



EL FAGOT EN CHILE

Historia y desarrollo contemporáneo.

Tesis de grado: Licenciatura en Artes.

Facultad de Artes.

Universidad Academia del Humanismo Cristiano.

Alumno: **Daniel Rojas Araneda.**

Profesora guía: **Patricia Díaz Inostroza.**

Santiago de Chile.

Año 2022

INDICE

Introducción.....	3
Problematización.	4
Escasa información.....	4
Justificación	7
Preguntas de investigación.	8
Objetivos generales	8
Objetivos específicos	8
Estado del Arte	9
Estudio de las digitaciones del fagot como parte del desarrollo de la competencia profesional y su repercusión en la práctica de aula.	9
Historia de la Cátedra de Fagot de la Universidad Nacional de Cuyo.	10
Desde 1946 hasta 2018.	10
Marco teórico.	11
Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a La musicología hispanoamericana.	11
Rama sistemática	12
Rama histórica.	13
Clasificación de Instrumentos Musicales.....	13
Hacia la convergencia de la musicología histórica y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia.....	16
Análisis histórico	17
Historia del Fagot.	17
La historia del Dulcián.....	18
Evolución del Dulcian al Fagot.....	21
El fagot barroco (1600-1700).....	21
El Fagot barroco en 1680-1710.....	22
El fagot barroco 1710-1760.....	23
El fagot clásico (1760-1820).....	24
Partes del fagot.	29
Historia de la llegada del fagot a América.....	29

La música colonial americana (Siglos XVII Y XVIII): Un Espacio para el encuentro. De dos mundos.	31
Entre crucifijos y cantos: una aproximación a la problemática de la conquista ideológica en el período de colonización por medio de la música.	32
La música virreinal en el nuevo mundo.	34
Enseñanza universitaria y métodos para Fagot.	39
El Fagot en la música de cámara.	55
Fagot y cuerdas.	55
Otros conjuntos de cámara.	56
Fagot y otros instrumentos solistas con orquesta.	57
Extractos orquestales de estudio.	58
Desarrollo.	64
Historia de la llegada del fagot a Chile.	65
El Fagot y las órdenes religiosas en Chile.	65
El fagot en la colonia chilena.	67
El fagot en las bandas militares nacionales.	67
El Fagot en Chile y el nacimiento de la Orquesta.	69
El Fagot en el conservatorio, universidades, academias.	78
Primeros profesores de Fagot del Conservatorio.	80
Composición musical e interpretación nacional contemporánea.	82
Intérpretes de Fagot histórico nacionales.	84
Obra seleccionada para la muestra.	88
Marco Metodológico.	91
Conclusión.	92
BIBLIOGRAFIA.	94
ANEXOS	97
Entrevista Personal al bajonista y fagotista barroco, Franco Boninno.	97

Agradecimientos.

El desarrollo de esta tesis de grado, es el resultado de muchos años de estudio, en los cuales he contado con la entrega, disposición y conocimiento de grandes maestros como lo fue mi padre Héctor Rojas Carvallo (Q.E.P.D), quien me introdujo en la música desde muy pequeño. Sin duda su aprecio por el arte y la música, es mi mejor herencia que tuve el privilegio de adquirir y atesorar. Además, quiero agradecer a quien me incentivo a cursar mis primeros estudios formales en conservatorio de música, el Dr. En artes musicales Pablo Seguel Ponce, quien ayudo a definirme para ingresar a cursar mis estudios de Fagot, con el maestro interprete y docente, el fagotista Jorge Espinoza. A quien en definitiva dedico este trabajo, en agradecimiento a su entrega y dedicación por este noble instrumento, y por guiarme con su apoyo y comprensión, en esta disciplina la cual quise investigar en esta tesis, con el fin de dar a conocer el desarrollo de uno de los instrumentos más nobles y desconocidos popularmente. A todos quienes aportaron para este trabajo, como; Emilio Donatucci, Nelson Vinot, Franco Boninno, muchas gracias.

Introducción.

El Fagot es un instrumento de viento madera, que cuenta con una larga tradición, la cual se remonta a varios siglos, dentro de los cuales ha sido un apoyo como bajo continuo, un solista, y un cuerpo sonoro que ha representado tanto la alegría en sus divertimentos musicales, como la melancolía en su profundo y cálido sonido. Sonido el cual provienen del bosque, del árbol, y de la vibración compuesta por el aire que transmite el intérprete, para hacer cantar a esta voz grave que evoca sentimientos propios del arte musical, como también la complejidad, la nobleza y sofisticación de su presencia en los conjuntos que integra. Al ser un instrumento poco común, es que este trabajo cobra sentido, mostrando sus alcances en términos históricos y musicales, al igual que en su literatura, como también su protagonismo desconocido que nos ha acompañado en nuestra historia, religiosa, militar y orquestal. Dejo con ustedes a su excelencia, el Fagot.

Palabras claves: Fagot – Chile- obra nacional contemporánea- música chilena.

Problematización.

Escasa información.

La escasa información en Chile, respecto al fagot, hacen que reflexionar en su historia con fines académicos, no sea una tarea fácil. En base a lo que he tenido que buscar para realizar un análisis entorno al fagot, me atrevo a decir que no existe bibliografía del instrumento en el país. Son los libros o literatura europea o norteamericana de dónde obtenemos información de tesis o estudios académicos de investigación. Por lo que la mayor complejidad, en torno a esta investigación, radica en la búsqueda de información relevante enfocada exclusivamente al desarrollo histórico del instrumento en Chile.

Al hablar de la historia del instrumento, es necesario hacer un recuento histórico que nos lleva a revisar los casi cinco siglos de historia del fagot en el mundo. Esto requiere no solo la revisión de las diferentes fuentes de información a nivel mundial, sino que también el análisis de su confiabilidad como fuente, y la síntesis de este largo periodo histórico en la cual también participan sus ancestros en términos de parentesco y evolución del instrumento. Como es el caso del Bajón, o el Dulcian, los cuales participaron activamente en el desarrollo de la música como continuos o bajos de acompañamientos en las agrupaciones de instrumentos desde el Renacimiento. En el caso del Bajón nos encontramos con un instrumento que antecede al Fagot y que, pese a sus similitudes al fagot barroco, en su forma, sonoridad y registro, mantienen también varias diferencias que harían que ambos instrumentos puedan convivir en gran parte de este desarrollo histórico. Lo que nos lleva también a dividir la historia, asumiendo que el bajón no solo es el padre del Fagot, sino que se consagra como otro instrumento. Dando pie en ocasiones a confundir la labor de este bajo continuo, llegando a suprimir en algunos relatos históricos al bajón para dar paso al fagot como su reemplazo natural. Esta disociación nos lleva a creer que ambos siguen una línea de tiempo en la cual uno reemplaza al otro, lo cual veremos en detalle más adelante que no necesariamente es así. Claramente en este desarrollo las similitudes muestran a ambos como si fuesen padre e hijo, y también como se cuenta la historia del instrumento, basada en este antecesor de lengüeta

doble y sonido pastoso, como se denomina su especial timbre.

Aunque la historia sitúa a ambos instrumentos (Bajón y Fagot) en prácticamente los mismos lugares de ejecución, la literatura en torno a ambos no es tan precisa al momento de remarcar diferencias, timbrísticas y de desarrollo orquestal. En esta última si el Fagot toma mucho más protagonismo al ser incorporado a las orquestas clásicas y el haberse desarrollado en estas como instrumento de la familia de las maderas.

Otra de las problemáticas de esta investigación, radica en que está centrada en el desarrollo local del Fagot, específicamente en Chile, donde muchos de los archivos históricos han sido destruidos en varias ocasiones por catástrofes como incendios o terremotos que han perjudicado significativamente el patrimonio cultural y material de nuestra nación. Un ejemplo de ello es el incendio de la Iglesia de la compañía de Jesús, lugar que albergaba una de las bibliotecas más completas de Santiago, donde luego de ser consumida por el fuego, costó la vida de alrededor de 2000 personas. Esta importante iglesia quedó en ruinas y tuvo que ser destruida, donde se perdió gran parte de nuestra historia colonial. Es importante la pérdida sobre todo tomando en consideración que la Compañía de Jesús, trajo consigo una cultura musical desde Europa y la desarrollo con gran éxito hasta el día de hoy. Esta cultura musical incluía instrumentos musicales de la época además de partituras y maestros para la enseñanza musical. Como sucedió en todo América, y su proceso de colonización y evangelización por parte de las coronas europeas. Quienes, en su afán de civilizar a los indígenas, tomaron a la música como medio para propagar las enseñanzas y acercar el interés de las personas a esta nueva cultura. La iglesia de la compañía de Jesús no fue la única que sufrió la pérdida de información valiosa, también sucedió en la Catedral de Santiago, que debido a los terremotos ha tenido que ser reconstruida, sin embargo, aún mantienen textos de gran valor y música en su mayoría desde mediados del siglo XVIII en adelante. Por lo que, a nivel nacional, hasta el momento contamos con información desde este periodo hasta nuestros días, los cuales han hecho un gran esfuerzo de reconstrucción e investigación por parte de musicólogos, historiadores e investigadores.

Respecto a los archivos históricos nacionales que son la fuente de información y la base de las investigaciones locales, estas siempre son de acceso más bien restringido, por lo que resulta de difícil acceso porque son guardadas celosamente por quienes albergan este conocimiento en sus bibliotecas. La mayoría de los archivos publicados solo hacen

pequeñas menciones entorno al instrumento, tomándolo dentro de su catastro o inventario, más como instrumento que como un corpus musical del cual se hable extensamente. Tomando relevancia más el bajón que el Fagot como tal, ya que históricamente este último aparece de manera tardía y discreta en el inicio de las orquestas en Chile. Las cuales tuvieron un impacto positivo en su llegada por parte de la sociedad que tenía acceso a la cultura, que en su mayoría pertenecían a las clases acomodadas. Tomando también parte las bandas militares, como veremos más adelante, al fagot en sus filas, y perteneciendo hasta hoy en día en sus estamentos o cuerpos musicales, los cuales se han ido profesionalizando en su ejecución.

A nivel latinoamericano, se han desarrollado pocas tesis y que se centran en problemáticas de diversas índoles entorno al Fagot, como lo es la digitación y el desarrollo pedagógico musical, la creación o artesanía de las cañas de lengüeta doble, o la historia de cátedras extranjeras, como muestra de estudio las cuales siempre son un valioso aporte para la comprensión y desarrollo de material historiográfico del instrumento. Este material latinoamericano, ha sido considerado e incluido en esta investigación, para poder seguir la huella que ha dejado desde su llegada a América. Lugar que comparte naturalmente desde algunos maestros e intérpretes o profesores, hasta materiales que viajan de un país a otro, como lo es el caso de las cañas o los fagotes como tal. A modo personal me atrevo a decir que incluso compartimos las mismas complejidades, entorno a la escasa información, ya que el Fagot como tal, no es un instrumento de gran popularidad a nivel mundial, es más bien discreto o desconocido, y los países latinoamericanos dependemos bastante del viejo continente para conseguir material respecto al Fagot, partiendo desde el instrumento en sí mismo. Lo cual impacta en el desarrollo de material referente al fagot, como objeto de estudio para posteriores investigaciones y el análisis de lecturas que contemplen al fagot desde la mirada nacional, para una mejor comprensión del medio en el cual se desarrolla a nivel local, por lo que esto ha sido la parte más compleja para esta investigación, el encontrar literatura que hable del fagot en Chile, la cual prácticamente no existe.

Justificación.

Por lo general los intérpretes a nivel superior, no realizan una tesis escrita de su instrumento, sino que se les exige tocar e interpretar el repertorio más complejo del instrumento, ya estandarizado a nivel mundial, tanto para concurso de orquestas, o repertorio solista. Por lo que literatura, respecto al fagot en Chile, prácticamente no hay.

El intérprete en fagot, viene de la escuela docta ya sea conservatorio de música, orquestas juveniles y universidades, donde la academia es el pilar fundamental del estudio. Esta investigación tiene como fin, el estudiar el fagot desde la academia hacia su desarrollo en la música en Chile. Encuentro que reúne la labor de compositores e intérpretes, que quisieron poner identidad intercultural, y trasladar su sonido a otras dimensiones de la música, enfocada siempre al instrumento fuera de su reconocido estatus formal. Además es importante el aporte a la investigación del instrumento desde nuestro país, ya que no se han generado estas instancias, donde los instrumentos solistas, son siempre investigados en mayor o menor manera, siendo el fagot uno de los menos documentados en Chile, lo que genera desconocimiento local acerca de sus alcances musicales y de su historia centenaria, que ha ocupado las salas de música, los conservatorios, pero no aun las bibliotecas del conocimiento organológico, desde donde se extrae información para futuras investigaciones, que puedan resolver de manera teórica, diferentes problemáticas relacionadas a la cultura musical, que desarrolla de manera silenciosa, respecto a la literatura del fagot, a diferencia de su actividad sonora, que ha sido prolifera y profesional. Buscando enriquecer la música chilena y su repertorio latinoamericano. Esta última parte es la que crea la base de esta investigación, motivada por mostrar al fagot como un elemento de cambio en los paradigmas de la música y en teoría, a tensionar la relación que existe entre la música clásica y la música popular en un mismo escenario, donde es posible coexistir y enriquecer de manera mutua, la experiencia musical.

Hasta la fecha, el desarrollo investigativo e histórico del instrumento, en Chile no se ha desarrollado de manera académica, por lo que esta recopilación de antecedentes y la interpretación de los datos, nos permiten desarrollar un archivo a modo de registro, para futuras investigaciones y la formación de una teoría crítica que nos permita observar al fagot en nuestra historia, y crear una base para futuros estudios que aporten al conocimiento teórico, de manera cualitativa.

Preguntas de investigación.

¿Existe en Chile una tradición académica y musical entorno al fagot? ¿cuál?

¿Es el fagot un instrumento docto intrínseco?

¿Qué elementos marcan diferencias en entorno al fagot en Chile en comparación a otros países?

¿Existe una identidad propia en nuestro país, respecto a la interpretación y composición para el fagot?

Objetivos generales.

Catalogar de manera histórica desde su llegada a Chile hasta nuestros días, la participación del Fagot en la música chilena.

Determinar los cambios musicales entorno al instrumento, en territorio chileno, en términos de repertorio y estilos musicales.

Crear un registro teórico en base a la investigación nacional respecto al fagot.

Objetivos específicos.

Determinar si el Fagot es o sigue siendo un instrumento que se utiliza solamente en las Orquestas de repertorio docto, a nivel nacional.

Analizar si en Chile existe o ha existido alguna identidad propia respecto al instrumento.

Diagnosticar el presente del instrumento en base a la historia musical nacional y los cambios que se producen a través del tiempo y espacio geográfico donde se desarrolla.

Estado del Arte.

Para realizar el estado del arte, nos hemos encontrado con la problemática, que por lo general envuelve al fagot. Que es la escasa información que se encuentra, sobre todo de manera reciente. Por lo que se ha decidido contemplar la posibilidad de tomar como estado de la cuestión, a dos de las tesis publicadas, más relevantes para esta investigación, las cuales aportan de manera sustantiva, información actualizada y profesional de parte de don autores(a), uno de España y otra de Argentina. Países que se encuentran en relación directa con nuestro pasado y presente musical.

Estudio de las digitaciones del fagot como parte del desarrollo de la competencia profesional y su repercusión en la práctica de aula.

Autor: BARTOLOMÉ MAYOR CATALA.

(Doctoral disertación, Universidad de Jaén) (2019).

Esta tesis doctoral, pone énfasis en el desarrollo del instrumento, desde su creación y avances técnicos respecto a sus sistemas de llaves hasta sus sistemas de digitación, para el desarrollo pedagógico. La recopilación histórica que realiza el autor, es de las más completas que existen en español, vale mencionar que este trabajo que realizo, cuenta con 570 paginas. Por lo que es un material muy contundente en términos teóricos y que contempla el avance del instrumento, llevándolo al docente como parte de una mirada pedagógica. Esta visión pedagógica deriva en un tratado contundente que revisa no solo la historia, sino también las problemáticas que pueden ser resueltas a nivel interpretativo, considerando las variantes que se generan, y creando nuevos métodos para una mejor y más actualizada técnica. Señala además de manera gráfica, las digitaciones en los sistemas de llaves, como en el lenguaje musical, en el pentagrama. Por lo que su didáctica es bastante coherente para su ejecución. El trabajo realizado por el autor, es realmente de mucho valor, ya que el mismo reconoce la escasa información que existe aún respecto al fagot, resolviendo así, gran parte del problema, agrupando en este material la mayor cantidad de datos respecto a las digitaciones con uso pedagógico, para el uso en el aula, y que puede ser impartido en cualquier catedra del mundo.

Historia de la Cátedra de Fagot de la Universidad Nacional de Cuyo.

Desde 1946 hasta 2018.

Autor: ALICIA GRACIELA ARCE.

En lo que respecta este trabajo, que es una tesis, pero que nos acerca el mundo del fagot, a nivel más local sudamericano, se diferencia con las demás de la región, porque la cercanía que comparte Chile y Argentina, y aún más Mendoza con Santiago, capital. Es que en algún periodo participa de la cátedra de fagot de Cuyo, el maestro radicado en Chile Emilio Donatucci. Junto con esto la autora realiza un trabajo histórico cualitativo donde se enfoca en el desarrollo de la cátedra de fagot en su región. Como parte de su trabajo, existe también la mención al sistema de préstamo del instrumento, el cual pocas veces es mencionado, y que representa un gran aporte al desarrollo inicial de los alumnos que no cuentan con instrumento propio. Este método es también utilizado en Chile, por lo menos en la Universidad de Chile. Es interesante que trata las principales causas de deserción, que son bastante comunes también en nuestro país, ya que el fagot es un instrumento complejo en sí, de costo elevado y las carreras por lo general son largas a nivel de interpretación superior. Se refiere a la proyección que pueden tener los alumnos de la cátedra. Así como el desarrollo orquestal. Siendo información bastante particular, acerca del estudio del fagot que se logra en la Universidad de Cuyo. Es información que se percibe bastante familiar, en términos académicos es un trabajo que se desarrolla desde la base del método científico, utilizando de manera ordenada las metodologías de la investigación, para narrar de manera progresiva la historia del instrumento en su espacio geográfico.

Como mencioné anteriormente, escogí este trabajo, porque es bastante reciente y toca temas relevantes y que comparten un objeto común, como lo es el instrumento, además de las similitudes en el sistema educativo, que se imparte en Chile. Emilio Donatucci, y su paso por la orquesta de Cuyo, formando también el quinteto de vientos de UNCUYO.

**Catalá, B. M. (2019). Estudio de las digitaciones del fagot como parte del desarrollo de la competencia profesional y su repercusión en la práctica de aula (Doctoral dissertation, Universidad de Jaén).*

**Arce, A. G. (2019). Historia de la Cátedra de Fagot de la Universidad Nacional de Cuyo (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño).*

Marco teórico.

