

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

**TRANSFERENCIA DE HABILIDADES ENTRE INSTRUMENTOS DE CAÑA
SIMPLE Y DOBLES CAÑAS EN PANAMÁ: UN ANÁLISIS DESDE LOS INICIOS
HASTA LA ACTUALIDAD**

POR:
BRIAN ANTHONY SÁNCHEZ CORONADO

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2025

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

**TRANSFERENCIA DE HABILIDADES ENTRE INSTRUMENTOS DE CAÑA
SIMPLE Y DOBLES CAÑAS EN PANAMÁ: UN ANÁLISIS DESDE LOS INICIOS
HASTA LA ACTUALIDAD**

POR:
BRIAN ANTHONY SÁNCHEZ CORONADO

**Trabajo de Graduación para Optar
por el título de Licenciado en
Bellas Artes con Especialización en
Instrumento Musical, Fagot**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2025

APROBACIÓN DEL TRIBUNAL CALIFICADOR

ASESOR

JURADO

JURADO

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por brindarme la oportunidad de culminar esta etapa de mi vida, por darme fuerzas en los momentos difíciles y por ser siempre la luz que guía mi camino.

A mi familia, por estar siempre presente, motivándome y apoyándome en cada paso. De manera especial, a mi madre Karina, cuyo amor, paciencia y entrega desinteresada ha sido mi mayor pilar; gracias por no soltar jamás mi mano y por enseñarme a seguir adelante sin importar las circunstancias. A mis abuelos, Floripes y Jorge, quienes, sin saberlo encendieron en mí la pasión por la música al regalarme mis primeros instrumentos, un gesto que marcó el rumbo de mi vida y que, sin saberlo, me ha traído hasta aquí.

A mis amigos y compañeros de universidad, por ser parte fundamental de este viaje. En especial a Yenía, Ruth, Boris y Lakshmi. quienes con su compañía, alegría y apoyo hicieron que esta etapa fuera más llevadera, divertida y llena de memorias inolvidables.

A mis hermanos de vida, Joshep y Reynaldo, cuya amistad sincera y apoyo constante han trascendido la distancia, acompañándome siempre en cada paso.

A todos los profesores que han formado parte de mi crecimiento como músico y como persona, en especial a los profesores Daniel Agudo, Martín Coloma (Q.E.P.D), Carlos Machado y Jorge Jované. Gracias por entregarme no solo conocimientos, sino también apoyo, inspiración, valores y confianza en mi camino.

Un agradecimiento especial a mi profesor Keith Odvil, quien me brindó la oportunidad de descubrir el fagot desde pequeño. Gracias por acompañarme durante toda mi formación universitaria con la misma dedicación y compromiso.

Finalmente agradezco a los grandes músicos y amigos quienes me han acompañado en el proceso para presentar mi recital de graduación: Tanya Aparicio, Enrique Vanega, Anna Chong, Yin Ko y Alby Sánchez.

RESUMEN

Esta investigación analiza la transferencia de habilidades entre instrumentos de caña simple (clarinete, saxofón o flauta) y doble caña (fagot y oboe) en Panamá. Se documenta cómo músicos panameños han realizado esta transición, especialmente dentro de agrupaciones nacionales como la Banda Republicana, la Banda Sinfónica Municipal y la Orquesta Sinfónica de Panamá. A través de entrevistas con fagotistas y oboístas profesionales, se identifican desafíos como la adaptación de la embocadura, la resistencia del aire y la fabricación de cañas, así como ventajas derivadas de la experiencia previa en caña simple.

Además, la investigación presenta un análisis histórico, armónico y técnico de obras clave del repertorio del fagot: el Concierto para fagot de Wolfgang Amadeus Mozart, el Andante e Rondo Ungarese de Carl Maria von Weber, Sonatina para fagot y piano de Alexandre Tansman, Bassango de Mathieu Lussier y Capricho de Joshua Texaj Montealegre. Se abordan aspectos estilísticos y técnicos de estas composiciones, resaltando su importancia en la formación de fagotistas.

El estudio concluye que, aunque la transición entre instrumentos de caña simple y doble caña no es inusual en Panamá, representa un reto técnico significativo. Sin embargo, con orientación pedagógica adecuada y estrategias específicas, los músicos pueden lograr una adaptación exitosa. Esta investigación aporta información valiosa para el fortalecimiento de la enseñanza del fagot y el oboe en el país, proporcionando herramientas para facilitar futuras transiciones y optimizar la formación de instrumentistas de doble caña en Panamá.

Palabras clave: Transferencia de habilidades, instrumentos de caña, fagot, oboe, Panamá, embocadura, resistencia del aire, cañas, repertorio, análisis armónico, formación musical, pedagogía.

ABSTRACT

This research analyzes the transfer of skills between single-reed instruments (clarinet, saxophone, and flute) and double-reed instruments (bassoon and oboe) in Panama. It documents how Panamanian musicians have made this transition, particularly within national ensembles such as the Banda Republicana, the Banda Sinfónica Municipal, and the Orquesta Sinfónica de Panamá. Through interviews with professional bassoonists and oboists, the study identifies challenges such as embouchure adaptation, air resistance, and reed making, as well as advantages derived from prior experience with single-reed instruments.

Additionally, the research presents a historical, harmonic, and technical analysis of key works in the bassoon repertoire: Bassoon Concerto by Wolfgang Amadeus Mozart, Andante e Rondo Ungarese by Carl Maria von Weber, Sonatina for Bassoon and Piano by Alexandre Tansman, Bassango by Mathieu Lussier and Capricho by Joshua Texaj Montealegre. The study explores the stylistic and technical aspects of these compositions, highlighting their significance in bassoonist's training.

The study concludes that, although the transition from single reed to double reed instruments is not uncommon in Panama, it presents significant technical challenges. However, with appropriate pedagogical guidance and specific strategies, musicians can successfully adapt. This research provides valuable insights into strengthening the teaching of the bassoon and oboe in Panama, offering tools to facilitate future transitions and optimize the training of double-reed instrumentalists in the country.

Keywords: Skill transfer, reed instruments, bassoon, oboe, Panama, embouchure, air resistance, reeds, repertoire, harmonic analysis, music training, pedagogy.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	2
TRANSFERENCIA DE HABILIDADES ENTRE INSTRUMENTOS DE CAÑA SIMPLE Y DOBLES CAÑAS EN PANAMÁ: UN ANÁLISIS DESDE LOS INICIOS HASTA LA ACTUALIDAD	2
TRANSICIÓN INSTRUMENTAL EN PANAMÁ: de caña simple a dobles cañas	3
1. Contexto histórico y relevancia del fenómeno	4
1.1. La formación de instrumentistas en Panamá:.....	4
1.2. Complejidad del cambio de instrumento:.....	4
2. Experiencias y testimonios de músicos profesionales	5
2.1. Dificultades en la transición:.....	6
2.2. Beneficios de la experiencia en caña simple:.....	6
2.3. Estrategias y consejos para la adaptación	7
Entrevistados:.....	8
CAPÍTULO II.....	9
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	10
Concierto para Fagot y Orquesta en Si Bemol Mayor, K. 191	12
ANÁLISIS MUSICAL.....	16

Movimiento I. Allegro.....	16
Movimiento II: Andante ma adagio	21
Movimiento III: Rondo, Tempo di Menuetto.....	24
RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS	29
CAPÍTULO III	32
Carl Maria von Weber (1786-1826)	33
Andante e Rondo Ungarese, Op. 35; J. 158 para Fagot y Orquesta	35
ANÁLISIS MUSICAL.....	38
ANDANTE:	38
RONDO UNGARESE:	40
RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS	43
CAPÍTULO IV	47
Alexandre Tansman (1897-1986).....	48
Sonatina para Fagot y Piano	50
ANÁLISIS MUSICAL.....	52
Movimiento I: Allegro con moto	52
Movimiento II, Aria: Largo cantabile.....	55
Movimiento III Scherzo: Presto.....	57
RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS	61
CAPÍTULO V	65

Mathieu Lussier (1973 -)	66
Bassango para tres Fagotes y Contrafagot	69
ANÁLISIS MUSICAL	71
Lussier, Bassango para Fagot y Orquesta de Cuerdas	71
RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS	75
CAPÍTULO VI	76
Joshua Texaj Montealegre (1993 -)	77
Capricho para Fagot y Orquesta de Cuerdas	79
ANÁLISIS MUSICAL	81
RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS	86
CONCLUSIÓN	88
RECOMENDACIONES	89
BIBLIOGRAFÍA	90
GLOSARIO	93
ANEXOS	96

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

CAPÍTULO II: WOLFGANG AMADEUS MOZART – CONCIERTO PARA FAGOT EN SI BEMOL MAYOR K.191.

Ilustración 1: Retrato póstumo de Wolfgang Amadeus Mozart por Barbara Krafft.	10
Ilustración 2: Compás 1 al 5, Mov I. Mozart. Edición personal.....	16
Ilustración 3: Compás 35 al 39, Mov I. Mozart. Edición personal.....	17
Ilustración 4: Compás 45 al 47, Mov I. Mozart. Edición personal.....	17
Ilustración 5: Compás 59 al 61, Mov I. Mozart. Edición personal.....	18
Ilustración 6: Compás 68 al 71, Mov I. Mozart. Edición personal.....	18
Ilustración 7: Compás 80 al 83, Mov 1. Mozart. Edición personal.	19
Ilustración 8: Compás 101 al 103, Mov I. Mozart. Edición personal.....	19
Ilustración 9: Compás 112 al 114, Mov I. Mozart. Edición personal.....	20
Ilustración 10: Compás 145 al 148, Mov I. Mozart. Edición personal.....	20
Ilustración 11: Compás 1 al 4, Mov II. Mozart. Edición personal.	21
Ilustración 12: Compás 7 al 9, Mov II. Mozart. Edición personal.	22
Ilustración 13: Compás 13 al 17, Mov II. Mozart. Edición personal.	22
Ilustración 14: Compás 27 al 30, Mov II. Mozart. Edición personal.	23
Ilustración 15: Compás 38 al 41, Mov II. Mozart. Edición personal.	23
Ilustración 16: Compás 50 al 52, Mov II. Mozart. Edición personal.	24
Ilustración 17: Compás 1 al 5, Mov III. Mozart. Edición personal.....	25
Ilustración 18: Compás 21 al 24, Mov III. Mozart. Edición personal.....	25
Ilustración 19: Compás 37 al 39, Mov III. Mozart. Edición personal.....	25

Ilustración 20: Compás 59 al 62, Mov III. Mozart. Edición personal.....	26
Ilustración 21: Compás 67 al 72, Mov III. Mozart. Edición personal.....	26
Ilustración 22: Compás 89 al 92, Mov III. Mozart. Edición personal.....	27
Ilustración 23: Compás 101 al 104, Mov III. Mozart. Edición personal.....	27
Ilustración 24: Compás 107 al 110, Mov III. Mozart. Edición personal.....	28
Ilustración 25: Compás 45 al 46, Mov I. Mozart. Edición personal.....	29
Ilustración 26: Compás 89 al 92, Mov III. Mozart. Edición personal.....	31

CAPÍTULO III: CARL MARIA VON WEBER - ANDANTE E RONDO UNGARESE

Ilustración 27: Retrato de Carl Maria von Weber (1814) por Thomas Lawrence.....	33
Ilustración 28: Compás 1 al 5, Mov 1. Weber. Edición personal.....	38
Ilustración 29: Variación 1, compás 22 al 26, Mov I. Weber. Edición personal.....	39
Ilustración 30: Variación 2, compás 40 al 44, Mov I. Weber. Edición personal.....	39
Ilustración 31: Variación 3, compás 60 al 62, Mov I. Weber. Edición personal.....	40
Ilustración 32: Inicio del Rondo, compás 82 al 89, Mov II. Weber. Edición personal.	40
Ilustración 33: Sección B, compás 146 a 151, Mov II. Weber. Edición personal.....	41
Ilustración 34: Sección C, compás 202 al 205, Mov II. Weber. Edición personal.....	41
Ilustración 35: Coda final, compás 290 al 299, Mov II. Weber. Edición personal.	42
Ilustración 36: Compás 60 al 75. Edición Accolade Musikverlag	44
Ilustración 37: Ejemplo de articulación, compás 290 al 293, Mov II. Edición personal.	45
Ilustración 38: Ejemplo de articulación. Compás 316 al 318, Mov II. Edición personal.....	46

CAPÍTULO IV: ALEXANDRE TANSMAN - SONATINA PARA FAGOT Y PIANO

Ilustración 39: Alexander Tansman, Periódico IKC, (1932), por Alban París.....	48
Ilustración 40: Compás 1 al 3, Mov 1. Tansman. Edición personal.....	52
Ilustración 41: Compás 27 al 30. Mov 1. Tansman. Edición personal.....	53
Ilustración 42: Compás 35 al 37. Mov 1. Tansman. Edición personal.....	54
Ilustración 43: Compás 52 al 54, final del Mov 1. Tansman. Edición personal.....	54
Ilustración 44: Compás 1 al 3, Mov II. Tansman. Edición personal.	55
Ilustración 45: Compás 13 al 15, Mov II. Tansman. Edición personal.	56
Ilustración 46: Compás 20 al 23, Mov II. Tansman. Edición personal.	56
Ilustración 47: Introducción, compás 1 al 6, Mov III. Tansman. Edición personal.	58
Ilustración 48: Compás 18 al 21, Mov III. Tansman. Edición personal.....	58
Ilustración 49: Compás 41 al 48, Mov III. Tansman. Edición personal.....	59
Ilustración 50: Compás 58 al 62, Mov III. Tansman. Edición personal.....	60
Ilustración 51: Final, compás 97 al 100, Mov III. Tansman. Edición personal.	60
Ilustración 52: Sección cromática, Mov I. Tansman. Edición: Eschig France.....	62
Ilustración 53: Compás 46 al 47, Mov I. Tansman. Edición: Eschig France.	62
Ilustración 54: Compás 67 al 68, Mov II. Tansman. Edición: Eschig France.....	63
Ilustración 55: Sección sincopada, Mov III. Tansman. Edición: Eschig France.....	64

CAPÍTULO V: MATHIEU LUSSIER - BASSANGO

Ilustración 56: Mathieu Lussier. Créditos: Martin Girard/Shoot Studio.....	66
Ilustración 57: Compás 1 al 5, Introducción. Bassango. Lussier. Edición personal.	71
Ilustración 58: Compás 5 al 8, tema 1. Bassango. Lussier. Edición personal.	72

Ilustración 59: Compás 13 al 16, tema 2. Bassango. Lussier. Edición personal.	72
Ilustración 60: Compás 21 al 25. Bassango. Lussier, Edición personal.	73
Ilustración 61: Compás 29 al 32. Bassango. Lussier. Edición personal.	73
Ilustración 62: Compás 34 al 37. Bassango. Lussier. Edición personal.	74

CAPÍTULO VI: JOSHUA TEXAJ MONTEALEGRE - CAPRICHO

Ilustración 63: Fotografía de Joshua Texaj Montealegre.	77
Ilustración 64: Compás 1 al 5. Montealegre. Edición personal.	81
Ilustración 65: Compás 6 al 9, Tema 1. Montealegre. Edición personal.	82
Ilustración 66: Compás 13 al 17, Montealegre. Edición personal.	82
Ilustración 67: Compás 22 al 26, Tema 2. Montealegre. Edición personal.	83
Ilustración 68: Compás 48 al 52. Montealegre. Edición personal.	83
Ilustración 69: Compás 64 al 68. Montealegre. Edición personal.	84
Ilustración 70: Compás 140 al 143. Montealegre. Edición personal.	85

INTRODUCCIÓN

La interpretación musical es un proceso que va más allá de la ejecución técnica de un instrumento; implica una comprensión profunda de su historia, evolución y de los elementos estilísticos que conforman su repertorio. Desde esta perspectiva el fagot, como instrumento de doble caña, representa un desafío interpretativo que requiere un desarrollo técnico y expresivo especializado.

Esta investigación aborda la transferencia de habilidades entre instrumentos de caña simple y doble caña en Panamá. Mediante entrevistas a músicos profesionales panameños intérpretes de fagot y oboe en diversas partes del mundo, se analiza cómo la experiencia previa con un instrumento de caña simple puede influir en el desarrollo técnico y musical de un fagotista. El objetivo es aportar nuevos conocimientos sobre la formación de instrumentistas de doble caña en el país y sus implicaciones pedagógicas.

Se presentan las biografías de Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Maria von Weber, Alexandre Tansman, Mathieu Lussier y Joshua Texaj Montealegre, compositores cuyas obras forman parte del repertorio seleccionado. Acompañando este análisis biográfico, se incluye también un estudio armónico de cada obra, resoluciones de dificultades técnicas y un contexto histórico en el que fueron compuestas, permitiendo comprender su relevancia en el repertorio del fagot.

