás 14 llegamos a Do haciendo una inflexión transitoria hacia si bemol menor en el compás 15. En el compás 16 a partir de la dominante regresamos a el centro tonal, re menor. A lo que procede un desplazamiento que resuelve en el quinto grado con su generador omitido (la), resolviendo en la tonalidad central.

#### V. Capricietto

Con un centro tonal en Fa, tiene un constante motivo rítmico,  Y una estructura en dos partes. **A** y **A'**: (**a** - **b** y **a'** - **b'** - *final*).

- La primera parte, (**A**) esta dividida por un cambio de compás: una parte **a** con la medida de 2/4 y un centro tonal en Fa mayor que se

caracteriza por el uso del motivo rítmico y una parte **b**, con un compás de 3/8 y en Si bemol mayor. Cantabile con valores más largos.

- La segunda parte, (**B**), dividida de la misma manera pero con un nueva sección conclusiva a modo de cadenza y coda la cual retoma la sección **a** resolviendo en la tonalidad central.

### Propuestas Interpretativas y sugerencias de estudio para resolver dificultades técnicas.

Las atmósferas humorísticas que contiene esta obra, (a base de elementos muy característicos), además de un uso extremo del rango en el fagot, alcanzan la evocación de saltimbanquis o bufones medievales, logrando de cada pieza un espectacular número de circo.

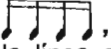
#### ❖ *Preludio*

Con un movimiento de vaivén, este prelude me recuerda el balanceo del trapecio en un circo, por lo que propongo pensar en la dirección de sus frases con este sentido de ir y venir.

- a) La comprensión clara del movimiento interválico (de sextas ascendiendo o terceras cromáticas) en la frase generadora, ayuda a una ejecución mas segura y libre.

*Ejemplo:*



- b) La figura arpegiada con , en el sexto compás, demanda de un estudio que conduzca la línea desde diferentes puntos hacia el sol sostenido o mi del siguiente tiempo.

*Ejemplo:*



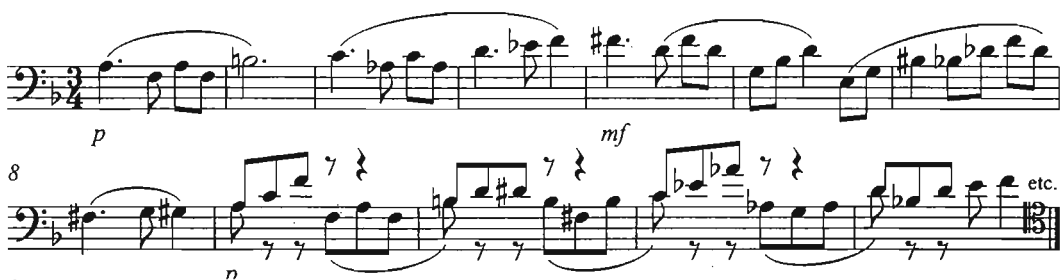


❖ **Valse**

Continuando la función circense, me atrevo a denominar a esta pieza como "el número del equilibrista", sugerido por sus movimientos irregulares.

- a) Técnicamente, en el compás número nueve encontramos un pasaje que necesita de comprensión estructural de la línea, basada en el tema principal.


Ejemplo:





- b) Alrededor del compás 15,



la construcción

de la frase con diferentes valores rítmicos necesita una especial atención métrica en el tresillo y los , además de el arpeggio descendente hacia el do grave exige de claridad y control en las digitaciones, a lo que favorecería un estudio modificando los ritmos.



- b) Los compases 14 y 15 presentan un pasaje digno de dedicación por su difícil estructura, la cual se distingue si se trabaja por grupos de  en lugar , modificando el ritmo para darle fluidez. Mismo patrón del compás 48.

Ejemplo:



The example shows two lines of musical notation in bass clef. The first line features a sequence of notes with various groupings and dynamics, including a *f* dynamic. The second line shows a similar sequence of notes with a *z* (zaccato) marking and a *etc.* ending.

### ❖ *Aria antiqua*

Una pieza reflexiva, que me evoca un suceso en la corte del siglo XVII, dando un descanso a todo el dinamismo anterior. Su dificultad consiste en el cuidado de la delicada línea que lo forma, haciendo sutiles los inicios y los finales.

### ❖ *Capricietto*

Los enanos o malabaristas hacen su entrada con un desplazamiento escalonado, maromas, piruetas o volteretas.

- La comprensión clara del movimiento interválico ayuda a una ligereza en la ejecución, y una conducción certera de la línea melódica nos proporcionará la unidad necesaria.
- El último pasaje, en el registro agudo presenta dificultades, por lo que se recomienda trabajar esta parte cuidando su emisión modificando el ritmo y conduciendo la frase. Si no hay seguridad en el *mi* sobreagudo, se aceptaría ejecutar una octava abajo.

Ejemplo:



The example shows a sequence of notes in bass clef, starting with a *2/4* time signature. The notation includes various dynamics such as *cresc.* and *f*, and articulation marks like *acc.* and *stacc.*

## Bibliografía

Hamoncourt, Nikolaus.

El diálogo musical.

Reflexiones sobre ,Monteverdi, Bach y Mozart.

Piados, 2003.

Grout, Donald Jay.

Historia de la Música Occidental.

Alianza Música, (1984)

Volumen I y II.

Palisca, Claude V.

La Música del Barroco.

Ed. Victor Leru, Buenos Aires.

Torres, Gallego, Alvarez.

Música y Sociedad.

Real Musical. 1976.

Elias, Norbert.

Mozart,

Sociología de un Genio.

Ed. Península, Barcelona. 1998

Spencer, William

The Art of Bassoon Playing.

Summy-Richard Music.

Miami, Florida.

Joppig, Gunther.

Oboe & Fagott.

Bern, Hallwagg AG Bern, 1981

Langwill, Lyndesay G.

The Bassoon and Contrabassoon.

W W Norton & Company INC.



The new Grove Dictionary of musical Instruments.

Edited by Stanley Sadie.

Volumen 1

Mota, Rodolfo.

Desarrollo Histórico del Fagot a Través de la forma Sonata.

Tesis para obtener el título de Licenciado. U.N.A.M..

Studd, Stephen.

Saint-Saëns a Critical Biography.

Ed. Cygnus Arts London.

Ogram Geoff.

Gordo Jacob.

[www.musicweb.uknet/classrev/2004/Feb04/Gordon\\_Jacob](http://www.musicweb.uknet/classrev/2004/Feb04/Gordon_Jacob)