Para comenzar es importante recurrir a la musicología y a la visión de quienes sentaron las bases de la terminología musicológica para la investigación y comprensión de las artes musicales en Chile. Analizando algunos artículos de destacados especialistas nacionales.

Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a La musicología hispanoamericana.

Autor: Samuel Claro Valdés.

El autor hace una recopilación de los conceptos musicológicos de grandes teóricos del siglo pasado, destacando desde un principio que dicho concepto es relativamente nuevo, y que gran parte de esta se desarrolla en la música contemporánea.

Por lo que, si es muy importante rescatar terminología que enmarca dentro de un campo de investigación, a la música como centro de estudio, con sus diferentes variantes principalmente europea como influencia principal, como es en el caso del estudio del fagot.

Esto nos permite realizar un análisis teórico con alguno de los conceptos que han tenido mayor aceptación o que han sido consensuados por las academias del pensamiento filosófico que analiza la estética musical, la organología y sus variantes.

Respecto a la musicología Latinoamericana señala lo siguiente:

“El estudioso hispanoamericano deberá conocer a fondo la musicología europea, su metodología, su bibliografía y problemática particular. porque la música de Hispanoamérica posee sus raíces profundas y primaria en Europa.

Como ejemplo Samuel Claro, nos muestra el concepto musicológico de algunos autores como: “Demar Irvine (1945), quien separa las técnicas de investigación de acuerdo al procedimiento científico (método sistemático) y a la erudición crítica (método histórico) y establece las siguientes ramas de la musicología”

Claro Valdés, S. (1967). Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana. Revista Musical Chilena, 21(101), p.8–25. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14458>.

Rama sistemática

<i>Teoría de la música:</i>	<i>Estética musical:</i>	<i>Etnografía musical:</i>	<i>'Acústica:</i>
<i>conocimiento de los hechos y principios que rigen las técnicas de la música, la construcción técnica de la música y su terminología.</i>	<i>concepción de la música como una de las bellas artes. Su propósito artístico, su efecto en el auditor y sus relaciones con las otras artes.</i>	<i>conocimiento de la música y de la práctica musical de diversos grupos raciales. Música folklórica; la música de los sistemas no europeos.</i>	<i>conocimiento científico de la naturaleza y de las propiedades del sonido</i>
<i>Fisiología:</i> <i>en su relación con la música.</i>	<i>El sentido de la audición; aptitudes fisiológicas en el canto y la interpretación.</i>	<i>Psicología musical:</i> <i>conocimientos que conciernen al poder y la función de la mente en relación con la música.</i>	<i>Psicología del auditor y psicología del intérprete.</i>

Rama histórica.

<i>Biografía:</i>	<i>Musicógrafa:</i>	<i>Historiografía:</i>	<i>Organografía:</i>
<i>conocimiento de la historia de la vida de compositores individuales y músicos.</i>	<i>conocimiento de las composiciones musicales, sus auditores, notación y estilo.</i>	<i>organización cronológica de todos los hechos conocidos que tienen relación con un período particular, región, grupo o institución.</i>	<i>historia de los instrumentos y de la interpretación.</i>
<i>Historia de la teoría y la notación:</i>	<i>Historia de la filosofía y la estética:</i>	<i>Historia de los periodos donde el fagot ha participado en la música.</i>	<i>Historia del fagot y sus antecesores.</i>
<i>conocimiento de lo que se ha escrito, en diferentes épocas, sobre la teoría de la música.</i>	<i>conocimiento de lo que se ha escrito, en diferentes épocas, sobre el propósito y significado de la música como arte.</i>		<i>Repertorio histórico y actual, métodos y técnicas establecidas por la academia.</i>

Clasificación de Instrumentos Musicales.

Autores/as María Ester Grebe.

Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile.

En su artículo para la revista musical chilena, la autora señala lo siguiente:

“El objetivo específico de este artículo es examinar y evaluar tres de las principales clasificaciones sobre instrumentos musicales propuestas por Hombo\$tel y Sachs (1914), Andrée Schaeffner (1936), y Nicholas Besaraboff (1941)”

También hace referencia y análisis de dichos autores que han agrupado a las familias de instrumento, tomando parámetros establecidos desde la investigación científica, respecto a su fabricación, materialidad, o el sonido que tiene amplios estudios de rango dinámico y mediciones sonoras, en base a la vibración producida por los instrumentos y su ejecución.

Respecto al método, Grebe considera:

“Punto esencial de la metodología científica, como base de una investigación bien planeada, es el uso de la lógica en la clasificación. Para construir una clasificación consistente, son necesarios los siguientes principios:

- 1) Dicotomía: la división de cada clase en subclases opuestas.
- 2) Exhaustividad: deben considerarse todas las variedades.
- 3) Exclusividad: las especies debieran excluirse mutuamente.
- 4) Consistencia: las divisiones deben desarrollarse en su totalidad conforme a principios consistentes”.

Dentro del análisis, Grebe hace referencia a los aspectos positivos y negativos de cada uno de los autores que a los cuales dedica el artículo, realizando una visión personal de la agrupación que cada uno difunde, basada en el método científico de la investigación, la musicología histórica y los criterios lógicos de los organólogos. De este artículo tomaremos el concepto canónico de Nicholas Besaraboff (1941), quien agrupa de manera unitaria a los instrumentos antiguos y modernos en la siguiente definición:

Cuerpo vibratorio, cuatro clases principales:	idiófonos, membranófonos, aerófonos cordofonos	dos clases agregadas:	instrumentos electrónicos y accesorios, formando un total de seis clases.
El segundo criterio clasificatorio se basa en el procedimiento de con el rol de la ejecución:	control directo, por medio de un teclado o de movimiento automático	Estas tres divisiones son compartidas por las cuatro clases principales	agregándose una cuarta división 8610 en el caso de los aerófonos: instrumentos de aire libre.
Calidad del sonido para idiófonos y membranófonos:	ritmico (sin altura definida) y tonal (con altura definida).	El registro del fagot alcanza tres octavas.	Graves, medios y agudos.
Generación de la columna de aire vibratorio para aerófonos.	Para aerófonos de control directo: tubos sopladados, vibración de lengüeta y vibración labial.	Fagot, instrumento de lengüeta doble.	Para aerófonos controlados por medio de un teclado: tubos sopladados o de lengüeta y lengüetas libres.
Modalidades de ejecución para cordófonos:	pulsados, golpeados y rozados con arco.		

Esto nos da una base formal, respecto al estudio realizado por la autora, para considerar dentro de un marco teórico, la revisión de los autores mencionados, y el método investigativo de Grebe. Por lo que, en nuestro resumen, es de importante valor su recopilación organológica, ya que como se mencionó con

anterioridad, el fin de este análisis musicológico y Organológico, es para entender mejor la terminología y el grupo al cual pertenece el Fagot, para una mejor comprensión y análisis musical, con base científica además del estudio histórico del instrumento.

“Detalles de producción del sonido para aerófonos de control directo: columna de aire dirigida por los labios, soplo en embocadura y lengüetas de control indirecto y directo”.

Grebe, M. E

* Grebe, M. E. (1971). *Clasificación de Instrumentos Musicales*. *Revista Musical Chilena*, 25(113-1), p.18-34. Recuperado a partir de : <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/113>

Hacia la convergencia de la musicología histórica y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia.

Autores/as Luis Merino Montero Facultad de Artes. Universidad de Chile.

Según el artículo del profesor Luis Merino, podemos entender que el consenso de la Musicología histórica y la Etnomusicología, se divide en el estudio de la música europea y el estudio de la música de muchas otras culturas, respectivamente. Señala además que, en términos de musicología histórica, el estudio de la música europea, desde las bases de la enseñanza norteamericana, se debe a que gran parte de los profesionales de la musicología histórica, y la etnomusicología han estudiado en Estado Unidos. Citando a un musicólogo español llamado Ismael Fernández, el cual denomina que en Latinoamérica existe una interignorancia, debido al insuperable aislamiento de los profesionales. Respecto a esta visión, Merino señala lo siguiente: “En cambio este modelo sí pone en crisis el enfoque ortodoxo de la

musicología histórica por cuanto el estudio de la música conocida como artística o académica en Latinoamérica no puede considerarse aislado de las otras tradiciones que se han indicado, y debe tomar en cuenta además una secuencia histórico musical que es totalmente diferente a la de la matriz europea originaria, a pesar de que compartan elementos estilísticos comunes”. - Merino Montero, L.

Es el caso del estudio del Fagot, en las academias Latinoamericanas, en particular como es el lugar de este estudio, en Chile. Donde predomina la técnica alemana, por la digitación y tipo de instrumento que llega a estas latitudes, centrando el método en la estandarización europea respecto al repertorio y el instrumento como tal. Señalo Alemania porque no vienen de toda Europa los fagotes que llegan a Chile, e incluso los fabricados en Norteamérica y Japón, están diseñados con el sistema alemán creado por Heckell. Esto influye en la música que se interpreta, basándome en su repertorio universal, enfocado prácticamente en su totalidad en las composiciones europeas. Solo una pequeña parte proviene de los compositores latinoamericanos, los cuales no aparecen dentro del repertorio obligatorio, tanto para concursos de orquesta, como para solistas.

Hacia la convergencia de la musicología histórica y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia. *Revista Musical Chilena*, 43(172), p.41–45. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13735>

Análisis histórico.

Historia del Fagot.

El fagot es un instrumento bastante antiguo, que su uso se extiende por siglos, hasta la fecha, sin embargo, existen antecesores del fagot, los cuales cuentan con diferentes características en relación a lo que hoy conocemos. Este desarrollo ha considerado importantes cambios en su estructura, tamaño, y llaves que se han ido incorporando según los requerimientos de las diferentes épocas, lo que ha facilitado la interpretación.

Como primeros antecedentes, tenemos la aparición del Dulcian o bajón, antecesor del fagot.

Clasificación y Etimología.

Dulcian (del latín dulcis = "suave, dulce", su nombre se refiere a la calidad de tono más tenue del instrumento) Es utilizado para la versión original del instrumento en una sola pieza, a diferencia del tipo posterior en articulaciones, llamado fagot. El término "basson", originado en la Francia del siglo XIV, se deriva de basso, que significa un manojo de palos. También es el nombre de un baile, Phalèse (1549) y

Susato 1551. Esta definición es denominada en Francia a diferencia de otros países. El término "dulcian" alude también a un instrumento de lengüeta de órgano de tonos suaves en una variedad de formas (Contra Dulcian, Dulzianregal o Holzdulzian – alemán), probablemente con resonadores de madera. El curtal (o doble curtall, curtoll, cortol) como nombre, se usa en Inglaterra desde finales del siglo XVI hasta principios del XVIII tanto para el dulcian como para el fagot. Es una variación del alemán Kortholt (literalmente: "madera corta"), término genérico que se utiliza para instrumentos de doble lengüeta, con orificios doblados hacia atrás en sí mismos.

La historia del Dulcián.

- *Holandés: Fagot*
- *Alemán: Dulzian*
- *Italiano: Fagotto*
- *Francés: Basson*
- *Español: Bajón, bajoncillo.*

Existieron dos versiones del dulcián: la anterior, la primera de una sola pieza, utilizada hasta principios del siglo XVIII (en España hasta principios del siglo XX) se denominaba "dulcián". Que luego se convirtió en el "fagot", un instrumento que consta de cuatro articulaciones.

Los músicos deseaban ampliar la gama de instrumentos de viento al registro de bajos, lo que derivó el desarrollo de una familia separada de instrumentos. Existían varios tamaños de chirimías, que fue el instrumento principal de doble lengüeta, bombas o pomers, desde el registro alto hasta el "Gross Bass Pommer".

El Gross Bass era bastante apreciado por su tono rico y sonoro, su gran longitud, de hasta 3 metros, lo hacía demasiado difícil de manejar y tocar a pesar de las cuatro teclas que presionaban sus orificios de extensión. Sin embargo, los constructores de instrumentos, descubrieron que al doblar el orificio sobre sí mismo, del mismo bloque de madera, se volvió mucho más fácil de manejar. Este dispositivo técnico ya era conocido, ya que se utilizaba en el trombón y Phagotum, instrumento de viento de principios del siglo XVI. La técnica de construcción utilizada en el Phagotum se aplicó al dulciano, perforando dos tubos en paralelos, insertados en un bloque de madera, conectándolos por un pequeño canal.

En el tratado Harmonie Universelle 1630, Mersenne habló por primera vez del Phagotum. Por lo que, desde entonces, se ha considerado tradicionalmente que el Phagotum, fue el antepasado más antiguo del

dulciano y el posterior fagot por el alcance de su nombre, cuya forma italiana (fagotto) todavía se utiliza para denominar al fagot actual en italiano, alemán y holandés.

El sacerdote, compositor y teórico musical italo-austríaco Lodovico Zacconi, fue el primero en mencionar el dulciano en su *Prattica di musica* (Venecia 1592). Zacconi menciona en sus anotaciones un "fagotto chorista" con el rango de Cb.

Este término también se aplicó a otros instrumentos para indicar un registro o nivel de tono particular, pero, según el musicólogo Curt Sachs, el término "chorista" se derivó de la función que ese entonces cumplía el instrumento, de apoyar el bajo en la música coral, desde ahí su participación de bajo continuo, en la música coral.

Existen detalladas descripciones y dibujos de Michael Praetorius de "Fagotten" o "Dolcianen" en su *Syntagma Musicum II* ("De Organographia" 1619 y "Theatrum Instrumentorum" 1620), la dulciana se construyó en varios tamaños como; discant, alto, basset o tenor, "Bass Sordun", "Chorist" y "Doppel-Fagott" y el "Choristfagott" (nota C más baja) el cual se estableció como el miembro más útil de la familia de los dulcianos. Era lo suficientemente rico y cálido para acompañar música de cámara y coral. Uno de los más importantes fabricantes de instrumentos de viento-madera, de finales del siglo XVII, fue Johann Christoph Denner (1655-1707), nacido en Leipzig y luego trasladado a Nuremberg, el cual fue el centro de la fabricación de instrumentos en los siglos XVI y XVII. En esta ciudad estableció un taller, que conto con gran éxito y que fue continuado por sus hijos Johann David y Jakob Denner. Johann Christoph Denner es el único fabricante, del que se tiene registro que construyó dulcianas y fagotes, y a quien se le atribuye que inventó el clarinete. Es importante mencionar que en Alemania el uso del dulcian se mantuvo hasta gran parte del siglo XVIII. En España, el dulcián/curtal fue bastante utilizado. Este bajo era conocido allí como el bajón y en sus tamaños más pequeños como bajoncillos. La referencia más antigua de bajones data de 1530, sin embargo todavía se fabricaban después de que se creara el fagot articulado (fagot) a fines del siglo XVII. Por lo general todas las fuentes iconográficas conocidas, lo centran en un marco eclesiástico pero también hay alguna evidencia de uso secular de los bajones y bajoncillos.



A la izquierda la xilografía de Johann Christoff Weigel, *Abbildung der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände* (1698), la cual muestra a un fabricante de instrumentos trabajando en una dulciana de dos llaves, con un fagot barroco de tres llaves apoyado en el banco de trabajo y un "gedackt"

(cubierto) dulcián .

Notas: La información histórica mencionada fueron extraídas de la recopilación que realiza por

Adelheid Rech. En su artículo titulado; *Música en la vida cotidiana de Vermeer: El Dulcian, o Curtal.* Quien a su vez toma como referencias a:

Maggie Kilbey, *Curtal, Dulcian, Bajón: A history of the Precursor to the Bassoon*, Saint Albans: Maggie Kilbey, 2002, 33.

Francis W. Galpin, "The Romance of the Phagotum", *Proceedings of the Musical Association LXVII* (1940–1941), 57-72. PDF. <http://jrma.oxfordjournals.org/cgi/reprint/67/1/57>

Kilbey 113f.; Will Jansen, *El fagot. Su historia, construcción, creadores, jugadores y música*. 5 vols. Buren 1978 - 1981. vol. 1, 59.

**Música en la vida cotidiana de Vermeer: El Dulcian, o Curtal.*
http://www.essentialvermeer.com/folk_music/dulcian.html.

Evolución del Dulcian al Fagot.

En el siglo XVII los dulcianos se convirtieron en fagotes, cuando se desarrolló la construcción de cuatro articulaciones, según la historia esta se realizó en Francia. Los fagotes tenían un rango grave que podía hacer similitud a los registros más bajos de la familia de las cuerdas, aportando a los compositores que querían notas bajas de un instrumento de viento de madera. Por lo que pronto los compositores barrocos desarrollaron una variedad de roles para el fagot. Por ejemplo, a Bach le gustaba asignarles partes obligatoriamente, mientras que Vivaldi escribió 39 conciertos para fagot. Como también sucedería más adelante en la era clásica, el fagot estaba firmemente arraigado como miembro habitual de orquestas clásicas y conjuntos de cámara.

El Dulcian o Curtall fue muy popular y muy utilizado junto con todas las demás familias de instrumentos entre los siglos XVII al XVIII. El que en España eran conocidos como bajones o bajoncillos, como ya apuntábamos anteriormente sobre el fagot de la época renacentista. Sin embargo, en Francia el dulcián era más desconocido en su forma común. Otros predecesores del fagot, como fueron mencionados el "fagotted" bass shawm o el dulcián dividido, quienes fueron los protagonistas respecto al los inicios del instrumento antes de la aparición del fagot en partes.

El gradual reemplazo del dulcian fue indudablemente causado por factores tales como la necesidad de un instrumento que cuente con un registro que tenga la posibilidad de realizar la base del oboe, con notas que puedan descender hasta un Si 1, Así como también por la versatilidad del instrumento de ser transportado. Posiblemente por estas causas, además de su antigua e histórica utilización en la iglesia, lo creían incompatible con los nuevos instrumentos que se construían en Francia.

El fagot barroco (1600-1700)

El vocablo italiano fagotto, significa "fardo", atado de leña o conjunto de leña, su nombre se denominó así por contar con varias piezas de madera, que en su conjunto forman el Fagot. Un instrumento de tres llaves bien conservado por Richard Haka (Schlossmuseum, Sondershausen), data aproximadamente de

1699, y proporciona evidencia significativa. Su perfil barroco se asemeja al del instrumento representado en Der Fagottspieler (anónimo)

Martin Hotteterre que nació en París en 1657 y murió en 1712, fue parte de una gran familia francesa (que se extiende a cuatro generaciones) de músicos, fabricantes de instrumentos de viento madera. En algún momento de la década de 1650, se cuenta que Hotteterre construyó el fagot en cuatro secciones, facilitando el mecanizado del instrumento y ampliando la tesitura de este, hasta alcanzar el Sib-1, colocando dos llaves y realizando una extensión de la campana. En la época de Luis XIV, Hotteterre fue uno de varios artesanos que aportaron al desarrollo del fagot, y que habría podido incluir a otros artesanos miembros de su familia, así como otros constructores franceses de la época. Aunque desafortunadamente no se conserva ningún fagot francés de este periodo, pero de acuerdo a las iconografías, que se asemejaría a los primeros instrumentos de Johann Christoph Denner y Richard Haka de la década de 1680. En 1686, la corte de Darmstadt nombró al fagotista Maillard, de Francia.