CAPÍTULO I

TRANSFERENCIA DE HABILIDADES ENTRE INSTRUMENTOS DE CAÑA SIMPLE Y DOBLES CAÑAS EN PANAMÁ: UN ANÁLISIS DESDE LOS INICIOS HASTA LA ACTUALIDAD

TRANSICIÓN INSTRUMENTAL EN PANAMÁ: de caña simple a dobles cañas

A lo largo de la historia musical de Panamá hasta la actualidad, se ha observado un fenómeno recurrente dentro de las agrupaciones a nivel nacional: músicos que inician su formación en instrumentos de viento madera o caña simple como el clarinete, el saxofón o la flauta, y posteriormente, realizan una transición a instrumentos de doble caña, específicamente el fagot y el oboe. Este proceso ha sido particularmente común en agrupaciones institucionales como la Banda Republicana, La Banda Sinfónica Municipal y la Orquesta Sinfónica de Panamá, donde la necesidad de intérpretes de doble caña ha llevado a que músicos con experiencia en otros instrumentos de viento, asuman el reto de cambiar de especialización. Es importante mencionar que actualmente, Panamá experimenta un gran auge de bandas de música escolares. Sin embargo, la instrumentación de estas generalmente no incluye instrumentos de doble caña, por lo que los estudiantes suelen iniciar su formación en instrumentos de caña simple. Esta situación evidencia de manera más clara la transición que deben realizar los músicos hacia los instrumentos de doble caña cuando deciden estudiarlos a nivel universitario o en un conservatorio. (Herrera, 1969)

Si bien este tipo de transición puede parecer frecuente en el contexto musical panameño, desde un punto de vista técnico y pedagógico resulta inusual, ya que el fagot y el oboe presentan características particulares que los diferencian significativamente de los instrumentos de caña simple. Se pueden mencionar aspectos como la embocadura, la resistencia en la columna de aire, la digitación y también la producción del sonido los cuales suponen un desafío adicional para quienes han sido formados en clarinete, saxofón o flauta.

Esta investigación busca explorar a profundidad la experiencia de músicos panameños que han realizado esta transición, con el objetivo de identificar los principales retos, ventajas y

estrategias que han permitido que algunos logren establecerse exitosamente como fagotistas u oboístas profesionales, mientras que otros optaron por continuar con su instrumento de caña inicial. Para ello, se realizaron entrevistas a músicos profesionales, quienes compartieron sus vivencias personales, los obstáculos que enfrentaron y las soluciones que encontraron en este proceso.

A través de este análisis, se espera aportar información funcional para el estudio de la formación musical en Panamá, proporcionando herramientas que puedan facilitar futuras transiciones y fortalecer la enseñanza de los instrumentos de doble caña en el país.

1. Contexto histórico y relevancia del fenómeno

1.1. La formación de instrumentistas en Panamá:

Históricamente, la enseñanza de los instrumentos de viento en Panamá ha estado influenciada por la formación de músicos para bandas militares, bandas de marcha o bandas sinfónicas, particularmente dentro de instituciones como la Banda Republicana, la Banda Sinfónica Municipal, o agrupaciones musicales de los diferentes estamentos de seguridad.

En estas agrupaciones, la demanda de instrumentos de caña simple ha sido mayor, ya que el clarinete, la flauta y el saxofón son fundamentales dentro del repertorio de una banda.

A diferencia de ello, los instrumentos de doble caña han contado con una representación más acotada, lo que se refleja en una cantidad inferior de fagotistas y oboístas respecto a otros instrumentos de la familia de viento. (Herrera, 1969).

1.2. Complejidad del cambio de instrumento:

Aunque esta transición es común en Panamá, el proceso inicial no resulta sencillo. Tanto el fagot como el oboe poseen características técnicas muy diferentes a las de los instrumentos

de caña simple, lo que exige un período significativo de adaptación. Entre los principales desafíos que se presentan destacan:

- Embocadura y producción del sonido: En el clarinete y el saxofón, la caña simple se apoya en la boquilla, mientras que, en el fagot y el oboe, el músico debe controlar directamente la caña con los labios, lo que requiere un uso diferente de la musculatura facial y un mayor control de la presión del aire.
- Resistencia del aire: Los instrumentos de doble caña requieren una mayor presión de aire para producir sonido ya que sus boquillas son angostas y el orificio por donde viaja el aire hacia el instrumento es muy pequeño, lo que representa un reto físico para quienes provienen de instrumentos de caña simple.
- Ajuste del instrumento: Mientras que los clarinetistas y saxofonistas consiguen con facilidad sus cañas mediante una tienda de implementos musicales, en el oboe y el fagot es común que los músicos tengan que fabricar o modificar sus propias cañas para obtener un sonido óptimo.

Estos factores son algunos de los que contribuyen a que la transición de caña simple a doble caña sea un proceso complejo, el cual no todos los músicos logran completar con éxito.

2. Experiencias y testimonios de músicos profesionales

Para comprender las dificultades y estrategias involucradas en esta transición, se realizaron entrevistas con músicos panameños que han pasado de instrumentos de caña simple al fagot o al oboe. A continuación, presento los aspectos más relevantes extraídos de sus respuestas.

2.1. Dificultades en la transición:

Los músicos entrevistados coincidieron que el mayor reto inicial fue la embocadura. Un fagotista entrevistado, que anteriormente tocaba clarinete, mencionó:

“Podría decir que la embocadura es el mayor desafío, pero las dobles cañas, en mi opinión, son un poco más amigables ya que los labios tienen que cubrir, pero no apretar las cañas.”

(Fuentes, 2025).

Otro de los desafíos mencionados fue la resistencia de las cañas y el aire. Un entrevistado fagotista que previamente tocaba saxofón dijo:

“Al inicio sentía que las cañas de fagot eran muy delicadas, pero pude entender que gran parte dependía de una correcta respiración para tocar relajado.” (Navarro, 2025).

2.2. Beneficios de la experiencia en caña simple:

A pesar de los retos, algunos entrevistados destacaron que su formación en instrumentos de caña simple les proporcionó ciertas ventajas al cambiar a fagot u oboe. En particular, la experiencia previa en lectura musical y digitación les permite enfocarse en otros aspectos del instrumento.

“Tener experiencia previa en clarinete influyó en el color de mi sonido en el oboe, pues siempre trato de buscar lo cálido y dulce de este instrumento.” (Magallón. 2025).

“Existe un complemento entre el saxofón y el fagot, pues desarrollas destrezas en las diferentes funciones y el repertorio de cada uno, lo que es beneficioso para el ejecutante dominar diferentes áreas de la música.” (Agudo, 2025).

“Creo que me ayudó un poco en la digitación. Aunque las posiciones no son iguales, si hay una similitud entre el saxofón y el fagot.” (Navarro, 2025).

2.3. Estrategias y consejos para la adaptación

Los entrevistados compartieron estrategias que les ayudaron en su transición:

- Practicar ejercicios específicos de respiración diafragmática para mejorar la resistencia del aire.
- Buscar la guía de un profesor especializado en fagot u oboe.

La transición de un instrumento de caña simple a uno de doble caña es un proceso complejo que se ha dado con frecuencia en Panamá y, probablemente, en diversas partes del mundo. Esto se debe a la demanda de fagotistas y oboístas en las principales agrupaciones del país. Sin embargo, no todos los músicos logran consolidarse en estos instrumentos debido a las diferencias técnicas que presentan.

Las respuestas de los músicos que han realizado esta transición evidencian que, aunque la experiencia en caña simple ofrece ciertas ventajas, el éxito en la adaptación depende de la dedicación, una orientación pedagógica adecuada y la aplicación de estrategias específicas.

Este análisis contribuye a una mejor comprensión de las dificultades de esta transición y resalta la importancia de fortalecer la formación en fagot y oboe en Panamá. De este modo, los músicos interesados en estos instrumentos podrán acceder a un proceso de aprendizaje más estructurado y efectivo.

Entrevistados:

Daniel Agudo R. Fagotista principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá y profesor de saxofón y fagot en el Instituto Nacional de Música Narciso Garay.

Iván Navarro. Fagotista asistente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá y saxofonista en La Orquesta de Roberto Delgado.

Leopoldo Magallón Plummer: Oboísta asistente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá.

Ricardo Fuentes: Fagotista asistente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá (1990-1994).

CAPÍTULO II

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Biografía, contexto histórico, análisis de la obra y resolución de dificultades técnicas.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



Ilustración 1: Retrato póstumo de Wolfgang Amadeus Mozart por Barbara Krafft, (1819). Imagen extraída del sitio web Wikipedia.

Desde su infancia, Mozart dejó claro que su destino estaba ligado a la música. Su talento excepcional lo llevó a recorrer las cortes más importantes de Europa, convirtiéndose en el niño prodigio más célebre de su época. Su padre, Leopold Mozart, violinista y compositor, reconoció su potencial desde muy temprana edad y lo formó junto a su hermana Nannerl, quien también era una talentosa pianista. (Cartwrighth, M, & Krafft, B. 2023).

Wolfgang Amadeus Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, Austria. A los seis años ya componía y tocaba con maestría el teclado y el violín. En 1762, su padre lo presentó ante la corte imperial de Viena, y entre 1763 y 1766 realizó su primera gira por Europa, visitando ciudades como París y Londres. En Italia (1769-1771) recibió encargos operísticos y fue nombrado caballero papal. Su ópera *Mitridate, re di Ponto* (1770) fue un éxito en Milán, seguido por *Ascanio in Alba* (1771) y *Lucio Silla* (1772). (Philadelphia, O. (s. f.).

De regreso en Salzburgo en 1772, Mozart fue nombrado *Konzertmeister* del arzobispo, su primer puesto asalariado. Durante estos años compuso sus primeros conciertos para violín y el Concierto para fagot K. 191 (1774). También incursionó en la ópera con *La Finta Giardiniera* (1775). Su deseo de viajar fue frustrado por el arzobispo, lo que llevó a su despido. Posteriormente, viajó a París (1778), donde, aunque no logró un puesto estable, compuso importantes obras para viento como la *Sinfonía Concertante* y el Concierto para flauta y arpa. Tras la muerte de su madre, regresó a Salzburgo.

En 1780, Múnich le encargó una nueva ópera, *Idomeneo*, considerada su primera gran obra maestra. Poco después, se trasladó definitivamente a Viena en busca de mayores oportunidades. Allí se estableció como profesor y compositor, destacando con el Singspiel alemán *El Rapto del Serrallo* (1782). En esta etapa, comenzó a innovar en la música instrumental, incorporando nuevos instrumentos y desarrollando un estilo más expresivo y complejo.

El género operístico lo llevó a crear sus tres grandes óperas italianas: *Las Bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787, en Praga) y *Così Fan Tutte* (1790). Aunque en otras ciudades sus obras eran aclamadas, en Viena encontró resistencia, en parte por rivalidades con compositores como Antonio Salieri. En 1787 fue nombrado compositor de la corte, pero con un salario insuficiente. Para mejorar su situación, viajó a Berlín y Fráncfort, donde estudió el contrapunto de Bach, influencia que se reflejó en sus últimas composiciones.

A pesar de dificultades económicas y de salud, Mozart continuó componiendo sinfonías, conciertos y óperas. En 1791, para la coronación del emperador, escribió *La Clemenza di Tito* y, poco después, *La flauta mágica*, que se convirtió en un éxito. Ese mismo año fue nombrado Kapellmeister de la catedral de San Esteban.

Durante sus últimos meses, trabajó en su *Réquiem*, una obra inacabada debido al agravamiento de su salud. Falleció el 5 de diciembre de 1791 en Viena, a los 35 años. Fue enterrado en una tumba común en el cementerio de San Marcos.

El legado de Mozart es inigualable. Su música transformó el Clasicismo, influyendo en compositores como Beethoven y Rossini. Sus óperas, conciertos y sinfonías marcaron el camino para generaciones futuras, consolidándolo como uno de los más grandes genios de la historia de la música. (Cartwright, M., & Krafft, B. 2023).

Wolfgang Amadeus Mozart

Concierto para Fagot y Orquesta en Si Bemol Mayor, K. 191

El Concierto para Fagot, K. 191. es una de las primeras obras concertantes escritas por Wolfgang Amadeus Mozart; es considerado el primer gran concierto para fagot en la historia de la música y sigue siendo una obra fundamental en el repertorio del instrumento.

Mozart compuso el Concierto para Fagot en Si bemol mayor, K 191, en 4 junio de 1774 en Salzburgo, a la edad de 18 años. Época en la que trabajaba al servicio del Príncipe-arzobispo Hieronymus Colloredo, para quien componía música religiosa y de cámara. (Mozart, W. A. (1774).

Durante los viajes realizados por Europa junto a su padre, Mozart conoció distintos estilos musicales, especialmente los estilos de Italia, Francia y Alemania, lo que influyó en su escritura. Para 1774, con experiencia componiendo sinfonías, óperas y música de cámara, Mozart compone el primer concierto para instrumento de viento, Concierto para Fagot en Si Bemol Mayor. A pesar de no ser algo habitual para la época, puesto que el fagot no era considerado un instrumento solista, esta obra muestra cualidades sonoras y el amplio potencial del fagot. Posiblemente pudo conseguir inspiración en las obras de Antonio Vivaldi, a quien Mozart conoció en su estadía por Italia. (Cartwright, M., & Krafft, B. (2023).

Posiblemente compuso otros tres conciertos para fagot. Sin embargo, solo se conserva el K, 191. En los registros se informa que este concierto fue escrito para el Barón Thaddäus von Dürnitz, un noble bávaro y aficionado al fagot. Dürnitz encargó varias obras a distintos compositores, pero no hay registro de que uno de estos encargos haya sido para Mozart y en especial el concierto para fagot o de que lo haya interpretado.

Considerando la cronología biográfica de Mozart y la aportación de distintos musicólogos, esto se adelanta a los acontecimientos, ya que, Mozart no conoció a Dürnitz hasta diciembre de 1774 en Múnich, mientras que el Concierto para Fagot K. 191, lleva la fecha del 4 de junio de 1774. Realmente se cree que fue compuesto para uno de los dos fagotistas de la Orquesta de la Corte de Salzburgo, Melchior Sandmayr (que también se dedicaba a tocar oboe, en esta época se esperaba que los instrumentistas de vientos realizaran varias funciones en la orquesta) o Johann Heinrich Schulz. Quizás ambos músicos interpretaron el concierto de Mozart en ocasiones distintas. (Mozart, W.A. 1774).

Wolfgang, aún con una edad compositiva poco madura, utiliza la manera de composición habitual de su época empleando el lado bufonesco del fagot en notas repetidas y los saltos vertiginosos del primer movimiento, con el instrumento pasando del registro agudo al grave.

Entre los siglos XVIII y XIX, el fagot pasó de ser un instrumento de bajo continuo a uno con un papel solista y orquestal más predominante con un desarrollo mayor. Su evolución mecánica permitió la creación de repertorio más exigente y que permitiera al ejecutante ser más ágil con cada obra compuesta a partir del avance del instrumento y también dando más importancia dentro de la orquesta con una posición más notable. Durante esta época de evolución, el instrumento se volvió más suave y expresivo. A finales del siglo XIX, el Musikalisches Lexicon de Koch (diccionario de términos musicales más importantes de Alemania) denominó al fagot "Ein Instrument der Liebe" ("un instrumento de amor"). Mozart utilizó todos los recursos debidamente potenciando el fagot para el cantabile expresivo y, especialmente en el movimiento lento con la peculiar cualidad del registro tenor agudo.

El concierto está escrito en tres movimientos, siguiendo la forma tradicional del periodo clásico, con una instrumentación sencilla pero efectiva, permitiendo que el fagot pueda destacar: Fagot solo, 2 oboes, 2 trompas en Si bemol, cuerdas (Violín I, II, violas, violonchelos y bajos).

Mozart evita el uso de flautas y clarinetes, lo que permite que el sonido del fagot destaque sin competencia en el registro medio y grave. (Mozart, W. A. (1774).

En el primer movimiento, Mozart emplea únicamente dos temas principales. El primero, amplio y majestuoso, se adapta perfectamente al fagot, cuyos grandes saltos de intervalo suenan más nobles que cómicos. El segundo tema, en contraste, presenta un ritmo de staccato enérgico en los violines, acompañado por acordes sostenidos de oboes y trompas. Más adelante, el fagot embellece este material con su propia contra melodía. En la recapitulación, Mozart intercambia los roles: ahora el fagot interpreta la melodía con staccato, mientras que los violines asumen la contra melodía, un detalle que demuestra su refinado ingenio.

El segundo movimiento, al igual que en los conciertos para violín de Mozart de 1775, tiene un carácter lírico y delicado, con violines y violas tocando con sordina. La melodía inicial evoca un aria operística, un recurso que Mozart perfeccionaría más tarde en “Porgi Amor” de Las Bodas de Fígaro. Aquí, los saltos y descensos del fagot no solo son ornamentales, sino que transmiten una profunda expresividad, similar a la de una intensa aria de ópera seria.

