

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

**IMPLICACIONES FISIOLÓGICAS DE LA POSTURA Y LA
EMBOCADURA EN EL APRENDIZAJE DEL FAGOT EN
ESTUDIANTES DE PANAMÁ**

POR:
RUTH IRENE SAMBRANO RUJANO

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2026

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

**IMPLICACIONES FISIOLÓGICAS DE LA POSTURA Y LA
EMBOCADURA EN EL APRENDIZAJE DEL FAGOT EN
ESTUDIANTES DE PANAMÁ**

POR:
RUTH IRENE SAMBRANO RUJANO

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

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2026

APROBACIÓN DEL TRIBUNAL CALIFICADOR

ASESOR

JURADO

JURADO

AGRADECIMIENTOS

Agradezco primeramente a Dios, porque sin Él nada es posible y ha sido quien me ha brindado la fortaleza necesaria para poder culminar esta etapa universitaria.

Agradezco a mi madre Olga y a mi padre Héctor, por estar siempre presentes, por ser mi mayor apoyo, por su paciencia, su amor y su entrega incondicional. Sin ellos, no habría sido posible llegar hasta aquí.

Asimismo, agradezco a mis compañeros de universidad y amigos, especialmente a Yenia, Brian, Boris y Lakshmi, quienes me han acompañado a lo largo de toda la carrera. También a todos los compañeros que he conocido en el camino, con quienes he compartido aprendizajes, apoyo mutuo y la oportunidad de hacer mucha música juntos.

Agradezco a todos los profesores que han contribuido a mi formación y me han ayudado a construir mi camino en el fagot, especialmente al profesor Daniel Agudo, quien fue quien me inició en este instrumento y ha estado presente durante todos los años de la carrera con apoyo y consejos, y a la profesora Melanie Ferrabone, quien ha sido de gran ayuda en esta última etapa de la carrera.

De manera muy especial, agradezco al profesor Keith Odvil, quien además de haber sido mi profesor durante toda la carrera, ha sido una guía fundamental en mi formación musical y personal. Gracias por su entrega, paciencia, dedicación y por todas las enseñanzas musicales y de vida. Asimismo, agradezco a mi profesor y amigo Brian Sánchez, quien asumió el reto de asesorarme en este trabajo final de grado.

RESUMEN

La presente investigación aborda las implicaciones relacionadas con la postura y la embocadura en estudiantes de fagot en Panamá en su fisiología. El objetivo principal de este trabajo es identificar las principales tendencias y dolencias que enfrentan los estudiantes de fagot, y proponer estrategias que contribuyan a mejorar la práctica instrumental y prevenir posibles lesiones. Los resultados obtenidos muestran que muchos estudiantes presentan tensión en la embocadura, molestias musculares y desconocimiento sobre el cuidado físico del instrumentista. A partir de estos resultados, se proponen recomendaciones relacionadas con la postura, ejercicios de respiración, pausas activas, estiramientos y estrategias de estudio para la resolución de dificultades técnicas en el repertorio del fagot.

Se concluye que el estudio del fagot no debe centrarse únicamente en el aspecto musical y técnico, sino también en el cuidado del cuerpo del instrumentista, ya que una buena postura, una correcta técnica de respiración y hábitos adecuados de estudio pueden prevenir lesiones y mejorar el rendimiento musical del intérprete.

La metodología utilizada fue de tipo descriptiva. Se realizaron encuestas a estudiantes de fagot para conocer sus hábitos de estudio. Asimismo, se realizó una entrevista a una fisioterapeuta para obtener información sobre las posibles afectaciones físicas que pueden desarrollarse en instrumentistas de viento y las recomendaciones para prevenir lesiones. Además, se incluyeron las biografías de los compositores Antonio Vivaldi, Carl Maria von Weber, Gustav Schreck y Noelia Escalzo, junto con el contexto histórico de las obras seleccionadas. Se llevó a cabo también el análisis musical de las obras estudiadas, identificando su forma, características musicales, dificultades técnicas e interpretativas, así como posibles estrategias para la resolución de dichas dificultades.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I IMPLICACIONES FISIOLÓGICAS DE LA POSTURA Y LA EMBOCADURA EN EL APRENDIZAJE DEL FAGOT EN ESTUDIANTES DE PANAMÁ.....	2
POSTURA, EMBOCADURA Y SUS EFECTOS FISIOLÓGICOS EN EL APRENDIZAJE DEL FAGOT EN PANAMÁ.....	3
¿Cómo debería ser la correcta postura y embocadura para los fagotistas?	4
Postura	5
Embocadura	7
Resultados obtenidos de las entrevistas	10
Recomendaciones fisioterapéuticas para estudiantes de fagot	15
CAPÍTULO II ANTONIO VIVALDI	20
Antonio Vivaldi (1678-1741)	21
Análisis Musical	25
Concierto para Fagot en Re menor, RV 481	25
Resolución de dificultades técnicas	35
Concierto para Fagot en Re menor, RV 481	35
CAPÍTULO II CARL MARIA VON WEBER	39
Carl Maria von Weber (1786 - 1826).....	40

Contexto histórico del Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75.....	42
Análisis musical.....	45
Concierto para fagot en Fa Mayor, Op. 75.....	45
Resolución de dificultades técnicas	55
Concierto para fagot en Fa Mayor, Op. 75.....	55
CAPÍTULO III GUSTAV SCHRECK.....	62
Gustav Schreck (1849 – 1918).....	63
Contexto histórico de la Sonata para Fagot y Piano, Op. 9	65
Análisis musical.....	66
Sonata para Fagot y Piano, Op. 9.....	66
CAPÍTULO IV NOELIA ESCALZO	78
Noelia Escalzo (1979 – presente)	79
Contexto histórico de Argenta	81
Análisis Musical Argenta.....	83
Resolución de dificultades técnicas Argenta.....	93
Referencias	97
Anexo I: Evidencia de encuestas sobre el Capítulo I: Implicaciones Fisiológicas de la Postura y la Embocadura en el Aprendizaje del fagot en estudiantes de Panamá.	100

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Imagen extraída del sitio web Switching to bassoon. Ilustra una buena postura para tocar sentado.	5
Ilustración 2: Imagen extraída del sitio web WikiHow. Ilustra como deben ir colocadas las manos en el instrumento.	5
Ilustración 3: Imagen extraída del sitio web "A modern guide to teaching and playing bassoon". Ilustra una embocadura correcta.	9
Ilustración 4: Gráfica de los rangos de edad de los estudiantes entrevistados. Gráfica generada por Google Forms a partir de los resultados de la entrevista.	10
Ilustración 5: Porcentajes de estudiantes que realizan estiramientos antes de tocar. Gráfica generada por Google Forms a través de los resultados de la entrevista.	11
Ilustración 6: Percepción de los estudiantes sobre su embocadura. Gráfica generada por Google Forms a través de los resultados obtenidos de la entrevista.	14
Ilustración 7: Imagen extraída del sitio web Fisionervión. Vista anterior de la muñeca que compara un túnel carpiano saludable con un nervio mediano comprimido en el túnel carpiano.	17
Ilustración 8: Imagen extraída del sitio web Elfagot.com. Músculos maxilares involucrados en la embocadura del fagot.	18
Ilustración 9: Imagen extraída del sitio web Centro de Excelencia en Reumatología, CER-PERÚ. Se muestra la zona cervical que puede verse afectada.	18
Ilustración 10: Retrato anónimo atribuido a Antonio Vivaldi, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica de Bolonia, posiblemente relacionado con el grabado de Morellon La Cave. Imagen extraída del sitio web Wikipedia.	21

Ilustración 11: Manuscrito de la primera página del concierto RV 481 de Vivaldi. Imagen extraída del sitio web IMSLP.....	24
Ilustración 12: Compás 1 al 3, ilustración del unísono a excepción de los violines.	
Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.....	26
Ilustración 13: Compás 16, primera exposición del fagot solista. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.....	26
Ilustración 14: Compás del 20 al 25. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.	27
Ilustración 15: Compás del 37 al 47. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.	28
Ilustración 16: Compás del 65 al 72. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.	28
Ilustración 17: Compás del 81 al 83. Recapitulación. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.	29
Ilustración 18: Unísono del compás 1 al 2. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.	30
Ilustración 19: Compás del 10 al 16. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.	30
Ilustración 20: Compás 20 al 25. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.	31
Ilustración 21. Compás 36 al 39. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.	31
Ilustración 22: Compás del 19 al 23. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman	32

Ilustración 23: Compás del 26 al 37. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman	33
Ilustración 24: Compás del 64 al 65. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman	33
Ilustración 25: Compás del 81 al 91. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman	34
Ilustración 26: Compases del 69 al 72. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman	35
Ilustración 27: Ilustración 71: Ejemplo de ritmos que se pueden emplear al estudiar pasajes de tresillos complejos. Imagen extraída del libro Enseignement complet du basson de Fernand Obradou.	36
Ilustración 28: Ejemplo de ejercicios de notas largas para intervalos de octava. Imagen extraída del sitio web George Sakakeeney, Daily Long Tones.....	36
Ilustración 29: Introducción del segundo movimiento, compases del 1 al 9. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman	37
Ilustración 30: Imagen extraída del libro Metodo per fagotto de Emmanuele Krakamp. Ilustra ejercicio utilizado en la escala de Re menor.....	38
Ilustración 31: Imagen extraída del libro Enseignement complet du basson de Fernand Obradou. Ejemplos de ejercicios de arpeggios en la escala de Re menor.	38
Ilustración 32: Retrato del compositor por Caroline Bardua, creado en 1820. Extraído del sitio web Wikipedia.	40
Ilustración 33: Compases del 14 al 18 versión de 1822. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	43

Ilustración 34: Compases del 14 al 18 versión de 1811 (Manuscrito). Extraído del sitio web IMSLP.....	43
Ilustración 35: célula rítmica del I movimiento del Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT	44
Ilustración 36: célula rítmica del I movimiento del Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT	44
Ilustración 37: Compás del 41 al 62. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	46
Ilustración 38: Motivo principal del primer movimiento. Compás 41. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	47
Ilustración 39: Compás del 67 al 82. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	47
Ilustración 40: Compás 88 al 98. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.....	48
Ilustración 41: Compás del 140 al 155. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	48
Ilustración 42: Compás del 169 al 179. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	49
Ilustración 43: Compás del 207 al 220. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	49
Ilustración 44: Compás del 1 al 8. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.....	50
Ilustración 45: Compás 31 al 36. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.....	50

Ilustración 46: Cadencia del compás 60 al 62. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	51
Ilustración 47: Motivo 1 del compás 1 al 8 y Motivo 2 del 9 al 16. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	51
Ilustración 48: Compás del 45 al 70. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	52
Ilustración 49: Compás 124 al 160. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	52
Ilustración 50: Compás del 161 al 189. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	53
Ilustración 51: Compás 219 al 262. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	54
Ilustración 52: Compás del 67 al 82. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	55
Ilustración 53: Ejercicio de articulación. Extraído del libro Clarinet Warm-Ups. Materials for the Contemporary Clarinetist de Kelly Burke.	56
Ilustración 54: Compás 232. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT	57
Ilustración 55: Digitación utilizada para el Re4 en el compás 232. Imagen extraída del sitio web Weber State.	57
Ilustración 56: Compás del 1 al 18. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	58
Ilustración 57: Compás del 94 al 118 divididos en secciones pequeñas. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	59

Ilustración 58: Ejemplo de ritmos que se pueden emplear al estudiar pasajes de semicorcheas complejos. Imagen extraída del libro Enseignement complet du basson de Fernand Obradou.	60
Ilustración 59: Compás del 71 al 82. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.	61
Ilustración 60: Retrato anónimo de Gustav Schreck, extraído del sitio web Wikipedia.	63
Ilustración 61: Compás del 1 al 9. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	67
Ilustración 62: Compás del 9 al 14. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	67
Ilustración 63: Compás del 32 al 36. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	68
Ilustración 64: Compás del 43 al 50. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	69
Ilustración 65: Compás del 65 al 81. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	69
Ilustración 66: Compás del 109 al 117. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	70
Ilustración 67: Compás del 1 al 5. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	71
Ilustración 68: Compás 29 al 32 (color azul) tema B, compás del 33 al 44 (color verde) regreso del tema A, compás 44 (color rojo) cadencia, compás 145 (color amarillo) inicio de la coda. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.....	71

Ilustración 69: Compás 5 al 8. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	72
Ilustración 70: Compás 38 al 50. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	73
Ilustración 71: Compás del 61 al 67. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	73
Ilustración 72: Compás del 106 al 113. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	74
Ilustración 73: Compás 140 al 144. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	74
Ilustración 74: Compás 1 donde se muestra la ligadura de Sol a Mi bemol en la Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.	75
Ilustración 75: Digitación utilizada para el Mi bemol mencionado. Imagen extraída del sitio web Yamaha.com.	75
Ilustración 76: Ejemplo de ritmos que se pueden emplear al estudiar pasajes de tresillos complejos. Imagen extraída del libro Enseignement complet du basson de Fernand Obradou.	76
Ilustración 77: Digitación utilizada para el Re bemol sobreagudo de la cadencia. Imagen extraída del sitio web Weber State.	76
Ilustración 78: Fotografía de Noelia Escalzo, extraída del sitio web Noelia Escalzo.	79
Ilustración 79: Compás del 9 al 17. Argenta, Escalzo. Edición personal.	84
Ilustración 80: Compás 95 al 98. Tema principal. Argenta, Escalzo. Edición personal.	86
Ilustración 81: Compás 103 al 106. Argenta, Escalzo. Edición personal.	87
Ilustración 82: Compás 127 al 132. Argenta, Escalzo. Edición personal.	87

Ilustración 83: Compás del 184 al 187. Argenta, Escalzo. Edición personal.	89
Ilustración 84: Compás del 200 al 203. Argenta, Escalzo. Edición personal.	90
Ilustración 85: Compás 208 al 211. Argenta, Escalzo. Edición personal.	90
Ilustración 86: Compás 250 al 258. Argenta, Escalzo. Edición personal.	91
Ilustración 87: Ejemplos de diferentes articulaciones y ritmos que se pueden emplear para el estudio de pasajes complejos. Imagen extraída del libro Enseignement complet du basson de Fernand Obradou.	94

INTRODUCCIÓN

La práctica de un instrumento musical requiere no solo habilidades técnicas y musicales, sino también un adecuado uso del cuerpo. En el caso de los instrumentistas de viento, y especialmente de los fagotistas, la postura, la embocadura y la respiración desempeñan un papel fundamental en el desarrollo del intérprete. Debido al tamaño y peso del instrumento, así como a la presión de aire que requiere, el fagot puede generar tensiones musculares, malas posturas y posibles lesiones si no se adoptan hábitos de estudio adecuados.

La presente investigación tiene como objetivo analizar los retos y barreras físicas relacionados con la postura, la embocadura y la práctica instrumental en estudiantes de fagot en Panamá, así como identificar las principales dificultades técnicas e interpretativas del repertorio y proponer estrategias para su resolución.

Para ello, se aplicaron encuestas a estudiantes de fagot con el fin de conocer sus hábitos de estudio, molestias físicas y percepción de la embocadura. Asimismo, se realizó una entrevista a una fisioterapeuta para obtener información sobre posibles afectaciones físicas y su prevención. Además, se incluyeron las biografías de los compositores Antonio Vivaldi, Carl Maria von Weber, Gustav Schreck y Noelia Escalzo, junto con el contexto histórico de las obras analizadas.

Finalmente, se llevó a cabo el análisis musical de obras del repertorio para fagot, identificando sus principales dificultades técnicas e interpretativas, así como estrategias de estudio para su resolución. El trabajo se organiza en capítulos que abordan el marco teórico, el análisis de las obras, los resultados obtenidos y las conclusiones de la investigación.

CAPÍTULO I
IMPLICACIONES FISIOLÓGICAS DE LA POSTURA Y LA
EMBOCADURA EN EL APRENDIZAJE DEL FAGOT EN
ESTUDIANTES DE PANAMÁ

POSTURA, EMBOCADURA Y SUS EFECTOS FISIOLÓGICOS EN EL APRENDIZAJE DEL FAGOT EN PANAMÁ

El aprendizaje del fagot implica un alto grado de exigencia física, principalmente por su tamaño y la complejidad de la embocadura, influyendo directamente en la producción del sonido y la comodidad del intérprete. En la enseñanza del fagot en Panamá, se puede observar cómo muchos estudiantes desarrollan hábitos técnicos sin una orientación fisiológica adecuada o, en el caso de tenerla, durante la práctica individual es fácil olvidar la importancia de mantener una postura ergonómica y una embocadura correcta. Esto puede llevar al desarrollo de hábitos que, con el tiempo, se vuelven difíciles de corregir y pueden causar problemas físicos si no se atienden oportunamente.

En este sentido, surge la necesidad de analizar e identificar cuáles son las implicaciones fisiológicas derivadas de la postura y la embocadura en estudiantes de fagot en Panamá, con el fin de reconocer patrones en común, posibles dolencias y aspectos en los que se pueda mejorar la práctica instrumental para que sea lo más ergonómica posible. A partir de lo anterior, se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son las implicaciones fisiológicas de la postura y la embocadura en el aprendizaje del fagot en estudiantes de Panamá?

El objetivo general de este trabajo es identificar las implicaciones fisiológicas relacionadas con la postura y la embocadura en estudiantes de fagot en Panamá, a través del análisis de tendencias y dolencias presentes en su práctica instrumental.

Como objetivos específicos se establecen los siguientes:

- Identificar patrones comunes en la postura y embocadura de los estudiantes de fagot en Panamá.
- Reconocer las principales dolencias o molestias físicas asociadas a la práctica del instrumento.
- Analizar posibles errores técnicos recurrentes en la ejecución.
- Proponer recomendaciones que contribuyan a mejorar la práctica y prevenir afectaciones físicas.

¿Cómo debería ser la correcta postura y embocadura para los fagotistas?

La correcta embocadura y postura pueden marcar una diferencia significativa en el sonido producido en el instrumento. Tal como menciona García (2011): “la importancia de practicar una buena postura puede marcar la diferencia entre tocar sin tensión, de forma constante y técnicamente competente, y llegar a un punto muerto sin obtener resultados”.

En el presente trabajo se describirán, en primer lugar, las características de una postura y embocadura adecuadas en el fagot. Posteriormente, se analizarán las implicaciones fisiológicas que pueden presentarse en los estudiantes de fagot en Panamá en relación con estos dos aspectos, con el objetivo de identificar posibles tendencias y dolencias asociadas.

Postura:

El tamaño y el peso del fagot convierten la correcta postura en un aspecto particularmente importante dentro de la interpretación del instrumento (Lowe, 2024). En ausencia de una postura adecuada, pueden presentarse diversas dificultades, no solo de carácter físico, que constituyen el enfoque principal de este trabajo, sino también en el ámbito interpretativo.

Algunos de los beneficios que puede aportar una buena postura, según Lowe (2024), son los siguientes:

- Una postura saludable permite al fagotista respirar y tocar durante períodos prolongados sin experimentar fatiga excesiva.
- El soporte apropiado del fagot facilita que el intérprete sostenga el instrumento de manera equilibrada, eficiente y cómoda, favoreciendo además una posición adecuada de las manos.
- Una posición cómoda de las manos contribuye a un movimiento de los dedos más coordinado, flexible y eficiente.



Ilustración 2: Imagen extraída del sitio web WikiHow. Ilustra como deben ir colocadas las manos en el instrumento.



Ilustración 1: Imagen extraída del sitio web Switching to bassoon. Ilustra una buena postura para tocar sentado.

El aspecto más importante al comenzar a tocar el fagot es que el instrumento debe ir hacia el cuerpo de la persona, no lo contrario. Se debe encontrar una postura sentada cómoda y saludable en la que el fagot vaya hacia al cuerpo del intérprete. Se evita contorsionar el cuerpo para adaptarse al

instrumento. La correa de asiento y el tudel deben proporcionar suficiente flexibilidad para ayudar a mantener una postura cómoda y saludable al tocar (Lowe, 2024).