*Imagen extraída de ; <https://enclavedefagot.blogspot.com/p/el-fagot-barroco-i-parte.html>.



Illustrations 2 & 3. Bassoon, Richard Haka, Amsterdam, late 17th century; DDR-Sonderhausen, staatliche Museen Mu5.

El Fagot barroco en 1680-1710.

El fagot en esta época era un instrumento muy utilizado y tuvo un gran auge ya que alrededor de 1700, se añadió una cuarta llave, (del sol sostenido-G #), y fue para este tipo de fagot, (de 4 llaves) que Bach, Vivaldi y Telemann compusieron su música para el instrumento. Una quinta llave, (para el MI Bemol bajo-Eb), se añadió durante posteriormente en la primera mitad del siglo XVIII. Algunos fabricantes de fagotes que incluyen la cuarta y quinta llave son J.H. Eichentopf (constructor relacionado con a Bach y

del que se cree que se utilizó su fagot barroco en las obras compuestas por Bach), además de Thomas Stanesbury .J. Poerschmann, Wietfeld, Jr. Rotenburg, G.H. Prudent Thieriot y Scherer. En esta época, la música barroca escrita para el fagot, este se seguía utilizando para interpretar la línea del bajo continuo. Ya para 1678, cuando Jean Baptiste Lully pidió fagotes en su ópera, Psique, se convirtió en parte de la orquesta de la ópera francesa y en 1680, en su ópera Proserpina. Entonces aparece el instrumento (con un rango de Si1 a Fa).

A finales del siglo XVII y Principios del siglo XVIII; en el taller de J.C. Denner en Nuremberg, aparecen unos fagotes muy similares al modelo de Richard Haka. Se cuenta que en 1684 Denner se encontraba replicando los nuevos oboes y fagotes franceses, y que sus fagotes pueden haber sido contruidos con un patrón francés.

Alrededor de 1707 apareció como fabricante J. Denner (1681-1735), el mayor de los nueve hijos de Johann Christoph. Jakob Denner fabrico oboes, flautas, chalumeaux y fagotes. Él era principalmente un intérprete, "su oboe personal que tocaba, se considera el más limpio y pulcro en cuanto a sonido, nunca oído en Nurnberg", también se mostró en las cortes de Byreuth, Ansbach, Hildburghausen, Sulzbach, y Francfort.

El fagot barroco 1710-1760.

Alrededor de 1710, aparece Johann Heinrich Eichentopf (1686-1769) Hijo de Andreas Eichentopf , continuando el legado del constructor establecido en Leipzig. Que según algunas fuentes cuentan de la posible relación musical con Bach (Harnoncourt, N. (2003), El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi. Bach y Mozart, Barcelona: Paidós, pp.77-86) y del construir los instrumentos necesarios para interpretar las obras de Bach.

Respecto a la afinación de los instrumentos de esta época es muy diversa y oscilaba entre La2 a 390Hz hasta 410Hz; en Leipzig, lugar donde vivía y trabajaba Bach, el órgano contaba con el La2 a 480 Hz, y por esta razón los modelos de Eichentopf tenían una afinación entre 392Hz y 405Hz, resultando en casi un tono más bajo del órgano, de esta forma el fagotista tendría que tocar un tono por encima de las partituras escritas por Bach y de ahí las continuas discusiones entre Bach y los fagotistas que trabajaban para él.

En Alemania se construyeron instrumentos con temperamento o afinación barroca, pero introduciendo algunas modificaciones con la tendencia de afinación del clasicismo, aparece Carl Agustín Grenser

(1720-1807), quien se trasladó a Dresde en 1739 y abrió un negocio de instrumentos como fabricante independiente. Carl Agustín construyó muchos instrumentos como; cornos ingleses, fagotes, fagotes octava, oboes, oboes tenor, serpentones, piccolos, cornos de bassetto, flautas, clarinetes, clarinetes bajos e incluso jagdzinks (cuernos de caza alemanes), La primera obra que presenta considerables demandas técnicas, es la primera Sonata de Telemann (1728) Junto con obras de compositores como; J.F.Fasch, J. Dismas Zelenka, Graupner entre otras. Sin embargo, fue en Inglaterra que apareció hacia el final del reinado del rey Carlos II (d 1685), donde se describió e ilustró por primera vez el nuevo fagot. El investigador James Talbot reunió información detallada de músicos profesionales de 1685-1688. Talbot confirmó que el fagot francés de 4 partes, tenía tres llaves y una se extendía hasta el Si1. Tanto el oboe tenor como el fagot llegaron de Francia en 1687. Este hecho está documentado por Louis Rousselet en una carta de 1711, el oboísta francés empleado en Londres, pidió dos fagotes, uno zurdo y otro diestro, del conocido fabricante francés Jean-Jacques Rippert. En Francia se puede constatar dentro de la época barroca, y con el clasicismo también se menciona al constructor Prudent Thierriot, quien falleció alrededor de 1783, en París, construyó instrumentos como flautas, oboes, clarinetes y fagotes, y firmó sus instrumentos con su nombre en lugar de su apellido.

También hay que resaltar un instrumento llamado "Venetian" construido a 440 Hz y de constructor anónimo.

El fagot clásico (1760-1820).

En esta época se utilizó un La2 aproximadamente entre 421HZ y 432 HZ, por estas razones los músicos y los constructores utilizan sus capacidades para variar la afinación y con esto facilitar su ejecución. Debido a que los compositores están creando nuevas obras, en las que los instrumentistas tienen otras exigencias técnicas al interpretar partituras cada vez más complejas, los fagotes fueron variando en longitudes debido a los temperamentos o afinaciones. Partíamos con el fagot en cuatro secciones y de instrumentos que poseían 4 o 5 llaves, para alcanzar notas como Sol sostenido o Mi bemol, estos fabricantes fueron Prudent Thierriot, J.H. Eichertopf, J. Poerschmann, , Jr., G.H. Scherer, Thomas Stanesbury y entre otros. En 1843, en Rotterdam, el distribuidor de instrumentos musicales de Plattner, todavía tenía catorce flautas, cuatro oboes, veintidós clarinetes, tres fagotes, cuatro cornos de bassetto y un serpentón. Es a Johann Heinrich Wilhelm Grenser, a quien se atribuye la invención del clarinete-bajo

(un clarinete de ocho tonos que desciende a Bb) y, en el fagot, con la reubicación de la nota más aguda para obtener el Re.

Durante este periodo, se realizaron cambios en los instrumentos muy notables como son:

El diámetro interior de la campana, que se cambió a una inclinación invertida y también en algunos casos, se añadió un pequeño agujero de resonancia.

También las primeras llaves adicionales que se agregaron, que fueron para aquellas notas graves, esto para las que las digitaciones estándar "ahorquilladas" las cuales fueron menos satisfactorias. Una tabla de Hotteterre y Bailleux (c1765) muestra primero la quinta llave de MIB para el pulgar izquierdo, y una llave en el pulgar de la mano derecha, para el La central y el fa sostenido que le siguió más tarde. Luego Grenser movió la llave del pulgar izquierdo a la parte posterior del cuerpo central.

Un avance más significativo fue la introducción en la tudelera de una "llave de armónicos" para obtener notas de registro alto, en ocasiones incluso se agregó a los instrumentos existentes. Esto fue constatado por primera vez en Francia en 1787 (según Ozi, era "de uso casi universal") y 1786-1787 para ese entonces en Alemania Franz Anton Pfeiffer, bajista de la corte en Ludwigslust, figuraba contaba con uno de estos ejemplares.

Desde [Ozi](#) (1787) los fabricantes franceses ya habían realizado modificaciones como el haber desplazado el agujero del sol de su sitio tradicional, en el agujero angosto justo debajo del agujero-clave F. Ozi utilizó un instrumento de Buher & Keller de Estrasburgo. Los fabricantes franceses más conocidos de este período fueron Winnen, Bizey, Lot, Porthaux, y Prudent, todos residentes en París.

En Alemania, el Fagot construido en Dresde fue considerado como el mejor. Los más destacados fueron los hechos por los Grensers y sus contemporáneos Grundmann y Floth. También Cugnier en 1780 abogó por el agujero de alfiler, pero no fue de uso general hasta el siglo XIX, que C. Almenraeder consideró que en un instrumento antiguo, podría prescindirse de ella, , pero no de uno nuevo. Las llaves adicionales tardaban en convertirse en estándar, según el léxico de Koch de 1802 describe al instrumento de cinco llaves, con dos llaves de octava.

Volviendo a Inglaterra, a lo largo del siglo XVIII los fagotes se construyeron en cantidades bastante grandes, los primeros productores registrados son; John Ashbury (Londres, 1698), Peter Bressan (1663-1731) y Thomas Stanesby (c1668 - 1734) . Dentro de los fabricantes más notables de ese entonces esta

Milhouse de Newark y Londres. La campana de estos instrumentos ingleses anteriores tiene un contorno de columna característico y un adelgazamiento pronunciado. El uso del fagot en las bandas eclesiásticas, fue generalizado y en algunos lugares con hasta siete instrumentos, junto con las demandas de la música militar y profesional, dieron trabajo a numerosos fabricantes en Londres y las provincias.

Respecto a la sonoridad del fagot, su sonido se volvió más suave y expresivo a lo largo del siglo XVIII. Los escritores franceses enfatizaron acerca de su gran capacidad de expresión, comparándolo con la voz humana.

En cuanto a las exigencias técnicas, las obras escritas por Mozart en 1774 (K191 / 186e y 292 / 196c), junto con otros compositores como, T. von Durnitz, A. Reicha, J.Hummel, Hertel o Vanhal, estas dos últimos con sus conciertos para dos fagotes, cuentan con el rango expresivo esperado por el instrumento para entonces. En la última época del clasicismo, o mejor dicho entre el clasicismo y el Romanticismo, los constructores conocidos como Adler, Grenser o el denominado Stradivary de los fagotes: Savary, innovaron construyendo instrumentos de hasta 9, 10 y en ocasiones 11 llaves.

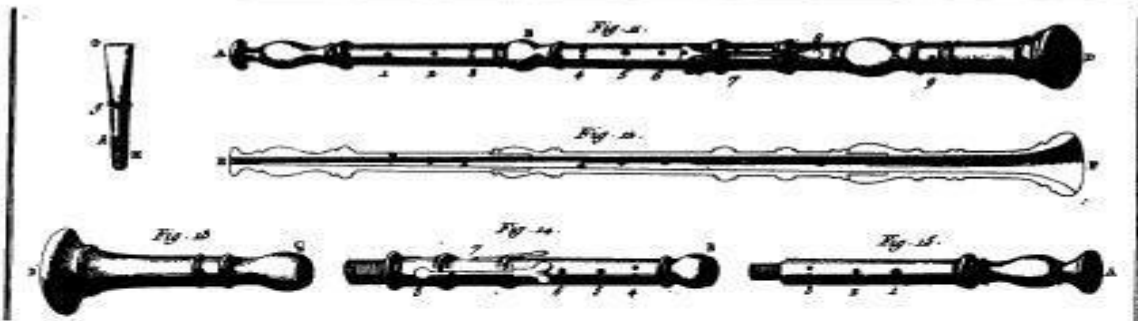


Figure 4: Diderot, D. Plates of musical instruments from the Encyclopédie, 1756. Oboe reed.



Lutherie, suite des Instruments à vent.

*Imagen extraida de: <https://enclavedefagot.blogspot.com/p/el-fagot-introduccion.html>

Los fabricantes de instrumentos modificaron el fagot en los siglos XVIII y XIX, agregando más llaves y refinando la forma del instrumento para optimizar el sonido. Las modificaciones más importantes, fueron las inventadas a partir de 1825 por Carl Almenraeder, un fagotista y fabricante de instrumentos de Alemania.

Almenraeder incorporó los últimos conocimientos de materiales y acústica en sus diseños, y su trabajo derivó en el desarrollo del fagot moderno, que dio como resultado un fagot de 17 llaves que era mucho más equilibrado y con mejores agudos que sus antepasados. En este periodo también se produjeron algunos derivados que se mantienen hasta el día de hoy como :

- El contrafagot, instrumento de grandes dimensiones y que es una octava más grave que el fagot. Su sonido es grave y profundo, por lo que fue elegido por Beethoven para su ópera Fidelio en la escena de la cárcel, representando el llanto.
- El fagotino , que es un fagot más corto, pequeño y ligero que el fagot convencional. Es utilizado en menor manera, pero se ocupa para la iniciación al fagot de los niños pequeños, ya que por sus dimensiones es más práctico, y sus llaves más accesibles.

En 1831 Almenraeder abrió un taller en sociedad con otro fabricante talentoso, Johann Heckel. La compañía que fundaron, ahora conocida como Wilhelm Heckel GmbH, Wilhelm era el hijo de Johann, continúa produciendo algunos de los mejores fagotes del mundo hoy en día. A finales del siglo XIX, la entonces famosa compañía francesa de instrumentos, Buffet-Crampon, comenzó a fabricar un fagot que tenía un diámetro interior más estrecho y usaba un sistema de digitación diferente. Los fagotes del sistema buffet, o francés, tienen 22 llaves y son conocidos por su calidad tonal superior en el registro superior, sin embargo, este sonido es más opaco en términos de brillo, o más nasal, muy típico del sonido francés. Todavía son populares (claro que en menor medida), en algunas partes del mundo, particularmente en Francia y partes de América Latina. Pero los fagotes del sistema Heckel, que en la actualidad tienen de 25 a 27 llaves, siguen siendo el estándar de la industria. Es importante mencionar que la fábrica Heckel se mantiene vigente hasta nuestros días, construyendo alguno de los instrumentos más cotizados por el medio, debido a su gran calidad. También son unos de los más caros en términos de precio y los encargos pueden tener un tiempo de espera de años, esto demuestra su exclusividad y alta demanda. Estos instrumentos fueron aclamados incluso por el compositor Richard Wagner, quien solicitó a

Heckel instrumentos especiales como el heckephone. La empresa se mantiene en manos de la familia Heckel y son los fabricantes mas destacados hasta la actualidad.

Partes del fagot.

El fagot está compuesto por las diferentes partes que son la campana, parte superior del instrumento, el cuerpo tenor central bajo (donde se producen las notas graves del instrumento), la sección final o culata (es la parte inferior del instrumento y donde el tubo cambia de dirección por medio de un codo metálico), el cuerpo central tenor o pieza tudelera (donde se inserta el tudel), el soporte del pulgar, el tudel y la caña.



Imagen extraida de: <https://enclavedefagot.blogspot.com/p/el-fagot-introduccion.html>

Fuentes: G.

JOPPING (1984). *Oboe & Fagott*. Mainz: Schott_ - G. JOPPING (1984). *Oboe & Fagott*. Mainz: Schott.

HARNONCOURT, N., & MILÁN, J. L. (2006). *La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música*. Acantilados.

WILLIAM WATERHOUSE. (2003). *BASSOON*. Kahn & Averill, London.

HARNONCOURT, N. (2003). *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós

*Esta información fue extraida las paginas web especializadas; <https://reverb.com/news/a-brief-history-of-the-bassoon-> . <https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/JNL22/JNL22.Rhodes.html> www.buyrecorders.com/stanesby_family.htm

Historia de la llegada del fagot a América.

En los periodos donde comenzaron las primeras expediciones a américa... Los españoles trajeron consigo varios instrumentos musicales, tanto de guerra como los que acompañaban a las primeras

órdenes religiosas, que tenían la música como un importante medio evangelizador, en las primeras expediciones, que llegaron a México, Centroamérica y América del Sur. Existen variada documentación que sitúa al bajón en los años... en su llegada a las iglesias y posteriormente su enseñanza en las catedrales. Siendo la catedral ciudad de México, la primera academia de música de América. Las primeras órdenes religiosas en llegar a América fueron los franciscanos, agustinos, la Merced, y luego la Compañía de Jesús ya por los siglos XVII y XVIII. Esta última introdujo, el bajón y el fagot en gran parte de sus misiones repartidas desde Paraguay, Uruguay, la Plata Argentina, el Virreinato Peruano y Chile. Hasta este periodo se utilizaba el bajón, y el fagot barroco como bajos continuos en gran parte de Europa y en su llegada a América y por su estatus eclesiástico y bandas marciales, seguía siendo un instrumento que otorgaba una base sonora de carácter grave que acompañaba a los coros, o que remplazaban al Órgano armónicamente en su conjunto con los demás instrumentos. En el artículo llamado Los indígenas músicos en el Paraguay colonial: consideraciones desde la movilidad espacial. Publicado en la revista Resonancias. Se señala la movilidad que tuvieron los grupos reduccionistas de indígenas y la importancia que tuvieron los instrumentos musicales y la música en sí para la emancipación y evangelización de los pueblos del Paraguay y las colonias religiosas, que en este sector del mundo se encontraba liderada y orquestada por los curas jesuitas, o la orden de la Compañía de Jesús, en la zona de la Cuenca de la Plata entre los siglos XVII y XVIII.

En esta investigación se menciona que en 1692 algunos grupos de desplazamiento tuvieron como fin la enseñanza musical por parte de los indígenas, aquí se hace mención a alguno de los instrumentos que formaban parte de los primeros en recibir instrucciones musicales europeas en América.

**Según señala el autor; Algunos de los desplazamientos tuvieron como fin el aprendizaje musical por parte de los indígenas y ocurrieron también entre reducciones, como queda evidenciado en el caso relatado hacia fines del siglo XVII por Anton Sepp, quien recibió en Yapeyú desde diversos pueblos a varios indígenas músicos para ser instruidos: “Resultado: Este año [de 1692] he formado a los siguientes futuros maestros de música: 6 trompetas; 3 buenos diorbistas; 4 organistas; 30 tocadores de chirimías; 18 de cornetas; 10 de fagote. No avanzan tanto, como yo deseo, los 8 discantistas, aunque progresan a lo menos algo cada día” (Furlong 1962, 484).*

En este periodo se comienza con la instrucción musical en Latinoamérica, por parte de los grupos emancipadores, grupos reduccionistas y órdenes religiosas. Existen muy pocos documentos que mencionen al fagot en manos de particulares en Latinoamérica.

- Si existen inventarios de personas muy ricas que tenían en su poder instrumentos de primera calidad europeos, traídos con fines particulares o como valiosas colecciones de nobles llegados en el periodo colonial, sin embargo, mencionan violines trompetas, mas no fagotes, eso en los inventarios de instrumentos, más los autores suponen que en las grandes fiestas de estos nobles, había muchos más instrumentos. Lo que, si encuentra cabida dentro del texto señalado, es la utilización que tenían los instrumentos, su función en los procesos de emancipación, y el comienzo de la instrucción musical en América. Para estos fines se emplear los instrumentos de dos maneras:

- El fagot en las bandas militares de las “conquistas” , en las ciudades recientemente colonizadas por los españoles.