Para el último movimiento, Mozart elige un rondó en tempo di minueto, una estructura popular en los conciertos en las décadas de 1760 y 1770. Con ágiles tresillos y semicorcheas, el fagot juega con la elegancia del tema principal, añadiendo un aire de picardía que recuerda al espíritu travieso de Till Eulenspiegel. Para culminar el movimiento, el fagot se une al estribillo animando a la orquesta a continuar con una sensación de juego, permitiendo al solista culminar su

interpretación y a su vez, dando paso para que la orquesta retome la solemnidad de la obra y llevarla al cierre final. El Concierto para Fagot, K. 191 es una de las joyas del repertorio clásico para viento-madera. Su combinación de virtuosismo, lirismo y elegancia lo convierte en una obra atemporal, que sigue cautivando a fagotistas y oyentes después de más de 250 años. (Mozart, W. A. (1774).

ANÁLISIS MUSICAL

Mozart, Concierto para Fagot y Orquesta en Si Bemol Mayor, K. 191

Esta obra se define por ser la primera obra concertante fundamental en el repertorio del fagot, caracterizada por sus aspectos armónicos, estructurales, rítmicos y melódicos. El concierto está compuesto de tres movimientos, siguiendo una estructura tradicional del periodo clásico.

Movimiento I. Allegro

Escrito en tempo di Allegro y en la típica forma de composición de la época, Forma Sonata. Sin embargo, Mozart no se aleja de las técnicas compositivas de la época barroca, al utilizar “Ritornello” o “Tutti” en los pasajes orquestales, utilizando estos recursos como medio para conectar secciones entre la orquesta y el solista, también, para recordar constantemente los motivos principales de la obra repartiéndolo entre el fagot como parte solista y la orquesta.

Introducción:

Se extiende desde el compás 1 hasta el 34, iniciando en la tonalidad de Si bemol mayor (I). La orquesta da inicio al movimiento con una introducción o exposición orquestal, presentando el tema 1 en la tónica (*Ilustración 2*). Este primer tutti orquestal está compuesto con todos los temas y motivos que se irán desarrollando más adelante por parte del solista.



Ilustración 2: Compás 1 al 5, Mov I. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

Este primer tema está caracterizado por su aparición entre las secciones durante el movimiento, siendo este el ritornello y también primer grupo temático.

En los compases posteriores se presenta el tema 2 por parte de la orquesta, seguido de material cadencial preparando la entrada para el fagot solista.

Exposición:

El solista da inicio al primer tema y sección A en la tonalidad de Si bemol mayor (Bb M) a partir del compás 35 al 44, añadiendo algunas ornamentaciones, considerándolo también como exposición solista y continúa con una transición modulante hacia la tonalidad de Fa mayor (Ilustración 3).



Ilustración 3: Compás 35 al 39, Mov I. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

En la sección B fijando la tonalidad de Fa mayor a partir del compás 45, el solista cuenta con una sección ornamentada y más lírica, típicamente del periodo clásico, mostrando una secuencia rítmica con trinos y una progresión de Si bemol, luego Do mayor y nuevamente retornando a Fa mayor como tonalidad base (IV-V-I), de esta manera concluyendo el primer tema y dando entrada al siguiente (Ilustración 4).



Ilustración 4: Compás 45 al 47, Mov I. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

El tema dos se presenta desde el compás 58 con una rítmica triunfal haciendo alusión a un llamado, en la tonalidad de Fa mayor por parte de la orquesta, seguidamente, el fagot introduce

el tema de una manera ligera y delicada, siendo muy expresivo y generando diálogos con la orquesta (*Ilustración 5*) y concluyendo con una cadencia auténtica perfecta para el final del tema (compás 68 al 71) y dando paso al material cadencial por parte de la orquesta en un tutti para luego llegar al desarrollo del movimiento (*Ilustración 6*).



Ilustración 5: Compás 59 al 61, Mov I. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.



Ilustración 6: Compás 68 al 71, Mov I. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

Desarrollo:

El desarrollo es preparado anteriormente por la orquesta, dando paso así al solista para la introducción del nuevo tema a partir del compás 80, se mantiene en el grado V de la tonalidad de Si bemol mayor. Posteriormente, pasa a Do menor mediante una modulación cromática ascendente, ya que entre Si bemol y Do existe una tercera menor ascendente. Esta transición también podría interpretarse como una modulación por tercera, debido a la relación interválica entre ambas tonalidades. (*Ilustración 7*).

Seguidamente se presenta un dialogo contrastante entre la orquesta y el solista generando cambios constantes en la armonía. De esta manera, el desarrollo logra establecer nuevamente la tonalidad de Si bemol mayor, seguidamente la orquesta utiliza material cadencial y sobre este

el fagot con una nota larga de Fa (V de Si bemol) interviene y culmina con una pequeña cadenza para dar cierre a esta sección y la entrada al tema principal del movimiento indicando así la reexposición con un tutti y seguidamente el tema por parte del solista.



Ilustración 7: Compás 80 al 83, Mov 1. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

Reexposición:

La reexposición o recapitulación se da a partir del compás 98 con un tutti. Seguidamente la entrada del fagot solista en el compás 102 con la tonalidad de Si bemol mayor (*Ilustración 8*).



Ilustración 8: Compás 101 al 103, Mov I. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

Seguidamente, se presenta el material cadencial para dar paso a la sección A como puente modulante hacia la tonalidad de Mi bemol mayor a partir del compás 112 (*Ilustración 9*), hondando por esta tonalidad hasta llegar al compás 117 donde empieza a retomar la tonalidad de Si bemol mayor y podemos ver esta tonalidad reestablecida a partir del compás 120 con una serie de

secuencias rítmicas ornamentada con trinos, desde este punto el solista interpreta de manera virtuosa para llegar a la conclusión de esta sección y dar inicio a la sección B y coda final.



Ilustración 9: Compás 112 al 114, Mov I. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

En la sección B se presenta nuevamente el tema dos, pero esta vez en la tonalidad de Si bemol mayor con la entrada del fagot interpretando de manera virtuosa y delicada los pasajes que posteriormente crearán un dialogo entre la orquesta y el solista.

Para concluir esta sección, el fagot interpreta una secuencia de notas que armónicamente pasa por las tonalidades de Mib, luego Cm6 y termina en Bb (*Ilustración 10*), para darle paso al tutti orquestal que prepara el momento para la cadenza, pasando seguidamente entre las tonalidades de Si bemol mayor y Fa mayor hasta llegar al punto de entrada del solista con la cadenza en la tonalidad de Si bemol mayor.



Ilustración 10: Compás 145 al 148, Mov I. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

Seguido de la cadenza por parte del solista, da la entrada en el compás 161 para el tutti orquestal con material cadencial y culminar el movimiento igual a la tonalidad en la que inició, Si bemol mayor.

Movimiento II: Andante ma adagio

Este movimiento está compuesto en forma sonata modificada con características de Lied simple.

Caracterizado por ser lírico y expresivo muy contrastante entre el primer y tercer movimiento.

Inicia en la tonalidad de Fa mayor (dominante de Si bemol mayor, tonalidad principal del concierto).

La orquesta introduce el tema principal de este movimiento en la tonalidad de Fa mayor con una progresión armónica de (I-V-I) hasta llegar al compás 5 donde prepara la entrada del solista

(Ilustración 11).



Ilustración 11: Compás 1 al 4, Mov II. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

El fagot inicia la exposición solista y tema 1 que anteriormente fue presentada por la orquesta, con una melodía cantabile, con amplio uso de frases largas y ornamentaciones sutiles. El acompañamiento de la orquesta es ligero y apoyando con acordes simples, en una textura

homofónica (*Ilustración 12*), concluyendo con una cadencia autentica perfecta (I6/4-V-I) que se puede apreciar en el cierre de cada frase en este movimiento.



Ilustración 12: Compás 7 al 9, Mov II. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

El tema dos inicia a partir del compás 13. Esta es una sección con breve modulación a tonalidades vecinas como Do mayor (V) o momentos en Re menor (relativa menor de Fa mayor), para generar un leve contraste emocional. Esta sección se puede encontrar mayor tensión armónica, pero sin perder la fluidez melódica; el solista muestra mayor expresividad en el registro medio y agudo (*Ilustración 13*).



Ilustración 13: Compás 13 al 17, Mov II. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

A partir del compás 20 la orquesta toma material cadencial en tonalidad de Do mayor para generar el ambiente de reexposición o recapitulación donde vuelve al tema 1 en el compás 27. La orquesta presenta nuevamente el tema principal y seguidamente interviene el fagot, esto en

la tonalidad inicial de Fa mayor con una extensión del tema en los compases posteriores a partir del compás 30 (*Ilustración 14*).



Ilustración 14: Compás 27 al 30, Mov II. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

En el compás 38 se presenta nuevamente el tema 2 a modo de desenlace con leves ornamentaciones (*Ilustración 15*) y da paso a la orquesta para trabajar en el material cadencial en el compás 48, seguidamente permitiendo la cadenza del solista.



Ilustración 15: Compás 38 al 41, Mov II. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

Después de la cadenza, en la tonalidad de Fa mayor, la orquesta retoma con material cadencial y afirma la tonalidad principal con acordes finales (*Ilustración 16*).



Ilustración 16: Compás 50 al 52, Mov II. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

Movimiento III: Rondo, Tempo di Menuetto

Este movimiento está compuesto en la forma Rondo clásica (A-B-A-C-A-D-A coda final) con elementos de variación. La indicación del movimiento a su vez dice: Tempo di Menuetto en 3/4, caracterizado por ser danzante y elegante, pero con vivacidad. Presenta secciones contrastantes y ocasional virtuosismo por parte del solista.

La sección A como tema principal del movimiento, está compuesto en la tonalidad de Si bemol mayor (Bb M) y con una frase A simétrica de 4 + 4 generando la sensación de pregunta y respuesta. Este primer tema contiene una repetición para destacar su importancia durante el movimiento y es presentado por la orquesta a manera de introducción (*Ilustración 17*).

Seguidamente en la frase B se encuentra una variación en tonalidad de Fa mayor (V de Si bemol) estructurada en 2 + 2 y posteriormente vuelve a la frase principal para preparar la entrada del Fagot solista. Este movimiento en los finales de frase y secciones utiliza armonías sencillas

con cadencias perfectas (I-V-I-IV-I6/4-V-I) que se aprecian en todas las intervenciones de este tema a lo largo del movimiento.



Ilustración 17: Compás 1 al 5, Mov III. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

La sección B inicia en el compás 21 en la tonalidad de Si bemol con la entrada del fagot mostrando una articulación ligera, con acentos elegantes y pequeños adornos, de esta manera hasta llegar al compás 28 (*Ilustración 18*). En los compases posteriores iniciando desde el compás 29 se genera una modulación hacia la tonalidad de Fa mayor (V) y desde el compás 32 el solista interpreta una zona de virtuosismo hasta el compás 44 (*Ilustración 19*).



Ilustración 18: Compás 21 al 24, Mov III. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.



Ilustración 19: Referencia de secc. virtuosa, compás 37 al 39, Mov III. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

Seguidamente se presenta una transición modulante que regresa a la tonalidad inicial de Si bemol mayor, por parte del solista y la orquesta, retornando a la sección A, típico de la forma Rondo.

En la sección C, el compositor cambia la tonalidad a Sol menor (relativa menor de Si bemol mayor) para generar un ambiente de dramatismo y tensión, de esta manera, contrastando con el carácter alegre del resto del movimiento, permitiendo mostrar la expresividad del fagot en el registro medio y grave (*Ilustración 20*). A partir del compás 67 se encuentra una secuencia armónica ascendente iniciando en Si bemol (III), Do mayor (IV) y por último Re mayor (V) para luego retornar a la primera frase de esta sección y nuevamente presentar la sección A con el tema principal (*Ilustración 21*).



Ilustración 20: Compás 59 al 62, Mov III. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.



Ilustración 21: Compás 67 al 72, Mov III. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

Se puede identificar la sección D y tercer episodio a partir del compás 89 en la tonalidad de Si bemol mayor. El solista destaca con un pasaje virtuoso contrario al acompañamiento melódico de la orquesta con variantes ornamentadas (*Ilustración 22*), de esta manera se llega al compás 101 donde el solista y la orquesta utilizan material cadencial como transición en la tonalidad de Fa mayor para preparar el ambiente en donde el fagot hace su intervención solista con una cadenza corta (*Ilustración 23*). Posteriormente, se retoma la sección A.

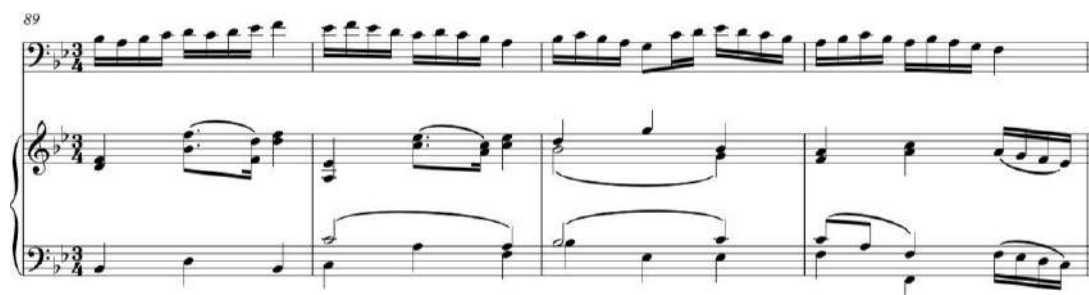


Ilustración 22: Compás 89 al 92, Mov III. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.



Ilustración 23: Previo a cadenza, compás 101 al 104, Mov III. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

En esta última recapitulación a la sección A se presentan los temas anteriormente mostrados, pero esta vez el fagot solista presenta el tema principal con la melodía del Rondo, nuevamente en Si bemol mayor (*Ilustración 24*), con ciertas variaciones para dar paso a la Coda donde se utilizará material temático y cadencial para concluir con la obra.



Ilustración 24: Sección A hacia Coda final, compás 107 al 110, Mov III. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Mozart, Concierto para Fagot y Orquesta en Si Bemol Mayor, K. 191

La interpretación de este concierto representa un desafío técnico y musical considerable para el fagotista, especialmente en el contexto de una formación académica avanzada. A continuación, se presentan las principales dificultades que pueden sugerir en la ejecución de esta obra.

En el primer movimiento, se presentan varias secuencias de semicorcheas y una de las principales es en los compases 45 y 46 o 112 y 113 que comparten la misma rítmica. Estos fragmentos suelen presentar dificultades de coordinación entre ambas manos (*Ilustración 25*).

- Como solución, se sugiere fragmentar el pasaje en células de tres y cuatro semicorcheas, de esta manera poder trabajar la independencia de la nota inicial de cada juego de semicorcheas, igualmente, es recomendado encontrar una articulación funcional para esta sección, ya que, por tratar de mantener las notas limpias, puede perder el enfoque en la articulación y la posibilidad de acelerar el tempo.



Ilustración 25: Compás 45 al 46, Mov I. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

Otra sección común de este primer movimiento son las secuencias de semicorcheas con ornamentación a partir del compás 51. A simple vista, esta zona suele parecer sencilla, pero puede volverse poco musical si no se le da la intención necesaria para direccionar la frase.

- Es recomendado iniciar estudiando esta sección sin las notas ornamentadas, buscar el sentido de la frase y su dirección.

- Utilizar el recurso de las dinámicas para hacer el pasaje más musical.
- Mantener una articulación estable que permita hacer los staccatos y las dinámicas sugeridas.

El estilo clásico de Mozart exige una articulación limpia y elegante. En particular, el uso del staccato en pasajes rápidos, como la mayoría de las secciones de semicorcheas del primer y tercer movimiento.

Recomendaciones para trabajar la articulación:

- Realizar ejercicios de articulación con staccato ligero en diferentes dinámicas y registros, priorizando la precisión sobre la velocidad.
- Se podría considerar estudiar con doble staccato para mejorar la definición del ataque inicial de cada nota, especialmente para secuencias repetitivas.

El segundo movimiento es considerado uno de los más complejos debido a la densidad de sus frases musicales. En esta sección, el solista debe planificar cuidadosamente los momentos para tomar aire, asegurando que la fluidez de la línea melódica no se vea comprometida.

Sugerencia:

- Analizar previamente la partitura para definir respiraciones estratégicas, preferiblemente en cadencias o pausas armónicas.
- Practicar con frases extendidas, desarrollando resistencia pulmonar y optimización del uso del aire.
- Practicar con notas largas y metrónomo para acostumbrar el pulso corporal y evitar acelerar el tempo.

El tercer movimiento podría presentar un cierto grado de dificultad en las secciones con semicorcheas, pero basándonos en el control y la coordinación de los dedos, y la articulación de la lengua, ya que, son pasajes rápidos y a su vez van variando.

Como sugerencia, utilice como recurso las distintas formas de combinar la articulación entre staccato y legato, esto permitirá que sea consciente de la digitación y la coordinación de los dedos y la lengua. Adicional a esto, es recomendable estudiar estas distintas secciones con un metrónomo en un tempo cómodo e ir aumentando progresivamente hasta acercarse al tempo original indicado en la partitura (*Ilustración 26*).