Pasos para obtener una buena postura al tocar sentado según Caliri (s.f):

- El estudiante debe sentarse en una posición que le resulte cómoda, manteniendo el cuerpo alineado desde las caderas hasta la cabeza.
- Mantener las rodillas ligeramente más bajas que las caderas y los pies apoyados firmemente en el suelo.
- Asegurarse de que el pecho se mantenga erguido, abierto y disponible para la respiración, sin generar tensión.
- Sentarse con los codos cerca del cuerpo (sin tocarlos directamente) y llevar el instrumento hacia uno mismo. Nunca el estudiante debe inclinarse hacia el instrumento.
- Si el tudel no llega cómodamente a la boca, ajustar la correa de asiento en lugar de modificar la postura corporal.
- La culata del fagot debe apoyarse contra la pierna derecha. El instrumento debe colocarse en una línea diagonal, de manera que la campana quede hacia el lado izquierdo.
- La mirada debe dirigirse hacia el director y la partitura por el lado derecho del fagot.

Cómo se obtiene una buena postura para tocar de pie según Lowe (2024)

- La sección inferior del fagot se apoya en el lado derecho del cuerpo y la culata descansa sobre el muslo derecho.

- El fagot se coloca de forma diagonal a través del cuerpo, de modo que la campana apunte hacia el lado izquierdo del intérprete. Esta inclinación diagonal debe ser únicamente la necesaria para que la llave de susurro quede alineada con el centro del cuerpo. Un aumento excesivo del ángulo de inclinación incrementa el peso sostenido por la mano izquierda y puede provocar calambres en la mano y la muñeca izquierda.
- Debe ajustarse la posición de la culata sobre el muslo derecho, entre la rodilla y la cadera, de manera que la caña entre recta en la boca cuando el mentón del intérprete se encuentre en posición neutral.
- El atril y la partitura deben colocarse de forma que puedan leerse mirando hacia el lado derecho del fagot (por encima del tudel). Para reducir la cantidad de movimiento corporal necesario al leer una página completa de música, se recomienda sentarse a mayor distancia del atril.

Embocadura:

Para Koch (2013), debido a la ausencia de una boquilla rígida, la caña del fagot requiere una embocadura que ejerza una presión uniforme alrededor de toda la caña, con las comisuras dirigidas hacia adentro y alineadas aproximadamente con los incisivos. Esto permite mantener la punta de la caña abierta y equilibrar la afinación y la calidad del sonido en los diferentes registros. Una analogía útil es la de una bolsa con cordón ajustable: al tensarlo, se incrementa la presión alrededor de la caña, ayudando a controlar la afinación, mientras que, al aflojarlo, las notas graves responden con mayor facilidad y la afinación descende. Dado que cada intérprete presenta características anatómicas distintas, la cantidad de “rosado” visible en los labios puede variar; sin embargo, se recomienda una mayor

presencia en el labio inferior para proporcionar un soporte adecuado sin generar presión excesiva.

Otros autores como McGill (2009), no abordan la embocadura como un elemento técnico aislado, sino como parte de un sistema integral de producción sonora en el que el control del aire y la intención musical son fundamentales. Desde esta perspectiva, la embocadura cumple una función facilitadora, permitiendo la vibración libre de la caña y la expresión musical, en lugar de constituir el principal medio de control del sonido. O sea, es un sistema dinámico de control muscular que se adapta constantemente para responder a las demandas del instrumento.

Ahora bien, la embocadura del fagot es muy diferente en cuanto a la presión sobre la caña y la posición de la mandíbula. Con los otros instrumentos de viento madera, la presión se aplica alrededor de la boquilla o la mandíbula inferior y se proyecta hacia la placa del labio, mientras que el fagot tiene una configuración muy distinta (Caliri, s.f.)

La embocadura del fagot se forma de la siguiente manera según Caliri (s.f.)

1. La mandíbula inferior debe estar detrás de la mandíbula superior.
2. Debe haber poca presión del labio inferior y ninguna presión del labio superior.
3. Coloque la punta de la caña sobre el labio inferior.
4. Se introduce la caña en la boca llevando el labio inferior con la misma.
5. Se coloca el labio superior sobre los dientes superiores.

6. Cuando la caña esté colocada, el labio superior debe quedar cerca del primer alambre.

Algunos otros consejos para mantener una buena embocadura, según Caliri (s.f.), incluyen no apretar los labios superior e inferior entre sí; mantener una presión uniforme de los labios alrededor de toda la caña; al colocarla en la boca, se recomienda pensar en una embocadura redonda, como si se fuera a silbar; y, por último, si la presión no proviene de todos los lados, el aire se escapará por los costados y no se logrará un sellado adecuado.



Ilustración 3: Imagen extraída del sitio web "A modern guide to teaching and playing bassoon". Ilustra una embocadura correcta.

Conociendo ya qué aspectos son importantes para tener una buena postura y embocadura, describiremos cómo son estos dos factores en los estudiantes panameños.

Este estudio se enmarca en un enfoque cualitativo de tipo descriptivo-analítico. La muestra estará conformada por diez estudiantes panameños de fagot. La recolección de datos se realizará mediante un cuestionario estructurado aplicado a través de la plataforma Google Forms, el cual incluirá preguntas relacionadas con hábitos de postura, técnica de embocadura y presencia de molestias físicas.

Posteriormente, los datos obtenidos serán organizados y analizados para identificar patrones y tendencias comunes. Como complemento, se realizará la consulta a un fisioterapeuta, quien aportará una valoración profesional sobre las posibles implicaciones

físicas derivadas de los resultados, permitiendo así la formulación de recomendaciones orientadas a mejorar la práctica instrumental.

Resultados obtenidos de las entrevistas

Para conocer estas fortalezas y afecciones, se facilitó a los estudiantes panameños un cuestionario a través de Formularios de Google, mediante el cual se les realizaron preguntas específicas sobre la postura y la embocadura en su práctica diaria. Los estudiantes entrevistados pertenecían a diferentes rangos de edad, veamos:

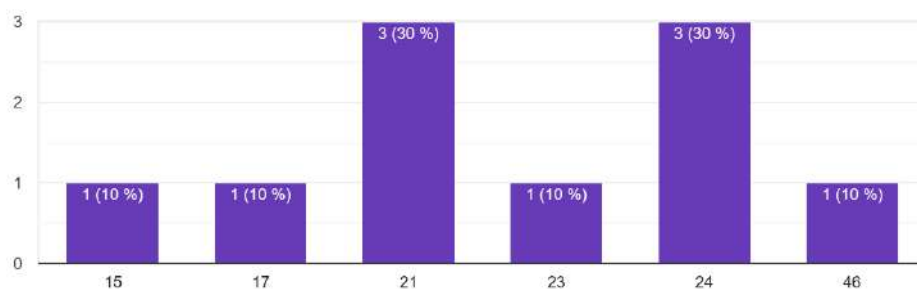


Ilustración 4: Gráfica de los rangos de edad de los estudiantes entrevistados. Gráfica generada por Google Forms a partir de los resultados de la entrevista.

En primer lugar, el cuestionario incluyó preguntas orientadas a conocer los antecedentes musicales de los estudiantes. La entrevista fue aplicada a un total de 10 estudiantes de fagot, a quienes se les consultó si habían estudiado otro instrumento antes de iniciar el fagot, si actualmente estudian otro instrumento de forma paralela, en cuyo caso debían especificar cuál, y qué aspectos del estudio del fagot consideran más difíciles.

A partir de las respuestas obtenidas, se observó que todos los estudiantes habían tenido experiencia previa con otros instrumentos antes de iniciar el estudio del fagot, ocho estudiantes provienen de otros instrumentos de viento, uno de percusión y uno de cuerda. Asimismo, cinco estudiantes indicaron que actualmente estudian otro instrumento de manera

paralela, entre los que se mencionan el piano, el saxofón y el contrabajo. En cuanto a las dificultades del instrumento, varios estudiantes señalaron la embocadura, la afinación, las notas del registro agudo y la digitación como los aspectos más complejos, para los entrevistados, del estudio del fagot.

A los estudiantes también se les preguntó si realizan estiramientos antes de sus prácticas diarias y los resultados fueron los siguientes:



Ilustración 5: Porcentajes de estudiantes que realizan estiramientos antes de tocar. Gráfica generada por Google Forms a través de los resultados de la entrevista.

Esto indica que, de los diez entrevistados, seis realizan estiramientos y cuatro no.

Posteriormente, el cuestionario incluyó preguntas relacionadas con la postura que adoptan los estudiantes durante la práctica y ejecución del fagot, con el fin de identificar posibles problemas posturales, hábitos incorrectos o molestias físicas asociadas al instrumento.

Los resultados muestran que siete de los diez estudiantes perciben que, al tocar en posición sentada, el peso del instrumento recae principalmente en el brazo izquierdo, lo que sugiere una posible distribución inadecuada del peso del fagot y podría estar relacionado con problemas posturales o tensión muscular. Cabe destacar que estos siete estudiantes utilizan

tanto la correa de gancho como la correa de copa, lo que indica que la dificultad no parece estar asociada al tipo de soporte empleado, sino más bien a hábitos posturales inadecuados o a una mala distribución del peso corporal durante la ejecución. Incluso, una de las estudiantes mencionó que cuando se siente más tensa al tocar, el dolor en el brazo izquierdo aumenta, lo que podría indicar una relación directa entre la tensión muscular y la percepción del peso del instrumento. Por otro lado, los tres estudiantes restantes manifestaron que el apoyo del instrumento es “cómodo”; de estos, dos utilizan la correa de gancho y uno emplea únicamente el arnés.

Posteriormente, se realizaron preguntas relacionadas con las molestias físicas que los estudiantes experimentan después de practicar el instrumento. Al preguntar cómo se sienten los hombros, manos, muñecas y cuello luego de practicar, tres estudiantes manifestaron no presentar molestias significativas, utilizando expresiones como “bien” o “relajados”, aunque uno de ellos indicó que después de más de dos horas de práctica puede sentir dolor.

Sin embargo, la mayoría de los estudiantes reportó molestias físicas, siendo las muñecas la zona en la que se presenta mayor incomodidad. Además, uno de los estudiantes que manifestó dolor en las muñecas también indicó presentar dolor en los hombros, lo que podría estar relacionado con la postura y la tensión acumulada durante la ejecución del instrumento.

Asimismo, se les preguntó cuánto tiempo pueden tocar aproximadamente antes de sentir dolor o molestia en alguna parte del cuerpo. Las respuestas mostraron variación entre los estudiantes; algunos indicaron que pueden tocar entre una y dos horas antes de sentir molestias, principalmente en las muñecas, mientras que otros mencionaron tiempos más largos, entre cuatro y seis horas, señalando molestias en el cuello, trapecio o sensación

general de agotamiento corporal. Un estudiante indicó no presentar dolores corporales durante la práctica.

En relación con la presencia de dolor permanente desde que comenzaron a tocar el fagot, todos los estudiantes respondieron que no han experimentado dolor permanente. Por último, al preguntar si mantienen conciencia de su cuerpo y postura al momento de practicar, nueve estudiantes respondieron que sí, mientras que uno indicó que no.

También se observó que tres de los estudiantes que indicaron realizar estiramientos antes o después de la práctica son los mismos que manifestaron no presentar dolores durante o después de tocar el instrumento. Esto podría sugerir que la realización de estiramientos podría estar relacionada con una menor presencia de molestias físicas. Sin embargo, uno de los estudiantes que indicó realizar estiramientos también reportó dolor en las muñecas, por lo que no en todos los casos los estiramientos parecen evitar completamente la aparición de molestias. Aun así, podría existir una relación entre la realización de estiramientos y la disminución de dolores asociados a la práctica del fagot.

Tras analizar los aspectos posturales y los hábitos de práctica que pueden generar afecciones físicas en los estudiantes, se procede ahora a abordar las posibles afecciones relacionadas con la embocadura.

En primer lugar, se realizó una pregunta directa a los estudiantes con el objetivo de conocer su percepción sobre su embocadura, estos fueron las respuestas que se obtuvieron:

¿Cómo sientes tu embocadura?

10 respuestas

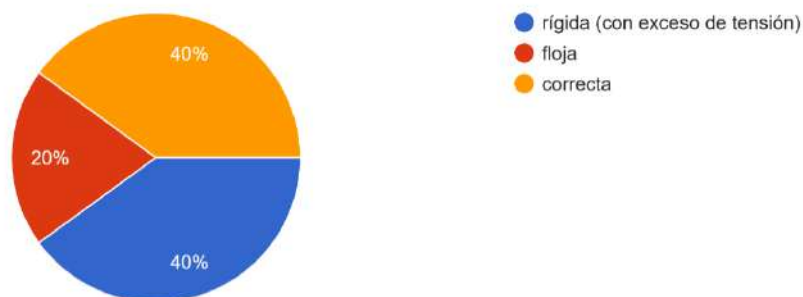


Ilustración 6: Percepción de los estudiantes sobre su embocadura. Gráfica generada por Google Forms a través de los resultados obtenidos de la entrevista.

Los resultados muestran que solo cuatro estudiantes consideran que tienen una embocadura correcta o balanceada, mientras que otros cuatro perciben que presentan una embocadura con exceso de tensión y dos estudiantes consideran que su embocadura es demasiado floja.

Estos resultados indican que la mayoría de los estudiantes percibe algún tipo de desequilibrio en su embocadura, ya sea por exceso de tensión o por falta de firmeza, lo que podría influir no solo en la calidad del sonido, la afinación y la resistencia durante la ejecución del instrumento, sino que también, el exceso de tensión en los músculos faciales podría provocar fatiga muscular y, en casos más severos, estar relacionado con afecciones musculares como espasmos faciales, entre ellos el espasmo hemifacial, así como otros problemas derivados de la sobrecarga muscular.

En relación con la resistencia de la embocadura, se preguntó a los estudiantes cuánto tiempo pueden tocar antes de sentir que ya no logran mantener una embocadura correcta. Las respuestas evidencian una notable variabilidad entre los estudiantes. Algunos indicaron que pueden tocar entre 30 minutos y 1 hora antes de presentar fatiga, mientras que otros señalaron una resistencia mayor, alcanzando entre 2 y 4 horas, e incluso hasta 6 o 7 horas en ciertos

casos. Asimismo, algunos estudiantes destacaron que factores como la falta de práctica constante, la ausencia de descansos o el tipo de registro (especialmente el registro grave) influyen en la aparición de la fatiga en la embocadura.

Por otra parte, al preguntar si han experimentado dolor o cansancio en zonas como la mandíbula, cuello, labios o mejillas, la mayoría de los estudiantes manifestó haber presentado algún tipo de molestia. Las zonas más mencionadas fueron los labios y las mejillas, seguidas de la mandíbula y, en menor medida, el cuello. Algunos estudiantes describieron sensaciones de cansancio muscular, temblores en los músculos faciales y fatiga después de periodos prolongados de ejecución, especialmente al trabajar notas largas o al tocar sin pausas adecuadas.

Además, se identificaron factores que podrían influir en la aparición de estas molestias, como la hidratación insuficiente, la falta de conciencia sobre la embocadura y el exceso de presión al tocar, lo que en algunos casos ha generado incluso irritación o pequeñas lesiones en los labios.

Estos resultados sugieren que la resistencia de la embocadura y la aparición de fatiga están directamente relacionadas con hábitos de práctica, control técnico y cuidado físico del estudiante. Asimismo, el cansancio en los músculos faciales podría estar asociado a un uso excesivo de tensión, lo que refuerza la importancia de desarrollar una embocadura equilibrada y de incorporar pausas y hábitos saludables durante la práctica del fagot.

Recomendaciones fisioterapéuticas para estudiantes de fagot

La información presentada a continuación fue proporcionada por la fisioterapeuta Britney Nieto (comunicación personal, 30 de marzo de 2026), quien explicó las principales

afectaciones físicas que pueden desarrollarse en instrumentistas de viento, especialmente en fagotistas.

Exponer el cuerpo a una actividad nueva implica que, al inicio, sea normal sentir molestias o incomodidad muscular, ya que el cuerpo se está adaptando a nuevas exigencias físicas. Sin embargo, no es normal sentir dolor permanente. El dolor constante puede ser una señal de sobrecarga muscular, mala postura o uso inadecuado del cuerpo durante la práctica del instrumento, por lo que debe ser atendido.

En el caso de los instrumentistas de fagot, la columna vertebral puede verse afectada debido al tamaño y peso del instrumento, así como por la postura asimétrica que se adopta al tocar. Además, el fagot requiere mucha presión de aire a pesar de tener una entrada de aire muy pequeña, lo que genera tensión en el cuerpo si no se utiliza una postura adecuada. Una mala postura mantenida en el tiempo puede contribuir al desarrollo de problemas posturales como escoliosis o cifosis. En particular, puede desarrollarse una prominencia hacia el lado derecho debido a que la mano derecha se coloca en la parte inferior del instrumento, generando una carga desigual en el cuerpo. En caso de que la persona ya presente escoliosis, es recomendable realizar ejercicios específicos indicados por un fisioterapeuta para evitar que la condición empeore.

Por otra parte, la presión de aire constante que requieren los instrumentos de viento puede afectar a largo plazo el suelo pélvico, pudiendo contribuir a problemas como incontinencia urinaria o prolapsos. Por esta razón, se recomienda la realización de ejercicios de fortalecimiento del suelo pélvico, como los ejercicios de Kegel, los cuales ayudan a fortalecer esta musculatura y prevenir futuras complicaciones.

Asimismo, los instrumentistas pueden desarrollar síndrome del túnel carpiano en ambas manos si no realizan movimientos dinámicos antes de comenzar a tocar, así como también tendinitis en diferentes partes del cuerpo debido a movimientos repetitivos y tensión muscular acumulada.

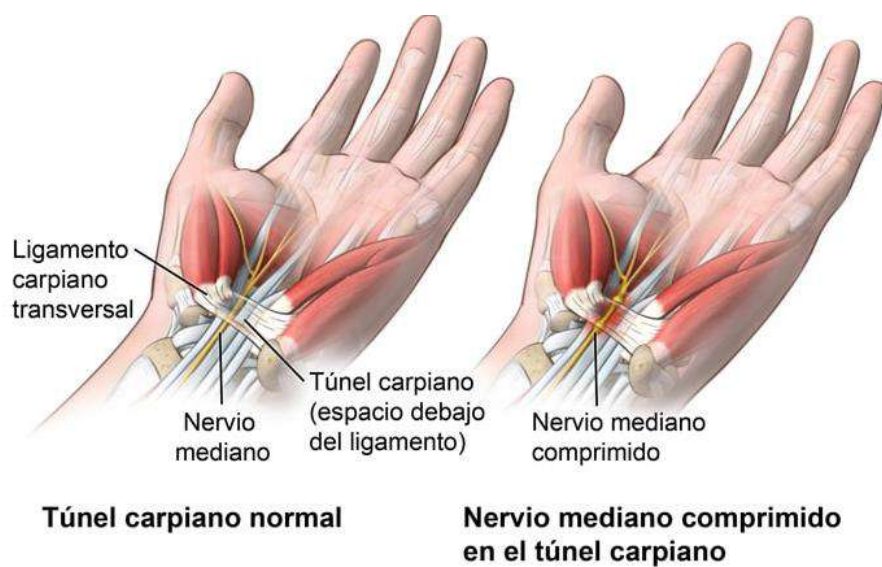


Ilustración 7: Imagen extraída del sitio web Fisionervión. Vista anterior de la muñeca que compara un túnel carpiano saludable con un nervio mediano comprimido en el túnel carpiano.

La tensión excesiva también puede afectar los músculos maxilares y la zona cervical, provocando dolor en la mandíbula, cuello y hombros.