En las iglesias y misiones religiosas, los instrumentos musicales al servicio de Dios y de la emancipación de los pueblos indígenas, quienes gustaban de la música y contaban con gran talento en su ejecución.

**Fahrenkrog, L. (2016). Los indígenas músicos en el Paraguay colonial: consideraciones desde la movilidad espacial.*

La música colonial americana (Siglos XVII Y XVIII): Un Espacio para el encuentro. De dos mundos.

Mesa temática: “Paredes y Puentes, entre Europa y el mundo hispanoamericano. Siglos XVI-XXI. Europa, España, América” Lic. Eduardo AREAS Lic. Jorge RIGUEIRO GARCIA UNLA – UCA UBA – SAEMED.

Por lo que señalan estos dos autores, en su recopilación de información respecto al periodo colonial y el papel de la música, nos señala detalles de la importancia que tenían los instrumentos musicales, la música y el papel de los indígenas que eran no solo evangelizados, sino que por otro lado los grupos

militares también requerían músicos en sus escuadrones de guerra. Además de como las órdenes religiosas expandieron el conocimiento y practica musical en las diferentes escuelas de música que pertenecían no solo a las catedrales que se encontraban en las ciudades más importantes de México, Paraguay, Perú, etc. También se comenzó a enseñar música en las capillas;

“En cuanto a la liturgia, era comunes los conjuntos denominados música de capilla, usualmente conformados por un número determinado de instrumentistas y cantores, ya sean solistas o en coro.

Según indican las fuentes, podían alcanzarse a 40 miembros para estas formaciones con tiples, contraltos (necesariamente varones) y tenores, careciendo los indígenas el registro de bajo; sumados a los instrumentistas: violines, violones, arpas, flautas, chirimías (semejantes a nuestro oboe pero de sonido más potente), bajones (semejantes al fagot)

Areas, E., & García, J. R. (2005). La música colonial americana (siglos XVII y XVIII): Un espacio para el encuentro de dos mundos. In X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral.

Entre crucifijos y cantos: una aproximación a la problemática de la conquista ideológica en el período de colonización por medio de la música.

Autora Tania Vicente León.

En este artículo encontramos una visión, basada en la recopilación de antecedentes de la autora, donde relata la formación musical o adiestramiento, como lo señala en ocasiones, es una actividad que se expande en varias Iglesias de América entre los años 1534 - 1591, como Guatemala, Cartagena de Indias, Quito Ecuador, siguiendo el ejemplo de México. Los indígenas también adquieren herramientas teóricas, en su práctica musical, sin embargo, no podían acceder a cargos importantes dentro de las

mismas agrupaciones eclesiásticas a excepción de algunos mestizos. De todas formas, los indígenas contaban con gran talento según señala, y aprendían con facilidad.

- En este artículo menciona en dos ocasiones al bajón:

“ Los indígenas mostraron gran facilidad, no solo para tañer instrumentos musicales, sino también para construirlos: instrumentos de viento, como órganos, trompetas, bajones, sacabuches, chirimías y flautas se encontraban fácilmente en las misiones junto a instrumentos de cuerda, como arpas, espinetas, clavecines, laúdes, vihuelas, violones, guitarras (Mires, 1991, p. 190)

Alrededor de 1730, en cada Pueblo de Paraguay había un promedio entre treinta y cuarenta músicos, incluyendo cantantes e instrumentistas: por lo general, seis violinistas, de seis a ocho bajonistas y oboístas, dos o tres trompetistas, tres o cuatro arpistas y dos o tres organistas. Las obras musicales provenían de los archivos de España y Roma, pero también se interpretaban obras provistas de textos en lengua nativa (Béhague, 1983, p. 24).”

Es interesante como aporte al desarrollo musical, desde la perspectiva educativa y cultural, sabiendo que el proceso es más bien forzado por los contextos en que se realizaban dichas prácticas, esta información nos lleva a posicionar el que hacer musical en los comienzos de la colonización europea. El comienzo de una nueva practica conforme a los cánones de estandarización, y las reglas que son parte de la está “humanización” Que le otorga nuevos instrumentos y nuevas alabanzas que contienen la palabra evangelizadora, con el fin de cambiar al hombre y someterlo al orden imperialista. Para concluir autor señala que; *“triada religión-conversión-música constituye una complejidad de relaciones que incluye aspectos como la dominación, la resistencia y el mestizaje”*. (Tania Vicente León)

Según relatan las fuentes nacionales, historiadores como Eugenio Pereira Salas, o Samuel Claro Valdes, entre otros. El periodo colonial, estuvo marcado por la influencia musical europea, en lo que respecta al Fagot en Chile, se encuentran pocas menciones del instrumento. Sin embargo, este se encontraba prácticamente en similares condiciones como las mencionadas en las diferentes ciudades de América que se encontraban bajo dominación y colonización.

Como antecedentes o información histórica, existen a nivel latinoamericano un desarrollo de la música europea en las diferentes regiones del continente, sin embargo, gran parte de esta información se fue perdiendo debido al poco cuidado o escasa valorización de parte de los pueblos colonizados. Ya que

estos escritos no pertenecían a su cultura, y fueron introducidos como parte de la estrategia de dominación.

Vicente-León, T. (2016). Entre crucifijos y cantos: una aproximación a la problemática de la conquista ideológica en el período de colonización por medio de la música. ESCENA. Revista de las artes, 76(1), 149-166.

Para tomar referencias bibliográficas en esta investigación, se ha consultado a los archivos de la revista musical chilena, que ha servido como fuente histórica, con respaldo académico. Desde aquí podemos observar con una mirada nacional, los antecedentes del pasado musical de nuestro país. Como lo es el artículo titulado como:

La música virreinal en el nuevo mundo.

Autor; de Samuel Claro Valdés.

La música virreinal en el nuevo mundo.

Respecto a la música en el periodo Virreinal en América, el autor comienza señalando, que esta se desarrolló mayormente en las cantorías de las Iglesias o catedrales, capillas y salones, pero sin embargo no logro mantener un gran interés por parte del público, debido quizás al desconocimiento y al olvido en que permaneció como manifestación cultural desde el siglo XIX. Por esta razón según Claro Valdez, es que no trascendió nuestro pasado musical, y a la vez aumenta el desconocimiento de nuestra música antes de la colonización.

En lo que respecta a la introducción de la música española en América, esta se manifestó con los sonos marciales de la guerra, y con la música litúrgica con la que el pueblo esperaba elevar su alma. Costumbres que traían muy arraigadas desde su tierra, como la fe católica.

Hablamos del siglo XVI, donde la música tenía un carácter místico, realista dramático, haciendo un paralelo el autor, con personajes de la época como: Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, o Fray Luis de León, entre otros. Periodo de crecimiento del imperio español, liderado en ese entonces por el Rey Felipe II, y en el cual se expandió su música hacia lo que ellos denominaron el “Nuevo Mundo”.

“En 1553, por ejemplo, ya existía en la catedral del Cuzco el primer libro de 16 Misas de Morales publicado en Roma en 1544. Esta misma obra constituye el impreso de música polifónica más antigua que se conserva en Sud América, como cotizada rareza bibliográfica, en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. A Quito llegaron muy pronto los motetes de Francisco Guerrero, publicados en Venecia en 1570, que fueron interpretados en el Colegio de San Andrés por los hijos de jefes incas.” Más adelante veremos esta información con las fechas que señala el texto, adaptándolas a una línea de tiempo, donde resalta México como el lugar de entrada más importante en la proyección de la música y el arte importado, y de donde se extendió al resto del continente. Según el autor, existe una decadencia en la música de nueva España en el siglo XVII.

– Primero; falta de escuelas profesionales de instrucción musical, lo que impidió la renovación y perfeccionamiento de los que tenían a su cargo la interpretación de la música.

- Segundo la situación de desventaja en que los músicos nacidos en el Nuevo Mundo, o los mestizos, estaban con relación a los maestros europeos, quienes tenían aseguradas altas posiciones tales como las maestrías de capilla.

Tercero la falta de valorización de la música autóctona americana y la imposición de un estilo europeo riguroso. Este último es justamente un punto de quiebre en nuestra cultura.

Para resumir algunos de los hechos más importantes señalados por Claro Valdez, he agrupado parte de la información, situando los hechos más significativos a continuación:

1527 En México Fray Juan Caro enseñaba a cantar a los indígenas, leyendo las partes de música. Tres años más tarde, la escuela de Fray Pedro de Gante. Quien fue el primer maestro de música europea en nuestra tierra, entrenó un coro de indígenas que cantaba todos los domingos en la Catedral de México.

1544 El mismo año en que publicó el primer libro de Misas de Morales, llegó una copia manuscrita de éste a la Catedral de Puebla, siendo el documento más antiguo de polifonía que existe en archivos mexicanos.

1554 El primer Maestro de Capilla de la Catedral de México fue el español Hernando Franco, nacido en 1532 en Garrovillas, cerca de la frontera con Portugal.

1573 Franco se trasladó al Nuevo Mundo hacia, donde se le encuentra, como Maestro de Capilla en Guatemala. Las obras más importantes de Hernando Franco son sus siete Magnificats, cuya elaboración y maestra se comparan sólo con los Magnificats de Palestrina, compuestos en la misma época. Hernando Franco escribió, además, dos himnos a la Virgen en idioma Nahuatl, que constituyen un importante documento en la historia mexicana por ser las composiciones más antiguas que utilizaron textos en idioma indígena en el continente.

1629 – 1664 Entre los compositores que sobresalen en Puebla, se cuenta Juan Gutiérrez de Padilla, Maestro de Capilla de la Catedral entre, sin duda el compositor más importante de México durante el siglo xvII , autor de misas, villancicos y motetes.

La construcción de instrumentos musicales se había regulado desde hacía mucho tiempo en México: el 30 de agosto de 1568 el Cabildo Municipal de Ciudad de México.

1691 Una lista de instrumentos de fines de siglo indica 15 diferentes instrumentos en la Catedral de México: violín, viola soprano, viola tenor, rebec; bandola, cítara, trompeta marina, arpa; clarión, trompeta, trombón; chirimía, fagot; órgano. Esta lista permite formarnos una idea cabal de la riqueza sonora que acompañaba en esa época las obras de los compositores virreinales. Los siglos XVI y XVII ofrecen una actividad musical esporádica en la isla, circunscrita más que nada a la Catedral de Santiago de Cuba.

La segunda mitad del siglo XVII, en cambio, muestra una actividad muy intensa en la interpretación y creación musical, al fundarse en La Habana la Catedral y la Real Pontificia Universidad de San Cristóbal, y al establecerse el Seminario de San Basilio el Magno y la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba.

1537 El primer músico que arribó a Nueva Granada fue Juan Pérez Materano. Catedral Santa Fe de Bogotá, Colombia, acogía a Maestros de Capilla de gran alcurnia, como el mestizo Gonzalo García Zorro, en 1575, y Gutiérrez Fernández Hidalgo en 1584.

Este último es, sin duda, el más importante de los compositores del siglo XVI en Sud América. En la Catedral de Bogotá se conserva, entre otros, el único ejemplar existente en el Nuevo Mundo del segundo libro de Misas de Francisco Guerrero, editado en Roma, en 1582. Durante el siglo XVII el compositor más importante de Bogotá y, a la vez, el más prolífico de todos los compositores coloniales de Nueva Granada, fue Juan de Herrera (c. 1665-1738) las primeras noticias sobre música en Venezuela datan de 1591, cuando Melchor Quintela tocaba el órgano de la Catedral de Caracas.

1640 se fundó la Escuela de canto llano y en 1671 se creó el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral, servido por el Padre Gonzalo Cordero.

1670 Caracas el capuchino Fray Diego de los Ríos enseñaba música a los indios de la misión de Píritu y componía motetes y villancicoo con texto o en lengua caribe que, lamentablemente, no se conservan.

Uno de los primeros nombres importantes que resuenan en la música colonial de Venezuela, es el de Francisco Pérez Camacho, nacido en 1659, Maestro de Capilla de la Catedral de Caracas desde 1687 y maestro de música del Seminario, desde donde formó numerosos discípulos. La figura más sobresaliente de la historia musical de ese país hasta los albores de la Independencia fue, sin duda, José Ángel Lamas (1775-1814), autor de una Misa en Re y de un expresivo Popu/e M eus.

1534 Ecuador la Orden de los franciscanos la primera organización musical. Cuando, llegaron a Quito los monjes franciscanos flamencos Josse de Ryck.e de Malina y Pierre Gosseal de Louvain. El primer Maestro de Capilla de la Catedral de Quito fue el mestizo Diego Lobato (c. 1538-c. 1610)

1555 El Colegio de San Andrés, fundado por la Orden, para atender a los hijos de los caciques incas, alcanzó tal grado de perfección que, como lo mencionamos anteriormente, ya en 1570 se cantaban difíciles motetes a 4 y 5 voces de Francisco Guerrero.

1598 Cuzco Perú en el Seminario de San Antonio Abad se estableció la primera escuela del Nuevo Mundo donde se enseñaba Sistemáticamente la música polifónica e instrumentos. 1568, se fundó la primera escuela de música de La Plata, a cargo de Juan de Peña Madrid y Hemán García. Las obras de maestros europeos y locales del archivo de La Plata hacen que consideremos a esta ciudad como el

centro musical más importante de la región andina de América del Sur, entre 1600 y 1800, pudo utilizar una orquesta de más de cincuenta músicos a comienzos del siglo XVIII y que contó, incluso, con un castrato -Francisco de Otal- que pronto se convirtió en la sensación de La Plata.

En 1598, el franciscano Gerónimo de Oré (1554-1629) insistía que debía enseñarse a los indios oraciones en quechua, cantadas con melodías nativas o europeas.

En Potosí se escuchaba música especialmente en las representaciones teatrales. Durante el siglo xvii las compañías de actores salían casi cada año desde ' . Los Reyes, la actual Lima. Quito, Cuzco y Potosí son tres ciudades que albergan el esplendor de un pasado artístico excepcional.

1619 Entre la lista de 31 obras que recibió en Potosí, el célebre empresario Gabriel del Río, figuran títulos tales como: Viaje prodigioso a las Islas Galápagos, El mancebo y la rica hembra, Las verdades en los pobres, mentiras en los ricos, La voluntad mal pagada y La santa de mala fama.

1677-1691 En México. Sor Juana Inés de la Cruz, monja jeronimita, escribió 15 colecciones de villancicos.

1726 fallecido en la ciudad de Córdoba Argentina, el jesuita italiano Domenico Zipoli (1688-1726) más de 50 años después de su muerte todavía se interpretaba su música.

1701 La Púrpura de la Rosa, la primera ópera escrita y representada en el continente, estrenada en Lima el 19 de octubre del mismo año.

La capital del virreinato del Perú contó con un equipo musical acorde con el rango y boato de la ciudad de Los Reyes. La Catedral de Lima albergó en su seno a músicos de fama internacional y su capilla de música tomaba parte en las principales ceremonias limeñas.

1765 El compositor peruano más importante del siglo XVIII fue don José de Orejón sucesor de Roque Ceruti como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima en 1760.

En Chile que era en ese entonces Capitanía General. La actividad musical se centró en la Catedral, a partir de 1652, la que recibía el repertorio musical de la Catedral de Lima. El siglo XVIII, como en el resto de América, "representa la soberanía del espíritu francés" en Chile que se manifiesta en la vida de las tertulias, que congregaron en torno al pianoforte y al clavecín a la sociedad de la época, la que cultivaba con pasión el arte musical al estilo italiano.

Claro, S. (1970). La música virreinal en el nuevo mundo. *Revista musical chilena*, 24(110), 7-32.

Enseñanza universitaria y métodos para Fagot.

A nivel instrumental, el repertorio docto en las academias e instituciones de aprendizaje se encuentra estandarizado, en consecuencia, de su metodología, que también es parte de este proceso de instrucción a niveles básico, medio y superior. La cual representa dificultades técnicas para cada uno de los procesos además de ejercicios melódicos basados en escalas, intervalos, notas largas que sirven para afiatar la técnica y prepararse para los desafíos profesionales, tanto de la música contemporánea como de su repertorio más clásico. Para realizar esta muestra, se ha revisado información correspondiente a diferentes cátedras y bibliografía que se expone en los medios especializados del instrumento. Uno de los más completos y que cumple con los estándares internacionales que ha propuesto la academia, es la que nos muestra el maestro Alan Leech, profesor de fagot Universidad Estatal de Montana Bozeman, Montana. Esta información la podemos encontrar en;

The Wayback Machine, que es una iniciativa de Internet Archive, una organización sin fines de lucro, como lo señala su pie de página, y que construye una biblioteca digital de sitios de Internet y otros artefactos culturales en forma digital. Otros proyectos incluyen Open Library y archive-it.org . Para organizar de manera más practica la información, he realizado un cuadro comparativo, facilitando si la visualización por etapas de aprendizaje.

Mis agradecimientos al autor, por la publicación de esta información, la cual no siempre está disponible al público general, ya que pertenece al trabajo interno universitario. Cabe mencionar que no todas las cátedras de fagot, siguen el mismo orden, sin embargo, estos son métodos reconocidos por el medio, y su utilización es parte del aprendizaje. Uno de los métodos más populares y de estudio prácticamente obligatorio, que se encuentra en el cuadro, es el caso de Julius Weissenborn: Estudios de fagot para principiantes, op.8: Libro I (C.-B.) . Este autor es parte importante para el aprendizaje inicial e

intermedio, debido al gran conocimiento del autor, y la gran cantidad de ejercicios prácticos que se encuentran en él, además de las digitaciones que se encuentran al final de dicho texto.

Métodos para principiantes, con nivel de dificultad, fácil o muy fácil.

MÉTODO BÁSICO	LITERATURA Colecciones con piano	Obras con Piano
Don Lenz: Método Lenz, Libro I (Bel.)	AW Benoy & A. Bryce, ed. : Primeras Piezas para Fagot, Libro I (OUP)	John Bumess: 4 Piezas Fáciles (Pat.)
Ryszard Dziegielewski: Skola na fagot (PWM)	Lyndon Hilling & Walter Bergmann: Primer Libro de Solos de Fagot (Fab.)	Cesar Franck (arreglo de H. Paine): Panis Angelicus (Bélgica)
Leszlo Hara: Fagott-Iskola, Libro I (EM)	Sharrow, ed.: Master Solos.	Eric Hughes: 6 solos bajos (JE)
Julius Weissenborn: Estudios de fagot para principiantes, op.8: Libro I (C.-B.)		Edmund Siennicki: Highland Heather (K.)