Ilustración 26: Ejemplo de articulación, compás 89 al 92, Mov III. Concierto para Fagot en Bb mayor, Mozart. Edición personal.

CAPÍTULO III
CARL MARIA VON WEBER

Biografía, contexto histórico, análisis de la obra y resolución de dificultades técnicas.

Carl Maria von Weber (1786-1826)



Ilustración 27: Retrato de Carl Maria von Weber (1814) por Thomas Lawrence. Imagen extraída del sitio web Wikipedia.

Criado en un entorno profundamente musical, Carl Maria von Weber estuvo destinado desde temprana edad a convertirse en un prodigio. Su padre, Franz Anton von Weber, era un violinista, director de orquesta y empresario teatral que, con ambición incansable, impulsó la carrera de su hijo, al igual que Leopold Mozart con Wolfgang Amadeus.

Nació el 18 de noviembre de 1786 en Eutin, Alemania, en una familia con estrechos vínculos con la música y el teatro. Desde niño, mostró un

gran talento y recibió formación de destacados maestros, como Michael Haydn en Salzburgo y Abbé Vogler en Viena. A los 14 años compuso su primera ópera, *Das Waldmädchen*, que fue bien recibida en Viena y Praga. Sin embargo, su infancia no estuvo exenta de dificultades, pues sufría problemas de salud, incluida una malformación en la cadera y deficiencia visual.

A los 17 años asumió el puesto de director de la ópera de Breslavia (hoy Wrocław, Polonia), un desafío enorme para su edad. Su intento por reformar y modernizar la orquesta encontró resistencia, lo que lo llevó a renunciar en 1806. Posteriormente, trabajó en Stuttgart como secretario del duque Luis de Wurtemberg, pero su carrera sufrió un revés cuando fue arrestado en 1810 por problemas financieros provocados por su padre. Este escándalo lo obligó a exiliarse y lo llevó a recorrer varias ciudades alemanas, donde se consolidó como pianista y compositor.

Fue en este periodo cuando Weber creó algunas de sus primeras obras maestras, como la ópera *Silvana* (1810) y sus famosos conciertos para clarinete, compuestos para su amigo Heinrich

Baermann. Estas piezas expandieron las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento, contribuyendo al desarrollo del repertorio del clarinete. También escribió variaciones y sonatas para piano, destacando por su originalidad. (Brown, C. D. (1990).

En 1813 asumió la dirección de la Ópera de Praga, donde trabajó en la modernización del teatro y en la consolidación de una ópera nacional alemana, diferenciándola de los estilos italiano y francés. Su éxito en Praga lo llevó a ser nombrado, en 1817, Kapellmeister de la Ópera de Dresde, un cargo de gran prestigio. Allí continuó su lucha por fortalecer la identidad de la ópera alemana.

El punto culminante de su carrera llegó en 1821 con el estreno de *Der Freischütz* (El cazador furtivo) en Berlín. Esta ópera, con su fusión de folclore, misticismo y una estructura musical innovadora, se convirtió en un símbolo del Romanticismo y marcó una influencia decisiva en compositores como Wagner y Berlioz. En 1823 presentó *Euryanthe*, una obra innovadora, pero con menor impacto. (Oxford Music Online. (n.d.).

Su última gran composición fue *Oberon* (1826), un encargo de Londres basado en cuentos de hadas inglesas. A pesar de estar gravemente enfermo de tuberculosis, viajó a la capital británica para dirigir el estreno el 12 de abril de 1826. La ópera fue un éxito, pero su salud se deterioró rápidamente, y falleció el 5 de junio de 1826, lejos de su hogar, en la casa de su amigo George Smart. (Baines, A. (1968).

En 1844, Richard Wagner promovió el traslado de sus restos a Dresde, donde fue enterrado con honores. El legado de Weber trasciende su corta vida: su visión transformó la ópera alemana y sentó las bases del Romanticismo musical, dejando una huella imborrable en la historia de la música.

Carl Maria Von Weber

Andante e Rondo Ungarese, Op. 35; J. 158 para Fagot y Orquesta

El Andante e Rondo Ungarese. Op. 35 de Carl Maria von Weber es una de las piezas más destacadas en el repertorio para fagot solista. Su origen, evolución y legado reflejan el talento innovador del compositor y también el avance del fagot como instrumentos solista en el siglo XIX. (Weber, C. M. von. (1813).

Esta obra tiene una historia particular, ya que no fue compuesta originalmente para fagot. En octubre de 1809, Weber compone inicialmente la obra para viola, Andante e Rondo Ungarese J. 79. Dedicada a su hermano, Fritz Weber, quien era violinista y también tocaba la viola. Aunque fue un encargo del duque Friedrich von Württemberg, Weber tenía una relación cercana con su hermano y se cree que la dedicatoria pudo estar influenciada por ello. Sin embargo, el duque también era un entusiasta de la viola y tenía como visión ampliar el repertorio solista de este instrumento. (Baines, A. (1968).

En 1813, Weber hizo una revisión de la obra y la adaptó para fagot y orquesta (J. 158) a petición de Georg Friedrich Brandt, destacado fagotista de la orquesta de Múnich. Brandt en su época era reconocido por su virtuosismo y por la capacidad de expresión en el fagot, lo que influyó en Weber para reescribir la parte solista con mayor exigencia técnica y expresión.

Esta adaptación al fagot no fue simplemente una transcripción, sino que Weber ajustó la escritura para resaltar las cualidades del instrumento, explorando sus registros extremos, su flexibilidad melódica y la agilidad en pasajes rápidos.

El Andante e Rondo Ungarese es una obra compuesta en dos secciones contrastantes, muy característico de la música concertante de la época romántica.

El primer movimiento “Andante” resalta el lado más melódico del fagot, lo que era menos común en la época, ya que este instrumento era asociado a pasajes rápidos y acompañamientos orquestales.

En un fuerte contraste con el movimiento anterior, el Rondo Ungarese, es un movimiento animado y lleno de energía, basado en ritmos y giros melódicos que evocan la música folclórica húngara. La escritura para el fagot en esta sección es extremadamente virtuosa, con pasajes rápidos, saltos amplios, escalas ascendentes y descendentes, exigencias que muestran el dominio técnico con el fagot y también reforzando la energía rítmica de la pieza. (Warrack, J. (2001).

Weber, al escoger un estilo “húngaro” refleja una tendencia común en la música de principios del siglo XIX, donde los compositores complementaban sus obras con elementos del folclore de Europa del Este para aportar un carácter exótico y vibrante en su música.

Carl Maria, escribió la versión para fagot y orquesta con una instrumentación típica de la época:

- Fagot solista
- Orquesta: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas y cuerdas (violines, violas, violonchelos y contrabajos).

La orquestación es ligera, permitiendo que el fagot sobresalga sin dificultad.

La versión para viola (1809), escrita en do menor, explora la nobleza y la gravedad del instrumento de cuerda, con pasajes que incluyen dobles cuerdas y una expresión más sobria. En contraste, la versión para fagot (1813), en la misma tonalidad que la versión para viola. En esta, Weber rediseña la parte solista para aprovechar la agilidad, el amplio registro y el carácter vocal del fagot, incorporando escalas rápidas, saltos amplios y un mayor uso del staccato. (Brown, C. D. 1990)

El Rondo mantiene su carácter húngaro en ambas versiones, pero en el fagot se acentúa con mayor claridad rítmica y un enfoque más danzante. Además, la orquestación se ajusta en función del equilibrio tímbrico, permitiendo que el fagot se escuche con nitidez dentro del conjunto orquestal. Estas adaptaciones evidencian que Weber no solo transcribió la obra, sino que la reinventó conforme a las posibilidades expresivas del nuevo instrumento solista.

Desde la revisión y adaptación de la obra en 1813, el Andante e Rondo Ungarese se convirtió en una pieza fundamental para el repertorio del fagot.

Es una de las primeras obras concertantes específicamente para fagot, ayudando a establecer al instrumento como solista en el repertorio clásico y romántico. De esta manera, influyendo en compositores como Saint-Saëns, Hummel e incluso Tchaikovsky en varias secciones de su música sinfónica.

El Andante e Rondo Ungarese, Op. 35 de Carl Maria von Weber es una obra clave en la historia del fagot, no solo por su belleza melódica y su exigencia técnica, sino también por su papel en la evolución del instrumento dentro de la música clásica. La transición de la obra desde la viola hasta el fagot demuestra la versatilidad de la composición de Weber y su capacidad para resaltar las cualidades de distintos instrumentos.

Hoy día, sigue siendo una pieza imprescindible en el repertorio de cualquier fagotista serio, manteniendo su estatus como una de las obras más interpretadas y apreciadas para el instrumento.

ANÁLISIS MUSICAL

Weber. Andante e Rondo Ungarese, Op. 35, J. 158 para Fagot y Orquesta

Esta obra es fundamental en el repertorio del fagot, ya que combina un fuerte carácter expresivo con un alto nivel técnico. Su estructura consta de dos movimientos contrastantes, lo que permite destacar tanto la sensibilidad melódica como el virtuosismo del instrumento.

ANDANTE:

Este movimiento está compuesto en forma de variaciones no marcadas sobre un tema en Do menor, presentando cambios de textura, tímbricos y modulaciones que ofrecen distintas perspectivas dentro de la obra.

Comienza en Do menor armónico, donde el fagot introduce el tema principal. Esta primera sección se apoya en una armonización sencilla basada en la tónica (Do menor), la subdominante (Fa menor) y la dominante (Sol).

El tema principal posee un carácter melancólico y expresivo, con influencias de la siciliana, una danza pastoral que generalmente utiliza un compás de 6/8 (*ilustración 28*).



Ilustración 28: Compás 1 al 5, Mov 1. Andante e Rondo Ungarese, Weber. Edición personal.

A continuación, aparece la primera variación, en la que el tema es presentado por el piano mientras el fagot asume un rol de acompañamiento contrapuntístico, enriqueciendo la textura

musical. La armonía sigue en Do menor, pero con una sonoridad más densa debido al intercambio melódico (Ilustración 29).



Ilustración 29: Variación 1, compás 22 al 26, Mov. I. Andante e Rondo Ungarese, Weber. Edición personal.

La segunda variación modula a La bemol mayor, lo que genera un ambiente cálido y contrasta con la sección anterior. En esta parte, el fagot retoma el tema principal con una expresión más delicada y sutil. La modulación de Do menor a La bemol mayor ejemplifica la relación de tercera descendente, un recurso típico de la música clásica para aportar variedad armónica (Ilustración 30).



Ilustración 30: Variación 2, compás 40 con anacrusa al 44, Mov. I. Andante e Rondo Ungarese, Weber. Edición personal.

En la tercera y última variación de este movimiento, la tonalidad regresa a Do menor, pero con un carácter más rítmico e intenso. El tema principal vuelve al piano mientras que el fagot ejecuta pasajes rápidos y ornamentados, añadiendo un elemento de virtuosismo.

En esta sección, la armonía continúa enfatizando la relación tónica-dominante, con progresiones armónicas más dinámicas que refuerzan la energía del pasaje final (*Ilustración 31*).



Ilustración 31: Variación 3, compás 60 al 62, Mov I. Andante e Rondo Ungarese, Weber. Edición personal.

RONDO UNGARESE:

Esta segunda parte de la obra sigue la forma típica de Rondo, en la que el tema principal (A) se intercala recurrentemente con episodios contrastantes.

La sección A está en Do mayor y presenta la indicación de Allegretto. La melodía principal es introducida por el fagot y luego repetida por el piano. En la segunda mitad del tema, se incorporan acentos y ritmos puntillados, característicos del estilo húngaro renovado en Viena (*Ilustración 32*).



Ilustración 32: Inicio del Rondo, compás 82 al 89, Mov II. Andante e Rondo Ungarese, Weber. Edición personal.

La sección B modula a Sol mayor, introduciendo un carácter contrastante con una melodía cantáble y más relajada.

Este cambio de tonalidad a la dominante de Do mayor (V grado) aporta brillo a la textura, seguido de una reexposición de la sección A en su tonalidad original (Ilustración 33).

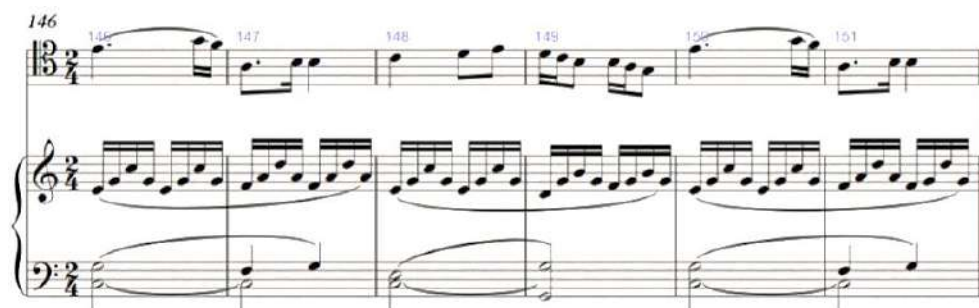


Ilustración 33: Sección B, compás 146 a 151, Mov II. Andante e Rondo Ungarese, Weber. Edición personal.

En la sección C, se presenta un nuevo episodio en Fa mayor, con una melodía ligera y fluida en el fagot. Se emplean modulaciones entre Fa mayor y Fa menor, generando contrastes tonales expresivos, para luego regresar a la sección A en Do mayor (Ilustración 34).



Ilustración 34: Sección C, compás 202 al 205, Mov II. Andante e Rondo Ungarese, Weber. Edición personal.

La obra concluye con una coda en Do mayor, en la que el fagot exhibe un pasaje virtuoso compuesto por escalas y ornamentaciones. En esta coda, la melodía es retomada por el piano, mientras que la sección rítmica se acelera progresivamente.

Esta estructura imita la danza verbunkos, un baile militar húngaro que comienza lentamente y aumenta su velocidad a medida que avanza (*Ilustración 35*).

The image displays a musical score for the final coda, measures 290 to 299, from the piece 'Andante e Rondo Ungarese' by Franz Weber. The score is written for bassoon and piano. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each with a measure number (290, 293, 296, 298) at the beginning. The bassoon part features a virtuoso solo with triplets and a piano accompaniment that increases in tempo.

Ilustración 35: Coda final, compás 290 al 299, Mov II. Andante e Rondo Ungarese, Weber. Edición personal.

RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Weber, Andante e Rondo Ungarese, Op. 35; J. 158 para Fagot y Orquesta

Esta obra representa una parte significativa en el repertorio del fagot, destacando en el Andante por una sección muy expresiva y cantáble, y el Rondo Ungarese por su carácter de alto virtuosismo. A lo largo de la obra se encuentran desafíos técnicos que requieren de un enfoque meticuloso en la práctica. La primera sección que puede generar dificultad se encuentra en la última variación del Andante, en los compases 60 al 75.

Esta sección cambia el carácter de lo interpretado anteriormente, donde el fagot hace una serie de escalas y dos patrones rítmicos distintos de manera virtuosa.

Para estudiar esta sección, se recomienda utilizar un metrónomo y una caña que facilite la ejecución de los staccatos sin dificultad. La principal complejidad radica en la transición entre staccato y legato, ya que, sin un control preciso y una concentración adecuada, la velocidad y la limpieza del pasaje pueden verse afectadas.

Otra recomendación para poder mejorar la fluidez en esta zona sería quitar todas las ligaduras y hacer cada nota con staccato, esto permitiría un mejor dominio del instrumento y una mejor coordinación entre la posición de los dedos y el ataque de la lengua hacia la caña. Después de encontrar un control a un tempo considerable, entonces se puede tocar el pasaje con las articulaciones y acentos establecidos.

Es esencial que se pueda encontrar el patrón de las áreas que rítmicamente son similares para un mayor entendimiento y también un estudio productivo. Se presenta una guía con colores para reconocer los patrones en esta sección (*Ilustración 36*):

- Verde: indica el inicio de la frase, en la imagen se muestran tres grupos verdes que podrían unificarse para trabajarlos como una sola sección.

- Anaranjado: indica la secuencia rítmica similar en los tres grupos, permitiendo trabajar la articulación indicada y dando dirección a esta parte de la frase.
- Azul: muestra la parte media de las frases, compuesta en escalas ascendentes y descendentes, dando paso a las secciones mencionadas anteriormente.

56 4 *f*

61

63

65

67 *f*

69

71 *p* *mp*

73 *mp*

75 5 *attaca*

Ilustración 36: Andante e Rondo Ungarese, compás 60 al 75. Edición Accolade Musikverlag

Otra sección que puede generar dificultad es al final o coda del Rondo Ungarese. Compás 290 al 321.

Esta parte es complicada si no se cuenta con un buen dominio del staccato o la posibilidad del doble staccato. Por lo tanto, se recomienda buscar y probar diferentes anotaciones de articulaciones hasta encontrar una en donde haya una coordinación de los dedos en el fagot y la lengua con el flujo de aire hacia la caña.