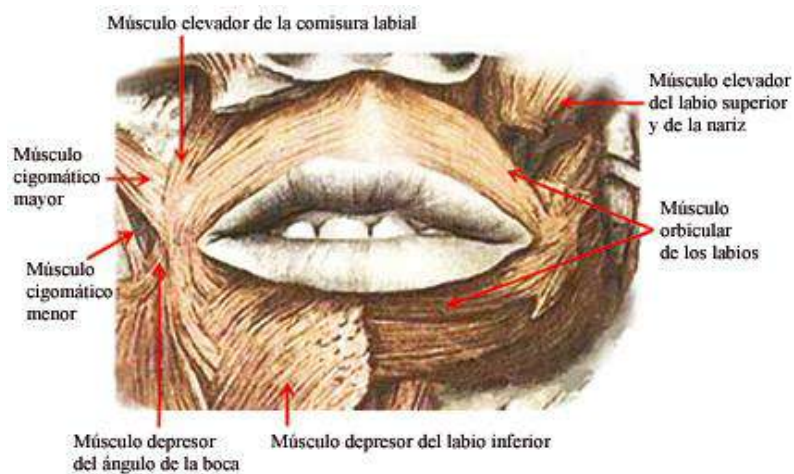


Ilustración 8: Imagen extraída del sitio web Elfagot.com. Músculos maxilares involucrados en la embocadura del fagot.

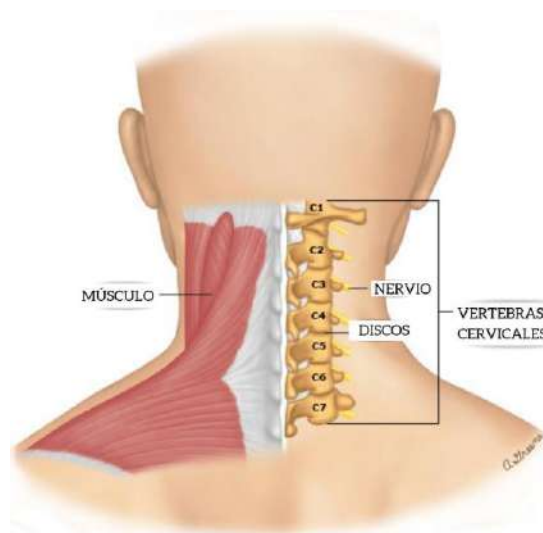


Ilustración 9: Imagen extraída del sitio web Centro de Excelencia en Reumatología, CER-PERÚ. Se muestra la zona cervical que puede verse afectada.

Por estos factores antes mencionados, se recomienda realizar ejercicios de respiración, preferiblemente utilizando aparatos de espirometría, para mejorar la capacidad pulmonar y el control del aire. Lo más importante de todo es realizar movimientos dinámicos antes de empezar a tocar, ya que el dinamismo prepara al cuerpo para el movimiento. Entre los movimientos dinámicos recomendados se encuentran los movimientos circulares de las

muñecas, abrir y cerrar las manos, movimientos de hombros, abrir y cerrar los codos, y caminar con los dedos sobre una superficie. Al finalizar la práctica, se recomienda realizar estiramientos para relajar la musculatura.

Algunas señales de sobrecarga física incluyen dolor permanente en ciertas zonas del cuerpo, hormigueos o sensación de corrientazos, especialmente en manos y muñecas, por lo que se puede observar, lo que puede indicar afectaciones a nivel nervioso.

Recomendaciones médicas para el desarrollo de las prácticas del fagot

En cuanto al tiempo de práctica, si se van a realizar dos horas de estudio, se recomienda dividir el tiempo de la siguiente manera: entre 40 y 50 minutos de práctica, luego 10 minutos de ejercicios dinámicos o descanso activo, posteriormente otros 40 o 50 minutos de práctica y finalmente terminar con estiramientos. En general, la principal forma de prevenir lesiones es realizar movimientos antes de comenzar a tocar y también durante los descansos.

CAPÍTULO II

ANTONIO VIVALDI

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

Antonio Vivaldi (1678-1741)



Ilustración 10: Retrato anónimo atribuido a Antonio Vivaldi, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica de Bologna, posiblemente relacionado con el grabado de Morellon La Cave. Imagen extraída del sitio web Wikipedia.

A finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII Venecia, se encontraba en un periodo de gran fervor artístico y musical. La ciudad contaba con teatros de relevancia internacional, una intensa vida musical y festivales tanto de música sacra como secular o profana, lo que la convertía en un punto de encuentro constante para músicos. Fue dentro de

este entorno donde nació Antonio Vivaldi, el 4 de marzo de 1678. Durante este periodo Venecia se encontraba bajo la autoridad del papa y gracias a esto, Vivaldi pudo

desarrollar más su creatividad, debido a su condición de sacerdote (Town, 1977).

Su primer contacto con la música vino de la mano de su padre, Giovanni Battista Vivaldi, un violinista reconocido que, según la *Guida de' forestieri* de Vincenzo Coronelli (1706), era uno de los intérpretes más importantes de Venecia, junto a su hijo “el sacerdote” (Heller, 1997). Durante su formación, Vivaldi adquirió una sólida educación musical que se complementó con su entrenamiento eclesiástico entre 1693 y 1703. Inició su carrera en la Iglesia pasando por los órdenes menores: portero (ostiarus), lector, exorcista, subdiácono y diácono, hasta ser ordenado sacerdote en 1703 (Heller, 1997).

Aunque los registros de sus primeras actuaciones son escasos, se sabe que su inclinación musical era mayor que su interés por el sacerdocio. Tras su ordenación, asumió su primer cargo profesional en música como maestro de violín en el *Ospedale della Pietà*, orfanato católico específicamente para niñas, logrando ser dispensado de celebrar misa por motivos de salud, según una carta de 1737 (Heller, 1997). Este doble rol de sacerdote y

músico profesional, reflejado en la portada de su primera colección impresa, *Trio Sonatas*, Op. 1, donde se le nombra “D. Antonio Vivaldi Musico di Violino Professore Veneto”, no era inusual en Italia en esa época. Durante su época de maestro en este orfanato, las jóvenes músicas pudieron brindar conciertos que les conseguía patrocinadores e incluso propuestas de matrimonio y empleos.

Vivaldi se destacó por su virtuosismo como violinista y por su estilo innovador en la composición de conciertos, especialmente con la serie de *Conciertos para violín y orquesta*, que sentó las bases del concierto barroco moderno. Su música se caracteriza por un ritmo dinámico, estructuras claras y melodías pegajosas que influyeron en compositores contemporáneos y posteriores, incluyendo a Johann Sebastian Bach, quien transcribió varios de sus conciertos para órgano (Heller, 1997; Town, 1977).

Además de su trabajo en el *Ospedale della Pietà*, Vivaldi viajó extensamente por Italia y Europa, impartiendo conciertos y supervisando producciones operísticas en ciudades como Mantua y Viena, lo que le permitió difundir su estilo y aumentar su prestigio internacional. Su capacidad para combinar virtuosismo técnico con expresividad emocional convirtió a Vivaldi en un referente del barroco musical. A lo largo de su vida, compuso aproximadamente 800 obras, incluyendo conciertos, sonatas, óperas y piezas de música sacra, como el *Gloria*, oratorios, himnos y motetes, consolidándose como una de las figuras más influyentes del periodo (Heller, 1997; Town, 1977). Su legado perduró incluso después de su muerte en 1741, cuando su música fue redescubierta en el siglo XX y comenzó a ocupar un lugar central en la interpretación de la música barroca en todo el mundo. Vivaldi no solo transformó la forma del concierto, sino que también contribuyó al desarrollo de la técnica instrumental y a la expansión del repertorio para violín y orquesta.

Contexto histórico del Concierto para Fagot en Re menor, RV481

Antonio Vivaldi compuso alrededor de 350 conciertos para instrumento solista y acompañamiento. Los 39 conciertos para fagot constituyen el segundo grupo más numeroso de conciertos dedicados a un mismo instrumento, solo superado por el violín, al cual destinó 243 obras (Darie, 2021). De estos 39 conciertos para fagot, actualmente se conservan 37, y dos de ellos están en la tonalidad de re menor, entre los cuales se encuentra el RV 481, el otro concierto en re menor sería el RV 482 que quedó incompleto.

Se sabe que estos conciertos fueron compuestos entre 1720 y 1730. Dos de ellos fueron escritos por encargo: el RV 496, para el marqués de Morzin, quien se presume fue su mecenas durante cierto periodo, y el RV 502, para el músico veneciano Gioseppino Biancardi. Otros dos conciertos, los RV 473 y RV 500, fueron probablemente compuestos en Bohemia. Sin embargo, la gran mayoría de los conciertos para fagot fueron escritos para el Ospedale della Pietà. No se conocen los nombres de los maestros o intérpretes de fagot que trabajaron allí, aunque el viajero francés Charles de Brosses mencionó el fagot como uno de los instrumentos tocados por las jóvenes del conservatorio (Heller, 1997).

En 1720, Vivaldi regresó a Venecia después de trabajar en Mantua, donde se dedicó a la producción de una nueva ópera. Durante el periodo comprendido entre 1720 y 1725, simultáneo a la composición de varios de sus conciertos para fagot, cesó temporalmente su producción operística, a pesar de haberse consolidado como un compositor prolífico en este ámbito. En 1726 retomó su labor como impresario, es decir, como productor o empresario teatral encargado de organizar y financiar representaciones de ópera, y ese mismo año, el 13 de octubre, se comprometió con la cantante Lucrezia Baldini. Posteriormente, entre 1729 y

1730, realizó sus primeros viajes fuera de Italia, visitando Praga, donde fue recibido con gran entusiasmo (Heller, 1997).

La fecha de composición de este concierto no se conoce con exactitud; sin embargo, se estima que fue escrito entre las décadas de 1720 y 1730, periodo en el que Antonio Vivaldi se encontraba en plena madurez creativa y durante el cual se considera que fueron compuestos la mayoría de sus conciertos para fagot. Asimismo, se sabe que Vivaldi reutilizó el primer movimiento de este concierto en su Concierto para violonchelo en re menor, RV 406, cuya fecha de composición tampoco se conoce con precisión, aunque se presume que pertenece al mismo periodo. Esta práctica era relativamente común dentro de su producción concertante. Dicho recurso pone de relieve las similitudes técnicas entre el fagot y el violonchelo, particularmente su capacidad para desenvolverse con eficacia tanto en el registro grave como en el tenor. De esta manera, el concierto evidencia la expresividad y la agilidad del fagot, cualidades que se integran dentro de la estética virtuosa y precisa característica del estilo de Vivaldi (Getman, 2025)

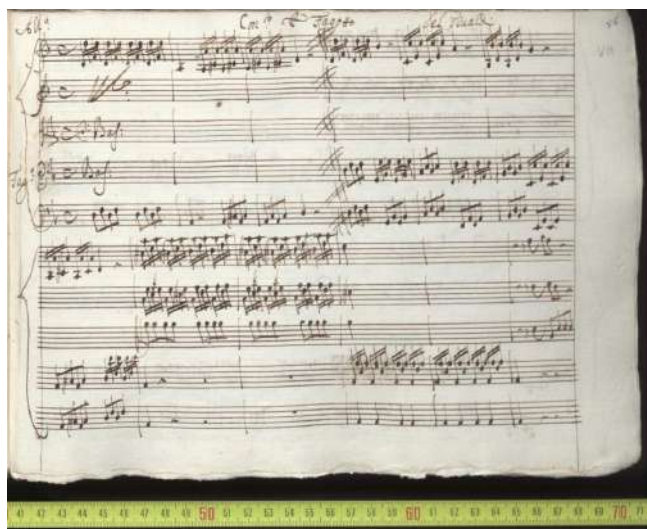


Ilustración 11: Manuscrito de la primera página del concierto RV 481 de Vivaldi. Imagen extraída del sitio web IMSLP.

Análisis Musical

Concierto para Fagot en Re menor, RV 481

Este concierto está estructurado siguiendo la forma tradicional de concierto de tres movimientos o *concerto grosso* barroco, con el esquema rápido–lento–rápido, en este caso Allegro – Larghetto – Allegro molto. El primer movimiento se encuentra en la tonalidad de Re menor, mientras que el segundo movimiento modula a Sol menor, siendo este la subdominante de la tonalidad principal y el tercer movimiento regresa a la tonalidad inicial de Re menor. Su instrumentación la conforma: dos violines, una viola, un cello, un contrabajo y el fagot solista.

Primer movimiento, *Allegro*

Estructura del primer movimiento: forma <i>ritornello</i>	
Ritornello 1 (Re menor)	Compás 1 al 15
Solo 1 (Re menor y La menor)	Compás 16 al 29
Ritornello 2 (La menor, dominante menor)	Compás 29 al 36
Solo 2 (La menor y Re menor)	Compás 37 al 58
Ritornello 3 (transición)	Compás 58 al 64
Solo 3 (Re menor)	Compás 65 al 80
Ritornello 4 (Re menor)	Compás 80 al 92

La introducción es la parte más enérgica de la obra, en la que participan todos los instrumentos, incluyendo el fagot solista. Todos realizan el mismo ritmo en unísono, a excepción de los violines, que ejecutan semicorcheas, manteniéndose esta textura durante los

primeros tres compases. Esta misma energía se mantiene a lo largo de la introducción hasta el compás 15, mediante el uso de ritmos incisivos y de carácter contundente casi marcial.

The musical score for measures 1-3 shows a unison for the Fagotto concertato, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violino I and II parts have a different rhythm, playing eighth notes. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Ilustración 12: Compás 1 al 3, ilustración del unísono a excepción de los violines. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.

Luego de esto el fagot comienza con la primera exposición en una corchea anacrusa al compás 16, donde entra con un tema diferente a la introducción que era incisiva y contundente, ahora este es más fluido y lírico, mientras el violoncello se mantiene haciendo corcheas que le añaden tensión a lo que está pasando en la melodía principal.

The musical score for measure 16 shows the first solo exposure of the bassoon (Fg.). The bassoon plays a melodic line starting with an anacrusis. The Violoncello (Vc.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The other instruments (Vln. I and II, Vla., Cb.) are silent in this measure. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Ilustración 13: Compás 16, primera exposición del fagot solista. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.

Posteriormente, en el compás 20, se presenta una serie de semicorcheas con movimiento descendente, que inicia en el primer grado (Re menor) y progresa por grados conjuntos hasta alcanzar el cuarto grado (Sol menor) en el compás 25, manteniendo un carácter más fluido.



Ilustración 14: Compás del 20 al 25. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.

Este momento cantáble luego de la dramática introducción culmina en la anacrusa del compás 26 donde se retoma una vez más la energía incisiva culminando con esta primera exposición en el compás número 29 dándole paso nuevamente a la pequeña orquesta donde tienen una pequeña sección de desarrollo con este carácter contundente que lleva el movimiento.

El fagot solista hace su siguiente entrada al compás 37, donde entra en una sección que presenta un carácter virtuoso, haciendo uso de semicorcheas, trinos y movimiento melódico continuo. La línea del fagot se desarrolla de manera fluida, con figuraciones rápidas que combinan movimiento conjunto con pequeños saltos interválicos, lo que genera una sensación de ligereza y movilidad. Este tipo de escritura resalta la agilidad del instrumento y mantiene la energía del movimiento, al mismo tiempo que aporta variedad melódica mediante el uso de ornamentos como los trinos.



Ilustración 15: Compás del 37 al 47. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.

Hay una reexposición orquestal del compás 58 al 64 donde la orquesta desarrolla nuevamente el mismo tema de corcheas de forma enérgica y el solista entra de nuevo en una tercera exposición en la anacrusa al 65, en esta ocasión entra con figuras largas que se van fragmentando hasta quedar en tresillos de semicorchea en los compases del 69 al 72 que van creando una sensación de empuje barroco.



Ilustración 16: Compás del 65 al 72. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.

Y este primer movimiento culmina de igual forma que la introducción, con toda la orquesta y el fagot solista tocando los mismos ritmos contundentes que se dieron a partir del compás del compás 4, solo que esta vez es una coda para terminar el primer movimiento

Ilustración 17: Compás del 81 al 83. Recapitulación. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.

Segundo movimiento, *Larghetto*

El segundo movimiento se encuentra en la tonalidad de Sol menor, que corresponde al grado subdominante de Re menor. En este movimiento se presenta un carácter considerablemente más lento; sin embargo, a pesar de esta disminución en el tempo, se mantiene una cualidad expresiva de gran intensidad, aunque con un matiz más melancólico que firme.

La orquesta inicia en unísono mediante una introducción orquestal en la que también participa el fagot solista; no obstante, este no se destaca de manera individual en este momento, ya que comparte el mismo material musical con el resto del conjunto y el mismo motivo musical de corchea, negra, silencio de corchea, silencio de semicorchea, y tres semicorcheas seguidas de una negra.



Ilustración 18: Unísono del compás 1 al 2. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.

Los instrumentos se mantienen en unísono desde el compás 1 hasta el compás 3. Posteriormente, la introducción orquestal continúa desarrollándose hasta la nueva entrada del solista en el compás 10. En este nuevo tema se presenta un carácter mucho más introspectivo y melancólico. En estos pasajes, la línea melódica se mueve principalmente por grados conjuntos, lo que contribuye a la sensación de continuidad y fluidez musical. En las secciones que presentan tresillos, la línea melódica asciende o desciende siguiendo patrones de intervalos de quinta, recurso muy característico del estilo compositivo del Barroco, particularmente en la obra de Antonio Vivaldi.



Ilustración 19: Compás del 10 al 16. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.

Luego de esto el fagot se mantiene tocando todo el transcurso de este movimiento hasta el final. En este fragmento, la línea del fagot solista presenta figuraciones en tresillos y un movimiento melódico principalmente descendente, utilizando notas de paso y ornamentación característica del estilo barroco. Este tipo de escritura no responde a un virtuosismo brillante, sino a una ornamentación de carácter expresivo, muy cercana al estilo vocal barroco. La línea melódica se desarrolla de manera fluida, con una sensación de continuidad que refuerza el carácter introspectivo y melancólico del segundo movimiento.



Ilustración 20: Compás 20 al 25. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.

Finalmente, este movimiento termina con el mismo motivo que al comienzo de corchea, negra, silencio de corchea, silencio de semicorchea, y tres semicorcheas seguidas de una negra.



Ilustración 21: Compás 36 al 39. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman.

Tercer Movimiento, *Allegro molto*

Es un retorno a la energía, los ritmos incisivos y la tonalidad de Re menor y su cifra de compás vendría siendo un 3/4. En este movimiento la orquesta comienza con una introducción fuerte y contundente, la entrada del fagot no es hasta el compás 19 que comienza

haciendo arpeggios de Re menor en tresillos reafirmando que regresamos a la tonalidad original.

Ilustración 22: Compás del 19 al 23. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman

En este movimiento el uso recurrente de tresillos en la línea del fagot no responde únicamente a una dificultad técnica, sino a un recurso ornamental característico del estilo barroco, que permite conectar las notas estructurales de la melodía y generar una línea musical más fluida y expresiva y lo podemos ver en repetidas ocasiones durante este tercer movimiento, por ejemplo en el compás del 26 al 31 y luego viene una sección de tresillos pero esta vez de corchea que descienden en la escala de Re menor por grados conjuntos hasta llegar al Fa en los compases del 32 al 37.



Ilustración 23: Compás del 26 al 37. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman

La escritura en este movimiento se caracteriza por un diseño melódico que alterna rápidamente entre registros, obligando al solista a ejecutar saltos interválicos amplios con gran precisión. Los motivos de arpeggios ascendentes y las sutiles modulaciones cromáticas generan una tensión acumulativa, típica del estilo concertante veneciano, donde el instrumento solista intenta desprenderse de la rigidez del bajo para brillar con autonomía propia como por ejemplo en la siguiente exposición del fagot solista en los compases del 65 al 68.



Ilustración 24: Compás del 64 al 65. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman

A partir del compás 81 se percibe la aproximación a la sección final del movimiento, evidenciada por un cambio en la rítmica. Aparecen figuras de mayor duración, como negras con trinos, que contrastan con las ráfagas de tresillos presentes anteriormente, generando una sensación momentánea de contención del impulso rítmico. No obstante, este

impulso no se detiene por completo, ya que los trinos se intercalan con grupos de tresillos, manteniendo así la energía y continuidad del discurso musical.



Ilustración 25: Compás del 81 al 91. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman

La obra culmina con una serie de corcheas que desembocan en un **calderón**, simbolizando el reposo final tras el intenso esfuerzo virtuosístico que implicaban los tresillos que parecían ser la célula rítmica predominante en este movimiento.