Lawrence Buck: Método elemental (K.)		Julius Weissenborn: Arioso, op.9: no. 1 (de 6 Vortragsstucke) (RF, Vol. I).
--------------------------------------	--	---

MODERADAMENTE FÁCIL, *MÉTODO BÁSICO*:

ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS:	LITERATURA: Colecciones no acompañadas	COLECCIONES CON PIANO
Henry Paine: Studies and Melodious Etudes, Book II (Bel.)	Henry Paine, ed.: Melodías para técnica de fagot, Libros 11 y III (Bel.)	Laszlo Hara, arreglo, ed.: Fagottmuzsika (Música - para fagot) (EM.)
Paul MacDowell: Practical Studies, Book I (Bel.)	Colecciones acompañadas.	Charles Krane, ed. : Bach para fagot (Spr.)
Pasquale Bona: Rhythmical Articulation for Bass Clef Instruments (CF)	Leonard Sharrow, ed.: Master Solos, Intermediate Level (HL)	Sidney Lawton, arreglo, ed.: The Young Bassoonist, Vol.II (OUP)
	Arthur Willner, ed.: Classical Album (B.&H.)	Lionel Lethbridge, arreglo: A Mozart Solo Album (OUP)

		Harry Phillips, ed.: 8 Bel Canto Canciones (Sh.P.)
--	--	---

En sus notas el profesor Leech, recomienda: Corregir los conceptos básicos de la respiración; liberación de aire, función de la columna de aire, lengua y labios, articulación;

“ Postura correcta y posición de las manos.

Desarrollo del control adecuado del sonido y la entonación.

Escalas cromáticas y escalas mayores dentro del rango del estudiante hasta 3# y b.”

En recomendación, aparece, poner énfasis en : *“ Conceptos básicos correctos de respiración, liberación de aire, función de la columna de aire, lengua y labios, articulación , postura correcta y posición de la mano. Desarrollo del control adecuado del sonido y la entonación. Escala cromática, escalas mayores y menores hasta 4#’s y b’s.”* -Alan Leech.

Obras con piano

Francis Baines: Introducción y Hornpipe (Sch.-L.)

Warren Benson: Canción y danza (1953) (B.&H.)

Walter Bergmann: Prelude and Fugue (Sch.-L.)

Sol Cohen: Song of the Troubador (Bel.)

Gabriel Faure (arr. A. Stoutamire): Aurora (Ken.)

Edvard Grieg (Arreglo de W. Simpson): In the Hall of the Mountain King (de 'Peer Gynt') (Bel.)

Gordon Jacob: 4 Sketches (1976) (JE)

George F. McKay: Concert Solo Sonatine (Bos.)

Moritz Moskowsky (arr. H. Paine): Danza Española No. 2, op.12: no.2 (Bel.)

Camille Saint-Saëns (arr. H. Paine): Allegro Appassionata, op.43 (Bel.)

NIVEL INTERMEDIO.

Ya a nivel intermedio, podemos ver algunas obras del género sonata, del período barroco, y la amplitud del registro, acercándose a las tonalidades agudas de tenor. Entre ellos a Julius Weissenborn, (6 Vortragsstücke, op.9 (RF, en 2 volúmenes). En el siguiente cuadro comparativo, continuaremos con la lógica de los métodos más los estudios complementarios y acompañamientos con piano, para el desarrollo, sumando literatura con y sin clave tenor. Recomendación del autor: “Escala cromática y todas las escalas mayores, escalas menores hasta 4# y b”- “Introducción al acabado de lengüeta” - Alan Leech.

<i>MÉTODO BÁSICO:</i>	LITERATURA Sin clave de tenor: Colecciones con Piano.	<i>LITERATURA con algo de clave de tenor:</i> <i>Colecciones con piano</i>
Julius Weissenborn: 50 Estudios para fagot, op.8: Libro II (C.-B.)	Leonard Sharrow, ed.: Master Solos, Nivel Intermedio (HL)	Laszlo Hara, arreglo, ed.: Fagottmuzsika (Música para fagot) EM)
Laszlo Hara: Fagott-Iskola, Libro II (EM)	William Waterhouse, ed.: Fagot Solos, Volumen I (CM)	William Waterhouse, ed.: Fagot Solos, Volumen II (CM)

Siguiendo con la metodología sugerida y empleada por el profesor Leech, para nivel básico se encuentran las obras con piano, cerrando así, lo que corresponde a lo que el menciona como medianamente fácil, esto desde la mirada profesional del profesor no así del alumno.

ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS:

Henry Paine: Estudios y Estudios Melodiosos, Libro III (Bel.)

Wenzel Neukirchner: 23 Ejercicios (EM)

Fernand Oubradous: Preludios - Estudios posteriores a Cokken (Led.)

David Hickman: Lectura Rápida Musical (Wimb.)

Lewis Hilton: Del Bajo a la Clave de Tenor para el Fagot (RD)

Ludwig Milde: Estudios en todas las claves, op. 24 (C.-B.)

Otras obras con acompañamiento

Gerald Cockshott: 3 Pieces on Appalachian Folk-Tunes (1948) (Noviembre)

Robert Dillon: Lament (B.&H.)

Ludwig Milde: Tarantella, op.20 (IMC)

Hermann Reutter: Serenade (Led.)

Wolfgang Amadeus Mozart: Concierto en si bemol, K. 191 (Movimiento 11 solamente)

Otras obras con acompañamiento

Pierre Gabaye: Toccata. (Led.)

Gyorgy Kosa: 4 Easy Pieces (1967) (EM)

Bernard Rogers: Soliloquy No.2* (con orquesta de cuerdas) (E.-V.)

Ermanno Wolf-Ferrari: Suite-Concertino in F, op. 16* (Ric.)

Sonatas Barrocas

Michel Corrette: Sonata en re menor, op.20: núm. 2 (Mul.)

Johann Ernst Galliard: 6 Sonatas (IMC, en 2 volúmenes)

Joseph Bodin de Boismortier: Sonata en mi menor, op.26: no.4 (pub. para violonchelo) *Arcangelo

Corelli: Sonata en si menor, op.5: no.8 (IMC)

*Willem de Fesch: 6 Sonatas, op.8 (para violonchelo) (Pet.)

*Benedetto Marcello: 6 Sonatas (para violonchelo) (Pet.)

Estas últimas tres obras contienen algunas dificultades técnicas, implementando el uso de la clave de tenor, debido a que fueron escritas para otros instrumentos, como el Violonchelo*

INTERMEDIO AVANZADO.

Obras clásicas	Obras románticas en alemán e inglés.	Otras obras del siglo XX
Karl Stamitz: Concierto en fa* (sik.)	Fernando David: Concertino, op. 12 (Bel.)	Mario Castelnuovo-Tedesco: Sonata, op.130 (1946) (GMPC)
Fran ç ois Devienne: Concierto en do* (Hof.)	Ludwig Milde: 3 piezas de estudio (MR)	Robert Darch: Sonata (1948) (Mau.)
Johann Wilhelm Hertel: Concierto en la menor* (N.)	Carl Maria von Weber: Andante y Rondo húngaro, op.35* (IMC)	Peter Dodd: 2 interludios rítmicos (NWM)
Ludwig Spohr: Adagio para fagot y piano (Sim.)	Edward Elgar: Romance, op.62* (noviembre)	Burrill Philips: Pieza de concierto para fagot y cuerdas (1940)* (orquesta de cuerdas) (CF)
	William Martin Yeates Hurlstone: Sonata en fa (1904) (JE)	Walter Skolnik: Sonatina (1983) (diez)
		Ralph Vaughan-Williams: 6 canciones populares inglesas (1927)) (Gal.)

Obras alemanas del siglo XX

Paul Hindemith: Sonata (1938) (Sch.)

Kurt Hessenberg: Divertimento op.71 (Led.)

Obras francesas del siglo XX

Marcel Poot: Balada (Led.)

Gabriel Pierné: Prélude de Concert (sobre un tema de Purcell), op.53 (Sal.)

Obras románticas francesas y rusas.

Eugene Bourdeau: Premier Solo (Rub. o Led.)

Reinhold Gliere: Humoresque and Impromptu, op.35: núms. 8 y 9 (IMC) (por separado)

ESTUDIOS:

Alamiro Giampieri: 16 Estudios Diarios (Ric.)

Pasquale Bona: Articulación Rítmica (CF)

Eugene Jancourt: 26 Estudios Melódicos, de op. 15 (1. MC)

Carl Jacobi: 6 Caprices (IMC)

Ludwig Milde: Concert Etudes, op.26: Book I (CB)

Marius Piard: 90 Etudes, Volume III, Studies in Style (Cos.)

Victor Bruns: Studies, op.32 (Hof)

Karel Pivonka: Rhythmical Etudes (Art.) /or/ Little Etudes (1976) (GMPC)

Gustave Derin: 16 Variations (Esch.)

Estudios del barroco tardío

Georg Philipp Telemann: Sonata en fa menor (de "Der gertreue Musikmeister") (MR)

Antonio Vivaldi: 6 Sonatas (para violonchelo) (Pet.)

En esta etapa podemos apreciar que aparecen muchos más tratados metódicos, para el estudio del fagot, los cuales aumentan progresivamente su dificultad técnica. Además como literatura recomendada, aparecen las suites para cello de J.S.Bach. Las cuales sin duda son de una gran belleza musical, donde pueden resaltar, los registros graves, medios y algunos agudos del fagot, donde alternan las sonoridades melancólicas, que resaltan la nobleza del instrumento con su color y cuerpo sonoro propio de la madera. Junto con el virtuosismo del allegro, que están llenos de staccato, y saltos melódicos, donde Bach desarrolla con maestría, el uso de la forma. Estas obras compuestas para Violonchelo son muy apreciadas en el ámbito de la música solista, y por timbre y registro quedan muy bien en el fagot.

Las recomendaciones para este proceso intermedio avanzado, el profesor leech, realiza las siguientes indicaciones: “*LITERATURA; Al menos una de cada uno de los siguientes grupos: (Piezas en negrita cada estudiante debe poseer y estudiar) Obras barrocas no acompañadas de Johann Sebastian Bach: 6 Suites para violonchelo solo (Th.P.) Jean Daniel Braun: Solos (1740) (Sch.-L.) ÉNFASIS EN: Continuación del trabajo sobre los conceptos básicos y desarrollo del control de registro alto y bajo Desarrollo de un vibrato Acabado de lengüeta e introducción a la fabricación de lengüeta Cromática y todas las escalas mayores y menores.*” - Alan Leech.

*indica disponibilidad de acompañamiento por orquesta (u otro conjunto si se designa).

MODERADAMENTE DIFICIL.

Obras clásicas	Obras románticas	Otros del siglo XX Obras
Wolfgang Amadeus Mozart: Sonata para fagot y violonchelo en si bemol, K.292 (Br.&H.)	Carl María von Weber: Concierto en fa, op.75* (C.-B.)	Romeo Cascarino: Sonata (1947) (NB)
François Devienne: Concierto en si bemol (publicado como Mozart: Concerto No.2)* (Lit. o Spr.)	Ludwig Milde: Polonesa (MR)	Elliot Schwartz: Romance (1961) (GMPC)
Anselmo Viola: Concierto en fa* (Hein.)	Maurice Ravel: Piece en forme de habanera (1907) (Led.)	Halsey Stevens: 3 piezas (Pet.)
Jan Antonin Kozeluh: Concierto en do* (E.-V.)		Walter Geiser: Capriccio, op.33a (Mir.)
		Karl Birger Blømdahl: Liten Svit (1945) (Ed.S.)
		Ellis Kohn: Sonatina (Mer.)

ESTUDIOS:

Marius Piard: 90 Etudes, Volume I, Scales (Cos.)

Franz Wilhelm Ferling: Oboe Studies, op.31 (transcrito para fagot) (SMC)

Ludwig Milde: Concert Etudes, op.26: Book 11 (C.- B.)

Eugene Bozza: 12 Caprichos (Led.)

Karel Pivonka: Rhythmical Etudes (Art.) /o/

Little Etudes (1976) (GMPC)

Henri Martelli: 15 Etudes, op.81 (Lem.)

Alberto Orefici: 20 Melodic Estudios (IMC)

En este proceso la literatura recomendada es: Conciertos de Antonio Vivaldi: 38 Conciertos* (Ric.; GS)
(por separado) - Joseph Bodin de Boismortier: Concierto en re, op.26* (Sym.) - Johann Friedrich Fasch:
Concierto en Do* (N.)

Obras no acompañadas del siglo XX

Gordon Jacob: Partita (OUP)

Ottó Oromszegi: 15 Piezas características en estilo húngaro (1979) (JE)

Joachim Stutschewsky: 3 Piezas (1963) (IMI)

Alfred Goodman: 2 Studies (1973) (Lit.)

Obras francesas del siglo XX

Noel Gallon: Recit et Allegro (OL)

Gabriel Grovlez: Sicillene et Allegro giocoso (Led.)

Pierre Max Dubois: 9 Pieces breves (Cho.)

ÉNFASIS EN:

Continuación del trabajo sobre conceptos técnicos previos

Uso aplicado del vibrato

Fabricación de lengüetas

Exploración de literatura solista, de conjunto y orquestal para fagot

Interpretación de literatura representativa

Introducción al contrafagot

*indica la disponibilidad de acompañamiento por orquesta (u otro conjunto si se designa).

En lo respecta al avance del estudio, ya aparecen, por ejemplo, como recomendación de la literatura del fagot, los conciertos para fagot de Vivaldi. Los cuales son bastante virtuosos. Además de representar muy bien, la música de la época en donde fueron compuestas, lo que corresponde al periodo del barroco tardío. Además Vivaldi dejó 38 conciertos para fagot, lo cual representa una de las mayores composiciones para el instrumento, el cual hasta ese momento no gozaba de una gran popularidad como solista, sino más bien se había mantenido como bajo continuo, teniendo si una gran participación dentro de las agrupaciones, que por lo general, no contaban con voces graves, y gracias a la calidad musical de los compositores de la época, se pudieron realizar interesantes combinaciones sonoras, dándole más participación al fagot, por lo que también cuenta con más complejidad técnica y más sonoridades en los registros agudos, lo que se diferenciaba del uso y registro que hasta ese momento utilizaba el bajón.

DIFÍCIL: Relacionado a la complejidad técnica que va avanzando en el estudio.

En este proceso el estudiante debería ya encontrarse en lo que denominamos en Chile, la etapa superior de sus estudios. Recordemos que nuestro sistema educativo contempla dos etapas; Básica y superior, ambas con una duración de cuatro años cada una, en el caso del instrumento de viento. Como estipula el

plan de estudios, uno de los requisitos de este periodo es la interpretación de conciertos clásicos, para eso se estudian algunos de los más relevantes conciertos de música para fagot. Como lo son el Concierto en si bemol, K. 191 (1774) de Wolfgang Amadeus Mozart.(cadenzas de JW Guetter)* (Hof.)- Además deJohann Nepomuk Hummel: Gran Concierto en fa (c.1815)* (MR).

Obras románticas	Obras no acompañadas del siglo XX	Obras francesas, polacas y rusas del siglo XX con piano
Camille Saint-Saëns : Sonata, op.168 (1921) (Dur.)	Willson Osborne: Rhapsody (Pet.)	AlexAndré Tansman: Suite /or/ Sonatine (Esch.)

Peter Ilich Tchaikowsky (arr. I. Kostlan):5 Piezas, op.10; op.37a; op..40(originalmente piano) (Hof.)	Malcolm Arnold: Fantasy, op.86 (1966) (Fab.)	Eugene Bozza: Fantasie /or/ Nocturne - Danse (Led.)
Nicolas Rimsky-Korsakov (arr. Win. Waterhouse) El vuelo del abejorro, op.57 (JE)	Gunter Raphael: Solosonate, op.46 : n.º 4 (1954) (Mull.)	Henri Dutilleux: Sarabande et Cortege (1942) (Led.)
Maurice Ravel (arr. S. Schoenbach): Alborada del gracioso (1905) (de "Mirrors" para piano) (E.-V.)	David Cope: 3 piezas (1967) (Sec.)	Alexander Tcherepnine: Sonatine Sportive, op.63 (1943) (Led.)

Recomendaciones del maestro: ÉNFASIS EN; “Técnicas de interpretación. Programación y presentación musical. Técnicas de interpretación ampliadas (multifónicos, efectos especiales, etc.) Técnicas de improvisación en jazz, Barroco, música contemporánea y étnica. Interpretación de literatura representativa.” - Alan Leech.

ESTUDIOS:

Marius Piard: 90 Etudes, Volume II, Arpeggios (Cos.)

Franz Wilhelm Ferling: Oboe Studies, op.31 (transcrito para fagot) (SMC)

Jacques Pierre Joseph Rode: 15 Violin Caprices, op.9 (transcrito para fagot) (IMC)

Eugene Bozza: Etudes journalieres, op. 64 (1964) (Led.)

Marcel Bitsch: 20 Etudes (1948) (Led.)

Paul Piern é : Textes d'application (1942) (Lem.)

Virginio Bianchi: 12 Studies (GS)

Alberto Orefici: Bravura Studies (IMC)

Leo Van de Moortel: 7 Estudios (Mau.)

Obras americanas y canadienses del siglo XX con piano

Alvin Etler: Sonata (1952) (AMP)

Alec Wilder: Sonata No.2 (1969) (SMC)

Luigi Zaninelli: Canto (E.-V.)

Jean Coulthard: Lyric Sonatine (1970) (Wat.)

Otras obras del siglo XX con piano

Harald Genzmer: Introducción y Allegro (c. 1965) (Iluminado.)

Emil Petrovics: Passacaglia in Blues (1964) (EM)

Ivan Erod: Sonata Milanese (1984) (Dob.)

Julien Fran ç ois Zbinden: Ballade, op.33 (Br.&H.)

Jose Siqueira: 3 Etudes (DVfM)

Friedrich Zehm: Pentameron (Five Pieces) (Sch.)

Bruno Bartolozzi: Collage, Solo No. 4 (1967) (sin acompañamiento) (en *New Sounds for Woodwinds*, (OUP)

David Ward-Steinman: Childs Play for fagot and piano (1973) (Hig.)

Christopher Weait : Variaciones (1972) (sin acompañante) (HHM)

El Fagot en la música de cámara.

Fagot y cuerdas.

Carl Almenröder: Air varié ancien para fagot y trío de cuerdas

Wilson Coker: Concertino (1959) para fagot y trío de cuerdas

Franz Danzi: 3 Quartets, op.40 (1815) para fagot y trío de cuerdas

Jean Françaix : Divertissement for Bassoon and String Quartet (1944)

Hans Gal: Divertissement, op.90: no.1 para fagot, violín y violonchelo

Bernhard Heiden: Serenade (1955) para fagot y trío de cuerdas

Frantisek V. Krommer [Kramer]: Quartet in Bb, op. 46: No. 1 para fagot, 2 violas y violonchelo

Wolfgang Amadeus Mozart: Sonata para fagot y violonchelo en si bemol, K.292.