Al tener una indicación métrica de 2/4, para poder controlar esta sección es recomendable estudiarlo por pequeños grupos de arpeggios e ir sumando notas a medida que va limpiando cada posición con el instrumento. Al igual que en el andante, es recomendable estudiar lento y todo separado (como generalmente está escrito), y luego implementar articulaciones funcionales para llegar a la velocidad indicada:



Ilustración 37: Ejemplo de articulación, compás 290 al 293, Mov II. Andante e Rondo Ungarese, Weber. Edición personal.

Otra sección que podría generar dificultad en la coda final del Rondo podría ser desde el compás 314 al 319. En este punto es muy crucial mantener la concentración ya que el fagotista se encuentra en los últimos compases antes de culminar la obra, se puede experimentar ansiedad por la cantidad de notas y podría aumentar la velocidad inconscientemente, por lo tanto, se recomienda estudiar con metrónomo en un tempo que le permita cumplir con todo lo escrito y

mantener la articulación. Al ser notas repetidas en estos arpeggios, se puede confundir por los cambios de octava, y a su vez, cometer errores en la articulación. Se muestran unos ejemplos de articulaciones que se podrían experimentar hasta encontrar comodidad en el pasaje:

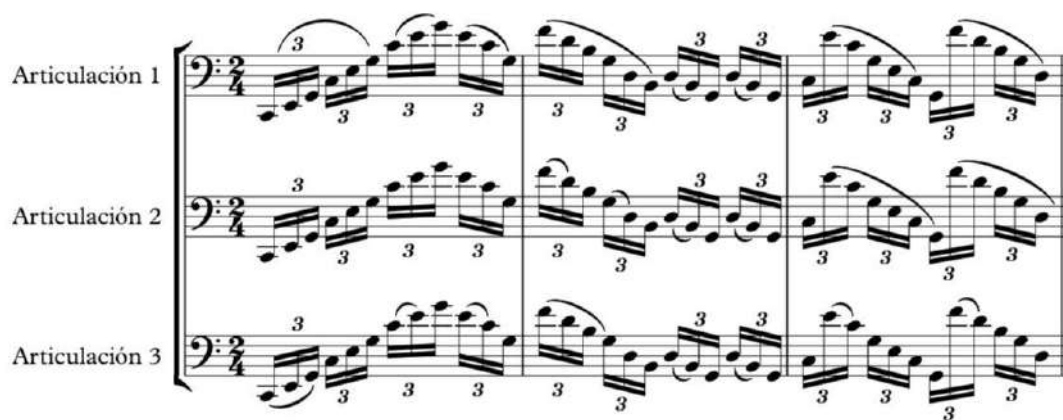


Ilustración 38: Ejemplo de articulación. Compás 316 al 318, Mov II. Andante e Rondo Ungarese, Weber. Edición personal.

CAPÍTULO IV
ALEXANDRE TANSMAN

Biografía, contexto histórico, análisis de la obra y resolución de dificultades técnicas.

Alexandre Tansman (1897-1986)



Ilustración 39: Alexander Tansman, Periódico IKC, (1932), por Alban París. Imagen extraída del sitio web Wikipedia.

El 12 de junio de 1897 nació en Łódź, Polonia, un músico que más tarde se convertiría en una de las figuras clave del neoclasicismo del siglo XX: Alexandre Tansman. Criado en una familia judía de la alta burguesía, desde temprana edad mostró un talento excepcional para la música. Su formación en piano y composición lo llevó a explorar técnicas avanzadas como la politonalidad y la dodecafonía, incluso antes de conocer la obra de Schönberg. Tras estudiar en el Conservatorio de Łódź y la Universidad de Varsovia, donde obtuvo títulos en derecho, filosofía y composición, alcanzó reconocimiento al ganar los tres

primeros premios del Concurso Nacional de Música Polaca en 1919. Sin embargo, su estilo modernista contrastaba con el nacionalismo predominante en Polonia, lo que lo motivó a mudarse a Francia ese mismo año. (Hugon, G. 1995).

En París, Tansman se integró rápidamente en el vibrante ambiente musical. Maurice Ravel se convirtió en su mentor, facilitando su inserción en la escena musical parisina. Allí se relacionó con figuras como Igor Stravinsky y los miembros de “Les Six”. También formó parte de la llamada “École de Paris”, junto con otros compositores europeos que compartían una visión neoclásica de la música. Su estilo combinaba influencias del impresionismo francés con elementos folclóricos polacos, lo que le permitió destacar en un entorno de vanguardia.

Durante las décadas de 1920 y 1930, Tansman realizó giras internacionales como pianista y director, interpretando su música en Europa, América y Asia. Entre sus composiciones más

notables de esta época se encuentran sinfonías, conciertos y obras para guitarra, como la Sonata para guitarra (1952), dedicada a Andrés Segovia. Su amistad con Charlie Chaplin lo llevó a dedicarle el Segundo concierto para piano (1927). También viajó a Estados Unidos, donde conoció a George Gershwin y otras figuras prominentes. (Polish Music Center. (s. f.).

En 1938, se casó con la pianista francesa Colette Cras, con quien tuvo dos hijas. En 1940, debido a la invasión nazi en Francia y su origen judío, tuvo que huir con su familia a Estados Unidos, con la ayuda de Chaplin. Durante su exilio en Hollywood, trabajó en la industria cinematográfica, colaborando en la banda sonora de La vida de Chopin (1945) y componiendo sinfonías y música de cámara. (Roten, H. 2021).

Tras la guerra, en 1946, regresó a París. Sin embargo, los cambios en el panorama musical de posguerra, dominado por el serialismo y la música experimental, redujeron su impacto en la escena europea. A pesar de ello, siguió componiendo sinfonías, conciertos y música de cámara, manteniendo siempre su identidad neoclásica y sus raíces polacas.

En 1967, volvió a Polonia después de casi 50 años, donde fue recibido con honores y reconocimientos. A lo largo de su carrera, su música reflejó una síntesis entre la tradición clásica, el folclore polaco y el jazz. Su última composición, Alla polacca (1985), es un tributo a su país natal.

Alexandre Tansman falleció en París el 15 de noviembre de 1986, dejando un legado de más de 300 obras. Aunque su música quedó en la sombra por un tiempo, hoy es redescubierta y valorada como una de las más importantes del siglo XX. (Tansman, A. (2013).

Alexandre Tansman
Sonatina para Fagot y Piano

La Sonatina para fagot y piano de Alexandre Tansman fue compuesta en 1952 y representan un ejemplo del estilo neoclásico dentro del repertorio para fagot. (Trevco Music. (s.f.).

Tras la Segunda Guerra Mundial, Tansman regresó a Europa después de varios años en el exilio en Estados Unidos, donde tuvo la oportunidad de trabajar con figuras como Igor Stravinsky. Durante la posguerra, su música se centró en una estética equilibrada entre la tradición y la modernidad, reflejándose en esta sonatina.

En la década de 1950 se marcó la presencia del neoclasicismo, un movimiento que buscaba recuperar formas y estilos del Clasicismo y Barroco, pero con armonías y ritmos modernos. Este estilo fue popularizado por compositores como Stravinsky, Poulenc y Milhaud, quienes también influyeron en Tansman y sus composiciones. (Girardot, A., & Langham Smith, R. (2001).

La sonatina para fagot y piano adopta aspectos dentro de esta época compositiva con el estilo neoclásico presentando estructuras claras y equilibradas inspiradas en la forma clásica, un lenguaje armónico accesible pero moderno, con cierto uso de disonancias suaves y giros melódicos originales, y enfocándose también en el virtuosismo, que destaca las cualidades expresivas y técnicas del fagot. Dedicada al fagotista francés Gustave Dhérin, destacado intérprete de su época, conocido por su virtuosismo y por inspirar a varios compositores a escribir para el fagot. Además, esta sonatina fue compuesta como pieza de concurso para el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, institución que con regularidad encargaba nuevas composiciones para evaluar las habilidades técnicas y expresivas de sus estudiantes. (Roten, H. 2021).

Durante el siglo XX, el fagot pasó de ser un instrumento de solo bajo continuo o instrumento de orquesta a ganar protagonismo en música de cámara y en el repertorio solista. Compositores como Hindemith, Saint-Saëns y Poulenc son algunos de los que escribieron obras importantes para el instrumento, y Tansman contribuyó a este repertorio con su sonatina. En años posteriores también presentaría una Suite para fagot y piano (1960).

La sonatina para fagot y piano de Tansman es una obra representativa del estilo neoclásico de la posguerra, combinando aspectos como: claridad formal, lirismo y modernidad. Su composición en 1952 refleja el deseo de muchos compositores de encontrar un equilibrio entre lo tradicional y la renovación, ofreciendo a los fagotistas una pieza accesible y a la vez exigente para su interpretación.

ANÁLISIS MUSICAL

Tansman, Sonatina para Fagot y Piano

Siguiendo con las técnicas compositivas clásicas, la sonatina en este caso está en una forma muy similar a la sonata, pero en una estructura más sencilla y menos densa.

Movimiento I: Allegro con moto

Presenta una estructura característica de la forma sonata, iniciando con una exposición. El compositor muestra dos temas contrastantes: el primero siendo cromático y técnico, y el segundo, más melódico y calmado. Indicados en la partitura como Allegro con moto y Meno mosso, toda esta sección se muestra con modulaciones y puentes que funcionan como transición entre cada tema, y una reexposición con coda final típica de la forma sonata clásica.

El primer tema de la exposición es cromático y técnicamente elaborado, mientras que la tonalidad y la claridad armónica es presentada mayormente por el piano. Armónicamente, el compositor empleó expansiones y una gran densidad sonora, generando acordes de novena y otras grandes sonoridades poco comunes, guiadas por la base armónica (*Ilustración 40*).



Ilustración 40: Compás 1 al 3, Mov 1. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición personal.

Este movimiento inicia en Do mayor, llevándose con una textura densa mediante segundas, y en el quinto compás modulando a Re bemol mayor por medio de un acorde de séptima dominante en La menor (Sexto grado bemol de C mayor). Seguidamente, hay una breve pausa

armónica en un acorde de Mi7, sobre esta base, continúa el tema con un carácter rítmico activo, llevando la primera sección del Allegro a su segunda mitad, reconocible por un breve cambio armónico y melódico a partir del compás 14.

En la segunda sección del primer tema, se puede apreciar más el aspecto armónico que un nuevo material melódico, este, sin tomar en cuenta los compases 18 al 20, donde varía la rítmica. Esta segunda sección se aprecia principalmente en La menor variando en el acorde de Ami7 utilizando la base pedal en el bajo (Re-La / Fa-Do). Seguidamente se encuentra en fase de modulación para retornar nuevamente a Mi7, llevando así la obra al cierre de este primer tema y utilizado también como un puente entre los compases 23 al 26 con los temas presentes.

Meno mosso

En esta sección se presenta el segundo tema del movimiento, este se distingue por su indicación en la partitura y particularmente por el cambio melódico, donde se presenta una melodía más ligera, calmada y relativamente expresiva (*Ilustración 41*). Se presenta un movimiento armónico gradual apoyándose en el acorde de séptima de dominante en Re menor y modulando progresivamente a Do, La bemol hasta finalmente llegar a La7.

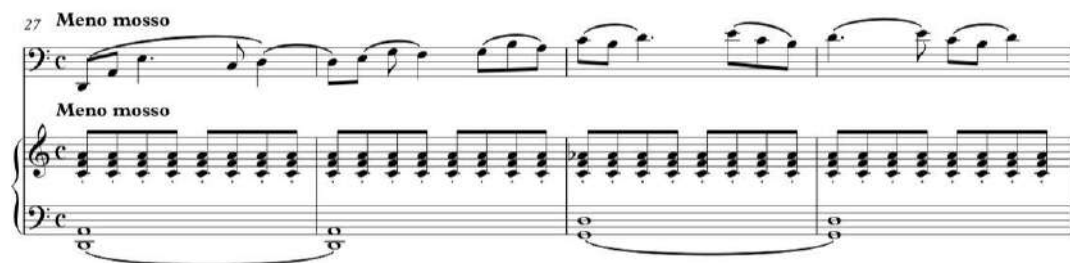


Ilustración 41: Compás 27 al 30. Mov 1. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición personal.

Este segundo tema finaliza con indicación marcada en la partitura “A tempo” (*Ilustración 42*). Retomando elementos del primer tema y culminando con una barra de repetición, llevándolos al inicio de la obra.



Ilustración 42: Compás 35 al 37. Mov 1. Sonatina para Fagot y Piano Tansman. Edición personal.

Para finalizar el primer movimiento, el compositor presenta una “coda” que inicia en Do mayor, llegando a imitar la introducción de la obra. Sin embargo, la música se va adaptando a una especie de “cadenza” ligera y suave, interpretada únicamente por el fagot, llevando la idea musical al final.

Esta cadenza lleva como indicación de “Piú lento”, iniciando con una dinámica suave hasta llegar a los últimos compases con “rallentando” y concluir con la nota Mi en “fermata” mostrándose como la tercera nota de Do mayor y a su vez siendo la dominante de La menor, funcionando como puente para dar inicio al segundo movimiento de la obra (*Ilustración 43*).



Ilustración 43: Compás 52 al 54, final del Mov 1. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición personal.

Movimiento II, Aria: Largo cantabile

Este movimiento está compuesto con pasajes lentos, la melodía está escrita en su mayoría para el fagot solista, mientras que el piano crea un ambiente sonoro emocional hasta llegar al clímax de esta sección y continúa con el discurso melódico. El piano interviene melódicamente al final con una breve respuesta a lo anterior presentado por el fagot solista.

Está compuesto con una forma ternaria (A-B-A) que se especifica de la siguiente manera:

- Sección A: Tema melódico en La menor. Abarca los primeros 9 compases del movimiento. El compositor utiliza esta primera sección para lograr una atmósfera particular a modo de preparación para la sección B. Este ambiente no es únicamente generado por el fagot y la línea melódica, sino también por la textura que aporta el piano, repitiendo constantemente el mismo patrón armónico (*Ilustración 44*).

Tansman frecuenta acordes de séptima sobre pedales de quintas durante la obra. En este movimiento, estos recursos se presentan como matices impresionistas a nivel sonoro, especialmente en las progresiones armónicas del piano. Los siguientes acordes Ami7 (i7), Emi7 (v7), D7 (IV), Ami7 (i7), G7 (bVII7) y Dmi7 (iv7) apoyándose en notas pedales de La – Mi.



Ilustración 44: Progresión armónica del piano. Compás 1 al 3, Mov II. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición personal.

- Sección B: Presentada como un episodio contrastante con mayor movimiento y tensión armónica. No presenta un cambio significativo al ambiente creado en la sección A. Sin embargo, influye como un desarrollo del tema de la primera parte del Aria. El fagot expande progresivamente la línea melódica, mientras que el piano continúa modulando armónicamente.

Esta sección hace la función de desarrollo del tema, alcanzando un punto con mucha expresión sonora con una dinámica con un forte y también con la tesitura más aguda del movimiento (Ilustración 45). Luego de esta parte energética de la pieza, el piano toma la melodía inesperadamente, cerrando así esta sección (Ilustración 46).



Ilustración 45: Sección de clímax. Compás 13 al 15, Mov II. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición personal.



Ilustración 46: Melodía del piano. Compás 20 al 23, Mov II. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición personal.

- Sección A (reexposición): Retorna al material temático inicial con leves variaciones, sin recurrir a una coda basada en la repetición de la línea melódica. Por lo tanto, la música disminuye su intensidad por medio de dinámicas, acompañada de las texturas del piano, llevado a una conclusión donde suavemente el piano hace una progresión descendente de acordes de séptima utilizando un pedal de La menor.

Movimiento III Scherzo: Presto

Este último movimiento de la sonatina con la indicación de Presto, cumple con las características de un scherzo en aspectos como: ligereza, rapidez y una técnica exigente.

En términos de la forma musical de este movimiento, se podría considerar un rondo. Sin embargo, por la manera de composición de Tansman, no hay una forma tradicional clara, ya que presenta un desarrollo de motivos que se entrelazan, generando una línea musical continua.

Se encuentra la indicación de un scherzo en cuanto a carácter musical, pero no define una forma como tal, la única referencia clara de posible estructura que se tiene en este movimiento es la reaparición del tema de la introducción, que también se presenta al final de la obra como especie de coda, proporcionando una sensación de cierre. Concluyendo en una estructura relativa, diciendo así que tiene una forma libre con estructura cíclica.

En este movimiento, Tansman retoma material del primer movimiento, logrando una estructura general de la obra con sensación de uniformidad. Melódicamente, emplea progresiones cromáticas; rítmicamente, utiliza secuencias de semicorcheas y combinaciones de dos semicorcheas con una corchea (*Ilustración 47*).

Armónicamente, este movimiento recurre a acordes con quintas en pedal y constantes modulaciones, lo que genera sensaciones de inestabilidad tonal.



Ilustración 47: Introducción, compás 1 al 6, Mov III. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición personal.