Resolución de dificultades técnicas

Concierto para Fagot en Re menor, RV 481

La resolución de las dificultades técnicas en esta obra requiere un enfoque de estudio metódico y consciente, en el que la técnica se entienda como un medio para lograr claridad musical y no como un fin en sí mismo. Dado que el concierto presenta numerosos pasajes de gran velocidad, especialmente en semicorcheas y tresillos, resulta fundamental aislar los fragmentos más complejos y trabajarlos de manera progresiva, comenzando a un tempo lento y aumentando gradualmente la velocidad hasta alcanzar la fluidez deseada. Para estos pasajes se recomienda usar el método de aislarlo y hacerlos en ritmos distintos hasta llegar a la velocidad deseada. Un ejemplo de compases donde puede suceder estos problemas es desde el compás 69 al 72, donde venimos de un carácter dulce a uno más explosivo y de angustia con los tresillos de semicorcheas.

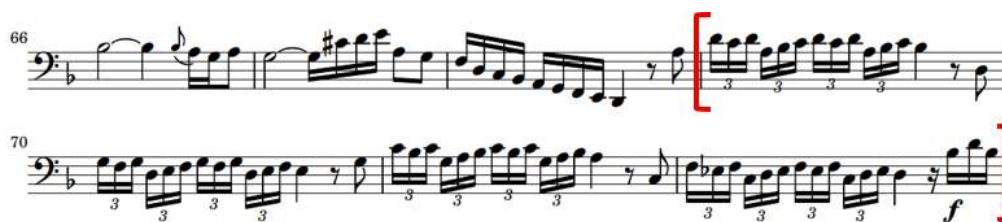
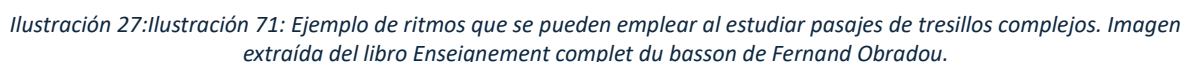


Ilustración 26: Compases del 69 al 72. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman

Uno de los principales retos técnicos radica en la articulación, ya que la combinación de velocidad y claridad exige un control preciso del ataque y la coordinación con el flujo de aire. En este sentido, es recomendable practicar los pasajes tanto ligados como articulados, con el fin de lograr uniformidad en el sonido y evitar rigidez en la ejecución. Asimismo, el control del aire juega un papel esencial, especialmente en los cambios de registro y en la proyección del sonido en pasajes rápidos; y además de esto es recomendable, ya que es una

Se utilizaron estos ritmos, además del ritmo ya establecido, para cada uno de los tresillos que aparecen en el pasaje del 69 al 70 y se practicó subiendo la velocidad progresivamente hasta alcanzar la velocidad de la pieza.



A musical score for the bass line of 'The Rose Tree'. The notation is on a single staff with a bass clef. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are three upward-pointing arrows (accents) under the notes at measures 3, 6, and 9. The piece ends with a double bar line and the word 'etc.' written below the staff.

36

En cuanto al segundo movimiento se presenta una dificultad relacionada con el tempo. La indicación de *Larghetto*, al suceder a un movimiento rápido, puede dificultar la adaptación a una velocidad considerablemente más lenta. Además, la introducción (compases 1 al 9) se desarrolla junto a los músicos acompañantes, por lo que el solista debe tener el tempo bien internalizado para servir como guía dentro del ensamble. En este sentido, se recomienda estudiar esta sección inicialmente con metrónomo, con el fin de lograr mayor precisión sin descuidar el aspecto interpretativo, lo cual también favorecerá la claridad en los pasajes de semicorcheas.”

II. Larghetto



Ilustración 29: Introducción del segundo movimiento, compases del 1 al 9. Concierto para fagot RV 481, Vivaldi, edición Rutger Hofman

Finalmente, es importante abordar el estudio técnico siempre en relación con el contexto musical, es importante el estudio de la escala de Re menor, al estudiar la misma en diferentes formas, con diferentes ritmos, por grados, arpeggios, en intervalos de terceras, etc. Ya el trabajo será menos complicado. Para realizar estas prácticas se utilizó el *Metodo per fagot* de Emmanuele Krakamp que contiene diferentes ejercicios de escalas por grados y el *Enseignement complet du basson* de Fernand Obradous donde podemos encontrar ejercicios de escalas por intervalos y arpeggios.



Ilustración 30: Imagen extraída del libro *Metodo per fagotto* de Emmanuele Krakamp. Ilustra ejercicio utilizado en la escala de Re menor.



Ilustración 31: Imagen extraída del libro *Enseignement complet du basson* de Fernand Obradou. Ejemplos de ejercicios de arpeggios en la escala de Re menor.

CAPÍTULO II

CARL MARIA VON WEBER

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

Carl Maria von Weber (1786 - 1826)



Ilustración 32: Retrato del compositor por Caroline Bardua, creado en 1820. Extraído del sitio web Wikipedia.

Proveniente de familia austriaca con una devoción, que rozaba en la locura, por la música y el escenario, nació Carl Maria von Weber el 18 de noviembre de 1786. Su padre, Baron Weber, un ambicioso músico y empresario teatral, estuvo obsesionado con la idea de tener al próximo “Mozart”, habiendo fallado con sus hijos anteriores, comenzó de una vez su entrenamiento musical, aprendió a colocar sus manos en el piano antes de poder aprender a caminar debido a una condición de la cadera (Sadie, 1904).

La vida itinerante de la compañía teatral familiar y la muerte prematura de su madre en 1798 marcaron profundamente su infancia. Sin embargo, este ambiente le brindó una temprana comprensión del escenario y del poder expresivo del drama musical. Según The New Grove Dictionary of Music and Musicians, esta experiencia sentó las bases de su “agudo sentido teatral y de su capacidad para integrar el texto y la música de manera orgánica” (Sadie, 1904).

Durante su juventud, Weber compuso misas, sonatas, tríos y obras de cámara como parte de su formación, aunque muchas se perdieron en un incendio, hecho que simbolizó el fin de su etapa inicial y el inicio de una búsqueda artística más personal. Estudió con Michael Haydn y Abbé Vogler, de quienes adquirió una sólida comprensión de la armonía y la orquestación (Warrack, 1976).

Su carrera se consolidó como director musical en Breslavia, Praga y Dresde, donde destacó por su disciplina y su novedosa concepción de la dirección orquestal (Sadie, 1904).

El éxito definitivo llegó con la ópera *Der Freischütz* (1821), considerada la primera gran ópera romántica alemana. En ella, Weber combinó elementos populares, lo sobrenatural y una orquestación innovadora que influiría en Richard Wagner y en la ópera alemana posterior (Sadie, 1904). Le siguieron *Euryanthe* (1823) y *Oberon* (1826), obras que ampliaron su lenguaje armónico y su sentido dramático (Warrack, 1976).

Además de sus óperas, Weber compuso destacadas obras instrumentales, como el *Concierto para fagot en fa mayor, op. 75*, el *Andante y rondó húngaro*, y dos *Conciertos para clarinete*, donde mostró su dominio del color orquestal y su interés por resaltar las cualidades expresivas de los instrumentos de viento. Su escritura instrumental, según *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, “anticipa la libertad expresiva y el lirismo característicos del Romanticismo temprano” (Sadie, 1904).

Aquejado por problemas de salud, Weber falleció en Londres el 5 de junio de 1826, a los 39 años. Su obra transformó la ópera alemana y definió los cimientos del Romanticismo musical. Como señala Warrack (1976), Weber “no solo creó un nuevo lenguaje operístico, sino también una visión romántica del arte, donde el teatro, la poesía y la música se funden en una sola expresión artística”.

Contexto histórico del Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75

El Concierto para fagot en fa mayor, Op. 75 fue compuesto en 1811 para Georg Friedrich Brandt, fagotista principal de la Orquesta de la Corte de Múnich (Fletcher, 1988).

El 14 de marzo de 1811, Weber llegó a Múnich, después de haber sido despedido de Stuttgart por un escándalo relacionado con la malversación de bienes. En esta ciudad conoció al famoso clarinetista Heinrich Bärmann, reconocido por su gran carisma y virtuosismo en el instrumento de viento favorito de Weber. Su amistad surgió rápidamente, y poco después Weber compuso para él un *Concertino* para clarinete. El estreno de esta obra se llevó a cabo el 5 de abril de 1811, y fue recibido con gran entusiasmo (Warrack, 1976). La acogida fue tan positiva que el rey de Baviera encargó a Weber dos conciertos adicionales para clarinete. En una carta dirigida a su amigo Gottfried Weber, el compositor escribió:

“Desde que compuse el *Concertino* para Bärmann, la orquesta completa ha sido muy demandante de conciertos de mi parte... dos conciertos de clarinete, dos arias largas, un concierto de violonchelo para Legrand y un concierto para fagot. Verás, no me está yendo tan mal y probablemente me quede este verano aquí, donde estoy ganando tanto que queda algo para pagar mi deuda... además, la orquesta y todos los demás les gustaría verme como director principal” (Warrack, 1976).

Siguiendo este encargo, Weber escribió el Concierto para fagot en fa mayor entre el 14 y el 27 de noviembre de 1811 (Waterhouse, 1986). El estreno fue interpretado por Brandt en el Teatro Nacional de Múnich el 28 de diciembre de 1811, aunque Weber ya había partido hacia Suiza, el siguiente destino en su gira de conciertos (Waterhouse, 1986; Warrack, 1976).

Brandt volvió a interpretar la obra en Viena el 27 de diciembre de 1812, Praga el 9 de febrero de 1813 y Ludwigslust el 21 de marzo de 1817 (Warrack, 1976). Weber asistió a la

presentación en Praga, y antes de enviar la partitura a la editorial Schlesinger en Berlín en 1822, realizó varias revisiones basadas en lo que escuchó durante aquella interpretación (Waterhouse, 1986). La primera diferencia entre la versión de 1811 y la revisada de 1822 se encuentra en la introducción orquestal. Ambas coinciden hasta el compás 13; sin embargo, a partir de ese punto, la versión de 1811 modula a Fa menor, mientras que la versión revisada se mantiene durante más compases en la tonalidad inicial de Fa mayor. Desde ese momento hasta la entrada del fagot, ambas versiones presentan diferencias en el ritmo, las notas y la tonalidad.



Ilustración 33: Compases del 14 al 18 versión de 1822. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.



Ilustración 34: Compases del 14 al 18 versión de 1811 (Manuscrito). Extraído del sitio web IMSLP.

De manera similar, la mayoría de las diferencias entre ambas versiones se encuentran principalmente en los *tutti* orquestales, que en ocasiones son más extensos o simplemente distintos, más que en la parte del fagot. En esta última, las variaciones son puntuales y se

concentran sobre todo en aspectos rítmicos. Por ejemplo, en el fragmento ilustrado en la imagen 33, la versión de 1811 presenta una célula rítmica de cinco corcheas, seguida de un silencio de semicorchea y una semicorchea, mientras que en la versión de 1822 se simplifica a ocho corcheas, de las cuales las dos últimas suelen interpretarse como una corchea con puntillo y una semicorchea, tal como aparece en el paréntesis de la imagen 34.



Ilustración 35: célula rítmica del I movimiento del Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT



Ilustración 36: célula rítmica del I movimiento del Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT

Cuarenta años después de la publicación original de 1823, Schlesinger lanzó una versión muy editada para fagot y piano, en la cual se alteraban las intenciones originales de Weber mediante nuevas articulaciones, notas modificadas, dinámicas añadidas y varios errores de copia (Waterhouse, 1986).

El fagotista y pedagogo William Waterhouse analizó todas las versiones conocidas en un artículo académico publicado en 1986, donde detalló los cambios realizados por Weber en su revisión de 1822. Posteriormente, en 1990, editó una versión Urtext, que recuperó las ideas originales del compositor y permitió una comprensión más fiel de la obra (Waterhouse, 1990).

Análisis musical

Concierto para fagot en Fa Mayor, Op. 75

Para este concierto Weber emplea la forma clásica de concierto de tres movimientos, rápido–lento–rápido. La estructura tonal principal de estos tres movimientos se organiza en Fa mayor para el primer movimiento, Si bemol mayor para el segundo movimiento y nuevamente Fa mayor para el tercer movimiento.

Primer movimiento, *Allegro ma non troppo*:

Estructura del primer movimiento: forma sonata.		
Introducción	Compases: 1 al 40	
Exposición	Compases: 41 al 139	Tema A: compás 41 al 62 Compás 62 transición orquestal hasta el 67 donde se sigue desarrollando el tema A hasta el compás 87 Tema B: compás 88 al 118 Transición: 118 al 139
Desarrollo	Compás 140 al 179	Tema A con variación: 140 al 145 Desarrollo del tema Transición: 176 al 179
Recapitulación	Compás 180 al 247	Tema A: 180 al 196 Tema B: 207 al 247

El primer movimiento presenta la indicación de *Allegro ma non troppo*, lo que quiere decir “rápido, pero no demasiado” y está en forma sonata clásica (exposición – desarrollo – recapitulación). Comienza en compás de cuatro cuartos y en la tonalidad de Fa mayor. En la exposición del tema hay una introducción orquestal que se centra en la tónica y la dominante de Fa mayor, el material melódico de dicha introducción se toma del primer y segundo tema, que aparecen más adelante en el movimiento. La introducción, con carácter de marcha, podría considerarse como una preparación dramática para la entrada del solista, lo que resalta el gusto de Weber por la ópera y la teatralidad. Dos compases antes de la entrada del solista, el timpani queda tocando dos compases de negras en un Fa *pianissimo* (muy suave), creando una expectativa por la entrada del solista. El fagot entra entonces triunfalmente en el compás 41 con el tema A de carácter militar hasta el compás 62.



Ilustración 37: Compás del 41 al 62. Concierto para fagot en Fa mayor, Op. 75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

Aquí Weber introduce el motivo principal, que consiste en un patrón de una blanca y una corchea con puntillo seguida de una semicorchea, con la indicación de *risoluto* que quiere

decir “con determinación”, tal como se observa en la figura que ilustra el compás 41. Este motivo es manipulado y variado a lo largo de todo el movimiento.



Ilustración 38: Motivo principal del primer movimiento. Compás 41. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

La entrada del fagot solista en el compás 67, donde el tema continúa desarrollándose, introduce un carácter más *dolce*, que contrasta con el carácter marcial presente en los ritmos de semicorcheas, generando un efecto de diálogo entre ambos caracteres musicales hasta el compás 82.



Ilustración 39: Compás del 67 al 82. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

El tema B comienza en el compás 88 con la indicación de *dolce* nuevamente, donde se ve uno de los motivos más delicados y calmados de este movimiento que luego se ve contrastado

por una serie de semicorcheas donde el fagot solista debe mostrar virtuosismo y un carácter más movido y serio como todo este movimiento.



Ilustración 40: Compás 88 al 98. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

El desarrollo de este movimiento se da del compás 140 al 179, donde hay un cambio de tonalidad a Re menor y comienza con el mismo motivo de blanca y corchea con puntillo seguida de una semicorchea y la misma indicación de *risoluto* del tema A. En esta ocasión lo que sigue no es un tema *dolce* como lo anterior, sino que viene un cambio de tempo con un *animato* en el compás 142 y más tarde en el compás 147 *con fuoco* y esta vez el contraste son grupos de tresillos por grados conjuntos y staccato.



Ilustración 41: Compás del 140 al 155. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

Esta energía del *risoluto* y *con fuoco* se mantiene hasta llegar al compás 172 donde el carácter regresa a ser *dolce*, para entonces dar paso a la recapitulación en el compás 180.



Ilustración 42: Compás del 169 al 179. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

La recapitulación en el compás 180 regresa al tempo original y la misma tonalidad, es exactamente igual que en el compás 41. La diferencia es que el tema B en el compás 207 ahora se encuentra en la dominante de Fa mayor, a diferencia del compás 88 donde se introduce por primera vez este tema y comienza en el segundo grado de Fa mayor. Además, la cadencia final, por ejemplo, en el primer movimiento, hace que el fagot ascienda hasta un Re agudo, que en ese tiempo era la nota más alta que el fagot podía alcanzar (el fagot moderno puede llegar más alto con bastante esfuerzo).



Ilustración 43: Compás del 207 al 220. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

A menudo se argumenta que el estilo de este primer movimiento recuerda tanto al estilo clásico como al romántico, y Weber es conocido por ser una figura importante en ambos.

Segundo movimiento, *Adagio*

Este movimiento se encuentra en la tonalidad subdominante de Si bemol mayor con la indicación de *Adagio*. Está escrito en un tres octavos muy lento. Este movimiento ha sido comparado con arias lentas de ópera, especialmente de la ópera italiana, debido a sus características estilísticas. Este movimiento trata menos sobre el virtuosismo del solista y más sobre el color y la textura general de la obra. La instrumentación deja de ser una

orquesta completa y se reduce a cuarteto de cuerdas, dos cornos en Mi bemol y el fagot solista.



Ilustración 44: Compás del 1 al 8. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

En el desarrollo de este movimiento hay una pequeña sección donde Weber experimenta con el fagot solista tocando en una textura a tres voces junto con dos cornos en Mi bemol del compás 29 al 40. Es algo inusual, pero también está colocado de manera muy expresiva dentro del movimiento.



Ilustración 45: Compás 31 al 36. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

Este movimiento termina con la única cadencia que aparece en el concierto, la cual Weber escribió completamente para el solista.



Ilustración 46: Cadencia del compás 60 al 62. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

Tercer movimiento, *Rondó-Allegro*

El tercer movimiento regresa a la tonalidad principal de Fa mayor y tiene la estructura tradicional de “rondó” de AABACA. Este movimiento es el más rápido de los tres y tiene un carácter jocoso y dulce a su vez, sin perder las partes donde las semicorcheas le brindan este virtuosismo.

El tema A comienza en el compás 1 y termina en el compás 24 y tiene dos motivos principales con el carácter jocoso que presenta el movimiento

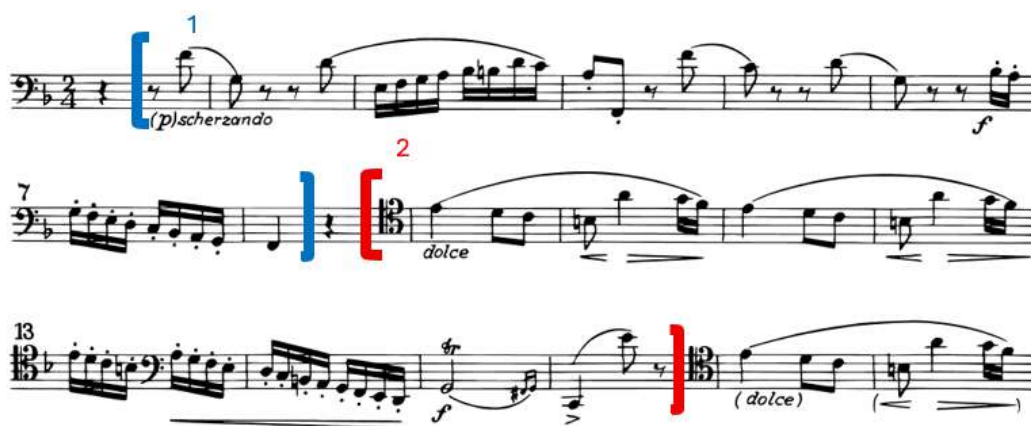


Ilustración 47: Motivo 1 del compás 1 al 8 y Motivo 2 del 9 al 16. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

Este segundo motivo se repite dos veces. El tema A vuelve en el compás 28 hasta el compás 36.

El tema B comienza en el compás 45 y se extiende hasta el 123, comienza con un carácter *dolce* que va hasta el compás 70, en el 71 el compositor coloca la indicación de *con*

fuoco en una sección de semicorcheas lo que le da un contraste ya que se transforma a un momento de más energía, luego hace transición al mismo carácter *dolce* en el compás 93.



Ilustración 48: Compás del 45 al 70. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

En el compás 124 se retoma el tema A, el cual se mantiene hasta el compás 132, reafirmando el material temático principal de la obra y aportando una sensación de estabilidad y reconocimiento auditivo. Este retorno permite al oyente reconectar con la idea inicial, ahora dentro de un contexto más desarrollado.