Quinteto

De viento de madera Samuel Barber: Summer Music, op.31

Eugene Bozza: Scherzo, op.48 Variations sur un theme libre, op.42

Elliott Carter: Woodwind Quintet (1948)

Ingolf Dahl: Allegro and Arioso (1942)

Alvin Etler: Quintet No.2 for Winds (1957)

Irving Fine: Partita (1948)

Jean Fran ç aix: Quintette (1948)

Paul Hindemith: Kleine kammermusik, op.24: no.2 (1922)

Darius Milhaud: La Cheminee du Roi Rene (194)

Carl Nielsen: Quintet for Winds, op.43 (1922)

Anton Reicha: Quinteto en mi bemol, op.88: n.º 2

Gunther Schuller: Quinteto de instrumentos de viento (1958)

Otros conjuntos de cámara.

Ludwig van Beethoven: Septeto, op.20; Trío Concertante en Sol para Flauta, Fagot y

Piano, WoO.37

Eugene Bozza: Duettino para 2 fagotes Divertissement para 3 fagotes

Johannes Brahms: Serenata en A para pequeña orquesta, op. 16

Elliott Carter: 8 Etudes and a Fantasy for Woodwind Quartet (1950)

Paul Chihara: Branches for Percussionist and 2 Bassoons (1966)

Michel Corrette: "le Phenix" Concerto for Fagot solo, 2 Bassoons and Continuo in D (1738)

Jean Fran ç aix: Divertissement para oboe, clarinete y fagot

Andr é Jolivet: Pastorales de noel para flauta, fagot y arpa (1943)

Wolfgang Amadeus Mozart: Quinteto en mi bemol para piano y vientos, K.452; Serenata n.º 12 en do menor, K.388

Boris Pillin: Scherzo para Cuarteto de viento de madera (1969)

Francis Poulenc: Sexteto para piano y quinteto de viento (1932) Sonata para clarinete y fagot (1922)
Trío para piano, oboe y fagot (1926)

Franz Peter Schubert: Octeto, op. 166

William Schuman: Cuarteto para 4 fagotes (1939)

Igor Stravinsky: L'Histoire du Soldat (1918 Octeto para instrumentos de viento (1923)

Georg Philipp Telemann: Cuarteto en re menor para fagot, 2 flautas y continuo (de "Tafelmusik").

Ernst Toch: 5 piezas para vientos y percusión, op.83 (1959); Sonatinetta para flauta, clarinete y fagot, op. 84 (1959)

Heitor Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras No.6 para flauta y fagot (1938); Trío para oboe , clarinete y fagot (1921)

Jan Dismas Zelenka: Sonata n.º 5 en fa para 2 oboes, fagot y continuo (1723)

Fagot y otros instrumentos solistas con orquesta.

Henk Badings: Concierto para fagot, contrafagot y sinfonía de viento.

Boris Blacher: Konzertstucke para quinteto de viento y orquesta.

Alvin Etler: Concierto para quinteto de viento y orquesta.

Franz Joseph Haydn: Sinfonía concertante para oboe, fagot, violín, violonchelo y orquesta, Hob. I: n.º 105.

Paul Hindemith: Concierto para trompeta, fagot y cuerdas (1949) Concierto para arpa, instrumentos de viento y orquesta.

Frank Martin: Concierto para siete vientos, timbales, percusión y orquesta de cuerdas (1949).

Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonía concertante en mi bemol para oboe, clarinete, fagot, horn y orquesta, K.297b.

Richard Strauss: Duett-Concertino para clarinete, fagot y orquesta (1947).

Extractos orquestales de estudio.

Las siguientes piezas son extractos de diferentes obras, las cuales se incorporan como recomendación del profesor, para mantener un catálogo musical importante y variado.

Ed. de V. Pezzi: de las obras de Ilich Tchaikowsky (E.-V.)

Ed. de C. Stadio: Orquesta] Extractos (Ric.)

Ed. de F. Righini: El fagot en la orquesta (Rig-)

Ed. por S. Schoenbach: Estudios de orquesta del siglo XX (GS)

Ed. por G. Angerhofer: de obras rusas (Hof.)

Ed. de Boehm: de las obras de Richard Strauss (IMC)

Ed. de Albert: de óperas y obras de concierto de Richard Wagner (IMC)

La información contenida en este programa curricular, corresponde al trabajo realizado por el profesor Alan Leech, en su labor como docente, sin embargo, pueden existir cátedras, las cuales no contemplan un programa tan completo como este.

Referencia del autor de esta malla curricular:

Alan Leech ha enseñado en la Universidad Estatal de Montana en Bozeman desde 1972. Fue escuchado en Las Vegas en la última Conferencia IDRS con su esposa como el dúo musiCollage. También toca una variedad de instrumentos como miembro de Montana Consort, un conjunto mixto único que interpreta música clásica, jazz y músicas del mundo que se ha vuelto muy conocido en todo el noroeste de los EE. UU. por su programación maravillosamente innovadora.

Una aproximación al fagot y su literatura. Alan Leech, profesor de fagot. Universidad Estatal de Montana. Bozeman, Montana. The Wayback Machine es una iniciativa de Internet Archive , una organización 501(c)(3) sin fines de lucro, que construye una biblioteca digital de sitios de Internet y otros artefactos culturales en forma digital. Otros proyectos incluyen Open Library y archive-it.org .

CLAVE PARA LAS ABREVIATURAS UTILIZADAS EN ESTE PROGRAMA

AB.... [ABI] Alexander Broude, Inc., Nueva York

AMP.... Associated Music Publishers, Nueva York (de GS)

Art..... Artia, Checoslovaquia (de B.&H.)

Bar.. ... Barenreiter, Kassel, W.Alemania (de EAM)

Bel..... Belwin/Mills, Inc., Melville, Nueva York

B.&H Boosey & Hawkes, Nueva York

Bil.... Gerard Billaudot, París (de Th.P.)

Bos..... The Boston Music Co., Boston

Br.&H..... Breitkopf & Hartel, Leipzig (de AB)

C.-B.... Cundy-Bettoney, Boston (de CF)

CF.... Carl Fischer, Inc., Nueva York

Cho Ed..... Choudens, París (de Pet.)

CM.... J.&W. Chester Music Ltd., Londres (de AB)

Cos..... Costallat & Cle., París (de Th.P.)

Dob..... Ludwig Doblinger, Vienna & Munich (de Doblinger USA, Nutley, New Jersey)

Dur..... Durand & Cie., Paris (de Th.P.)

DVfM Deutscher Verlag fur Musik, Leipzig (de AB)

EAM.... European American Music Distributors Corp., Totowa, Nueva Jersey

Ed.S..... Ed. Suecia (STIM, Estocolmo) (de MMB Music Inc., St. Louis, MO)

EM.... Editio Musica, Budapest (de B.&H.; o de Th.P.)

EMT.... Editions Musicales Translantiques , París (de Th.P.)

Eul Ed. Eulenberg, Zúrich (de EAM)

E.-V..... Elkan-Vogel, Inc., Bryn Mawr, Pensilvania (de Th.P.)

Fab..... Faber Music, Ltd., Londres (de GS)

GMPC.... General Music Publishing Co., Inc., Dobbs Ferry, Nueva York

GS.... G. Schirmer, Nueva York

Gal . Galaxy Music Corp., Nueva York

Geh..... Carl Gehrman's Musikforlag, Estocolmo (de B.&H.)

Hein..... Heinrichshofen, Wilhelmshaven, Alemania (de Pet.)

Heu..... Heugel et Cie ., París (de Th.P.)

HHM.... Hoadley House Music, Vancouver, Columbia Británica

Hig..... Highgate Press, Nueva York (de Gal.)

HL Hal Leonard Publishing Corp. , Milwaukee, Wisconsin

Hof..... Friederich Hofmeister Verlag, Leipzig & Frankfurt (de AB)

IMC.... International Music Co., New York

IMI.... Instituto de Música Israelí, Tel Aviv (de B.&H .)

JE.... June Emerson Ed , Ampleforth, York, Inglaterra

K..... Neil A. Kjos Music Co., Park Ridge, Illinois

Ken.....Kendor Music, Inc., Delevan, Nueva York

Led.....Alphonse Leduc, París (de SMC; de Th.P.)

Lem..... Henri Lemoine & Cie., París (de Th.P.)

Mentira..... Robt. Lienau, Berlín (de Pet.)

Lit..... Henri Litolff Verlag, Frankfurt (de Pet.)

Mau..... J. Maurer, Bruselas

Mer..... Merrymount Music Press / Mercury Music Corp. , Nueva York (de Th.P.)

MR.... Musica Rara, Londres (de Rub.)

Mul..... Willy Muller, Heidelberg (de Pet.)

N..... O.Noetzel, Wilhelmshaven , Alemania (de Pet.)

NB.... Norman Bell Music Press, River Edge, Nueva Jersey

Nov..... Novello & Co., Ltd., Sevenoaks, Kent, Inglaterra (de Th.P.)

NWMNew Wind Music, Londres (de B.&H.)

OLl'Oiseau Lyre Ed., París (de Broude Bros., Inc., Nueva York)

OUP.... Oxford University Press, Londres y Nueva York

PA..... ProArt Music Publications, Inc ., Nueva York (de Bel.)

Pat..... Paterson's Publications Ltd., Londres (de CF)

PWM.... Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Varsovia (de Bel.)

Peer..... Peer-Southern Organización, New York

Pet..... CF Peters Corp., New York

RD.... Roger Dean Publishing Co., Macomb, Illinois

RF.... Robert Forberg Verlag, Bad Godesberg, Alemania (de Pet.)

Ric G Ricordi & Co., Milan (de GS)

Rig..... Fernando Righini, Florence (de Allegro Woodwind Supply, Cincinnati)

RMP.... Rochester Music Photocopy, Rochester, NY

RR....Ed. Rideau Rouge, París (de Th.P.)

Rub..... Rubank, Inc., Miami, Florida

Sal..... Salabert Ed., París (de GS)

Sch..... B. Schott's Sohne , Mainz, W. Germany (de EAM)

Sch.-LSchott & Co., Ltd., London (de EAM)

See..... Seesaw Music, Inc., New York

SEMI... Societe d'Editions Musicales Internationales, París (de Peer)

Sh.P..... Shawnee Press, Delaware Water Gap, Pennsylvania

Sik..... Musikverlag Hans Sikorski, Hamburgo (de GS)

Sim..... N. Simrock, Hamburgo (de GS)

SMC . Southern Music Co., San Antonio, Texas

Spr..... Jack Spratt Woodwind Shop, Old Greenwich, Connecticut

Sym..... Symphonia Verlag, Basilea (de Pet.)

Ten..... Tenuto Press (de Th.P.)

Th.P..... Theodore Presser, Bryn Mawr, Pennsylvania

UE.... Universal Edition, Viena (de EAM)

Wat..... Waterloo Music Co. Ltd., Waterloo, Ontario

Wil..... Jos. Williams, Ltd., Londres (de Gal.)

WIM.... Western International Music, Los Ángeles

Wimb..... Wimbledon Music, Inc. , ciudad del siglo, California.

Desarrollo.

Para realizar este análisis de estudio teórico cualitativo, entorno al fagot como objeto de investigación desde Chile como lugar geográfico y cultural, primero es necesario aclarar desde diferentes puntos de vista, algunas de las terminologías que se utilizan en esta tesis. Son varios los parámetros estéticos los cuales podríamos revisar a medida que se estudia el fagot y sus alcances musicales. También dentro de su repertorio y como todo instrumento su forma, tesitura, dinámica y como ha podido evolucionar dentro de este ecosistema multicultural que es Chile. Como parte del desarrollo de la actividad interpretativa, y también el desarrollo de esta investigación, tomare algunas de las percepciones personales de dichos maestros, recolectadas en sus entrevistas personales, para distribuir las en cuatro categorías:

- Historia de la llegada del fagot a Chile.

La llegada a Chile del fagot, y su desarrollo en periodo inicial y postcolonial.

- Experiencia interpretativa.

Análisis histórico de la experiencia en el instrumento de parte del intérprete.

- Docencia y academia.

Experiencia académica y docente del Fagot en Chile.

- Composición musical e interpretación nacional contemporánea.

Repertorio principal del fagot en Chile.

Historia de la llegada del fagot a Chile.

El Fagot y las órdenes religiosas en Chile.

En Chile no estábamos exentos a las influencias religiosas de la época y de los avances tecnológicos y musicales importados por los españoles. Uno de las primeras órdenes religiosas, en llegar a Chile con instrumentos musicales fue la orden de la Merced, según la historia;

Una primera edificación construida en 1566, de adobe con arcos de ladrillo y cal, con techo de ciprés, se derrumbó producto del terremoto de Santiago de 1647. En 1683 se reconstruyó el templo nuevamente en ladrillo, con una planta basilical, con dieciocho bóvedas, pero la construcción cedió nuevamente ante un movimiento telúrico, esta vez fue el terremoto de Valparaíso de 1730 que puso fin al templo.

Para llevar a cabo la construcción del tercer templo en 1736 se optó por reutilizar los muros que no cayeron durante el terremoto y se mantuvo la planta basilical, compuesta

por tres naves, separadas por grandes arcos, sostenidos por columnas. La construcción fue terminada en el año 1760 y durante los años 1795 y 1799 Joaquín Toesca, arquitecto italiano, realizó una serie de cambios internos, los que concluiría con el templo como lo conocemos en la actualidad.

- Respecto a la música que se realizaba en dicha congregación, tenemos como referencia de antecedentes recopilados a la revista musical chilena, en su artículo; La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII).

En el texto podemos encontrar al bajón, mencionado en varias ocasiones, contado por diferentes artículos pertenecientes a la literatura colonial recopilada por el autor.

**“Un documento que hemos encontrado en el archivo del Convento de La Merced, que prueba que en 1676 el monasterio contaba nada menos que con los siguientes instrumentos: "Un órgano pequeño [...], dos cornetas nuevas, un fogote, una dulzaina, un arpa, un bajón, una vihuela, una buena guitarra, más otra vihuela vieja".*

“La presencia del bajón sitúa al convento en la línea de otros centros eclesiásticos coloniales, donde se empleaba este instrumento para realizar la parte del bajo en la música polifónica”- “De hecho, la Catedral de Santiago tenía en 1725 un "bajonero"

Como veremos es señalado el Bajón, como instrumento base no solo en Chile, sino que, a nivel Latinoamericano, sin embargo, hasta este periodo, es posible que el Fagot barroco aun no haya llegado a nuestro país en este entonces, o no contamos con registro donde se señale al instrumento como Fagot diferenciándolo del Bajón pese a sus similitudes.

**Revista musical chilena, 58(201), 34-52. Vera, A. (2004).*

El fagot en la colonia chilena.

El fagot en las bandas militares nacionales.

Las primeras bandas militares de Chile. Síntesis del relato de Eugenio Pereira Salas. Revista Musical Chilena.

En el periodo de la colonia en nuestro país, las bandas militares tuvieron pocos instrumentos musicales, si había algunos silbatos, chirimías, trompetas y tambores en pequeños grupos. La independencia trajo el interés por la música bélica.

El General José Miguel Carrera, contrato a un maestro de música inglés, llamado Guillermo Carter, al cual le encomendó la organización de la primera banda nacional.

Fue en 1814 cuando esta primera organización, salió a la luz en el bando del tratado de Lircay. Según comenta José Zapiola este circulo por toda la ciudad al paso de los tambores. Pronto fue incorporada el regimiento de Graneros, y las personas muy entusiastas salían a verlos cuando transitaban hasta calle San Diego.

Entre 1814 y 1817 surge la reconquista española, la cual en cierta forma apago el entusiasmo de algunos, hasta la llegada del Ejercito Libertador y sus campañas victoriosas.

Desde Argentina llegaron las bandas N° 8 y N° 11, las cuales se encontraban en su mayoría, compuestas por africanos. Luego en la batalla de Chacabuco, se nombró como director supremo a Bernardo O'higgins. El cual junto con San Martin acordaron en 1817 formar la primera academia de música. integrada por 50 jóvenes escogidos y se nombró Director de la Academia al Teniente del batallón N° 8, Antonio Martínez. En septiembre de 1817, Antonio Martínez, solicita la ampliación de la Academia Director Supremo Delegado.

Luego el mismo maestro Guillermo Carter, quien había sido designado por Carrera, se hace cargo de la academia de música. Según nos relata el autor:

“La Academia de Música quedó integrada por dos conjuntos; el primero compuesto de 6 clarinetes, 1 requinto, 1 flautín, 2 trompas, 2 cornetas, 2 fagotes, 1 serpentón y trombón, 2 medias lunas, dos panderetas y tambora, una caja redoblada y dos pares de platillos.”

“La segunda era más reducida y estaba formada por los siguientes instrumentos: 4 clarinetes, 4 flautas, 8 octavines, 6 pitos, 1 pandereta, 1 triángulo, 3 clarines y 6 cañitas”... Salas, E. P.

Luego de esto se importaron varios cargamentos de instrumentos musicales desde EEUU y Europa, con el fin de dotar a los diferentes escuadrones, de bandas musicales, como las bandas de milicias cívicas en la época de Diego Portales, estas estaban a cargo del destacado músico José Zapiola, quien además compuso el himno nacional.

- Es en este periodo donde aparece por primera vez, en nuestras bandas de música (no religiosa) el Fagot en nuestro país. Como se señala en el primer conjunto, el cual contenía dos fagotes. Por lo que el Fagot se encuentra presente en el periodo de nuestra independencia, tomando un rol no solo de espectador o animador de las festividades cívicas, sino que también se encontraba en el campo de batalla junto con los escuadrones.

Salas, E. P. (1946). El rincón de la historia: Las primeras bandas militares de Chile. *Revista Musical Chilena*, 2(12), 48-49.

El Fagot en Chile y el nacimiento de la Orquesta.

A mediados del siglo XIX La música docta recién se estaba abriendo paso en el medio nacional, de hecho, se realizaba de manera particular en las casas de acomodados ciudadanos, o a la llegada de agrupaciones itinerantes provenientes desde Europa, que desembarcaban en los puertos más importantes del país, donde emergían nuevos teatros en donde se albergarían estos modernos espectáculos que contenían Operas, zarzuelas y piezas orquestales entre otros.

Fueron varios los hitos musicales que se pudieron apreciar en este lado del continente, según cuentan los historiadores, se tocaron algunas obras importantes a nivel mundial, a poco tiempo de estrenar, como lo fueron las Óperas de Rossini o como señala el libro “Génesis del arte musical en Chile” fue en 1819 en la Plaza de Armas de Santiago se realizó un concierto que incluía la Octava Sinfonía de Ludwig van Beethoven, dirigida y que fuera estrenada en Europa en 1814. En Chile la dirección estuvo a cargo de Carlos Drewecke. Lamentablemente las fuentes nacionales no cuentan con los nombres de cada uno de los músicos que componían la Orquesta, y que, por la naturaleza del repertorio, ya nos pone en el periodo Clásico/Romántico, dejando atrás parte del repertorio Renacentista y Barroco del cual ya contábamos con músicos destacados en las congregaciones religiosas y los claustros de monjas. Además, veníamos de una incipiente independencia la cual como señalo en el capítulo anterior, se encontraban formando a nuevos músicos para las bandas militares y ceremonias cívicas de nuestra nueva república.