Después de la introducción, aparece una especie de transición que se extiende por cuatro compases. A continuación, surge idea de un nuevo tema, que el compositor no desarrolla en su totalidad en esta ocasión. Esta transición permite llegar al primer tema que se presenta en el compás 18. En esta ocasión, se encuentra sobre un pedal de quinta (La – Mi), mientras que el acompañamiento del piano desciende cromáticamente, de esta manera dando fin a la introducción (*Ilustración 48*).



Ilustración 48: Compás 18 al 21, Mov III. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición personal.

La segunda sección inicia con un tema en contraste con el piano. Este contraste se va desarrollando sutilmente, sugiriendo una especie de influencia musical folclórica. Se desarrolla sobre un pedal de Re menor, y desde el compás 29 el fagot indica el inicio del segundo tema, utilizando material similar al de la instrucción.

Estos temas fueron compuestos por breves cambios modales en periodos cortos, se puede apreciar desde el compás 33 donde se sugiere el Sol7, hasta llegar a una breve sección de fagot solista (Compás 41 al 44), esta pequeña sección funciona como transición entre la métrica de 3/4 hacia 4/4 y dando así inicio a la tercera parte del Scherzo (*Ilustración 49*).



Ilustración 49: Compás 41 al 48, Mov III. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición personal.

En esta tercera parte, el piano se presenta con una dinámica piano, describiéndolo como monotemático por sus motivos y modulaciones.

Una característica de esta sección es el constante diálogo entre el fagot y el piano, imitando una forma polifónica.

A partir del compás 58, se percibe un pasaje de carácter fugato (*Ilustración 50*), recurso que reaparece más adelante. Primero, el fagot expone el tema, seguido por el piano, que lo desarrolla

hasta desembocar en una escala ascendente para el fagot y, simultáneamente, invertida para el piano. Esta sección conduce a un puente transitorio que, finalmente, nos lleva a lo que podría considerarse la coda final en 3/4



Ilustración 50: Sección fugada, compás 58 al 62, Mov. III. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición personal.

La última sección en 3/4 retoma el tema inicial del movimiento, concluyendo el scherzo íntegramente en la tonalidad de Mi mayor. A partir del mismo material temático de la introducción, el movimiento finaliza en un pianissimo, donde el fagot sostiene una nota larga de Mi en registro sobreagudo en clave de sol, un recurso poco común para este instrumento (Ilustración 51).



Ilustración 51: Final, compás 97 al 100, Mov. III. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición personal.

RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Tansman, Sonatina para Fagot y Piano

Esta obra combina elementos neoclásicos con influencia del jazz y la música francesa. A lo largo de sus tres movimientos, el intérprete enfrenta desafíos técnicos relacionados con la articulación, la flexibilidad melódica, cambios de registro y la precisión rítmica.

Movimiento I: se puede encontrar con un grado de dificultad técnica en la sección cromática en los compases 37 al 40.

Esta sección presenta patrones que podrían ayudar a un mejor entendimiento para su ejecución. Sin embargo, es recomendable trabajar con un metrónomo muy lento para poder colocar cada nota en el tiempo debido. Se puede apreciar que el compositor varía su escritura con sincopas haciendo confusa su ejecución, adicionando también las posiciones en el instrumento que varían gradualmente conforme va descendiendo la obra, se agregan una serie de consejos para trabajar esta sección:

- Identificar la secuencia, en el ejemplo de la partitura se utilizan colores indicando

(Ilustración 52):

- Verdes: motivo similar de escala descendente
- Rojo: notación similar de la sección media
- Amarillo y chocolate: diferentes colores para lograr un ejemplo más visual y agruparlo por cada tres notas en semicorchea ascendente.

- Trabajar el pasaje sin ligaduras y todo separado.
- Metrónomo lento y subir la velocidad conforme sienta más seguridad.

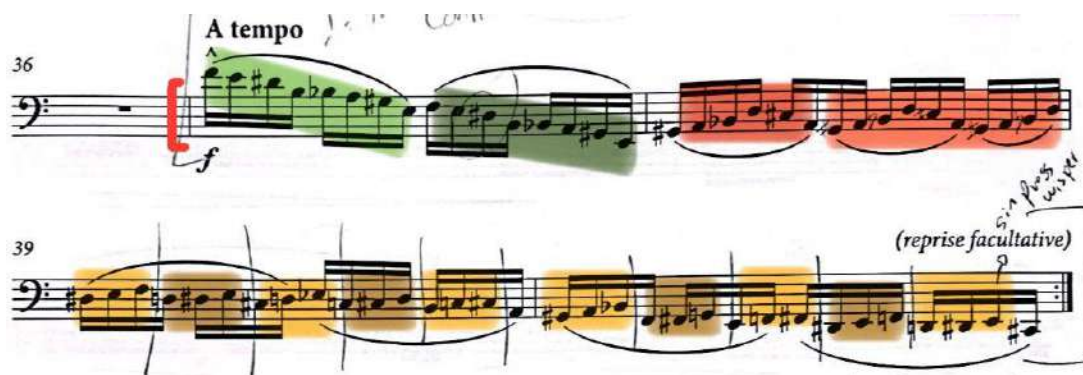


Ilustración 52: Sección cromática, Mov I. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición: Eschig France.

Con los mismos recursos de estudio para la sección anterior, se puede aplicar para los compases 46 al 47, donde se presenta la última escala cromática terminando con un rallentando. Sin embargo, por la energía que le antecede, puede generar complicaciones por los cambios de posiciones (Ilustración 53).



Ilustración 53: Sección cromática, compás 46 al 47, Mov I. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición: Eschig France.

Movimiento II: Este movimiento, por ser plenamente melódico y expresivo, puede costar el tempo y la métrica. En esta ocasión se recomienda tener una capacidad de aire adecuada que permita jugar con frases largas y así poder enfocarse en dinámicas y el trabajo interpretativo.

En el punto de clímax de este movimiento el fagotista puede sentir la necesidad de adelantarse. Sin embargo, esto crearía un desfase entre el piano y el solista. Al ser una escala ascendente y en crescendo, se debe mantener el control y trabajar la dinámica gradualmente (*Ilustración 54*).

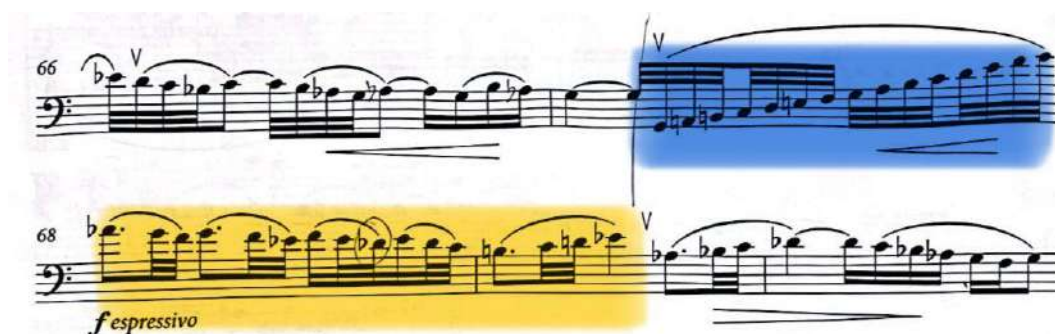


Ilustración 54: Clímax, compás 67 al 68, Mov II. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición: Eschig France.

Movimiento III: El tercer movimiento de la sonatina puede considerarse el más complejo debido a su estructura rítmica, velocidad y cambios de compás. Sin embargo, presenta dos secciones que pueden generar dificultad por las síncopas, con figuraciones de semicorchea y ligaduras que, sonoramente, se perciben como tresillos.

Para abordar esta sección, se recomienda marcar el pulso fuerte de cada grupo de semicorcheas y trabajar con un metrónomo a un tempo lento enfocándose únicamente en la secuencia. Como estrategia, resulta útil separar la frase en grupos de tres semicorcheas como se muestra en el ejemplo con colores chocolates (*Ilustración 55*).



Ilustración 55: Sección sincopada, Mov III. Sonatina para Fagot y Piano, Tansman. Edición: Eschig France.

CAPÍTULO V
MATHIEU LUSSIER

Biografía, contexto histórico, análisis de la obra y resolución de dificultades técnicas.

Mathieu Lussier (1973 -)



Ilustración 56: Mathieu Lussier. Créditos: Martin Girard/Shoot Studio. Imagen extraída del sitio web Pentaedre.

Nació en 1973 en Montreal, Canadá. Desde muy pequeño mostró interés por la música y comenzó sus estudios en fagot a los doce años con Andrée Lehoux. Continúa su formación musical en el Conservatorio de Música de Montreal, donde formó parte de la clase de Rodolfo Masella y Gerald Corey. Lussier perfeccionó su técnica en cursos de verano con Christopher Millard, uno de los fagotistas de renombre más importantes de Canadá.

Mathieu Lussier ha dedicado su carrera musical a promover el fagot moderno y barroco como instrumento solista, durante más de dos décadas, ha desarrollado una destacada carrera en América del Norte y Europa, dedicándose a actuar en repertorio solista como conjunto de música de cámara y orquestas barrocas. (Arion Orchestre Baroque. (s.f.).

Ha formado parte de conjuntos como Arion Baroque Orchestra (Montreal), Les Violons du Roy (Quebec City), Tafelmusik Baroque Orchestra (Toronto), Boston Early Music Festival Orchestra y Apollo's Fire (Cleveland). También dedica un tiempo considerable a la música de cámara como miembro del Ensemble Pentaèdre de Montréal. Desde el verano de 2014, es profesor asistente en la Université de Montréal.

Formando parte del cuerpo docente de la Universidad de Montreal, Lussier se ha dedicado a compartir su experiencia con las nuevas generaciones de fagotistas, directores y compositores.

Su enfoque pedagógico está basado en combinar la interpretación histórica con la técnica actual moderna, formando músicos versátiles y preparados para los escenarios en la actualidad.

Ha formado parte de reconocidas agrupaciones de música antigua en posición de fagot principal, tales como: Ensemble Arion (Montreal), Les Violon du Roy (Ciudad de Quebec) y Apollo's Fire (Cleveland). Además, ha colaborado con prestigiosas agrupaciones como la Tafelmusik Baroque Orchestra (Toronto) y el Boston Early Music Festival. La visión en la interpretación desde el punto de vista histórico lo ha convertido en un referente dentro del mundo de la música antigua. (Pentaèdre. 2021, 9 abril).

Lussier se ha dedicado a crear una serie de grabaciones centrándose en repertorio barroco y clásico, donde también brinda un espacio para compositores franceses poco conocidos del siglo XIX. Estas grabaciones como solista incluyen casi una docena de conciertos para fagot de Vivaldi, Mozart, Johann Fasch, Telemann, entre otros; un disco de sonatas para fagot de Boismortier, una serie de tres discos dedicados a la música para fagot solo de Devienne y también, dos discos de música de viento de Gossec y Méhul. (Pentaèdre. 2021, 9 abril).

Además de su faceta como intérprete, Lussier ha desarrollado una carrera exitosa como director de orquesta. Estuvo encargado en diferentes periodos de la agrupación Les Violons du Roy, desempeñando el rol de director residente (2012) y como director asociado (2014-2018).

Desde su primera participación en Les Violons du Roy, Lussier dirigió la orquesta en numerosas giras por Canadá, Estados Unidos, México y Brasil, junto a diferentes artistas de renombre como: Marc-André Hamelin (piano), Anthony Marwood (violinista), entre otros. Continuó su carrera en ascenso siendo nombrado en junio de 2019 como director artístico de la Arion Baroque Orchestra, una de las agrupaciones más importantes de Canadá en la música barroca.

Lussier destaca como un director con mucha versatilidad, permitiéndole abordar repertorios desde música barroca hasta el clasicismo, con una interpretación fresca y rigurosa. Es un compositor prolífico, con un catálogo que abarca más de 50 obras interpretadas con regularidad en América del Norte, Europa, Asia y Australia. Su estilo combina elementos del barroco y el clasicismo, llevándolos a un enfoque moderno y dinámico. Su primera obra compuesta fue Bassango, Op. 1, para cuarteto de fagotes (1996), esta con una adaptación para fagot y orquesta de cuerdas en 2009, fue premiada con el tercer lugar en la categoría de canciones clásicas contemporáneas en los premios Just Plain Folks en Nashville, Tennessee. Recibe una serie de encargos de numerosos artistas y agrupaciones, que son objeto de grabaciones, ediciones y emisiones en diferentes estaciones de radio. (Winnipeg Symphony Orchestra. (s.f.).

Algunas de sus composiciones más destacadas incluyen: Bassango, Six Themes Solaires (para quinteto de viento) y Chroniques d'un Petit Royaume.

En 2018, se dedicó a colaborar con la industria cinematográfica, componiendo parte de la música para la película “La chute de l’empire américain” del director Denys Arcand, ganador del Premio Óscar.

Ha extendido la publicación de sus obras en editoriales reconocidas en diferentes puntos del mundo como: Trevcomusic (Estados Unidos), Accolade (Alemania), June Emerson (Reino Unido) y Gérard Billaudot (Francia).

A lo largo de su trayectoria como intérprete, director y compositor, Mathieu Lussier ha demostrado ser un músico versátil y apasionado, dejando una huella significativa en la música clásica. Su contribución para mostrar el fagot y la música barroca sigue siendo inspiración para músicos y oyentes de todo el mundo.

Mathieu Lussier
Bassango para tres Fagotes y Contrafagot

Bassango es una obra compuesta en 1996, en su versión para tres fagotes y contrafagot. La pieza, cuyo título fusiona las palabras “Bassoon” y “tango”, refleja una combinación estilística que hacen memoria de las danzas argentinas a través de las características sonoras y técnicas del fagot.

Lussier, realizó arreglos adaptando su composición a diferentes formatos como fagot y orquesta de cuerdas y así también para piano y fagot, de esta manera, permitiendo ampliar las posibilidades de interpretación de esta obra.

En palabras directas del compositor:

Bassango, en su versión para tres fagotes y contrafagot, fue mi primera composición, escrita en 1996. En aquel entonces, me frustraba que los cuartetos de fagotes más conocidos llevaran títulos como PIGS (Allan Ridout) o Scherzo Humoristique (Prokofiev). Siempre pensé que el fagot tenía un potencial mucho mayor. Por otra parte, en ese período ya comenzaba a involucrarme en la música antigua y, además, un gran amigo me había introducido al tango y a la música de Piazzolla, la cual está fuertemente influenciada por el estilo barroco. En esencia, Bassango es simplemente una improvisación sobre un bajo ostinato.

Inicialmente, escribí una versión más corta con solo los dos primeros solos y la presenté a mi profesor, Gerald Corey. A él le gustó y me animó a expandirla. Entonces añadí un solo más y la interpreté junto a algunos colegas en un ambiente informal. Su opinión fue que aún podía desarrollarse más, así que finalmente incorporé el solo de contrafagot y la

coda. Así quedó terminada. Hasta el día de hoy, sigue siendo mi mayor éxito, a pesar de mis esfuerzos en las sesenta composiciones que vinieron después. (Lussier. 2025).

Esta composición ha sido interpretada y grabada en muchas ocasiones. Una notable grabación es la realizada por la fagotista Nadina Mackie Jackson en donde “Bassango” es una de las obras incluidas en su álbum “Bacchanale: Music for Trumpet & Bassoon” que presenta tangos interpretados con fagot, bandoneón y clavecín.

Bassango es una obra que se enfoca en diferentes aspectos tímbricos y expresivos del fagot, combinando la tradición barroca con la pasión del tango. Tiene un carácter melancólico, con ritmo marcado y secciones contrastantes que hacen de esta pieza una de las más interpretadas en el repertorio contemporáneo para fagot. (Early-Music. s.f.).

ANÁLISIS MUSICAL

Lussier, Bassango para Fagot y Orquesta de Cuerdas

La obra puede dividirse en tres secciones principales que corresponden a una forma ternaria libre (A-B-A'). Aunque con una fuerte influencia con el estilo contemporáneo, especialmente en el uso de recursos en el registro y ritmos.

La orquesta inicia con la melodía principal en la tonalidad de Fa menor, esto a modo de introducción para permitir la entrada del fagot solista y a su vez iniciando la Sección A de la obra (*Ilustración 57*).



Ilustración 57: Compás 1 al 5, Introducción. Bassango para Fagot y Orquesta de Cuerdas, Lussier. Edición personal.

Sección A:

Esta sección está dividida en dos temas. El tema 1, que se extiende desde el compás 5 al 13, presenta al fagot solista predominando con la melodía en la tonalidad de Fa menor (i) en conjunto con el acompañamiento orquestal con una progresión en el bajo i-VI-VII-i (*Ilustración 58*). La elección de la tonalidad menor y el carácter marcadamente lírico de esta sección evocan el lenguaje del tango tradicional. Sin embargo, el compositor introduce cromatismos que amplían momentáneamente el campo armónico, generando tensiones que se resuelven de manera no convencional, rompiendo con la previsibilidad de la cadencia clásica.

El tema 2 se encuentra a partir la segunda mitad del compás 13 hasta el tercer tiempo del compás 18, este tema cuenta con la misma progresión armónica, a pesar de que no ocurren cambios significativos, Se puede apreciar que es una extensión de la melodía principal presentada en el tema 1 como especie de leve variación y conclusión para esta primera sección (*Ilustración 59*).