A partir del compás 133, la orquesta asume el protagonismo retomando este mismo material temático y sometiéndolo a un proceso de desarrollo. En esta sección, el tema es transformado mediante variaciones rítmicas y dinámicas.



Ilustración 49: Compás 124 al 160. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

El tema C comienza en la anacrusa del compás 161 y se extiende hasta el compás 223. Esta sección presenta la indicación de *scherzando*, lo que le otorga un carácter más ligero, ágil y juguetón en comparación con las secciones anteriores. Asimismo, en el compás 182 aparece la indicación de *accelerando*, lo que incrementa progresivamente la velocidad y la tensión musical, aportando mayor energía al discurso. Posteriormente, en la anacrusa al compás 202, se indica un *a tempo*, lo que implica un retorno al pulso original tras la aceleración previa. Debido a estas características rítmicas y expresivas, este tema puede considerarse como una de las secciones más enérgicas de la pieza.



Ilustración 50: Compás del 161 al 189. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

Posteriormente, en el compás 225 se puede escuchar nuevamente material del tema A. En esta sección aparece la indicación de *ritardando*, la cual funciona como una transición hacia el momento final de la pieza, generando una sensación de preparación y cierre del discurso musical. Finalmente, en la anacrusa al compás 237 se retoma

nuevamente el tema A, donde aparece otra vez la indicación de *scherzando*, retomando así el carácter ligero y juguetón presentado anteriormente y conduciendo la obra hacia su conclusión.

The image displays a musical score for Bassoon, spanning measures 219 to 250. The key signature is F major (one flat) and the time signature is 2/4. The score is divided into several systems. The first system (measures 219-228) includes a red bracket labeled 'Transición (rit.)' and the word 'dolce'. The second system (measures 229-238) features a blue bracket labeled 'Tema A' and 'scherzando', with a 'rit. a tpo)' marking. The third system (measures 239-244) continues the 'scherzando' theme with a forte (f) dynamic. The fourth system (measures 245-249) shows a complex rhythmic passage with sixteenth notes and a forte (f) dynamic. The fifth system (measures 250) is marked 'Fl./Viol. I' and shows a transition to a new section with a forte (f) dynamic.

Ilustración 51: Compás 219 al 262. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

Finalmente, la pieza culmina con un pasaje de escalas y arpeggios en semicorcheas que resaltan el virtuosismo del solista. Este tipo de escritura instrumental es característico de las obras concertantes de Carl Maria von Weber, en las que el compositor explora las capacidades técnicas y expresivas del instrumento solista, especialmente en pasajes de gran agilidad y brillantez.

Resolución de dificultades técnicas

Concierto para fagot en Fa Mayor, Op. 75

Una de las dificultades del concierto radica en la presencia de múltiples caracteres interpretativos. En el primer tema del fagot, Weber concibe el instrumento con un carácter similar al de una trompeta, ya que este tema es muy enérgico y presenta un carácter marcial. Posteriormente, la música cambia a un carácter más dulce y lírico, por lo que se puede percibir como una conversación entre dos personajes: el primero, serio, marcial y enérgico; y el segundo, dulce, lírico y suave. La identificación de estos “personajes” conduce a una mejor comprensión de la obra y puede ayudar a darle la dirección interpretativa necesaria, un ejemplo muy claro de un lugar donde ocurre esta “conversación entre personajes” es en el compás 67, que se introduce por primera vez desde que entra el fagot solista la palabra “dolce”, que se mantiene dulce hasta llegar al compás 69, en la semicorchea seguida de una corchea con puntillo y una semicorchea pasamos al carácter enérgico nuevamente con las semicorcheas que le siguen y en el compás 71 con la corchea con puntillo seguida de la semicorchea vuelve a ser dulce.



Ilustración 52: Compás del 67 al 82. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

De igual manera, a lo largo de la obra existen numerosos pasajes en los que se presenta este diálogo entre caracteres contrastantes, lo que genera un contraste muy marcado, el cual debe ser claramente identificado e interpretado para que la obra tenga sentido musical y coherencia interpretativa.

Las constantes escalas en semicorcheas, quintillos y seisillos articulados representaron uno de los mayores retos en el primer y tercer movimiento. Para abordar esta dificultad, utilicé ejercicios de articulación que comienzan con una sola nota y que, progresivamente, pueden aplicarse a diferentes alturas o incluso a la escala que se esté trabajando.

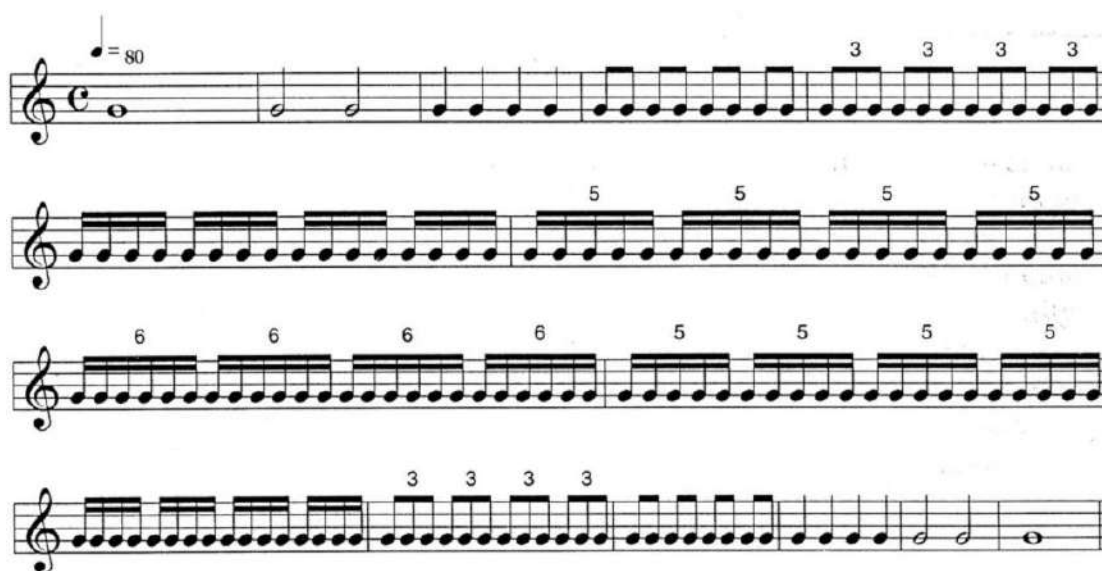


Ilustración 53: Ejercicio de articulación. Extraído del libro Clarinet Warm-Ups. Materials for the Contemporary Clarinetist de Kelly Burke.

En estos ejercicios, como se muestra en la ilustración 53, se debe variar entre una articulación *legato* y luego realizarse *staccato*.

Otro momento que representó un “peligro” en el primer movimiento fue el compás 232, donde aparecen notas sobreagudas, en especial el Re₄, como se ilustra en la imagen.



Ilustración 54: Compás 232. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT

La digitación utilizada para esta nota es la que se muestra en la imagen 55, donde se observa el uso del medio hueco, el cual proporciona una afinación más estable en esta nota, que resulta especialmente difícil en el fagot.

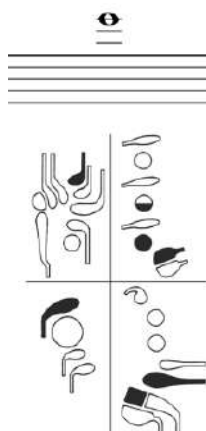


Ilustración 55: Digitación utilizada para el Re4 en el compás 232. Imagen extraída del sitio web Weber State.

En el segundo movimiento, la interpretación adquiere una importancia fundamental, ya que este se centra menos en el virtuosismo del solista y más en el color sonoro y la textura general de la obra. Se trata de un movimiento lento que probablemente contiene una de las melodías más hermosas escritas para fagot. Como recomendación interpretativa, resulta conveniente relegar en cierta medida la preocupación técnica para concentrarse en los matices, las dinámicas y la dirección musical de cada frase.

La sección de la cadencia constituye uno de los momentos más relevantes del movimiento, puesto que, como se mencionó anteriormente, es la única cadencia escrita íntegramente por el compositor a lo largo de la obra. En este pasaje, el fagot queda completamente expuesto, al ser el único instrumento que interviene, lo que genera una textura transparente que exige una cuidadosa toma de decisiones interpretativas en cuanto a su ejecución.

En el tercer movimiento, el virtuosismo de la parte solista también está construido sobre un carácter teatral. A través de largas escalas, saltos entre los registros agudo y grave, así como trinos y arpeggios de gran dificultad, se resalta el sentido jocosos y humorístico característico de Weber. Asimismo, se presentan nuevamente momentos de diálogo entre caracteres dulces y otros más serios, similar a lo que ocurre en el primer movimiento, los cuales el intérprete debe identificar y contrastar claramente en la interpretación. Un ejemplo de esto se encuentra desde el inicio del movimiento, que comienza con un carácter gracioso, pero pocos compases después aparece la indicación *dolce*, lo que evidencia un cambio de carácter que debe ser destacado por el solista.



Ilustración 56: Compás del 1 al 18. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

En el aspecto técnico, como se ha mencionado anteriormente, este concierto exige un alto nivel de virtuosismo por parte del intérprete. La obra presenta numerosos pasajes de semicorcheas a gran velocidad que deben ser aislados y estudiados de manera individual y progresiva. La dificultad no radica únicamente en la velocidad de estos pasajes, sino también en la correcta articulación, lo que incrementa considerablemente el nivel de exigencia técnica. Por ello, se recomienda el estudio a tempo lento, aumentando la velocidad de manera progresiva hasta lograr claridad, precisión y uniformidad en la articulación, de modo que cada nota pueda percibirse con claridad incluso en los pasajes más rápidos.

Ilustración 57: Compás del 94 al 118 divididos en secciones pequeñas. Concierto para fagot en Fa mayor, Op.75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

La ilustración 41 muestra uno de los pasajes más complejos del primer movimiento. Este es uno de los momentos en los que aparecen numerosos pasajes rápidos, por lo que se

recomienda aislarlos y estudiarlos en secciones más pequeñas. Un ejemplo de cómo puede realizarse este tipo de estudio se presenta en la imagen. Al seccionarlos, además de estudiarlos primero lento y luego subir la velocidad progresivamente, se puede ver las mismas secciones con diferentes ritmos como se ilustra en la imagen 53.

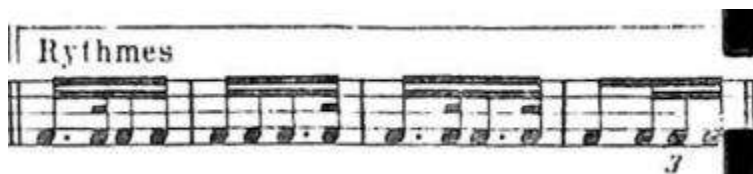


Ilustración 58: Ejemplo de ritmos que se pueden emplear al estudiar pasajes de semicorcheas complejos. Imagen extraída del libro Enseignement complet du basson de Fernand Obradou.

Este tipo de ejercicio ayuda a desactivar el “piloto automático”, ya que, al cambiar el ritmo, se obliga al cerebro y a los dedos a procesar cada nota de forma consciente, asimismo, se mejora la precisión técnica ya que al variar los ritmos se le da más tiempo de atención a ciertas notas lo que brinda más seguridad al momento de ejecutar el ritmo real.

Por otra parte, la obra incluye notas en el registro sobreagudo, siendo la más aguda un Re sobreagudo, el cual incluso en el fagot moderno puede resultar difícil de ejecutar. Esta nota debe practicarse con afinador, prestando especial atención al apoyo del aire, la posición de la embocadura y la estabilidad de la afinación.

Finalmente, los saltos de intervalos amplios que aparecen a lo largo de los movimientos, especialmente en el tercero, deben estudiarse con gran detenimiento para evitar quiebres en el sonido o imprecisiones en la afinación. El objetivo es lograr cambios de registro limpios, homogéneos y controlados, manteniendo siempre la calidad del sonido en todos los registros del instrumento.



Ilustración 59: Compás del 71 al 82. Concierto para fagot en Fa mayor, Op. 75, Weber. Edición Breitkopf. URTEXT.

En general, la técnica en este concierto no debe trabajarse únicamente como un medio para superar las dificultades mecánicas, sino como una herramienta que permita al intérprete expresar los diferentes caracteres, contrastes y elementos teatrales presentes en la obra.

CAPÍTULO III

GUSTAV SCHRECK

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

Gustav Schreck (1849 – 1918)

Gustav Schreck fue un compositor, pedagogo y director coral alemán asociado a la tradición musical de Leipzig durante el período romántico tardío. Nació en Zeulenroda, Alemania, el 9 de septiembre de 1849. Durante su juventud estudió en el Lyceum de Greiz entre 1863 y 1867, donde adquirió experiencia musical temprana como miembro del coro estudiantil, lo cual constituyó un elemento importante en su formación inicial (Lipori, s.f.).



Ilustración 60: Retrato anónimo de Gustav Schreck, extraído del sitio web Wikipedia.

En 1868 ingresó al Conservatorio de Leipzig, uno de los centros musicales más importantes de Alemania en el siglo XIX, donde estudió teoría y composición con Ernst Friedrich Richter, Robert Papperitz y Salomon Jadassohn. Tras completar sus estudios en 1870, trabajó como profesor en una escuela privada en Viborg hasta 1874, periodo durante el cual conoció a su futura esposa, quien posteriormente escribiría textos para varias de sus composiciones vocales (Lipori, s.f.).

En 1874 Schreck regresó a Leipzig, ciudad en la que desarrolló la mayor parte de su carrera profesional. En 1887 fue nombrado profesor de teoría musical en el Conservatorio de Leipzig y en 1892 fue designado Kantor de la Thomasschule, institución históricamente vinculada a Johann Sebastian Bach, quien había ocupado este cargo durante el siglo XVIII. Durante su gestión dirigió el coro de niños Thomanerchor y contribuyó a ampliar sus actividades artísticas mediante presentaciones junto a la Orquesta del Gewandhaus de Leipzig (Lipori, s. f.; Smith, s. f.).

Gran parte de la producción musical de Schreck está dedicada a la música vocal y coral, en gran medida debido a su prolongada labor en la Thomasschule. Además de su actividad compositiva, fue conocido por sus ediciones y reducciones para piano de diversas cantatas y obras de Bach, contribuyendo al estudio y difusión de este repertorio. En 1898 comenzó a impartir clases también en la Universidad de Leipzig y en 1909 recibió un doctorado honorario de dicha institución en reconocimiento a su labor académica y musical (Smith, s.f.).

Aunque su producción instrumental es relativamente reducida, Schreck compuso algunas obras importantes para instrumentos de viento. Entre ellas destacan la Sonata para fagot y piano, Op. 9, una sonata para oboe y piano y el Nonett, Op. 40, para conjunto de vientos. La sonata para fagot es considerada actualmente una obra estándar dentro del repertorio del instrumento y una de las pocas sonatas del período romántico escritas para fagot, lo que le confiere especial relevancia dentro de la literatura del instrumento (Lipori, s.f.)

El estilo compositivo de Schreck se caracteriza por el uso de formas tradicionales del romanticismo y por una marcada influencia de la escritura vocal en sus líneas melódicas, lo que otorga a sus obras instrumentales un carácter *cantabile* asociado a la tradición coral alemana (Lipori, s. f.; Smith, s. f.).

Schreck permaneció activo en la enseñanza y en la dirección coral hasta los últimos años de su vida. Su salud comenzó a deteriorarse en 1917 y falleció el 22 de enero de 1918 en Leipzig. Aunque su obra no es ampliamente interpretada en la actualidad, su legado permanece principalmente en la tradición coral alemana y en algunas obras instrumentales que continúan siendo interpretadas por músicos especializados (Smith, s.f.).

Contexto histórico de la Sonata para Fagot y Piano, Op. 9

La Sonata para fagot y piano, Op. 9 de Gustav Schreck es considerada actualmente una obra estándar dentro del repertorio del fagot y una de las pocas sonatas del período romántico escritas para este instrumento. Sin embargo, se conoce relativamente poco sobre el compositor. Además de esta sonata, Schreck también compuso un *Nonett* para dos flautas, oboe, dos clarinetes, dos cornos y dos fagotes (Lipori, s.f.).

La Sonata para fagot y piano, Op. 9 está estructurada en tres movimientos, en los cuales la melodía es compartida de manera relativamente equitativa entre ambos instrumentos. No obstante, la parte del piano presenta en ocasiones una textura bastante densa, lo que puede requerir que el fagotista proyecte el sonido con mayor intensidad que la indicada en las dinámicas de la partitura. A lo largo de la obra existen numerosas oportunidades para emplear *rubato*, lo que contribuye a la flexibilidad expresiva durante la interpretación (Lipori, s.f.).

Aunque no se conoce con exactitud la fecha de composición de la obra, diversos estudios sitúan su origen aproximadamente en la década de 1880, período en el que Schreck desarrollaba su actividad musical en Leipzig. Tampoco existe certeza sobre el intérprete para quien fue escrita; sin embargo, uno de los fagotistas más prominentes en Leipzig hasta 1888 fue **Julius Weissenborn**, por lo que es posible que la obra haya sido compuesta teniendo en mente a este reconocido intérprete y pedagogo del instrumento (Lipori, s.f.).

Análisis musical

Sonata para Fagot y Piano, Op. 9

La sonata para fagot y piano se estructura en tres movimientos: un primer movimiento rápido, un segundo movimiento lento y un tercer movimiento nuevamente rápido. El primer movimiento se encuentra en la tonalidad principal de Mi bemol mayor, el segundo se desarrolla en La bemol mayor, mientras que el tercer movimiento retorna a la tonalidad de Mi bemol mayor, estableciendo así un sentido de unidad tonal a lo largo de la obra. Cabe destacar que se trata de una sonata para fagot y piano, por lo que a lo largo de la obra se observan numerosos pasajes en los que el piano asume un papel protagonista o establece un diálogo constante con el fagot.

Primer movimiento, *Allegro ma non troppo*

Estructura del primer movimiento: forma sonata		
Exposición	Compás 1 al 64	Tema A: compás 1 al 14 Transición: compás 15 al 32 Tema B: compás 32 al 42 Cierre: compás 43 al 64
Desarrollo	Compás 65 al 108	Tema A con variación: 65 al 68.
Recapitulación	Compás 109 al 142	Tema A: compás 109 al 116 Tema B: compás 117 al 126 Cierre: compás 127 al 142
Coda	Compás 143 al 148	

El primer movimiento lleva la indicación *Allegro ma non troppo*, que significa “rápido, pero no demasiado”, y se desarrolla dentro de la forma sonata. El tema principal se presenta en el primer compás en la tonalidad de Mi bemol mayor, interpretado inicialmente por el fagot.



Ilustración 61: Compás del 1 al 9. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.

Hasta que en el compás 9 el piano responde con lo que parece ser una variación del mismo tema, estableciendo así un diálogo entre los dos instrumentos que se desarrolla hasta el compás 14.



Ilustración 62: Compás del 9 al 14. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.

En el compás 15 comienza una transición de varios compases en lo que es un diálogo muy agitado con el piano que va poco a poco *crescendo* hasta llegar al compás 25 donde hace un pequeño clímax con la indicación de fortísimo (*ff*) con brío esta transición y luego de ahí va en *diminuendo* hasta el compás 32 donde entra el fagot en un nuevo tema, esta vez en la tonalidad de Si bemol mayor. Comienza con la indicación de *dolce*, *tenuto* y *ritardando*, el *ritardando* solo se encuentra en las tres corcheas en anacrusa al compás 33 donde empieza *a tempo* y expresivo y con la indicación de *Ruhig*, que quiere decir tranquilo; además de esto, también aparece la indicación de *meno mosso*. Esta indicación señala un cambio de tempo muy marcado que debe contrastar totalmente con la velocidad anterior.



Ilustración 63: Compás del 32 al 36. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.