Rossini, Mozart y Donizetti eran los autores más populares y promocionados por Isidora Zegers. Quien sería la primera presidenta del directorio del Conservatorio Nacional de Música.

En 1828 se estrenó en Santiago la obertura de Alina di Golconda de Donizetti solo cuatro meses después del estreno en Europa. Los directores de la orquesta del teatro fueron, sucesivamente, Manuel Robles, Bartolomé Filomeno, Vicente Massoni y José Zapiola. En este periodo existía también la música en los teatros, otro arte incipiente a nivel nacional, pero que nuestros próceres con su mundo, pudieron apreciar no solo en el extranjero, sino que, en Chile, también se mostró teatro acompañado de música como el melodrama.

También fue importante la figura de Carlos Drewecke, uno de los primeros promotores importantes de la música nacional. Promocionó enérgicamente la música de Beethoven, Mozart y Haydn en el país, principalmente durante la década de 1820.

El primer teatro después de la Independencia, fue el de Domingo Arteaga. De esta orquesta nacieron otras agrupaciones musicales dirigidas a partir de la segunda mitad de la década, como la orquesta de su Academia. Manuel Robles fue el primer director del Teatro Arteaga, además de profesor de música.

1826 se forma la Sociedad Filarmónica de Santiago, dirigida por Manuel Robles y Vicente Massoni. Si bien en algunas regiones de Chile, ya se habían formado pequeñas agrupaciones como en La Serena o Copiapó, la Sociedad Filarmónica de Santiago estaba centrada en la promoción de “la buena educación” y también de “sentimientos nobles”. Respecto al repertorio de la Sociedad Filarmónica de Santiago, esta incluía principalmente obras de cámara y obras vocales, por lo general abrían una obertura sinfónica o sinfonía. Esta agrupación musical no contenía una gran cantidad de artistas y solo participaban entre 8 a 12 músicos aficionados.

Es importante el aporte a la música y la cultura de nuestro país, por aquel tiempo, considerando que los tres primeros conciertos, de la sociedad Filarmónica de Santiago, (28/06 – 12 y 26/07) En 1826 Comenzaron con sinfonías de Haydn, también una obertura de Kaffder, otra de Uber, Rossini la de Tancredi y la de la Flauta Mágica de Mozart, además de otras no identificadas. Los últimos conciertos de la sociedad se realizaron en 1829.

En 1830 nace la Orquesta de la Opera de Santiago.

Es aquí donde aparece nuevamente el Fagot, mencionado en los textos históricos, como parte de un cuerpo estable de música, como lo fue la Orquesta de la Opera de Santiago. Dirigida por don Jose Zapiola, quien asumió en 1830, y que tenía una gran responsabilidad musical, al ampliar el repertorio docto al mundo de la Opera y sus complejidades, siendo la primera compañía de Opera en Chile. Esta agrupación contaba con nombre como:

Manuel Robles y Francisco Guzmán (violines), Eustaquio Guzmán (cello), , Camilo Sivori (contrabajo), Gustavo Herber (fagot).

Respecto al nivel de esta Orquesta, debemos mencionar que los historiadores han coincidido en que la calidad no era muy buena, tampoco la dirección, sin embargo, son parte importante del desarrollo musical en nuestro país.

En la década de 1850 se crearon conjuntos musicales de las colonias residentes en Chile, particularmente en ciudades donde tenían una presencia, como Valparaíso y Valdivia, debido a la migración que se generó en el gobierno de Manuel Bulnes. hubo un auge creciente en la construcción de teatros. Los cuales tuvieron poca actividad musical, luego de sus estrenos y algunas presentaciones de inicio. De todas formas, pasamos en poco tiempo de las tertulias en casas particulares a teatros y Opera, lo que fue acercando cada vez más al público hacia la música.

Orquesta del primer Teatro Municipal de Santiago (1857)

La orquesta del Teatro Municipal contaba con directores y músicos cambiantes, sin embargo, su director el alemán Tulio Hempel exigía contar siempre con los mejores músicos del conservatorio. Hempel, mantenía la siguiente planta de instrumentistas: 6 primeros violines, 5 segundos violines, 2 violas, 3 contrabajos, 2 flautas, 4 clarinetes, 1 fagot, 2 trompas, 2 pistones, 3 trombones, un oficleido y un timbal. Esto no siempre se cumplía, pero era el ideal según contrato firmado con la misma Municipalidad. Esta Orquesta desapareció con el Incendio de 1870 del Teatro Municipal de Santiago, y posteriormente fueron llegando otras compañías en su mayoría italianas a la escena nacional.

Orquesta del Nuevo Teatro municipal de Santiago 1873.

Con la reconstrucción del Teatro Municipal en 1873 el repertorio estuvo centrando cada vez más en la ópera italiana y francesa moderna, incluyendo los estrenos de las nuevas óperas de Verdi, Gounod y Ponchielli. En 1895 se estrena Wagner.

Estas modificaciones tanto del foso de la orquesta como su tamaño y repertorio, ponen nuevamente al Fagot en la historia nacional. Siendo esta la primera Orquesta creada y desarrollada en Chile, conto con varios directores, entre ellos Tulio Hempel, quien ya había dirigido anteriormente en el Teatro municipal de Santiago, en su primera agrupación.

Dentro de los músicos se encuentran:

Violines primeros; Aurelio Salvatierra Silva, Ernesto Schwerz, Eugenio Fuentes, Arturo Castro, Guillermo Navarro, Alfredo Puge, Máximo Valdivia, Facundo, José A. Reyes, Raúl Hügel Segundos violines; Moisés Flores, Julio Guerra, Salvador Borques, Pablo Bassure, Julio de la Barra, Abraham Castro

Violas; Germán Decker, Rafael Saez, Ramón Flores .

Cello Victorio Balda, Pablo Hannermann, Arturo Hügel .

Contrabajos; José Marangoni, Emilio Hernández, Evaristo Durand, Luis Lanfranco.

Flautas; Pablo Bonaccini, José Luis Díaz, Elias Chacón.

Clarinetes; Francisco Fantuzzi, Adolfo Adriazola.

Oboes; José Galfaldi, Antonio Cerda.

Fagotes; Américo Sost, Pedro Balmaceda .

Cornos; Juan Arcilla, Giordano Luigi, Crispulo Díaz, Arisnet de la Barra.

Trompetas; Manuel Cerda, Manuel Núñez .

Trombones; Salvador Pereira, Enrique Fesforo, Juan Abbá .

Bombardines ; Juan Bautista Ratti .

Percusión; Carlos Gómez .

Timbales; Nasarino Gaetam .

Arpa; Guillermina Antonietti.

Maestro de banda; David Cesari .

Siendo esta agrupación la Orquesta más importante del siglo XX , donde además podemos ver a dos fagotistas, individualizados y nombrados como músicos profesionales, a diferencia de otras agrupaciones donde no contaban con Fagot o donde los nombres de los fagotistas no quedaron registrados para la posteridad .

Recordemos que este estudio se enfoca en la historia del Fagot en Chile, por lo que no cuenta de manera cronológica la formación de bandas u Orquestas en donde no se haya mencionado el Fagot. Como es el caso de la Orquesta Femenina del Conservatorio de Música, en donde si habían variados instrumentos, pero no se mencionan fagotistas. Sin embargo, en nuestra era, y a nivel nacional, nos encontramos con varias interpretes femeninas, participando hoy de las Orquestas.

Orquesta de la sociedad musical de Valparaíso 1881.

Valparaíso ya había tenido cercanía con la música docta, desde que comenzaron a arribar sus puertos, las compañías internacionales que llegaban a nuestro país, a comienzos del siglo XIX. En lo que cuenta la historia de la Orquesta de la Sociedad musical de Valparaíso (1881) La orquesta además contaba con un Coro Mixto de 50 integrantes, y como en ese entonces ya era común la constituían mayormente aficionados, en su mayoría jóvenes de la sociedad porteña. Como muestra de su distribución, esta cuenta con 14 flautistas, versus un clarinete y un fagot, o un corno y cuatro percusionistas. Por lo que, para interpretar música orquestal de la época, se hicieron arreglos y transcripciones. Dentro de su gran cantidad de integrantes, resalta la figura de Manuel Jofré, quien era el fagotista de la orquesta.

Orquesta de la sociedad cuarteto de Santiago 1885

Organizado por Arturo Hgel, un gran promotor del romanticismo alemán en Chile, dirigida por Arturo Padovani, fue importante para quienes veían la música más allá de la Opera, que en ese entonces tenía bastante visibilidad en los círculos intelectuales. Según indica la fuente consultada para en nuestra bibliografía, esta contaba con seis violines, cuatro violas y cellos, dos contrabajos, corno, y fagot. Lamentablemente no contamos con el nombre del fagotista, como si son mencionados algunos interpretes de las cuerdas frotadas, pero si menciona al fagot dentro de su agrupación, lo cual hace que podamos traerla a nuestro ámbito investigativo, como parte del desarrollo histórico nacional del instrumento.

Avanzando en el tiempo, ya no adentramos en el siglo XX, donde la música docta comienza a proliferar de manera sustantiva, en comparación a los siglos anteriores en Chile. Ya contábamos con Orquestas, con teatros e incluso un conservatorio de Musica y declamación, del cual hablaremos mas adelante. Como menciono en esta investigación, donde el foco principal es el Fagot y su desarrollo a nivel nacional, esta reseña histórica no cuenta de manera cronológica la historia de la Orquesta, sino las agrupaciones que mencionan al fagot dentro de su cuerpo estable. Es por esto que los espacios de tiempo, si bien no siempre son continuos cronológicamente hablando, si nos otorgan información valiosa al momento de situar al fagot en el espacio tiempo que ocupa el instrumento en nuestro país.

Para continuar con la historia, avanzamos hacías las primeras décadas del siglo XX. Donde en 1931 Aparece la Asociación nacional de conciertos sinfónicos.

Donde es mencionado no solo el fagot, sino que también aparece el contrafagot en la Orquesta nacional, el cual es familiar cercano en los vientos madera, y aunque en esta investigación no se hace mayor referencia a este imponente instrumento que cuenta con un registro más grave, es un bajo que acompaña en la fila de los vientos maderas al fagot.

También esta agrupación cuenta con nombres importantes, como lo es su director Armando Carvajal, el cual se desempen por muchos años como msico y es mencionado en diferentes periodos de nuestra historia musical, siendo uno de los más importantes del siglo pasado, y uno de los fundadores de la Orquesta Sinfónica de Chile y su primer director.

La Asociación Nacional de Conciertos sinfónicos, menciona dentro de sus filas a;

Arturo Melis, y ngel Castañeda en fagotes, además de Dionisio Cortez en contrafagot.

Esta Orquesta estaba ya bien conformada, y a diferencia de la escasa experiencia musical que tuvieron algunos intérpretes del Siglo XIX en Chile, estos eran músicos que contaban con una formación más profesional. Esta nació luego del término de la Orquesta Sinfónica Municipal, Carvajal logró liderar esta asociación que fue compuesta por los músicos más importantes de aquel tiempo, resaltando Juan Casanova Vicuña, quien también dirigió además de componer e interpretar, la orquesta repertorio inaudito en Chile. Como música de Prokofiev, Respighi, Debussy y Richard Strauss, entre otros. También presentaron todas las obras sinfónicas chilenas compuestas durante aquel periodo.

Orquesta sinfónica de los profesores de Santiago 1939

Dirigida por Luis Moll Briones. A la fecha de 1944 estaba compuesta por más de 40 músicos, entre ellos se cuentan: un violín solista, siete violines primeros, siete violines segundos, cuatro violas, dos violoncelos, tres contrabajos, tres flautas, un oboe, un clarinete, dos fagotes, dos cornos, tres trompetas, dos trombones, una tuba, un arpa, dos pianos, un timbal, una batería y accesorios. Como podemos ver, pese a no ser una agrupación tan numerosa, si contaban con 2 Fagotes.

Orquesta sinfónica de Chile 1940.

En 1940 se forma una de las agrupaciones sinfónicas más importantes de la historia de nuestro país, y que se ha mantenido en el tiempo hasta nuestros días. La Orquesta Sinfónica de Chile. Dirigida en sus inicios por: Armando Carvajal (1940 - 1947), Víctor Tevah (1947 – 1957). Esta agrupación Sinfónica ha sido muy relevante en el acontecer musical de nuestro país, albergando no solo grandes intérpretes, sino también grandes directores que han pasado por su batuta. Además de Visitas ilustres que han dirigido como, por ejemplo: Igor Stravinski o Herbert von Karajan, entre otros. Esta agrupación cuenta en sus inicios con un cuerpo completo correspondiente a una Orquesta de nivel internacional de repertorio Sinfónico. La agrupación conto en sus comienzos con: 18 violines primeros, 18 violines segundos, 10 violas, 10 violoncelos, 8 contrabajos, 3 oboes, 4 clarinetes, 4 fagotes, 4 trompetas, 6 trompas o cornos franceses, 4 trombones, 1 tuba, dos arpas, 1 piano, celesta y clavecín, 2 timbales y accesorios. Siendo la primera vez en nuestra historia, que se cuenta con cuatro fagotes en sus filas de vientos madera. Destacamos a sus primeros interpretes en fagot a: Fritz Bergman y Ludovico Gais en fagotes, además de Arturo Melis en contrafagot. Vale mencionar que, en la mayoría de las ocasiones, quienes tocan el Contrafagot, son particularmente Fagotistas, que alternan su instrumento dependiendo de los requerimientos de la obra que se interpreta. Es decir si es que la obra cuenta con contra fagot o no,

generalmente dependiendo también del periodo en que fue creada y las exigencias del compositor. Por lo que no existe la carrera de contrafagotista, su formación principal es en el fagot como instrumento, y luego se especializan o alternan también su participación, generalmente el segundo o tercer fagot, ya que el solista la mayoría de las veces mantiene su posición, con el fin de alinear a las maderas, con el conjunto instrumental

La Orquesta Sinfónica de Chile, ha dado espacio para que compositores nacionales, puedan presentar sus obras, como es el caso de una de las muestras de esta investigación, de la Obra titulada Tierra Sagrada, estrenada por la Orquesta Sinfónica el año 2017, compuesta e interpretada por el fagot solista de la orquesta Nelson Vinot.

Orquesta filarmónica de Chile 1955.

En 1955 se forma la Orquesta Filarmónica de Chile, la cual en nuestros días tiene por nombre Orquesta Filarmónica de Santiago. Albergada en el Teatro Municipal de Santiago, tuvo como primer director a Juan Matteucci Pirri. Quien se mantuvo por un largo tiempo en la dirección de la Orquesta. Fue formada por requerimiento de alumnos y profesores del conservatorio, los cuales notaban la carencia de un cuerpo estable, para llevar a cabo temporadas de Operas, Ballet y repertorio sinfónico en general. Esta orquesta tuvo sus primeras presentaciones cuando se celebraba el primer centenario del Teatro municipal de Santiago.

La orquesta cuenta en sus inicios con los fagotistas: Alberto Merenzon y Armando Aguilar. Lugar que más adelante, en la época de 1960, cuenta con el destacado solista Emilio Donatucci y posteriormente a finales de esta época se incorpora el maestro Jorge Espinoza.

En 1955 Aparece en Santiago la Orquesta Sinfónica juvenil de la escuela normal superior “José Abelardo Núñez” La cual se mantenía en constante modificación, y realizo presentaciones en localidades como: Paine, Buin, Hospital, Maipú, etc. Pese a su corta historia, no podemos dejar de mencionar ya que en su agrupación cuentan con un fagot a cargo del interprete Héctor Contreras.

Orquesta filarmónica regional de la Serena 1959.

Dirigida por el maestro Jorge Peña Hen. Nace para dar respuesta a la inquietud que existía en la región, por contar con una Orquesta sinfónica. Si bien en la Serena y la IV Región, ya contaban con Orquesta de

cámara y conservatorio de música, ambas dirigidas por Peña Hen. Estas derivaron en la creación de la Orquesta Filarmónica. La cual interpreto un variado repertorio, compuesto por los más grandes nombres de la música y estrenando obras de vanguardia como lo fue Cantos de Navidad de Benjamín Britten, re orquestado por el mismo maestro director Peña Hen, marcó un hito en nuestra historia musical.

En la agrupación contaban con la participación del fagotista Dionisio Rodríguez.

Es interesante la cantidad de conciertos que esta Orquesta realizo. Para 1965 habían realizado más de 300 conciertos solo en La Serena y 128 fuera de esta ciudad, además de 107 autores que fueron representados y 128 directores y solistas invitados, lo cual representa a cifras históricas en Chile para una agrupación orquestal de provincia.

En 1976 Inicia la Orquesta de cámara juvenil de la escuela de cultura y difusión artística de Valdivia. Hoy en día llamada “Escuela Juan Sebastián Bach” La cual se constituye con alumnos de el mismo establecimiento, dirigidos por el maestro Ernesto Guarda Carrasco. La cual en ese entonces incorporo los siguientes instrumentos de viento para su formación: flautas, trompetas tuba y fagot.

Este recuento es un resumen de las menciones a los protagonistas del fagot en nuestro país, hasta mediados del Siglo XX y los datos recopilados, fueron extraídos del libro:

“La Orquesta en Chile, génesis y evolución” de los autores Ernesto Guarda Carrasco y José Manuel Izquierdo König .

Una publicación de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) .

© *Ernesto Guarda, 2012 sobre edición aumentada y actualizada por José Manuel Izquierdo K. (<http://www.izquierdokonig.com>)* © *Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), 2012 Distribuye: Editorial Catalonia Ltda. Santa Isabel 1235, Providencia Santiago de Chile www.catalonia.cl*

La orquesta en Chile: génesis y evolución / Ernesto Guarda Carrasco Santiago, Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), 2012 240 p.; 15 x 23 cm ISBN 978-956-324-xxx-x

El Fagot en el conservatorio, universidades, academias.

Respecto al desarrollo del fagot, en las academias formales de música, existen periodos bastante difusos no solo por la información que se mantiene, y la que se puede compartir al público general, desde las instituciones. Sin embargo, de acuerdo a lo que el Profesor Jorge Espinoza nos comparte en su entrevista personal, realizada para esta investigación, nos comenta que dentro de su larga trayectoria como docente en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Existen periodos en que no había alumnos de Fagot. Así como también a él le toco, en algún momento a finales de los años ´60 el no tener profesor de

catedra. Es curioso porque hubo años donde no se matriculo ningún alumno en la catedra de fagot, ni siquiera uno. A diferencia de otros instrumentos que gozan de mayor popularidad, como lo es por ejemplo el Violín, donde históricamente no han escaseado los interesados en aprender este instrumento, y donde también existen más de un profesor en cada universidad donde se imparte, debido a la gran cantidad de alumnos que postulan. E incluso en mi experiencia como alumno del conservatorio, me tocó ver casos donde un profesor de violín, tenía alrededor de trece alumnos, en ese entonces (principios de los años 2000) A diferencia de la catedra de Fagot, donde éramos cinco alumnos y según el profesor, nunca hubo tantas personas en sus más de cuarenta años de docencia. Siempre fueron menos de cinco personas, en ocasiones un solo alumno, y en algunos años donde habiendo profesor, e incluso instrumentos de préstamo, ninguna persona postulo.