Ilustración 58: Compás 5 al 8, tema 1. Bassano para Fagot y Orquesta de Cuerdas, Lussier. Edición personal.



Ilustración 59: Compás 13 al 16, tema 2. Bassano para Fagot y Orquesta de Cuerdas, Lussier. Edición personal.

La cuerda crea un puente transitorio permitiendo conectar lo antes presentado para llegar a la sección B.

Sección B:

Esta sección se compone de un tema y coda final. El tema da inicio en la segunda mitad del compás 21 y se extiende hasta el tercer tiempo del compás 29. Armónicamente se mantiene en la tonalidad de Fa menor en conjunto con la progresión i-VII-VI-V-i (*Ilustración 60*).



Ilustración 60: Compás 21 al 25, tema de sección B. Bassango para Fagot y Orquesta de Cuerdas, Lussier, Edición personal.

En esta sección se percibe una intensificación del discurso, ya que desarrolla y complementa lo presentado desde el inicio de la obra. A partir del compás 29, se introduce una transición en la que el violonchelo y el contrabajo retoman material temático de la primera sección mientras que los violines y la viola actúan como acompañamiento. Al mismo tiempo el fagot solista asume la voz del bajo preparando el camino hacia la coda final (*Ilustración 61*).

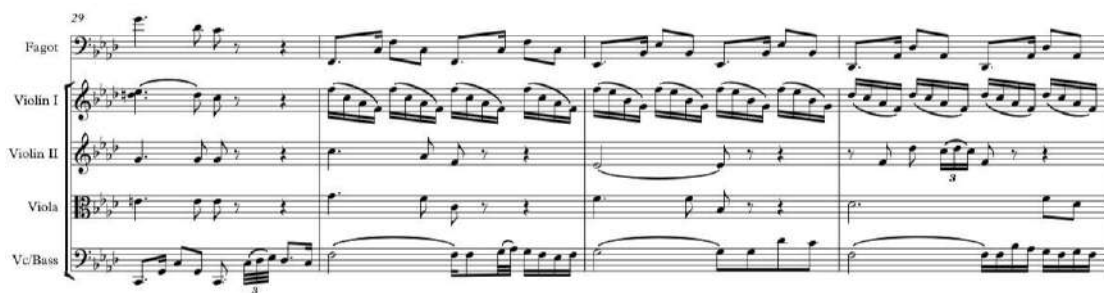


Ilustración 61: Compás 29 al 32, transición hacia la coda. Bassango para Fagot y Orquesta de Cuerdas, Lussier. Edición personal.

Coda: Desde el segundo tiempo del compás 34 hasta el final en el compás 44 el fagot solista presenta una conclusión notable del tema principal, el cual se ha desarrollado a lo largo de la

obra en un diálogo constante entre la orquesta y el solista. La armonía permanece inalterable, con un bajo estable que sigue la progresión (i – iv – V – i), manteniendo Fa menor como centro tonal de principio a fin. La obra concluye con una cadencia auténtica perfecta V-i. (*Ilustración 62*).



Ilustración 62: Compás 34 al 37, inicio de Coda final. Bassango para Fagot y Orquesta de Cuerdas, Lussier. Edición personal.

La obra, si bien mantiene anclajes en la tradición, se desarrolla en un marco estilístico contemporáneo que privilegia la libertad armónica al servicio del discurso emocional y del carácter estilizado del tango.

RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Lussier, Bassango para Fagot y Orquesta de Cuerdas

Técnicamente no ofrece mayores dificultades rítmicas al ejecutante. Sin embargo, se compone de una melodía inicial que es repartida por los instrumentos acompañantes, principalmente entre el violín I y el violonchelo. De esta manera, la orquesta de cuerda juega un papel fundamental para el desarrollo melódico y expresivo por parte del fagotista.

La musicalidad de la obra es el eje principal, lo que permite al fagotista experimentar distintas sonoridades y matices en conjunto con el acompañamiento.

Uno de los puntos clave de esta obra para obtener una buena interpretación es la capacidad de aire para manejar las frases.

Recomendaciones:

- Identificar las secciones adecuadas para respirar, respetando los inicios y finales de frase.
- Practicar con notas largas incorporando dinámicas fuertes y piano para mejorar la capacidad pulmonar y controlar la dirección de cada frase.
- Analizar el contexto de la obra y mantener un carácter de diálogo entre la melodía principal interpretada inicialmente por el violín y la contraposición del fagot.
- Utilizar metrónomo para mantener el pulso y ritmo típico del tango, en especial del estilo de Piazzolla.

CAPÍTULO VI
JOSHUA TEXAJ MONTEALEGRE

Biografía, contexto histórico, análisis de la obra y resolución de dificultades técnicas.

Joshua Texaj Montealegre (1993 -)



Ilustración 63: Fotografía de Joshua Texaj Montealegre. Derechos de autor reservados. Imagen proporcionada por el compositor

Formado en un entorno familiar donde la música era una expresión constante de vida comunitaria y espiritual, este pianista, arreglista y director guatemalteco inició su recorrido artístico desde la infancia. Nacido en 1993 en los Estados Unidos de América, se trasladó junto a sus padres a Guatemala en 1996. Desde temprana edad fue inducido por sus progenitores a la práctica instrumental con fines de servicio a su comunidad religiosa, comenzando un proceso de formación empírica que más adelante se complementaría con estudios académicos formales. (Montealegre. 2025)

A los seis años se inició en la batería, instrumento con el que desarrolló sus primeras habilidades rítmicas. A los once años descubrió una afinidad especial por el piano, instrumento que se convertiría en el eje de su carrera artística. Su formación sistemática inició en la Escuela Normal para Maestros de Educación Musical “Jesús María Alvarado”, donde se graduó en 2011. Posteriormente, ingresó a la Licenciatura en Música con Especialidad en Piano en la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Durante esta etapa recibió formación de reconocidos pianistas como Julia Solares, Milton Baldizón y Vinicio Quezada.

Entre 2012 y 2016 se desempeñó como director y pianista de la Sociedad Coral del Centro para las Artes de Chimaltenango, participando activamente en la vida coral del país. Paralelamente, formó parte de la Marimba Nacional de Concierto del maestro Lester Godínez y de la Marimba Juvenil Universitaria dirigida por el maestro Juan Carlos Pérez Díaz. Con estas agrupaciones

llevó su arte a escenarios de Guatemala, México, Costa Rica y Estados Unidos, lo cual enriqueció su experiencia escénica y consolidó su perfil como intérprete versátil.

Desde 2019 hasta 2025 trabajó como arreglista y pianista acompañante de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala. Durante este período participó en el estreno de obras escritas para diversas conformaciones instrumentales, como Capricho para fagot y cuerdas, Meditación para corno francés y piano, Homines para marimba y quinteto de maderas, Oropensantes-Luceros para fagot solista y coro, Trombón y Trompeta para trombón, trompeta y piano, y Epiphania para orquesta sinfónica. Su labor como arreglista e intérprete ha contribuido al fortalecimiento del repertorio contemporáneo guatemalteco.

En enero de 2023 participó como pianista acompañante en un recital realizado en el National Opera Center de Nueva York, acompañando a la soprano Leslie González y al tenor David Martínez. Este evento representó un importante paso en su proyección internacional y reafirmó su compromiso con la excelencia interpretativa.

Actualmente, colabora como pianista acompañante del Coro Nacional para Personas con Discapacidad “César Augusto Hernández” de Guatemala, promoviendo el acceso a la música como herramienta de inclusión social. Su trayectoria artística, marcada por la versatilidad, el compromiso y la sensibilidad musical, lo posiciona como una figura activa en la escena cultural guatemalteca contemporánea. (Montealegre, 2025).

Joshua Texaj Montealegre
Capricho para Fagot y Orquesta de Cuerdas

Esta obra, escrita en un solo movimiento, surge como un homenaje a la maestra Telma Díaz, destacada fagotista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala. Su creación parte en abril de 2024 por el deseo de enriquecer el repertorio guatemalteco contemporáneo para fagot, al tiempo que busca resaltar la expresividad y versatilidad de este instrumento, especialmente en sus registros graves y oscuros, que a menudo se asocian con una sonoridad introspectiva y de gran profundidad emocional. (Montealegre, 2025).

A nivel estructural, la obra se desarrolla sobre una base rítmica inicial constante y sencilla, que proporciona estabilidad para que el solista despliegue frases melódicas claras y cantables. Estas melodías, aunque aparentemente simples, están cuidadosamente integradas con el acompañamiento de la orquesta de cuerdas, generando un diálogo fluido entre el fagot y el ensamble.

El desarrollo de la pieza no se limita a la exposición del instrumento solista, sino que también se enfoca en la exploración tímbrica del conjunto orquestal. A lo largo de la obra, el compositor introduce texturas y armonías que evolucionan progresivamente hacia lenguajes más contemporáneos, sin perder el lirismo que caracteriza el discurso general. En este proceso, se revelan diferentes colores sonoros que invitan tanto al intérprete como al oyente a una experiencia introspectiva y dinámica. (Montealegre, 2025).

El estreno de Capricho tuvo lugar el 6 de agosto de 2024, en el marco del concierto “Sonidos de las Dobles Cañas”, parte de la Conferencia Internacional de Dobles Cañas de Centroamérica y Panamá, celebrada ese año en la ciudad de Panamá. La interpretación estuvo a cargo de la propia Maestra Telma Díaz, fagotista a quien está dedicada la obra, marcando así un momento

significativo tanto para el repertorio de fagot en la región como para la carrera de la intérprete y del compositor. El estreno fue recibido con calidez por parte del público y los asistentes a la conferencia, y se destacó por la sensibilidad y destreza técnica con la que la solista dio vida a esta nueva pieza del repertorio centroamericano.

ANÁLISIS MUSICAL

Montealegre, Capricho para Fagot y Orquesta de Cuerdas

Esta obra se estructura en tres grandes secciones: Parte A, Parte B (Desarrollo) y Parte A' (reexposición y coda), y se caracteriza por una escritura tonal claramente definida, con un tratamiento funcional de los acordes y una elaboración temática que permite la modulación y la variación sin perder coherencia armónica.

La sección A está centrada en la tonalidad de La menor (Am) y se presenta con una introducción orquestal basada en una progresión armónica establecida: i – iv – i – iv – ii7(b5) – V7 – i, que enmarca la llegada del primer tema, interpretado inicialmente por el fagot (*Ilustración 64*).



Ilustración 64: Compás 1 al 5. Capricho para Fagot y Orquesta de Cuerdas, Montealegre. Edición personal.

El tema 1 mantiene la tonalidad principal y desarrolla una secuencia similar que refuerza el carácter tonal de La menor (*Ilustración 65*).

La repetición de este material con la intervención del violín I en el compás 13 contribuye a establecer la simetría formal y reafirma la función tónica mediante progresiones recurrentes

(Ilustración 66).

Ilustración 65: Compás 6 al 9, Tema 1. *Capricho para Fagot y Orquesta de Cuerdas*, Montealegre. Edición personal.

Ilustración 66: Compás 13 al 17, repetición de material temático. *Capricho para Fagot y Orquesta de Cuerdas*, Montealegre. Edición personal.

El segundo tema continúa en la tonalidad de la menor, con una colaboración entre fagot y violonchelos en divisi, y se extiende hasta el compás 39.

Esta sección se caracteriza por una mayor variedad armónica, incorporando grados modales como el VII (G mayor) y el III (C mayor), elementos que, aunque modales, se integran funcionalmente dentro de la tonalidad de la menor (*Ilustración 67*).

Ilustración 67: Compás 22 al 26, Tema 2. Capricho para Fagot y Orquesta de Cuerdas, Montealegre. Edición personal.

La codetta que sigue, emplea secuencias repetidas de i – iv – i – iv – V – i, y prepara el cambio modal que se da en el compás 48 (*Ilustración 68*), donde la obra modula de La menor a La mayor (A), compartiendo la tónica, pero alterando el modo. Este paso al modo mayor introduce una nueva sonoridad y prepara la siguiente parte del desarrollo.

Ilustración 68: Compás 48 al 52, modulación en la Codetta. Capricho para Fagot y Orquesta de Cuerdas, Montealegre. Edición personal.

La Parte B (compases 52–69) desarrolla el material anterior en la tonalidad de La mayor, utilizando una progresión alternante entre I y bVII, creando un efecto modal mixto con resonancias populares. A partir del compás 64 se inicia una modulación hacia Re menor (Dm), mediante la técnica de modulación por acorde común, empleando el acorde de A como pivote entre ambas tonalidades. Esta transición evidencia una escritura consciente de los recursos armónicos tradicionales, utilizados con fines expresivos y estructurales (*Ilustración 69*).

Ilustración 69: Compás 64 al 68, Parte B modulación a Re m. Capricho para Fagot y Orquesta de Cuerdas, Montealegre. Edición personal.

La sección A' retoma el tema inicial, esta vez en la tonalidad de Re menor. La armonía conserva los mismos principios funcionales, aunque con variaciones en la progresión y coloración modal, integrando acordes como el Bb (VII) y C#m (b5, b7), antes de resolver nuevamente en Dm. La transición subsecuente introduce una breve modulación hacia la tonalidad original de La menor, que se afianza definitivamente a partir del compás 92.

La reexposición del segundo tema reafirma la estructura cíclica de la obra, retomando literalmente las progresiones armónicas de la sección correspondiente en la Parte A. Finalmente,

la coda (compases 133–143) despliega un material armónico más cromático, utilizando acordes disminuidos, séptimas mayores, acordes con funciones ambiguas (como el G#m (b5)) y resoluciones tardías, generando una conclusión intensa y elaborada que reafirma la tonalidad principal de la menor, cerrando la obra con una última progresión cadencial (*Ilustración 70*).

Ilustración 70: Compás 140 al 143, progresión cadencial final. Capricho para Fagot y Orquesta de Cuerdas, Montealegre. Edición personal.

Este análisis revela una escritura armónica sofisticada, que combina técnicas tradicionales con recursos modales y modulaciones que enriquecen la textura y aportan variedad a la forma. El compositor demuestra un dominio del lenguaje tonal, empleando la armonía no solo como soporte funcional, sino también como recurso expresivo que contribuye al carácter cambiante y libre que sugiere el título de la obra.

RESOLUCIÓN DE DIFICULTADES TÉCNICAS

Montealegre, Capricho para Fagot y Orquesta de Cuerdas

Esta obra presenta una serie de exigencias técnicas que requieren una preparación integral del intérprete. A lo largo de la partitura, se identifican diversas dificultades relacionadas con la velocidad de ejecución, el control del registro agudo, la precisión rítmica y la resistencia física, que deben ser abordadas mediante estrategias técnicas específicas y sin olvidar un enfoque importante en la musicalidad.

Una de las principales exigencias técnicas radica en la ejecución de pasajes rápidos, especialmente durante la introducción y las secciones que retoma el tempo primo. Estos pasajes que incluyen figuras de semicorchea y articulaciones variadas, demandan una coordinación eficiente entre la lengua y los dedos, así como una articulación clara y precisa.

- Como recomendación para superar este desafío, se recomienda trabajar escalas y patrones de articulación mixto con ayuda del metrónomo, iniciando en una velocidad moderada y aumentar progresivamente hasta alcanzar el tempo sugerido por el compositor.

La partitura también presenta cambios frecuentes de compás y subdivisiones irregulares, especialmente en la sección final, donde se alternan compases de 6/8, 9/8, 12/8 y 2/4. Estos cambios métricos requieren una comprensión clara de la subdivisión interna del pulso y una sólida preparación rítmica.

- Como recurso de estudio, puede optar por el uso de metrónomo con subdivisión de corcheas o tresillos y solfear sin el instrumento la sección con el cambio de métrica.

Finalmente, la obra exige una considerable resistencia física debido a la extensión de los pasajes y a la intensidad dinámica sostenida en varias secciones. El fagotista debe mantener una calidad sonora constante en dinámicas fuertes, al tiempo que controla el aire y la embocadura durante largos periodos.

Se recomienda incorporar ejercicios de resistencia pulmonar, planificación estratégica de las respiraciones dentro del fraseo musical, y practicar con tempos lentos que aumenten progresivamente para fortalecer la capacidad del aire.

La interpretación del *Capricho* exige del fagotista una preparación técnica completa que abarque articulación, registro, ritmo y resistencia. Teniendo presente estos puntos, permitiría superar las dificultades y también mayor facilidad para una ejecución técnicamente sólida, siendo expresiva y fluida.

CONCLUSIÓN

El presente trabajo me ha permitido visibilizar y analizar un fenómeno recurrente en el contexto musical panameño: la transición de músicos formados en instrumentos de caña simple hacia instrumentos de doble caña, específicamente el fagot y el oboe. A partir del análisis de experiencias reales, he identificado que este cambio, si bien frecuente en las agrupaciones institucionales del país, representa un proceso de alta complejidad técnica y pedagógica. Las entrevistas realizadas a músicos profesionales han revelado no solo los retos enfrentados tales como la adaptación de la embocadura, la resistencia del aire y la fabricación de cañas, sino también las ventajas derivadas de la experiencia previa, como el dominio de la lectura musical y el desarrollo de la sensibilidad sonora.