El cierre de la exposición del primer movimiento abarca desde el compás 43 hasta el 64. Todo el material melódico en esta sección está ligado y se compone principalmente de escalas y arpeggios. La velocidad aumenta progresivamente hasta el compás 49, donde aparece la indicación *con moto*, que significa “con movimiento” o “dinamismo”. De manera paralela al aumento de velocidad, se produce un *crescendo* que alcanza su punto máximo en el compás 49 con la dinámica *forte*, la cual se mantiene hasta el compás 55, momento en el que retorna a una dinámica *piano* acompañado de la indicación *espressivo*.



Ilustración 64: Compás del 43 al 50. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.

El desarrollo comienza en el compás 65 y pasa por diversas tonalidades hasta llegar al compás 108. Este desarrollo comienza nuevamente con lo que parece ser el tema, pero con una variación ya que está en otra tonalidad (Sol bemol mayor), y el tema no continua, vemos desarrollare múltiples veces patrones de corcheas, negras y blancas donde también ocurre la dinámica anterior: empieza en una dinámica de *piano* con la indicación de tranquilo y luego podemos tomar desde el 69 que va acelerando progresivamente y crescendo en volumen igualmente hasta llegar al compás 77 que tiene las indicaciones de *fuerte* y *con molto*.



Ilustración 65: Compás del 65 al 81. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.

La recapitulación comienza entonces en el compás 109, es igual al comienzo, la única diferencia es que en esta ocasión se elimina la transición, por lo que el segundo tema sigue inmediatamente al tema principal, comenzando en el compás 117 en Mi bemol mayor y lo realiza el piano junto con el fagot.



Ilustración 66: Compás del 109 al 117. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.

El tema de cierre inicia en el compás 127 y la sección concluye con una breve coda del compás 143 hasta el final.

Segundo movimiento, *Largo*

El segundo movimiento está marcado *Largo* y se encuentra en forma ABA. Este movimiento, en particular, presenta muchas cualidades vocales, casi como una imitación de un aria de ópera. El movimiento presenta el primer tema en la tonalidad de La bemol mayor, con un acompañamiento de piano mucho más ligero en esta sección que como se mostraba en el primer movimiento. El tema A se extiende del compás 1 hasta el 28, siempre con el acompañamiento de piano ligero.



Ilustración 67: Compás del 1 al 5. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.

La sección B del movimiento comienza en el compás 29, lo que conduce al regreso del tema A en el compás 33. Otra breve cadencia al final del compás 44 conduce a una coda en el compás siguiente, la cual da final al movimiento.

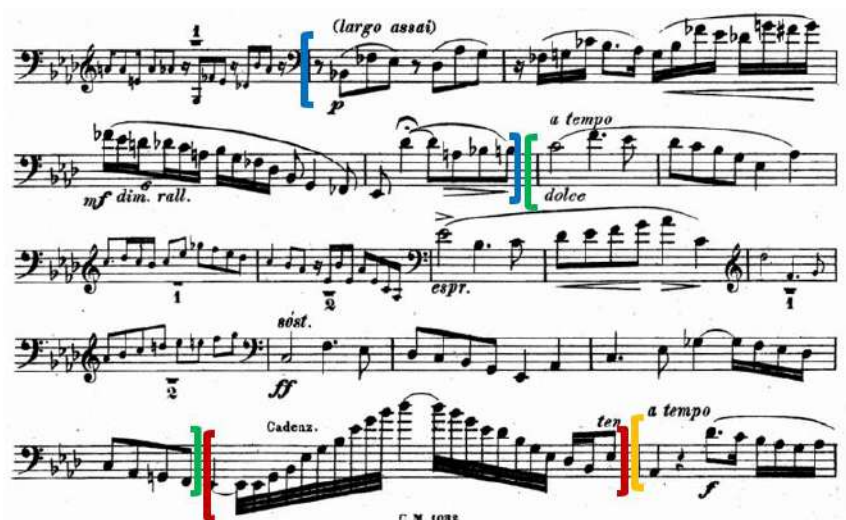


Ilustración 68: Compás 29 al 32 (color azul) tema B, compás del 33 al 44 (color verde) regreso del tema A, compás 44 (color rojo) cadencia, compás 145 (color amarillo) inicio de la coda. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.

Este movimiento termina en una dinámica piano con un *diminuendo* hasta *pianissimo*, acompañado de la indicación *morendo*, que significa “desvaneciéndose”, sugiriendo que el sonido debe ir desapareciendo gradualmente hasta el final del movimiento.

Tercer movimiento, *Allegro*

Estructura del tercer movimiento: forma sonata-allegro		
Introducción	Compás 1 al 4	
Exposición	Compás 5 al 63	Tema A: compás 5 al 13 Transición: 12 al 37 Tema B: compás 38 al 49 Cierre: compás 50 al 64
Desarrollo	Compás 64 al 105	
Recapitulación	Compás 106 al 144	Tema B: 106 al 116 Cierre: 117 al 144
Coda	Compás 145 al 159	

El movimiento final está marcado *Allegro* y también se encuentra en forma sonata-allegro, comenzando en la tonalidad de Mi bemol mayor. Después de una introducción de cuatro compases, el tema principal se presenta en el compás 5 en el piano.



Ilustración 69: Compás 5 al 8. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.

La transición comienza en el compás 13. Toda esta sección de transición consiste en un diálogo entre el fagot y el piano, en el que se pone de manifiesto que no se trata de una sonata únicamente para fagot, sino de una obra en la que ambos instrumentos tienen un papel protagonista. Esta sección conduce al segundo tema, que inicia en el compás 38 en la tonalidad de Si bemol mayor.



Ilustración 70: Compás 38 al 50. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.

El material de cierre de la exposición comienza en el compás 50 y el desarrollo inicia en el compás 64, en el compás anterior un *ritardando* y la indicación de *dolce* dan paso a este nuevo tema que se da en el desarrollo.



Ilustración 71: Compás del 61 al 67. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger.

En el compás 67 hay una doble barra que ponen en un minúsculo detenimiento las semicorcheas para luego ir a un momento diferente de negras, con la indicación de *espressivo*.

El tema principal no regresa en la recapitulación, por lo que el desarrollo termina en el compás 105 con el regreso del segundo tema en el compás 106 nuevamente en la tonalidad principal de Mi bemol mayor.



Ilustración 72: Compás del 106 al 113. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger

El material de cierre comienza en el compás 117, lo que conduce a una breve cadencia en el compás 140.



Ilustración 73: Compás 140 al 144. Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger

La obra culmina en una coda que comienza en el compás 145 dando un final resonante.

Resolución de dificultades técnicas

Sonata para Fagot y Piano, Op. 9

Las principales dificultades del primer movimiento radican en lograr una ejecución fluida de las ligaduras y en mantener un adecuado equilibrio con la parte pianística, la cual presenta un carácter sonoro contundente. Algunas ligaduras son extensas y requieren un control técnico avanzado, pudiendo implicar el uso de recursos como el *flick* o digitaciones alternativas para garantizar su correcta emisión. Por ejemplo, en el primer compás del movimiento se presenta una ligadura de sol a mi bemol que puede requerir, para asegurar la adecuada respuesta del mi bemol, un toque rápido de la llave de do sostenido o, alternativamente, levantar el primer dedo de la mano derecha, esta última opción es la que se utilizará.



Ilustración 74: Compás 1 donde se muestra la ligadura de Sol a Mi bemol en la Sonata para fagot y piano, Op. 9, Schreck. Edición Carl Merseburger

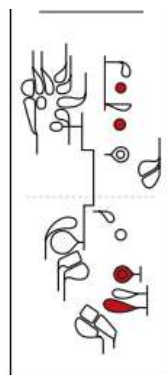


Ilustración 75: Digitación utilizada para el Mi bemol mencionado. Imagen extraída del sitio web Yamaha.com

En la práctica de los tresillos en este primer movimiento, algunos de los cuales presentan la indicación *con moto* (es decir, “con movimiento”), resulta necesario abordarlos inicialmente a una velocidad lenta y aumentarla de manera progresiva. Asimismo, puede recurrirse a ejercicios con variaciones rítmicas para facilitar su dominio, como se muestra en la ilustración 71.



Ilustración 76: Ejemplo de ritmos que se pueden emplear al estudiar pasajes de tresillos complejos. Imagen extraída del libro *Enseignement complet du basson* de Fernand Obradou.

Asimismo, a lo largo de la pieza se presentan diversos cambios de tempo que resultan fundamentales para la construcción del sentido musical y la dirección de la obra. Estos pueden ser complejos de ensamblar en conjunto; por ello, se recomienda establecer velocidades de referencia claras y que los intérpretes las interioricen durante su práctica individual, facilitando así la coordinación en el trabajo de conjunto.

Las dificultades en este segundo movimiento son muy similares a las del primero, ya que la mayoría de los pasajes se encuentran ligados y contienen intervalos amplios dentro de estas ligaduras. Además, el registro en este movimiento es ligeramente más amplio, alcanzando el Re bemol sobreagudo en la segunda cadencia, lo que exige mayor control de la columna de aire, la afinación y la estabilidad del sonido en el registro agudo, por lo tanto, es muy importante tener total conciencia de que estemos usando el apoyo correcto.

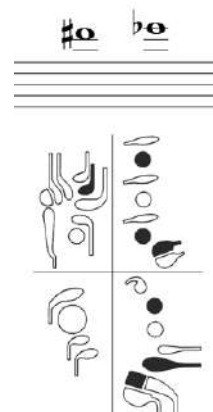


Ilustración 77: Digitación utilizada para el Re bemol sobreagudo de la cadencia. Imagen extraída del sitio web Weber State

Para lograr una buena calidad sonora en estos intervalos amplios, se recomienda como estrategia de estudio practicar notas largas en los intervalos que presenten mayor dificultad, y posteriormente ir reduciendo progresivamente la duración de las figuras rítmicas hasta llegar a la figuración original de la obra. Esto permite estabilizar la afinación, mejorar la conexión entre notas y facilitar la ejecución fluida de los pasajes ligados.

En el tercer movimiento, dado que el tempo es un poco más rápido que el del primero, existen algunas mayores exigencias técnicas en este movimiento. A lo largo de la obra aparecen varios pasajes de semicorcheas, algunos de los cuales consisten en la repetición de unas pocas notas en rápida sucesión.

Por ejemplo, al comienzo del desarrollo en el compás 64, hay semicorcheas que ascienden y descienden entre Re, Mi bemol y Fa graves, lo que puede requerir el uso de una digitación alternativa para producir este pasaje con mayor fluidez. Una digitación alternativa común para el Fa grave en un pasaje como este es tocar el Mi bemol de manera normal y luego levantar todos los dedos de la mano izquierda para producir el Fa.

Nuevamente, también existen algunos problemas de balance con el piano, lo que puede requerir que el fagotista toque con mayor sonoridad.

CAPÍTULO IV

NOELIA ESCALZO

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

Noelia Escalzo (1979 – presente)



Ilustración 78: Fotografía de Noelia Escalzo, extraída del sitio web Noelia Escalzo.

Noelia Escalzo, nació en Córdoba el 19 de octubre de 1979.

Es una compositora, cantante y docente argentina cuya obra se caracteriza por la integración de elementos de la música académica con raíces folklóricas y latinoamericanas. Su producción abarca géneros sinfónicos, camerísticos y vocales, y ha sido interpretada en diversos países de América y Europa, entre ellos Argentina, Perú, Ecuador, Estados

Unidos, España, México, Italia y Alemania (Escalzo, s.f.).

Egresada de la Universidad Nacional de Córdoba con los títulos de Licenciada y Profesora en Composición Musical, Escalzo completó además la carrera de Dirección de Coros y Orquestas en la Universidad Nacional de Avellaneda (Buenos Aires), donde actualmente estudia Dirección Orquestal con el maestro Ignacio García Vidal. Inició su formación musical en el Conservatorio Provincial de Música “Félix T. Garzón”, donde estudió violín y piano (Octavado, s.f.)

Desde temprana edad, guiada por su padre, el pianista Ventura “Lalo” Escalzo, se vinculó con la música popular argentina, participando como pianista y cantante en agrupaciones folklóricas y de música ciudadana. Esta experiencia temprana se consolidó con estudios de canto popular junto al tenor Eduardo Jaime y de canto lírico con la soprano Ana Josefina Arbach (Octavado, s.f.).

Escalzo ha sido reconocida como una de las compositoras pioneras en promover la inclusión de la música argentina dentro de los planes de estudio de universidades en Estados

Unidos y Canadá. Su obra “Tromborerá” fue galardonada en la edición 2014 del Concurso de Composición para Trombonanza, y el guitarrista Sergio Puccini estrenó su pieza “Tributo a Lalo Schifrin” en Los Ángeles. Asimismo, compuso el primer concierto para Contraforte, estrenado por el maestro Lewis Lipnick (Orquesta Sinfónica Nacional de Washington D.C.) durante la Conferencia Internacional de Dobles Cañas (Escalzo, s.f.).

Entre sus composiciones más destacadas se encuentran los ballets “Juana Azurduy”, estrenado por la Orquesta Sinfónica de Salta, y “Ánima Animal”, creado junto al bailarín principal del American Ballet Theatre, Herman Cornejo. También es autora de la obra “Doctor Tango”, compuesta para la Clínica Mayo en Minnesota. Ha sido jurado en distintos concursos de composición desde 2018, y ponente en los festivales International Trombone Festival (ITF) de 2022 y 2024, realizados en Estados Unidos (Octavado, s.f.).

Actualmente, forma parte del Foro Argentino de Compositoras y del staff de compositores de la editorial Absolute Brass (Atlanta, Estados Unidos). Sus obras están registradas en la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), y han sido interpretadas por destacados solistas y agrupaciones, entre ellos Patricio Cosentino, Jamie Williams, Sauro Berti, Sergio Puccini, el Quinteto de Clarinetes del Bicentenario y el Trío Vientos del Plata (Escalzo, s.f.).

Entre sus proyectos más recientes se incluyen tres piezas para la gira internacional de Andrea Bocelli y Andrea Griminelli, un trío para trombones y piano presentado en la International Women Brass Conference en Mito (Japón), un nuevo ballet y un libro pedagógico de música para fagot. Su trayectoria se distingue por la proyección internacional de su obra y por su constante labor en la difusión de la música académica argentina contemporánea (Escalzo, s.f.).

Contexto histórico de Argenta

Argenta es una pequeña suite argentina, compuesta originalmente para fagot y piano. Al ser una suite, la misma contiene cuatro movimientos donde cada uno es una danza característica del país de proveniencia de la compositora:

- **Primer movimiento:** Zamba – Tango. La zamba es una danza suelta, insinuante y expresiva que simboliza el cortejo (Alvear, 2022), y el tango es una danza de emociones profundas expresadas a través del abrazo y movimiento (Cultura, 2020).
- **Segundo movimiento:** Malambo, danza folklórica masculina, enérgica y rítmica basada en zapateos (Pacheco, 2020).
- **Tercer movimiento:** Vidala, su ritmo es lento, melancólico, cantado a dos voces y en octosílabos (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, pág. 2153).
- **Cuarto movimiento:** Milonga, danza ágil y vivaz, considerada antecedente del tango y muy ligada al canto popular (Vega, 1944)

Según Noelia Escalzo (comunicación personal 27 de enero de 2026)

Argenta es una suite que busca mostrar diferentes estilos argentinos. Por lo general, el mundo relaciona Argentina solamente con el Tango. Sin embargo, por ser un país que recibió mucha inmigración post guerra, especialmente de Europa, su música es un crisol de diferentes influencias. Argenta muestra algunas de esas influencias.

La música argentina tiene dos caminos muy marcados: el tango y el folclore. El primero es más de la ciudad, especialmente Buenos Aires y el puerto que recibía a los inmigrantes y el segundo es más del interior. Del campo y los campesinos o "gauchos" que se dedicaban mayormente a las actividades agrícolas y ganaderas. Ambas líneas, tienen romanticismo, danza, desafíos armónicos.

Al mismo tiempo, el folclore cambia de acuerdo con la región. El norte argentino, por ejemplo, con escenarios de montañas y valles desérticos, los fuertes vientos cordilleranos zumban y en base a esos sonidos, se han formado las escalas pentatónicas de los instrumentos regionales de viento. Representados en la vidala de ARGENTA, que dibuja los picos ascendentes y las bajadas de las montañas.

Argenta tiene danza, romance, baile ágil y nostalgia. Es un pequeño viaje por el país.

Esta obra fue comisionada por el maestro Lewis Lipnick, fagotista de la NSO de Washington posterior a una visita a Argentina, donde conoció varias de estas danzas. Es común cuando se piensa en Argentina, que sólo sea en Tango, pero Argentina es más que el tango y eso es lo que busqué mostrar en esta obra (Escalzo, comunicación personal, 24 de marzo de 2026). Lipnick es un fagotista muy destacado, realizó sus estudios en Mozarteum en Salzburgo, Austria y el Conservatorio Peabody en Baltimore. Además, destaca al ser el único fagotista perteneciente a una orquesta sinfónica que se ha especializado en el instrumento del “contraforte”, para el cual Escalzo también compuso Tango Fantasy que es una Fantasía compuesta para contraforte y orquesta (The John F. Kennedy Center of Performing Arts, s.f.)

Análisis Musical

Argenta

Primer movimiento, Zamba – Tango

El primer movimiento, es una referencia directa al lenguaje del tango argentino, integrando elementos rítmicos, armónicos y expresivos propios de este género dentro de un contexto de música de cámara contemporánea.

Desde una perspectiva formal, el movimiento presenta una estructura tripartita con elementos de variación y recapitulación transformada, en la que se alternan secciones temáticas claramente definidas con pasajes de carácter improvisado.

La obra se encuentra en compás de 3/4, lo cual, aunque no es el más característico del tango tradicional (frecuentemente en 2/4 o 4/4), permite a la compositora explorar una reinterpretación métrica del género, aportando fluidez y un carácter más estilizado al discurso musical.

La obra inicia con una introducción a cargo del piano, cuya función es establecer tanto el material motivico inicial como el carácter general del movimiento. Desde el punto de vista armónico, esta sección se caracteriza por un tratamiento modal, con desplazamientos entre centros como do, sol y fa, lo que sugiere una organización no estrictamente tonal.

Este uso de la modalidad responde a prácticas comunes en la música argentina del siglo XX. La introducción presenta además patrones rítmicos marcados que evocan el carácter bailable, sensual y acentuado del tango, funcionando como un antecedente directo del material temático posterior.

9

Musical notation for measure 9: Bass clef, 3/4 time signature. The notes are G2 (quarter), A2-B2 (eighth pair), C3 (half).

Tras la exposición, el piano retoma el protagonismo mediante una sección que, aunque basada en el material armónico inicial, presenta una mayor libertad rítmica y discursiva. Este pasaje puede interpretarse como una imitación estilizada de la improvisación del bandoneón, elemento central en la práctica interpretativa del tango.

Durante esta sección, no se presenta un nuevo tema, sino que se trabaja a partir de la variación continua del acompañamiento y del material motivico, lo cual contribuye a una sensación de crecimiento progresivo. Asimismo, se percibe un aumento en la densidad rítmica y en la intensidad expresiva, lo que puede asociarse con la intensificación coreográfica del tango, donde el movimiento corporal se vuelve más enérgico y dramático.

84

Este procedimiento puede entenderse como una reexposición variada, en la que el material original no se presenta de manera literal, sino reinterpretado a través de recursos como la disminución rítmica, la expansión melódica y el aumento de la densidad textural. Esta sección funciona como un punto de máxima tensión dentro del movimiento.

En el compás 65, el piano reintroduce el material de la introducción, pero transpuesto y adaptado a un nuevo centro modal, cercano al ámbito de sol dórico. Este cambio implica no solo una variación tonal/modal, sino también una transformación en el carácter del material.

Desde el punto de vista formal, esta sección puede interpretarse como una recapitulación transformada, ya que retoma elementos iniciales, pero los recontextualiza dentro de un nuevo marco expresivo. La música adquiere aquí un carácter más contenido, evocando una sensación de resolución tras la acumulación de energía previa.

Segundo Movimiento, Malambo

El segundo movimiento se fundamenta en la estilización de una de las danzas más representativas del folklore argentino. El malambo, tradicionalmente asociado a la destreza rítmica masculina y al zapateo competitivo, se caracteriza por patrones rítmicos insistentes, acentuaciones marcadas y una progresiva intensificación energética. La compositora traslada estos elementos al ámbito camerístico mediante recursos rítmicos, texturales y tímbricos innovadores.

Desde el punto de vista formal, el movimiento presenta una estructura basada en la repetición variada, donde el desarrollo se construye a partir de la reiteración progresivamente ornamentada de un material temático simple.

El movimiento inicia con una breve introducción en el piano que incorpora una técnica extendida: la percusión directa sobre el instrumento (golpe en el cajón) con la mano derecha, mientras la mano izquierda establece el centro tonal en do.

Aunque la escritura rítmica se presenta en subdivisión de corcheas, la acentuación genera la percepción de tres pulsos, produciendo una ambigüedad métrica que sugiere una superposición entre subdivisión binaria y acento ternario. Este recurso evoca directamente el carácter del zapateo del malambo, donde el ritmo corporal puede generar desplazamientos acentuales complejos.

En el compás 95 aparece el tema principal. Este tema se caracteriza por su simplicidad melódica, coherente con su origen folklórico, ya que su función principal es sostener el carácterailable más que exhibir complejidad estructural.



Ilustración 80: Compás 95 al 98. Tema principal. Argenta, Escalzo. Edición personal.

El tema se repite cuatro veces de manera prácticamente literal, reforzando su función motivica y su carácter cíclico. Esta repetición insistente es un rasgo típico del malambo, donde la reiteración rítmica sostiene la energía del baile.

Posteriormente, el mismo material temático es presentado nuevamente en cuatro repeticiones, pero ahora con una ligera ornamentación melódica y mayor elaboración rítmica. Aunque sigue siendo reconocible como el tema inicial, esta sección funciona como una variación del tema (Tema II derivado).



Ilustración 81: Compás 103 al 106. Argenta, Escalzo. Edición personal.

De estas cuatro repeticiones:

- Las tres primeras mantienen una variación moderada,
- La cuarta introduce una modificación más evidente, incluyendo una leve inflexión armónica (micro-modulación) que sugiere una función cadencial.

Este procedimiento establece un patrón estructural:

repetición + intensificación + variación final cadencial.

En el compás 127 se introduce una nueva idea temática que puede considerarse el núcleo representativo del malambo, asociado directamente con el momento de mayor energía del baile.



Ilustración 82: Compás 127 al 132. Argenta, Escalzo. Edición personal.

Este tema se presenta también en un esquema de cuatro repeticiones:

- Tres repeticiones estables,

- Una cuarta repetición con mayor ornamentación y una alteración armónica que sugiere un cierre.

La alusión a una sonoridad cercana a la subdominante napolitana (aunque no funcional en sentido tonal estricto) aporta un color armónico distintivo, reforzando el carácter expresivo del cierre de la frase.

A partir del compás 144, se retoma el material del segundo tema (tema variado), repitiéndose nuevamente en bloques de cuatro, siguiendo el mismo patrón formal:

- Tres repeticiones estables,
- Una cuarta repetición con función cadencial.

Posteriormente, este mismo material reaparece con un mayor nivel de ornamentación y densidad rítmica, intensificando el discurso musical.

Finalmente, el tema es presentado una última vez, en su forma más elaborada, conduciendo al cierre en el compás 175. Este proceso evidencia una estructura donde la energía se construye progresivamente a través de la repetición variada.

Tercer movimiento, Vidala

El tercer movimiento, constituye un contraste expresivo significativo dentro de la suite, al adoptar un carácter introspectivo y melancólico propio de este género tradicional del noroeste argentino. No obstante, la compositora no se limita a una recreación estilística pura, sino que propone una fusión entre el lenguaje de la vidala y recursos armónicos asociados al tango, generando un discurso híbrido dentro de un contexto camerístico contemporáneo.

El movimiento inicia en el compás 176 con una introducción de ocho compases en el piano, en la que se establece el centro tonal de sol menor. Desde el punto de vista armónico, la progresión presenta una riqueza característica, iniciando con un acorde de sol menor con séptima y cuarta añadida (Gm7(4)), lo cual genera una sonoridad abierta y suspendida. Esta sonoridad puede asociarse tanto al color modal de la vidala como a la expresividad armónica del tango. Este tipo de progresión (i – iv – VI – iv – i) presenta afinidad con giros armónicos frecuentes en el tango, particularmente por el énfasis en el subdominante menor con extensiones.

Rítmicamente, esta sección juega con la métrica de 3/4, generando una ambigüedad perceptiva (3 contra 2), lo que conecta tanto con la práctica rítmica de la vidala como con la flexibilidad métrica del tango.

En el compás 184, el fagot introduce el tema principal, de carácter claramente cantáble, evocando la voz humana —elemento esencial en la tradición de la vidala.



Ilustración 83: Compás del 184 al 187. Argenta, Escalzo. Edición personal.

Este tema se caracteriza por:

- Intervalos amplios (cuartas, quintas, octavas)
- Fraseo libre y expresivo
- Construcción motivica breve (casi celular)

El piano mantiene el patrón rítmico y la progresión armónica, mientras el fagot presenta el tema en una estructura de 4 compases + 4 compases (repetición variada), lo cual corresponde a una práctica típica del género. En el compás 192 se introduce una variación significativa del material temático, que puede interpretarse como un segundo tema derivado o sección de desarrollo.

Aunque el ritmo se mantiene relativamente estable, la línea del fagot se vuelve: más ornamentada. más expresiva y con mayor expansión melódica. Armónicamente, se mantiene el centro en sol menor, pero con mayor libertad en las tensiones.

En el compás 200, el material temático reaparece, pero ahora en sol mayor (modo paralelo), lo que genera un contraste expresivo notable.



Ilustración 84: Compás del 200 al 203. Argenta, Escalzo. Edición personal.

Este cambio modal produce una expansión del discurso sin abandonar la identidad temática. Aquí el tema se presenta más como motivo desarrollado, integrándose con elementos de variación. Posteriormente en el compás 208, el tema retorna en do menor, estableciendo un nuevo centro tonal. El material se presenta nuevamente en forma de tema + variación, manteniendo la lógica estructural del movimiento.



Ilustración 85: Compás 208 al 211. Argenta, Escalzo. Edición personal.

El movimiento concluye en el compás 227 con una resolución expresiva, manteniendo el carácter introspectivo general.

Cuarto movimiento, Milonga

El cuarto movimiento cierra la suite retomando un género fundamental del ámbito rioplatense, caracterizado por su fluidez rítmica, carácter ágil y función danzable continua. A nivel estilístico, este movimiento contrasta con la introspección de la Vidala y retoma un impulso más activo, aunque con menor dramatismo que el tango.

Desde el punto de vista formal, la obra se organiza como una estructura de tema con variaciones cíclicas, articulada mediante repeticiones y un recurso recurrente de modulación breve ascendente por semitono, que funciona como elemento de tensión y resolución.

El movimiento inicia con una introducción de 22 compases en el piano, en compás de 2/4. Esta sección establece el patrón rítmico característico de la milonga, el cual se mantendrá prácticamente inalterado durante todo el movimiento, se presenta una homogeneidad rítmica, donde el piano asume un rol estructural constante.



Ilustración 86: Compás 250 al 258. Argenta, Escalzo. Edición personal.

En el compás 250, el fagot introduce el tema principal, construido a partir de arpeggios amplios que evocan gestos de salto y movimiento corporal asociados a la danza.

Este tema presenta las siguientes características:

- Estructura de 8 compases
- Construcción motivica basada en arpeggios
- Carácter ligero y rítmico

El tema se repite tres veces, manteniendo su identidad con mínimas variaciones interpretativas. Uno de los elementos más importantes del movimiento es la presencia constante de una pequeña modulación ascendente por semitono, generalmente en unidades de dos compases. Este recurso genera tensión progresiva, funciona como una especie de gesto cadencial contemporáneo, puede asociarse conceptualmente a procedimientos tradicionales como la relación cromática ascendente o ciertas funciones de color armónico en el tango

A diferencia de la séptima napolitana (que cumple una función subdominante clara), aquí la modulación no responde a una función tonal tradicional, sino a un efecto perceptivo de desplazamiento y renovación.

Posteriormente, se presenta una sección de desarrollo breve, en la que el piano mantiene el mismo patrón armónico-rítmico, el fagot adopta un carácter más lírico y sostenido. Esta sección genera un contraste expresivo, reduciendo momentáneamente la energía acumulada.

El tema principal reaparece, nuevamente basado en arpeggios, y se repite dos veces, retomando el impulso rítmico inicial.

Finalmente, se presenta una coda breve, precedida por un pasaje que aparenta conducir a un nuevo desarrollo, pero que en realidad funciona como preparación para el cierre.

Resolución de dificultades técnicas

Argenta

Para lograr una interpretación adecuada de esta obra, lo primero que se recomienda es escuchar música argentina, especialmente los géneros que se mencionan y se representan a lo largo de la pieza: la zamba, el tango, la vidala, el malambo y la milonga. Estos géneros son representativos de la música tradicional argentina y presentan contrastes muy marcados entre sí en cuanto a carácter, ritmo, articulación y expresión, por lo que familiarizarse con estos estilos es fundamental para comprender el lenguaje musical de la obra y lograr una interpretación más auténtica.

En el primer movimiento, es necesario estudiar con sumo cuidado las articulaciones, especialmente en la sección que hace referencia al tango. En esta parte debe poder percibirse claramente la rítmica característica del tango (la clave), por lo que el intérprete debe prestar especial atención a las acentuaciones y a la claridad de las articulaciones. Asimismo, los pasajes de seisillos, que representan la mayor dificultad técnica de este movimiento, particularmente en el registro grave, deben estudiarse lentamente al inicio, buscando igualdad de sonido, precisión rítmica y limpieza en la digitación, antes de llevarlos al tempo correspondiente.

En el segundo movimiento, correspondiente al malambo, la interpretación debe basarse en la idea de los zapateos de los gauchos argentinos, ya que este género se caracteriza por su carácter rítmico, enérgico y muy marcado. Es importante prestar mucha atención a los cambios de tempo, los acentos y a la estabilidad rítmica, así como practicar con detenimiento los pasajes más rápidos, debido a que este movimiento es muy activo y requiere gran precisión técnica y control del instrumento.

El tercer movimiento, la vidala, tiene un carácter completamente diferente, mucho más lírico y expresivo. Este género se asemeja a un canto lamentoso, muy expresivo, por lo que el aspecto más importante en este movimiento es la musicalidad, la fraseología y el manejo del aire para lograr líneas musicales largas y expresivas. En este movimiento, más que la dificultad técnica, el reto principal es lograr la expresividad adecuada y el carácter *cantabile*.

Finalmente, en el cuarto movimiento, correspondiente a la milonga, que es el movimiento más rápido de la obra, se debe tener especial cuidado con los intervalos en los pasajes rápidos. Se recomienda aislar los intervalos o pasajes que presenten mayor dificultad técnica y trabajarlos lentamente para lograr precisión y limpieza. Es muy importante estudiar este movimiento a una velocidad lenta al inicio para evitar errores técnicos, ya que la velocidad del movimiento puede provocar imprecisiones si no se estudia de manera progresiva.

Algunos ejercicios que pueden contribuir a la ejecución de pasajes rápidos y a una articulación más precisa incluyen la variación de ritmos, como se mencionó anteriormente, y la práctica con diferentes tipos de articulación. Estas estrategias pueden aplicarse a diversos grupos rítmicos, como semicorcheas, tresillos y seisillos, favoreciendo así una mayor claridad y control en la ejecución.



Ilustración 87: Ejemplos de diferentes articulaciones y ritmos que se pueden emplear para el estudio de pasajes complejos. Imagen extraída del libro *Enseignement complet du basson* de Fernand Obradou.

CONCLUSIÓN

El aprendizaje del fagot no solo depende de la técnica musical, sino también del cuidado del cuerpo. A lo largo de este trabajo se pudo observar que, aunque muchos estudiantes son conscientes de la importancia de la postura y la embocadura, en la práctica diaria todavía existen hábitos que pueden generar molestias o dificultar el rendimiento. Las tensiones, dolores y dificultades mencionadas no aparecen de la nada, sino que están relacionadas con pequeños detalles que, si no se corrigen a tiempo, se van acumulando.

También se hace evidente que aspectos como los estiramientos, los descansos y una mayor atención al propio cuerpo pueden marcar una diferencia importante en la experiencia de tocar el instrumento. No se trata de buscar una postura o embocadura “perfecta”, sino de encontrar un equilibrio que permita tocar con comodidad, buen sonido y sin dolor.

Por eso, más que verlo como algo secundario, es necesario integrar estos cuidados desde el inicio del aprendizaje. De esta manera, no solo se mejora la calidad interpretativa, sino que también se contribuye a una práctica más saludable y sostenible a lo largo del tiempo.

Además, a lo largo del trabajo también se abordaron las biografías de los compositores y el contexto de las obras estudiadas, junto con su análisis y algunas recomendaciones técnicas. Esto permitió tener una mejor comprensión de las exigencias de cada pieza; sin embargo, también reforzó la idea de que, más allá del estudio musical, la forma en que se utiliza el cuerpo influye directamente en los resultados. En este sentido, todo lo trabajado se complementa, mostrando que una práctica consciente no solo ayuda a resolver dificultades técnicas, sino que también favorece una ejecución más segura y cómoda.

RECOMENDACIONES

1. Incorporar ejercicios de movilidad y estiramientos desde la enseñanza inicial del fagot, con el objetivo de que los estudiantes desarrollen hábitos saludables que favorezcan una práctica eficiente, prevengan tensiones musculares y promuevan una ejecución ergonómica del instrumento.
2. Capacitar a los docentes de fagot en prácticas corporales saludables, incluyendo postura, manejo de la embocadura y prevención de lesiones, de manera que puedan guiar adecuadamente a sus estudiantes desde un enfoque integral.
3. Promover la creación de espacios de atención interdisciplinaria accesible, donde los músicos, no solo fagotistas, puedan consultar con especialistas (como fisioterapeutas o terapeutas ocupacionales), con el fin de prevenir y tratar posibles lesiones derivadas de la práctica instrumental.
4. Fomentar el desarrollo de investigaciones futuras, especialmente en el contexto panameño, que profundicen en la relación entre técnica instrumental, ergonomía y salud física en estudiantes de fagot.

Referencias

- Alvear, M. E. (7 de Abril de 2022). Zamba, la más argentina del repertorio folklórico nacional. Pampa Húmeda Hoy.
- americanismos, D. d. (2010). Asociación de Academias de la Lengua Española. Lima: Santillana Ediciones Generales. Obtenido de Diccionario de americanismos.
- Caliri, T. (s.f.). Switching to Bassoon. Obtenido de Switching Gears: <https://switchingtobassoon.weebly.com/switching-gears.html>
- Cultura, S. d. (11 de diciembre de 2020). El tango como identidad nacional. Obtenido de Argentina.gob.ar: <https://www.cultura.gob.ar/dia-nacional-del-tango-9897/>
- Darie, L. (2021). Stylistic features of Vivaldi's bassoon concerti. Bulletin of the Transilvania University of Brasov. Series VIII: Performing Arts.
- Escalzo, N. (s.f.). Bio. Obtenido de Noelia Escalzo composer: <https://noeliaescalzo.com/>
- Fletcher, K. (1988). The Paris Conservatoire and the Contest Solos for Bassoon. Bloomington: Indiana University Press.
- Getman, J. (2025). Program Notes. Obtenido de San Bernardino Symphony Orchestra: <https://www.sanbernardinosymphony.org/copy-of-williams-nimbus-2000-1>
- Heller, K. (1997). Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice. Amadeus Press.
- Lipori, D. (s.f.). The Works for Bassoon of Gustav Schreck . The Double Reed, 110-112.
- McGill, D. (2009). Sound in Motion: A Performer's Guide to Greater Musical Expression. Paperback.
- Octavado. (s.f.). Músicos. Obtenido de Octavado.com: <https://www.octavado.com/index.php?menu=5&valor=8784>
- Pacheco, G. (2020). Malambo: ¿solo una danza? Articulaciones de sentido entre música, memoria e identidad(es). Contrapulso - Revista latinoamericana de estudios en música popular.
- Sadie, S. (1904). The New Grove Dictionary of Music and Musicians ed. 5. Macmillan.
- Smith, C. (s.f.). Klassika: the classical music navigator. Obtenido de Gustav Schreck (1849-1918).
- The John F. Kennedy Center of Performing Arts. (s.f.). National Symphony Orchestra. Obtenido de The John F. Kennedy Center of Performing Arts: <https://www.kennedy-center.org/artists/l/la-ln/lewis-lipnick/>
- Vega, C. (1944). Estudios para los Orígenes del Tango Argentino. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires".
- Warrack, J. (1976). Carl Maria von Weber. Cambridge University Press.

Waterhouse, W. (1986). Weber's Bassoon Concerto Op. 75: The Manuscript and Printed Sources Compared. *The Journal of the International Double Reed Society*, no. 14.

Waterhouse, W. (1990). Preface to Concerto for Bassoon and Orchestra in F Major, Op. 75, by Carl Maria von Weber. Vienna: Universal Edition.

Waterhouse, W. (1990). Preface to Concerto for Bassoon and Orchestra in F Major, Op. 75, by Carl Maria von Weber. Vienna: Universal Edition.

Wikipedia. (25 de Marzo de 2025). Embocadura. Obtenido de Wikipedia:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Embocadura>

Anexos

Anexo I: Evidencia de encuestas sobre el Capítulo I: Implicaciones

Fisiológicas de la Postura y la Embocadura en el Aprendizaje del fagot en estudiantes de Panamá.

Datos personales

Nombre *

Aylen Acevedo

Edad *

24

Antecedentes

¿Antes de comenzar a tocar fagot, tocaba otro instrumento? de ser afirmativo, especifique cual *

Percusión

¿Actualmente toca otro instrumento además del fagot? especifique cuál *

Percusión

¿qué parte de tocar fagot te resulta más difícil? *

La afinación, embocadura y el control del aire.

Sobre la postura

Preguntas referentes a la postura

¿practicas el fagot sentado o de pie con mayor frecuencia? ¿por qué? *

Sentada porque no tengo arnés.

¿qué correa usas al tocar sentado? *

- ☐ correa con apoyo de culata (de copa)
- ☒ correa de gancho
- ☐ correa y pechera simultáneamente
- ☐ Otro:

¿qué tipo de soporte usas al tocar de pie? *si su soporte es de saxofón, especifique en la opción de otro. *

- ☐ pechera
- ☒ collar
- ☐ Otro:

¿sientes que el instrumento se apoya bien al tocar sentado o sientes el peso o dolor en el brazo izquierdo o derecho? *

Sí, se apoya bien.

¿antes de tocar realizas algún tipo de estiramiento? *

☐ Sí

☒ No

¿Cómo se sienten tus hombros, manos, muñecas y cuello al terminar de tocar? *

Un poco de dolor en la muñecas.

¿cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que duele alguna parte de tu cuerpo aproximadamente? Especifique cuál parte *

1 hora, las muñecas.

¿presenta dolor permanente en alguna parte de su cuerpo luego de empezar en el fagot? *

☐ Sí

☒ No

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

- ☒ Sí
- ☐ No

Sobre la embocadura

preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

- ☒ rígida (con exceso de tensión)
- ☐ floja
- ☐ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

30 minutos.

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *

Sí, en las mejillas y labios.