Asimismo, se ha puesto en evidencia que la transición exitosa hacia instrumentos de doble caña no depende únicamente del talento o la voluntad del intérprete, sino de factores estructurales como la disponibilidad de formación especializada, el acompañamiento docente y el acceso a los recursos técnicos necesarios. En ese sentido, este estudio invita a repensar las estrategias de formación musical en Panamá, promoviendo programas de estudio más inclusivos y sistemáticos para el fagot y el oboe desde etapas tempranas, a fin de reducir la dependencia de estas transiciones forzadas por necesidad institucional.

Finalmente, al integrar este fenómeno con el estudio biográfico, técnico y estilístico del repertorio para fagot, se fortalece la comprensión del instrumento no solo desde una perspectiva interpretativa, sino también desde su relevancia histórica y pedagógica en el país. De esta manera, la presente investigación contribuye a enriquecer la formación de futuros fagotistas y oboístas, y a consolidar el desarrollo de los instrumentos de doble caña en el panorama musical panameño.

RECOMENDACIONES

1. Fortalecimiento de la enseñanza del fagot y el oboe en niveles iniciales: Se recomienda fomentar la inclusión de instrumentos de doble caña en las bandas escolares y programas de formación musical infantil y juvenil, con el objetivo de iniciar la preparación desde edades tempranas y reducir la necesidad de realizar transiciones desde instrumentos de caña simple.

2. Capacitación docente especializada: Es fundamental impulsar la formación continua de docentes en fagot y oboe, asegurando que existan instructores calificados que puedan guiar eficazmente a los estudiantes durante su proceso de aprendizaje y adaptación técnica.

3. Creación de talleres de fabricación de cañas: Considerando la importancia del dominio sobre la elaboración y ajuste de cañas, se sugiere la implementación de talleres prácticos en el conservatorio, proyectos musicales y la universidad para enseñar esta habilidad esencial en la interpretación de instrumentos de doble caña.

4. Investigaciones futuras: Resulta pertinente continuar profundizando en estudios que exploren el desarrollo de los instrumentos de doble caña en otras regiones del país y en otros contextos culturales, así como el impacto que puede tener una enseñanza temprana y estructurada sobre el desempeño profesional de los intérpretes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alexandre Tansman: Diary of a 20th-Century Composer – Polish Music Center. (s. f.). Polish Music Center -. <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol1no1/alexandre-tansman-diary/#bio>
- Arion Orchestre Baroque. (s.f.). Mathieu Lussier. Recuperado de <https://arionbaroque.com/fr/musician/mathieu-lussier/>
- Baines, A. (1968). *Woodwind Instruments and Their History*. W.W. Norton & Company.
- Banrep Cultural. (s.f.). *Historia del fagot en el siglo XX*. Banco de la República de Colombia. Recuperado el 17 de febrero de 2025, de <https://babel.banrepultural.org>
- (Bassoon Concerto In B Flat Major, K191 K186e (Mozart) - From CDA67288 - Hyperion Records - MP3 And Lossless Downloads, s. f.)
- Blume, F. (1972). *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*. W. W. Norton & Company.
- Brown, C. D. (1990). *Carl Maria von Weber: Oberon and the Concept of Romantic Opera*. Cambridge University Press.
- Carl Maria von Weber | *LA Phil*. (s. f.). LA Phil. <https://es.laphil.com/musicdb/artists/5641/carl-maria-von-weber>
- Cartwright, M., & Krafft, B. (2023). Wolfgang Amadeus Mozart. *Enciclopedia de la Historia del Mundo*. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-21926/wolfgang-amadeus-mozart/>
- Early-Music.com. (s.f.). Mathieu Lussier. <https://www.early-music.com/artists/mathieu-lussier/>

- Girardot, A., & Langham Smith, R. (2001). Alexandre Tansman. En L. Macy (Ed.), Grove Dictionary of Music and Musicians. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com>
- Herrera, E. C. (1969, párr.1). La Banda Republicana orígenes y trayectoria a través de un siglo de labores. Panamá: Imprenta Nacional Panamá.
- Hugon, G. (1995). Catalogue de l'oeuvre d'Alexandre Tansman. Éditions Max Eschig.
- janna@pixelslam.com. (2022, 4 mayo). *Wolfgang Amadeus Mozart - Dallas Symphony Orchestra*. Dallas Symphony Orchestra. <https://www.dallassymphony.org/community-education/dso-kids/listen-watch/composers/wolfgang-amadeus-mozart/>
- Les six*. (s. f.). <https://holocaustmusic.ort.org/resistance-and-exile/french-resistance/les-six/>
- Mathieu Lussier | Pentaèdre. (2021, 9 abril). Pentaèdre. <https://pentaedre.com/en/musicians/mathieu-lussier>
- Mozart, W. A. (1774). Concierto para fagot en si bemol mayor, K. 191 [Partitura y análisis]. Bärenreiter Verlag.
- Oxford Music Online. (n.d.). Carl Maria von Weber. Grove Music Online. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com>
- Philadelphia, O. (s. f.). *Composer - Mozart Biography*. Opera Philadelphia. <https://www.operaphila.org/whats-on/on-stage-2016-2017/figaro/composer/>
- Roten, H. (2021, 16 noviembre). *Tansman, Alexandre (1897-1986)*. Institut Européen Des Musiques Juives. <https://www.iemj.org/es/tansman-alexandre-1897-1986/>
- Tansman, A. (2013). Regards en arrière. Itinéraire d'un musicien. (C. Segond-Genovesi, M. Tansman Zanuttini, & M. Tansman Martinozzi, Eds.). Aedam Musicae.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998, 20 julio). *Carl Maria von Weber | German Composer, Pianist & Conductor*. Encyclopedia Britannica.

<https://www.britannica.com/biography/Carl-Maria-von-Weber>

Trevco Music. (s.f.). Sonatine for Bassoon and Piano by Alexandre Tansman (1952).

Recuperado el 17 de febrero de 2025, de <https://www.trevcomusic.com>

Wangermez, J.-P. (1994). Le basson et son répertoire. Éditions Buissonnières.

Warrack, J. (2001). Weber, Carl Maria von. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.). Macmillan.

Weber, C. M. von. (1813). Andante e Rondo Ungarese, Op. 35. Schott Music.

Winnipeg Symphony Orchestra. (s.f.). Mathieu Lussier. Recuperado de

<https://wso.ca/bio/mathieu-lussier/>

Wolfgang A. Mozart - Concierto Para Fagot En Sib Mayor, K 191 Con Elihu Ricardo Ortiz - Orquesta Sinfónica de Xalapa, s. f.

GLOSARIO

Allegro: Voz italiana que se usa internacionalmente en el lenguaje musical para indicar que el pasaje al que se refiere debe ejecutarse con movimiento moderadamente vivo

Allegro con moto: Es una expresión musical que significa "con movimiento y moderadamente vivo". "Con moto" significa "con movimiento" o "rápidamente".

A tempo: Significa que se debe tocar una pieza musical a la velocidad indicada.

Cadenza: Término italiano que significa cadencia) en música es, genéricamente, un pasaje ornamental anotado en partitura o improvisado interpretado o cantado por un solista o solistas, normalmente con un estilo rítmico "libre", y a menudo como exhibición virtuosística.

Coda: Sección musical al final de un movimiento, una elegante forma de cerrar, a modo de epílogo, un tema con un cierre sonoro. La palabra deriva del italiano y significa, literalmente, cola.

Divisi: "divisi" (o "div.") indica que una sección de instrumentos (generalmente de cuerda, pero también puede ser de viento) debe dividirse en subsecciones para tocar diferentes partes de la música al mismo tiempo

École: La palabra francesa école significa "escuela" en español.

Forte: Es un término musical que significa "fuerte" o "intenso". Se utiliza para indicar que un pasaje musical debe ser ejecutado con un sonido fuerte.

Fugato: Término musical que se refiere a una sección corta de una composición musical que imita el estilo de una fuga.

Kapellmeister: Es una palabra alemana que significa "maestro de capilla" en español. Se refiere a un músico que dirige, gestiona y forma a un grupo de músicos e instrumentistas.

Konzertmeister: Es un término alemán que significa "concertino" o "primer violín" en una orquesta. Líder de los músicos y responsable de la afinación y estilo de interpretación.

Legato: Es una técnica musical que indica que las notas se deben tocar o cantar de manera suave y sin interrupción. La palabra proviene del italiano y significa "ligado" o "unidos".

Meno mosso: Es una expresión italiana que significa "menos rápido" o "tocado a velocidad reducida". Se utiliza en música como indicación de un cambio de tempo.

Minuetto: Es una composición musical instrumental que se caracteriza por un compás ternario y un movimiento moderado. Se intercala entre los tiempos de una sonata, sinfonía o cuarteto.

Ostinato: Técnica de composición musical que consiste en repetir una secuencia de notas a lo largo de una canción. La palabra ostinato proviene del italiano y significa "obstinado".

Pianissimo: Es una indicación musical que significa que un pasaje musical debe ser interpretado con un sonido muy suave y poco intenso.

Piú lento: Es una expresión musical que indica que una parte de una composición debe interpretarse más lenta.

Presto: Es un término musical que significa "muy rápido". Se utiliza para indicar que una pieza musical debe tocarse a un tempo acelerado.

Rallentando: Es un término musical italiano que significa "desacelerar" o "gradualmente más lento". Se usa para indicar que la música debe ir más lenta, por lo general al final de una frase o sección.

Ritornello: Es un término musical que se refiere a un fragmento musical que se repite en una composición. También se puede definir como un estribillo o vuelta.

Rondo: Composición musical cuyo tema se repite o insinúa varias veces.

Scherzo: Es una palabra italiana que significa "broma" o "en broma". En música, se refiere a una composición rápida y alegre que puede ser parte de una sinfonía o sonata.

Stacatto: Es una articulación musical que indica que una nota debe tocarse acortada y separada de la nota siguiente. La palabra staccato viene del italiano y significa "separado".

Tempo: En música se refiere al ritmo o velocidad de una composición. En italiano significa "tiempo", lo que indica el poder de este elemento musical para mantener unida una música.

Tutti: Es una palabra italiana que significa "todos" o "juntos". Se utiliza en música para referirse a toda la orquesta, en oposición al solista.

ANEXOS

ANEXO I: Evidencia de encuestas sobre el Capítulo I: Transferencia de habilidades entre instrumentos de caña simple y dobles cañas en Panamá: Un análisis desde los inicios hasta la actualidad

Nombre y apellido *	Daniel Agudo Rodríguez
---------------------	------------------------

1. ¿Cuántos años llevas tocando el fagot/oboe profesionalmente? *	33 años
---	---------

2. ¿Cuál fue el instrumento de caña simple que tocaste antes de cambiar a un instrumento de doble caña? *	Saxofón
---	---------

3. ¿La digitación del instrumento de caña simple te facilitó el aprendizaje de la digitación del fagot/oboe? ¿En qué medida? *	En mi caso cierta relación en la forma de ejecutar ambos instrumentos
--	---

4. ¿Notaste una evolución en tu percepción del fraseo, la articulación o el control dinámico al cambiar de instrumento? *	La transformación experimentada fue en varios aspectos: la. Forma de emitir el aire de un instrumento a otro, la tesitura del registro de bajo a contralto, la función de uno como bajo a melodía en el caso de ejecutar en una banda profesional.
---	--

5. ¿Cómo ha evolucionado tu enfoque del estudio y la práctica a lo largo de tu carrera debido a este cambio? *	Se adquiere un amplio espectro de conocimientos por ser instrumentos de lengüeta contrastante, la función que cada instrumento ejerce en la música de cámara, banda y orquesta. Etc
--	---

6. ¿Qué crees que aporta el aprendizaje de un instrumento de caña simple al desarrollo de un músico de doble caña? *	Existe un complemento entre ambos, pues desarrollas destrezas en las diferentes funciones y el repertorio de cada uno, lo que es beneficioso para el ejecutante dominar diferentes áreas de la Música.
--	--

7. ¿Si pudieras volver atrás, volverías a empezar con un instrumento de caña simple antes de aprender fagot/oboe? ¿Por qué? *	No, sin embargo cada caso es distinto, las aptitudes destrezas individuales son diferentes entre cada persona, sin embargo considero que la cronología de instrumentos de doble caña por ser más antiguos requieren de mayor concentración en la Técnica de ejecución, respiración, producción del aire, repertorio, digitación. Sin menoscabo al grado de dificultad que igual los instrumentos de caña simple requieren.
---	--

Nombre y apellido *

Ricardo Fuentes

Instrumento al que se dedica profesionalmente *

☒ Fagot

☐ Oboe

1. ¿Cuántos años llevas tocando el fagot/oboe profesionalmente? *

Más de 20 años

2. ¿Cuál fue el instrumento de caña simple que tocaste antes de cambiar a un instrumento de doble caña? *

Clarinete

3. ¿Hubo alguna técnica específica que aprendiste en tu primer instrumento y que aplicaste directamente en el fagot/oboe? Explique *

La respiración y la forma de poder sacar el sonido correctamente

4. ¿Cuáles fueron los mayores desafíos que enfrentaste al cambiar de un instrumento de caña simple a uno de doble caña? Explique *

Podría decir que la embocadura es el desafío, pero las dobles cañas en mi opinión es un poco más amigable ya que los labios tienen que cubrir pero no apretar

5. ¿Has aplicado técnicas o ejercicios de tu primer instrumento en tu enseñanza o práctica del fagot/oboe? Explique *

Como lo mencioné anteriormente la respiración que es lo más importante

6. ¿Hubo algún aspecto de la técnica del instrumento de caña simple que tuviste que desaprender o modificar para tocar fagot/oboe correctamente? Explique *

La embocadura es totalmente diferente

7. ¿Qué consejo le darías a alguien que toca un instrumento de caña simple y quiere cambiar a un fagot u oboe? *

El aire y la embocadura es lo más importante, practicar la respiración con diafragma ayuda mucho a instrumentos de viento

Nombre y apellido *

Leopoldo Magallon Plummer

Instrumento al que se dedica profesionalmente *

☐ Fagot

☒ Oboe

1. ¿Cuántos años llevas tocando el fagot/oboe profesionalmente? *

12 años

2. ¿Cuál fue el instrumento de caña simple que tocaste antes de cambiar a un instrumento de doble caña? *

Clarinete

3. ¿Sientes que tu forma de abordar la afinación y la sonoridad cambió debido a tu experiencia con caña simple? *

Si

4. ¿Hubo algún aspecto de la técnica del instrumento de caña simple que tuviste que desaprender o modificar para tocar fagot/oboe correctamente? *

Solamente el como apoyar el pulgar y algunas posiciones

5. ¿Notaste alguna ventaja en el control de la respiración o la capacidad pulmonar gracias a tu experiencia previa? *

Totalmente fue todo más fácil

6. ¿Cómo crees que esta experiencia previa ha influido en tu versatilidad como músico en distintos géneros o formatos? *

Ah influido en el color de mi sonido pues siempre trato de buscar lo cálido y dulce del clarinete

Nombre y apellido *

Iván Navarro

Instrumento al que se dedica profesionalmente *

☒ Fagot

☐ Oboe

1. ¿Cuántos años llevas tocando el fagot/oboe profesionalmente? *

33 años

2. ¿Cuál fue el instrumento de caña simple que tocaste antes de cambiar a un instrumento de doble caña? *

Saxofón Alto

3. ¿Consideras que haber tocado un instrumento de caña simple te dio una ventaja en la lectura musical y la adaptación a repertorios nuevos? por qué? *

Si. Cuando estuve en secundaria, el director de la banda nos enseñó la importancia de leer música para poder interpretar otros estilos diferentes a las marchas, que es el repertorio básico en las escuelas.

4. ¿Cómo manejaste la diferencia en la resistencia de la caña y la forma de producir sonido? *

Al inicio sentía que las cañas de fagot eran muy delicadas., pero pude entender que gran parte dependía de una correcta respiración para tocar relajado.

5. ¿Hubo alguna técnica específica que aprendiste en tu primer instrumento y que aplicaste directamente en el fagot/oboe? explique *

Creo que lo me ayudó un poco era la digitación. Aunque las posiciones no son parecidas si hay una similitud entre el Saxofón y el fagot.

6. ¿Qué aspectos técnicos del instrumento de caña simple consideras que te fueron más útiles al aprender el fagot/oboe? explique *

Siento mucho parecido en el sonido y Que ambos instrumentos funcionan con el mismo tipo de respiración para tocar.

7. ¿Qué consejo le darías a alguien que toca un instrumento de caña simple y quiere cambiar a un fagot u oboe? *

Es una excelente opción para tener otras posibilidades como músico, incluyendo el aspecto laboral y la opción de participar en diferentes tipos de agrupaciones y tocar diferentes estilos musicales.