¿tienes marcas en la parte interior o exterior de tu labio por tocar fagot? *

- ☐ sí
- ☒ no

Datos personales

Nombre *

Juan Alejandro Morales Villarreal

Edad *

21

Antecedentes

¿Antes de comenzar a tocar fagot, tocaba otro instrumento? de ser afirmativo, especifique cual *

Si Saxofón Alto

¿Actualmente toca otro instrumento además del fagot? especifique cuál *

No

¿qué parte de tocar fagot te resulta más difícil? *

El registro en clave de Sol

Sobre la postura

Preguntas referentes a la postura

¿practicar el fagot sentado o de pie con mayor frecuencia? ¿por qué? *

De pie ya que tengo mayor control sobre mis músculos

¿qué correa usas al tocar sentado? *

☐ correa con apoyo de culata (de copa)

☐ correa de gancho

☐ correa y pechera simultáneamente

☒ Otro: Arnes

¿qué tipo de soporte usas al tocar de pie? *si su soporte es de saxofón, especifique en la opción de otro. *

☒ pechera

☐ collar

☐ Otro:

¿sientes que el instrumento se apoya bien al tocar sentado o sientes el peso o dolor en el brazo izquierdo o derecho? *

Al utilizar el ares fatigo y evito el sonre cargar el brazo izquierdo y muy importante realizar un estiramiento previo a tocar

¿antes de tocar realizas algún tipo de estiramiento? *

☒ Si

☐ No

¿Cómo se sienten tus hombros, manos, muñecas y cuello al terminar de tocar? *

Relajados

¿cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que duele alguna parte de tu cuerpo aproximadamente? Especifique cuál parte *

Unas 5 o 6 horas antes de ya sentir el cuerpo agotado , la molestia seria en el trapecio izquierdo

¿presenta dolor permanente en alguna parte de su cuerpo luego de empezar en el fagot? *

☐ Si

☒ No

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

- ☒ Sí
- ☐ No

Sobre la embocadura

preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

- ☐ rígida (con exceso de tensión)
- ☐ floja
- ☒ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

5 o 6 horas

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *

Cansacio en los labios luego de trabajar notas largas por largo tiempo

¿tienes marcas en la parte interior o exterior de tu labio por tocar fagot? *

- ☐ sí
- ☒ no

Datos personales

Nombre *

Andrés Hurtado

Edad *

17

Antecedentes

¿Antes de comenzar a tocar fagot, tocaba otro instrumento? de ser afirmativo, especifique cual *

Si, Saxofon

¿Actualmente toca otro instrumento además del fagot? especifique cuál *

Saxofon aun 🤔

¿qué parte de tocar fagot te resulta más difícil? *

la agilidad al digitar

Sobre la postura

Preguntas referentes a la postura

¿practicar el fagot sentado o de pie con mayor frecuencia? ¿por qué? *

Sentado, por q así aprendí y me siento mas cómodo, y tmb no tengo arnes

¿qué correa usas al tocar sentado? *

☐ correa con apoyo de culata (de copa)

☒ correa de gancho

☐ correa y pechera simultáneamente

☐ Otro:

¿qué tipo de soporte usas al tocar de pie? *si su soporte es de saxofón, especifique en la opción de otro. *

☐ pechera

☒ collar

☐ Otro:

¿sientes que el instrumento se apoya bien al tocar sentado o sientes el peso o dolor en el brazo izquierdo o derecho? *

Si lo siento bien apoyado

¿antes de tocar realizas algún tipo de estiramiento? *

☒ Si

☐ No

¿Cómo se sienten tus hombros, manos, muñecas y cuello al terminar de tocar? *

Normal, nomas como aturdida la manos

¿cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que duele alguna parte de tu cuerpo aproximadamente? Especifique cuál parte *

como 4 horas y lo mas q me puede llegar a doler es el cuello por la posicuin

¿presenta dolor permanente en alguna parte de su cuerpo luego de empezar en el fagot? *

☐ Si

☒ No

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

- ☒ Sí
- ☐ No

Sobre la embocadura
preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

- ☐ rígida (con exceso de tensión)
- ☐ floja
- ☒ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

7 horas

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *

cuello

¿tienes marcas en la parte interior o exterior de tu labio por tocar fagot? *

- ☐ sí
- ☒ no

Datos personales

Nombre *

Yenia Pineda

Edad *

24

Antecedentes

¿Antes de comenzar a tocar fagot, tocaba otro instrumento? de ser afirmativo, especifique cual *

Saxofón

¿Actualmente toca otro instrumento además del fagot? especifique cuál *

No

¿qué parte de tocar fagot te resulta más difícil? *

Los rangos extremos del instrumento

Sobre la postura

Preguntas referentes a la postura

¿practicar el fagot sentado o de pie con mayor frecuencia? ¿por qué? *

Mayormente sentada

¿qué correa usas al tocar sentado? *

- ☐ correa con apoyo de culata (de copa)
- ☒ correa de gancho
- ☐ correa y pechera simultáneamente
- ☐ Otro:

¿qué tipo de soporte usas al tocar de pie? *si su soporte es de saxofón, especifique en la opción de otro. *

- ☒ pechera
- ☐ collar
- ☐ Otro:

¿sientes que el instrumento se apoya bien al tocar sentado o sientes el peso o dolor en el brazo izquierdo o derecho? *

Se siente un poco más de peso en la mano izquierda

¿antes de tocar realizas algún tipo de estiramiento? *

☐ Si

☒ No

¿Cómo se sienten tus hombros, manos, muñecas y cuello al terminar de tocar? *

Muchas veces me duelen

¿cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que duele alguna parte de tu cuerpo aproximadamente? Especifique cuál parte *

Entre una hora o hora y media.

¿presenta dolor permanente en alguna parte de su cuerpo luego de empezar en el fagot? *

☐ Si

☒ No

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

- ☒ Sí
- ☐ No

Sobre la embocadura
preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

- ☒ rígida (con exceso de tensión)
- ☐ floja
- ☐ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

Después de tocar como 3 o 4 horas si no he tomado los descansos pertinentes.

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *

Sí he sentido cansancio, en los músculos de las mejillas y labio. Me tiemblan los músculos y cuando ya empiezo a fallar mucho suelo dejar de tocar.

¿tienes marcas en la parte interior o exterior de tu labio por tocar fagot? *

- ☒ sí
- ☐ no

Datos personales

Nombre *

Yenia Pineda

Edad *

24

Antecedentes

¿Antes de comenzar a tocar fagot, tocaba otro instrumento? de ser afirmativo, especifique cual *

Saxofón

¿Actualmente toca otro instrumento además del fagot? especifique cuál *

No

¿qué parte de tocar fagot te resulta más difícil? *

Los rangos extremos del instrumento

Sobre la postura

Preguntas referentes a la postura

¿practicar el fagot sentado o de pie con mayor frecuencia? ¿por qué? *

Mayormente sentada

¿qué correa usas al tocar sentado? *

- ☐ correa con apoyo de culata (de copa)
- ☒ correa de gancho
- ☐ correa y pechera simultáneamente
- ☐ Otro:

¿qué tipo de soporte usas al tocar de pie? *si su soporte es de saxofón, especifique en la opción de otro. *

- ☒ pechera
- ☐ collar
- ☐ Otro:

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

- ☒ Sí
- ☐ No

Sobre la embocadura

preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

- ☒ rígida (con exceso de tensión)
- ☐ floja
- ☐ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

Después de tocar como 3 o 4 horas si no he tomado los descansos pertinentes.

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *

Si he sentido cansancio, en los músculos de las mejillas y labio. Me tiemblan los músculos y cuando ya empiezo a fallar mucho suelo dejar de tocar.

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

☒ Sí

☐ No

Sobre la embocadura

preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

☒ rígida (con exceso de tensión)

☐ floja

☐ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

Después de tocar como 3 o 4 horas si no he tomado los recesos pertinentes.

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *

Si he sentido cansancio, en los músculos de las mejillas y labio. Me tiemblan los músculos y cuando ya empiezo a fallar mucho suelo dejar de tocar.

¿tienes marcas en la parte interior o exterior de tu labio por tocar fagot? *

☒ sí

☐ no

Datos personales

Nombre *

Rafael Gaitán

Edad *

21

Antecedentes

¿Antes de comenzar a tocar fagot, tocaba otro instrumento? de ser afirmativo, especifique cual *

Clarinete.

¿Actualmente toca otro instrumento además del fagot? especifique cuál *

No.

¿qué parte de tocar fagot te resulta más difícil? *

Las posiciones de las sobre aguda.

Sobre la postura

Preguntas referentes a la postura

¿practicar el fagot sentado o de pie con mayor frecuencia? ¿por qué? *

Sentado, Aun no tengo arnes para hacerlo de pie.

¿qué correa usas al tocar sentado? *

☐ correa con apoyo de culata (de copa)

☒ correa de gancho

☐ correa y pechera simultáneamente

☐ Otro:

¿qué tipo de soporte usas al tocar de pie? *si su soporte es de saxofón, especifique en la opción de otro. *

☐ pechera

☐ collar

☒ Otro: No tengo soporte aún.

¿sientes que el instrumento se apoya bien al tocar sentado o sientes el peso o dolor en el brazo izquierdo o derecho? *

Al inicio el brazo izquierdo dolía por el peso del instrumento, pero ya me acostumbre,

¿antes de tocar realizas algún tipo de estiramiento? *

☐ Sí

☒ No

¿Cómo se sienten tus hombros, manos, muñecas y cuello al terminar de tocar? *

La manos, muñecas, cansadas. los hombros y cuellos normal.

¿cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que duele alguna parte de tu cuerpo aproximadamente? Especifique cuál parte *

de 1 a 2 horas, despues duele la muñeca.

¿presenta dolor permanente en alguna parte de su cuerpo luego de empezar en el fagot? *

☐ Sí

☒ No

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

- ☐ Sí
- ☒ No

Sobre la embocadura

preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

- ☐ rígida (con exceso de tensión)
- ☒ floja
- ☐ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

Depende, si son notas del registro medio al agudo, 1 hora sin cansarme, pero cuando es el registro grave tiendo a cansarme más rápido.

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *
desarrolle

cansancio sobre todo en los labios y mandíbula. sobre todo cuando toco por mucho tiempo.

¿tienes marcas en la parte interior o exterior de tu labio por tocar fagot? *

- ☐ sí
- ☒ no

Datos personales

Nombre *

Lakshmi Trejo

Edad *

23

Antecedentes

¿Antes de comenzar a tocar fagot, tocaba otro instrumento? de ser afirmativo, especifique cual *

Si, piano, guitarra, flauta transversal

¿Actualmente toca otro instrumento además del fagot? especifique cuál *

Piano

¿qué parte de tocar fagot te resulta más difícil? *

La coordinación lengua dedos. Especialmente en pasajes rápidos.

Sobre la postura

Preguntas referentes a la postura

¿practicar el fagot sentado o de pie con mayor frecuencia? ¿por qué? *

De pie, pero después de que ha pasado 1 hora me siento porque me canso.

¿qué correa usas al tocar sentado? *

- ☐ correa con apoyo de culata (de copa)
- ☒ correa de gancho
- ☐ correa y pechera simultáneamente
- ☐ Otro:

¿qué tipo de soporte usas al tocar de pie? *si su soporte es de saxofón, especifique en la opción de otro. *

- ☒ pechera
- ☐ collar
- ☐ Otro:

¿sientes que el instrumento se apoya bien al tocar sentado o sientes el peso o dolor en el brazo izquierdo o derecho? *

A veces cuando estoy tensa me puede doler el antebrazo izquierdo

¿antes de tocar realizas algún tipo de estiramiento? *

☒ Si

☐ No

¿Cómo se sienten tus hombros, manos, muñecas y cuello al terminar de tocar? *

Si he pasado tocando 2 horas o más, cansada. Si no usualmente no termino con ningún dolor

¿cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que duele alguna parte de tu cuerpo aproximadamente? Especifique cuál parte *

2 horas y medias es lo max, no me gusta excederme de ahi, porque si me puede generar agotamiento extremo

¿presenta dolor permanente en alguna parte de su cuerpo luego de empezar en el fagot? *

☐ Si

☒ No

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

- ☒ Sí
- ☐ No

Sobre la embocadura

preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

- ☐ rígida (con exceso de tensión)
- ☒ floja
- ☐ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

2 horas y medias

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *
desarrolle

Aveces en los labios, cuando no tomo mucha agua durante el día los labios ya están resecos y al tocar y si no tengo conciencia de la embocadura y aprieto me he lastimado los labios

¿tienes marcas en la parte interior o exterior de tu labio por tocar fagot? *

- ☐ sí
- ☒ no

Datos personales

Nombre *

Noemy Taylor

Edad *

21

Antecedentes

¿Antes de comenzar a tocar fagot, tocaba otro instrumento? de ser afirmativo, especifique cual *

Si, saxofon

¿Actualmente toca otro instrumento además del fagot? especifique cuál *

Guitarra, bajo y piano

¿qué parte de tocar fagot te resulta más difícil? *

Los agudos y la digitación de esta

Sobre la postura

Preguntas referentes a la postura

¿practicar el fagot sentado o de pie con mayor frecuencia? ¿por qué? *

Sentado por que me canso menos

¿qué correa usas al tocar sentado? *

- ☐ correa con apoyo de culata (de copa)
- ☒ correa de gancho
- ☐ correa y pechera simultáneamente
- ☐ Otro:

¿qué tipo de soporte usas al tocar de pie? *si su soporte es de saxofón, especifique en la opción de otro. *

- ☐ pechera
- ☒ collar
- ☐ Otro:

¿sientes que el instrumento se apoya bien al tocar sentado o sientes el peso o dolor en el brazo izquierdo o derecho? *

Ellos mano izquierda

¿antes de tocar realizas algún tipo de estiramiento? *

☒ Si

☐ No

¿Cómo se sienten tus hombros, manos, muñecas y cuello al terminar de tocar? *

Las muñecas algo adolorida

¿cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que duele alguna parte de tu cuerpo aproximadamente? Especifique cuál parte *

4 hora la muñeca

¿presenta dolor permanente en alguna parte de su cuerpo luego de empezar en el fagot? *

☐ Sí

☒ No

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

- ☒ Sí
- ☐ No

Sobre la embocadura
preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

- ☐ rígida (con exceso de tensión)
- ☐ floja
- ☒ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

4 hora

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *

Mejillas después de tocar

¿tienes marcas en la parte interior o exterior de tu labio por tocar fagot? *

- ☒ sí
- ☐ no

Datos personales

Nombre *

Safkia Moreno

Edad *

15

Antecedentes

¿Antes de comenzar a tocar fagot, tocaba otro instrumento? de ser afirmativo, especifique cual *

Contrabajo

¿Actualmente toca otro instrumento además del fagot? especifique cuál *

Contrabajo

¿qué parte de tocar fagot te resulta más difícil? *

Notas agudas

Sobre la postura

Preguntas referentes a la postura

¿practicar el fagot sentado o de pie con mayor frecuencia? ¿por qué? *

Sentado, porque no tengo abrazadera

¿qué correa usas al tocar sentado? *

- ☐ correa con apoyo de culata (de copa)
- ☒ correa de gancho
- ☐ correa y pechera simultáneamente
- ☐ Otro:

¿qué tipo de soporte usas al tocar de pie? *si su soporte es de saxofón, especifique en la opción de otro. *

- ☐ pechera
- ☒ collar
- ☐ Otro:

¿sientes que el instrumento se apoya bien al tocar sentado o sientes el peso o dolor en el brazo izquierdo o derecho? *

Se apoya bien

¿antes de tocar realizas algún tipo de estiramiento? *

☐ Si

☒ No

¿Cómo se sienten tus hombros, manos, muñecas y cuello al terminar de tocar? *

Las muñecas me duelen un poco

¿cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que duele alguna parte de tu cuerpo aproximadamente? Especifique cuál parte *

2 horas

¿presenta dolor permanente en alguna parte de su cuerpo luego de empezar en el fagot? *

☐ Si

☒ No

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

☒ Sí

☐ No

Sobre la embocadura

preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

☒ rígida (con exceso de tensión)

☐ floja

☐ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

1 hora

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *

Si, en las mejillas

¿tienes marcas en la parte interior o exterior de tu labio por tocar fagot? *

☐ sí

☒ no

Datos personales

Nombre *

Virginia Guerrero

Edad *

46

Antecedentes

¿Antes de comenzar a tocar fagot, tocaba otro instrumento? de ser afirmativo, especifique cual *

Clarinete, saxofón soprano

¿Actualmente toca otro instrumento además del fagot? especifique cuál *

Ninguno

¿qué parte de tocar fagot te resulta más difícil? *

Mantener la afinación en los diferentes intervalos

Sobre la postura

Preguntas referentes a la postura

¿practicar el fagot sentado o de pie con mayor frecuencia? ¿por qué? *

Sentado

¿qué correa usas al tocar sentado? *

- ☒ correa con apoyo de culata (de copa)
- ☐ correa de gancho
- ☐ correa y pechera simultáneamente
- ☐ Otro: _____

¿qué tipo de soporte usas al tocar de pie? *si su soporte es de saxofón, especifique en la opción de otro. *

- ☐ pechera
- ☐ collar
- ☒ Otro: No tengo soporte

¿sientes que el instrumento se apoya bien al tocar sentado o sientes el peso o dolor en el brazo izquierdo o derecho? *

Algo de peso en el brazo izquierdo

¿antes de tocar realizas algún tipo de estiramiento? *

☐ Si

☒ No

¿Cómo se sienten tus hombros, manos, muñecas y cuello al terminar de tocar? *

Bien

¿cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que duele alguna parte de tu cuerpo aproximadamente? Especifique cuál parte *

No tengo dolores en el cuerpo

¿presenta dolor permanente en alguna parte de su cuerpo luego de empezar en el fagot? *

☐ Sí

☒ No

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

- ☒ Sí
- ☐ No

Sobre la embocadura

preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

- ☐ rígida (con exceso de tensión)
- ☐ floja
- ☒ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

Solo ocurre cuando he pasado muchos días sin tocarlo

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *

No

¿tienes marcas en la parte interior o exterior de tu labio por tocar fagot? *

- ☒ sí
- ☐ no

Datos personales

Nombre *

Rubén Chaperón

Edad *

24

Antecedentes

¿Antes de comenzar a tocar fagot, tocaba otro instrumento? de ser afirmativo, especifique cual *

Si, Clarinete.

¿Actualmente toca otro instrumento además del fagot? especifique cuál *

No.

¿qué parte de tocar fagot te resulta más difícil? *

Preparar las cañas.

Sobre la postura

Preguntas referentes a la postura

¿practicar el fagot sentado o de pie con mayor frecuencia? ¿por qué? *

Sentado.

¿qué correa usas al tocar sentado? *

- ☐ correa con apoyo de culata (de copa)
- ☒ correa de gancho
- ☐ correa y pechera simultáneamente
- ☐ Otro:

¿qué tipo de soporte usas al tocar de pie? *si su soporte es de saxofón, especifique en la opción de otro. *

- ☒ pechera
- ☐ collar
- ☐ Otro:

¿sientes que el instrumento se apoya bien al tocar sentado o sientes el peso o dolor en el brazo izquierdo o derecho? *

No se apoya bien, tiene tendencia a deslizarse. Normalmente me da molestias en el brazo izquierdo.

¿antes de tocar realizas algún tipo de estiramiento? *

- ☐ Si
- ☒ No

¿Cómo se sienten tus hombros, manos, muñecas y cuello al terminar de tocar? *

Las muñeca izquierda con algo de incomodidad, el cuello me duele cuando termino de tocar de pie.

¿cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que duele alguna parte de tu cuerpo aproximadamente? Especifique cuál parte *

Dos horas, después de eso ya me duele la muñeca izquierda y los nudillos de ambas manos.

¿presenta dolor permanente en alguna parte de su cuerpo luego de empezar en el fagot? *

- ☐ Sí
- ☒ No

¿Durante la práctica del fagot, es consciente de su postura corporal y de las sensaciones físicas al tocar? *

- ☒ Sí
- ☐ No

Sobre la embocadura

preguntas referentes a la embocadura

¿Cómo sientes tu embocadura? *

- ☒ rígida (con exceso de tensión)
- ☐ floja
- ☐ correcta

¿Cuánto tiempo puedes tocar antes de sentir que ya no puedes colocar la embocadura correcta? *

Dos horas, de ahí empieza la molestia en el mentón.

¿Has sentido dolor o cansancio en la mandíbula, cuello, labios o mejillas después de tocar? *

Si, presento algo de cansancio en las mejillas, pero me pasa bastante cuando toco de pie.

¿tienes marcas en la parte interior o exterior de tu labio por tocar fagot? *

- ☐ sí
- ☒ no