A continuación, realizaremos un recuento de lo que fueron los primeros maestros profesionales que desempeñaron una labor académica entre mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En los que se llamó El conservatorio nacional de música y declamación. Para este resumen histórico, hemos recurrido al libro llamado “Reseña histórica del Conservatorio nacional de música y declamación 1849-1911” Autor...

En 1849 se fundó el Conservatorio nacional de música y declamación de la mano de don Miguel de la Barra, Pedro Palazuelos y José Gandarillas. Por ordenanza del presidente de la época José Manuel Bulnes. Quien, basándose en el paso de dichos maestros, por la Cofradía del Santo Sepulcro, dicta una ordenanza para la creación de una escuela pública de música y canto, bajo la dirección del acreditado maestro Mr. Desjardins. Nombrando a de la Barra, Palazuelos y Gandarillas como los inspectores de dicha actividad.

El foco principal estaba en la enseñanza del: Solfeo, canto para los registros; Soprano, Contralto, Tenor y Bajo. En los instrumentos estaban; Piano, Violín, Órgano, entre otros.

Los primeros años estuvieron marcados por el entusiasmo de sus fundadores y la toma de cargos tanto de directores como de profesores de cátedras. Junto con las renunciaciones y algunas presiones de algunas personas que no querían innovaciones dentro del conservatorio. Sin embargo, estos ir y venir de personas y maestros se extendió por décadas hasta que a principios del siglo XX, comenzamos a ver más registros de las planillas de sus profesores y alumnos como cuerpos estables y remunerados, vale

mencionar que las clases para los alumnos eran gratuitas. Son de gran valor los registros que se mantuvieron para el orden administrativo y el óptimo funcionamiento de esta actividad.

Primeros profesores de Fagot del Conservatorio.

En 1899, se contratan nuevos profesores y también asumen cargos algunos ya antiguos maestros. Es aquí donde aparece un nombre ya conocido en el medio, que dicho sea de paso, aparece en las primeras orquestas nacionales, por lo que fue mencionado en el capítulo anterior, nos referimos a don Pedro Balmaceda. Quien forma parte del cuerpo docente. Es también una de las primeras menciones a un profesor de fagot, en el ámbito académico a nivel nacional, no solo porque se estaba creando el conservatorio de música, sino porque este mantiene registros a diferencia de otros lugares que, debido a las diferentes catástrofes nacionales, no se pudieron salvaguardar. Como es el ejemplo de las Iglesias y catedrales, desde donde se realizaba actividad musical, de manera temprana, apenas comienza la conquista de América, y el acompañamiento de la música militar en Chile.

En 1905 a través de una ceremonia solemne, se realiza la primera entrega de diplomas en el el Teatro municipal de Santiago, a los alumnos del Conservatorio nacional de música y declamación. Esta titulación, conto incluso con la presencia del presidente de la republica de la época,

Dentro del listado de nombres, en el cual participaban todos los instrumentos y cantantes que contemplaba el Conservatorio, aparece en el fagot alrededor de 1899 con el maestro Pedro Balmaceda, y cursando Carlos lanzetti, en 1902 aparece el nombre del alumno Ángel Castañeda, también de la catedra de Balmaceda, su profesor tutor. Balmaceda había cursado sus estudios de fagot desde 1874 con el maestro Lucares.

En 1909 un día 22 de Mayo, se declara Vacante el puesto del profesor de fagot Pedro Balmaceda, asumiendo la catedra Arturo Melis. quien fue discípulo de Balmaceda en 1905.

En la nómina de profesores del año 19011, aparecen la cantidad de horas que realizaban los docentes y su remuneración. En el caso del profesor de Fagot Arturo Melis, la nómina menciona que realizaba un total de cuatro horas horas y se le cancelaban \$600 Pesos. También se establecen las bases para ingresar a los estudios del Conservatorio, donde la edad requerida, para, por ejemplo: Flauta, Oboe, Clarinete y Fagot es de 15 años y la duración de los estudios es de 5 años. Es interesante revisar lo que constata e Conservatorio, como rasgos biográficos del profesorado, Respecto a los profesores de fagot, dice:

- *Balmaceda Pedro: “chileno. Distinguido profesor de clarinete y fagot. Este último instrumento lo aprendió y enseñó en el Conservatorio. Por más de 30 años ha sido profesor de la orquesta del municipal, ha compuesto muy buenas piezas de música entre las que distinguen varias danzas que han merecido mucha aceptación.”*

Melis Arturo: “chileno. Curso y se diploma como profesor de fagot del Conservatorio. Discípulo de Balmaceda. Actualmente reemplaza a su maestro en dicha cátedra. Es el primer fagot de la Banda de la Policía local.”

En la actualidad son varias las instituciones que imparten la carrera de Interprete superior en Fagot, la cual es una Licenciatura en Artes con mención en interpretación musical. Dentro de las más importantes, en términos de representación y desarrollo son: La facultad de Artes de la Universidad de Chile, y la facultad de Artes de la Universidad Católica de Chile, además se han sumado el Conservatorio de música de la Universidad Mayor, quienes, desde hace ya más de una década, imparten la carrera de Licenciatura en artes, mención en interpretación musical en Fagot.

Sandoval B., Luis. Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación : 1849 á 1911 . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9515.html> . Accedido en 9/7/2022.

Composición musical e interpretación nacional contemporánea.

Ejemplos de obras para fagot en Chile.

A lo largo de la historia se han compuesto diversas obras nacionales que contienen fagot. Sin embargo, dentro de las crónicas recientes del instrumento, podemos encontrar una recopilación muy interesante preparado por Nancy Sattler Jiménez. Titulado.

CRÓNICA Creación musical chilena Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el segundo semestre (abril-septiembre 2016) Para la Revista Musical Chilena, Año LXX, julio-diciembre, 2016, N° 226, pp. 133-159.

En este documento podemos encontrar una gran actividad de obras compuestas en Chile, dentro de las cuales y para los fines de esta investigación, se extrajeron solamente aquellas que contenían fagot, como parte de la composición y el conjunto instrumental. Los ejemplos seleccionados de esta crónica son:

- TM: Meditación 2 (Lento misterioso) (1981) de Castellón, Guillermo. Para fagot y piano, obra dedicada a Jorge Espinoza Flores; F: 8 de agosto de 2016; OL: Temporada Oficial de Conciertos

2016, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Ciclo Música Chilena y Latinoamericana, Biblioteca Nacional; Int: Jorge Espinoza (fagot), Patricia Castro Ahumada (piano).

- TM: La colina danesa (2015) de Herrera Muñoz, Rodrigo. Para trío de vientos; F: 15 de junio de 2016; OL: Conciertos de cámara de la Orquesta Sinfónica de Chile, Centro Cultural Gabriela Mistral; Int: Ensamble de Vientos Víctor Tevah: Carmen Almarza (flauta), Rodrigo Herrera Carmona (oboe y corno inglés), Kathya Galleguillos (clarinete y clarinete bajo), Ricardo Aguilera (corno) y Efraín Vidal (fagot y contrafagot).

*Es importante mencionar, que si bien pueden ser muchas las obras que contienen fagot, es interesante este programa contemporáneo, ya que dentro de ellas existen incluso piezas escritas y dedicadas para interpretes en el instrumento, como es el caso de Meditación 2 (Lento misterioso) (1981) de Castellón, Guillermo. Para fagot y piano, obra dedicada a Jorge Espinoza Flores. Profesor titular de la Universidad de Chile por más de cuarenta años y solista de agrupaciones como la Orquesta filarmónica de Chile, y director de cámara.

- TM: Veintiún miniaturas y una pieza final (2015) de Maupoint Álvarez, Andrés. Para flauta, fagot, viola, violonchelo, contrabajo y piano; F: 21 de septiembre de 2016; OL: Temporada Oficial de Conciertos 2016, Departamento de Música Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers; Int: DMUS ENSEMBLE (ensemble de profesores), Wilson Padilla Véliz (flauta), Jorge Espinoza (fagot), Felipe Marín (viola), María Fernanda Guerra (violonchelo), Lautaro Miranda (contrabajo), Andrés Maupoint (piano, director).
- TM: Divertimento (Moderato-Allegro) (1987) de Rojas, Guillermo. Para fagot y piano, obra dedicada a Emilio Donatucci; F: 8 de agosto de 2016; OL: Temporada Oficial de Conciertos, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Ciclo Música Chilena y Latinoamericana, Biblioteca Nacional; Int: Jorge Espinoza (fagot), Patricia Castro Ahumada (piano).

En orden alfabético las abreviaturas son las siguientes.

arr.: Arreglo

F: Fecha

Int: Intérprete, intérpretes

OL: Ocasión y lugar

Sol, Sols: Solista, Solistas

TM: Título y medio.

Sattler Jiménez, N. (2016). Creación musical chilena. *Revista musical chilena*, 70(226), 133-159.

Intérpretes de Fagot histórico nacionales.

Sin duda hoy en día existen varios intérpretes a nivel nacional, sin embargo, he seleccionado a cuatro importantes fagotistas del medio, los cuales representan de una u otra forma, episodios históricos contemporáneo respecto al uso del instrumento.

Los músicos seleccionados son:

Emilio Donatucci.

Jorge Espinoza.

Nelson Vinto.

Franco Boninno.

Comentaremos un poco hacer de sus trayectorias y curriculums musicales, así como su visión del instrumento en base a sus experiencias.

Partiremos con un fagotista histórico y solista de nivel internacional como lo es el maestro Emilio Donatucci.

Nacido en Argentina, llegó a Santiago con 19 años de edad, y habiendo comenzado en el fagot a los 14 años de edad, en la sinfónica juvenil de Buenos Aires, luego a los 15 años a la sinfónica de mar del plata, y en 1957 y fue contratado por el Teatro Municipal de Santiago para ser parte de la Orquesta filarmónica de Chile, por motivos de la celebración del centenario del teatro, Ha participado también con la Orquesta Sinfónica de Mendoza, Argentina, en los años 1963-64, invitado por la Universidad de Cuyo, para luego volver a Chile Según comenta *“uno tiene corazón blando, me enamoré y entonces me fui quedando”*, así fue como hizo de Chile su hogar. En la década de los 70, fue elegido en el '71 como uno de los cuatro mejores fagotistas del mundo, para integrar la “Word Symphony Orquesta” siendo el único representante de Chile que participo en los tres conciertos ofrecidos ese año, en el Lincoln Center de Nueva York, en Washington DC y Orlando. fue uno de los integrantes fundadores del Sexteto Hindemith 76, una agrupación que fusionaba música docta con folclore latinoamericano. El conjunto logró acaparar la atención del público dentro y fuera del territorio nacional, razón por la que giraron por Sudamérica, llegando incluso a presentarse en Estados Unidos. En su historia, la banda consiguió importantes galardones como 3 premios Apes entre 1976 y 1978.

El maestro Donatucci, cuenta con una de las carreras más extensas en lo que respecta al fagot en territorio nacional, habiendo participado también, como el fagot solista de la Orquesta Sinfónica de Chile, se mantuvo vigente como instrumentista hasta finales de los años '90, Sin embargo este años 2022, subió nuevamente al escenario con 86 años de edad, a tocar un arreglo para fagot de música de Piazzola, en un concierto homenaje que le rindieron sus colegas músicos, liderados por el percusionista Patricio Salazar.

El maestro Emilio Donatucci, es señalado por los músicos, como un virtuoso del Fagot.

Jorge Espinoza.

El Profesor Jorge Espinoza, cuenta con una larga trayectoria como fagotista y docente. El maestro ha estado a cargo de la cátedra de fagot, de la facultad de música de la Universidad de Chile, desde los años 1970 hasta 2017. Además de haber ingresado a la Orquesta Filarmónica de Chile en el año 1967. Donde se mantuvo como fagotista hasta el año 2002 aproximadamente. Por lo que Espinoza ha podido

participar de largas temporadas musicales de la Filarmónica, así como también de su gira a Europa y los países nórdicos, que visito la orquesta como gira internacional. También en el periodo de dictadura militar en Chile, se autoexilio un tiempo en Argentina, participando de la Orquesta sinfónica de San Juan. De vuelta en Chile, se encargó de la cátedra de fagot, donde según cuenta hubo periodos donde no postularon alumnos, lo cual es un dato curioso dentro de la historia del conservatorio de música. Donde además dirigió los conjuntos de vientos, y música de cámara. El maestro Jorge Espinoza ha participado en innumerables festivales de música contemporánea, he incluso se le han dedicado obras compuestas para fagot en territorio nacional. Debido a su gran trayectoria no solo como interprete sino también como docente, ha formado a muchos músicos fagotistas, que hoy en día participan en las orquestas nacionales e internacionales, Junto con Emilio Donatucci, es sin duda uno de los fagotistas más importantes en el medio musical chileno, no solo de los periodos donde participa activamente, sino de toda la historia del fagot en nuestro país.

Franco Boninno.

El Músico Franco Boninno, es uno de los primeros fagotistas barrocos a nivel nacional.

Comienza sus estudios de flauta dulce, en la Escuela Moderna de Música alrededor de 1990, para luego trasladarse a Ginebra Suiza, en el año 1993 donde estudio en centro de música antigua de ginebra, del conservatorio popular.

Luego viajo a Milán a continuar con los estudios de música antigua, ahora especializándose en Fagot Barroco.

En Europa paso alrededor de 8 años, para luego volver a Chile en el año 2001. Donde participo de la agrupación de música antigua llamada “ Le Carrillón” en la década del 2000.

Boninno, se identifica mayormente con el Bajón, instrumento del cual ha investigado y desarrollado repertorio correspondiente a varios periodos en los cuales este desarrolla. Como por ejemplo en la música Renacentista, Barroco temprano y también en el Barroco Latinoamericano.

Hoy en día es director del conjunto de Musica antigua “ Syntagma Musicum” Pertenece a el centro de extencion de la Universidad de Santiago. Con el cual ha podido desarrollar un gran repertorio en su mayoría desconocido, para nuestro estandarizado conocimiento musical. Atravez de la investigación y la practica musical, que conlleva la música antigua en términos de sonoridad y contextos en donde esta se desarrolló y que sigue siendo descubierta, atreves de la labor que desarrollan como conjunto, y a la dedicación que ha impartido para esta disciplina, el maestro Boninno. Actualmente sigue tocando y

dirigiendo obras, e investigando para sacar a la luz, el repertorio más desconocido que ha quedado registrado en nuestra historia antigua, siendo un propulsor y divulgador de la belleza musical que esconden los instrumentos como el bajon y el Fagot barroco, del cual es uno de los pocos exponentes nacionales y el primero como tal. Boninno ha sido un aporte importante para esta investigación, ya que pone énfasis en que el desarrollo del bajón y del fagot es paralelo e independiente, y no como la historia generalmente cuenta, esta sucesión natural, donde el bajón no desaparece con la creación del fagot barroco.

Nelson Vinot.

Vinot es el actual solista de la Orquesta Sinfónica de Chile, agrupación que compone desde el año 1990 a la fecha. con la que ha realizado, conciertos y estrenos de obras como solista y compositor, además giras nacionales e internacionales.

En 1999, viaja a Alemania para realizar cursos de perfeccionamiento y desarrollar su propio proyecto musical como solista, compositor y profesor.

El año 2000 representa a Chile en el Congreso Internacional de Dobles Cañas en Buenos Aires, presentando un repertorio latinoamericano y composiciones propias, fusionando la sonoridad del fagot con instrumentos clásicos y autóctonos.

Fagotista del “Quinteto de vientos Arrau” con el que graba el disco «Homenaje a Luis Advis» junto al pianista y compositor Cirilo Vila. Proyecto financiado por el Fondo la música y el disco distribuido en diversos países por la Revista Musical Chilena. Fagotista, compositor y director de la agrupación “QUITRÚ”. Realiza las producciones

discográficas; “QUITRÚ, familia en canto y raíces” apoyado por el Fondo de la Música, y “Calle larga”. Ambos trabajos contienen sus propias composiciones. Con esta formación instrumental y vocal ha dado conciertos en diversas salas del país y el extranjero.

Finalista y Premio del público en el Concurso de composición Luis Advis 2008.

Premio de composición “Margot Loyola 2016” organizado por la SCD de Santiago.

En Julio de 2016, el Honorable Consejo Municipal de la ciudad de Los Andes, le confiere la distinción de «Ciudadano Distinguido» por su aporte a la música nacional.

En noviembre de 2017 es Invitado como compositor e intérprete al XXVII Festival de Música Contemporánea de la U. Católica de Chile.

En noviembre del año 2018, invitado como solista y compositor por la Orquesta Sinfónica

Nacional de Chile para estrenar su obra “Tierra Sagrada”, concierto para fagot y orquesta. En.2020 es invitado para estrenar su obra sinfónica “Tierra Sagrada” junto a las orquestas: Fundación Orquesta Marga Marga de Viña del Mar, y Orquesta Sinfónica de Antofagasta (OSA).

En 2021 es invitado por el Teatro Municipal y la Ilustre Municipalidad de Santiago como solista y compositor, para interpretar su obra sinfónica junto a la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile en el concierto “Gala Constituyente.

Obra seleccionada para la muestra.

La muestra seleccionada para esta investigación, corresponde a la obra compuesta para Fagot y Orquesta llamada “Tierra Sagrada” Del Compositor e interprete en fagot, Nelson Vinot.

Esta obra es una representación de la música ancestral Araucana, que, en sus diferentes musicalizaciones, toma como instrumento principal al fagot.

Entregándole así una voz cantante, que lidera a la orquesta como si fuesen un grupo de guerreros mapuches, si bien el fagot es un instrumento europeo, como lo hemos visto en su historia. Es además un instrumento que tienen un vínculo muy profundo con la naturaleza, al ser extraído del Arce, que es un tipo de Roble el cual su madera mantiene una vibración y durabilidad muy especial, por lo que es muy utilizada en la construcción de instrumentos musicales. El fagot representa en muchas ocasiones los sonidos del bosque, con esa sonoridad “pastosa” que es un término muy musical, enfocado al sonido cálido, muy típica de los instrumentos de madera, que en este caso se mezcla con su amplio registro, sobresaliendo los graves muy profundos.

Volviendo a la obra, esta comienza con el Fagot realizando sonoridades que representan al llamado de la Trutruca, instrumento mapuche de viento. Que se utiliza generalmente para convocar o señalar el comienzo de alguna junta o ceremonia.

Esta obra se estrenó en el año 2017, por la Orquesta Sinfónica de Chile. De la cual el Fagotista y compositor que la interpreta, es el solista de dicha agrupación desde hace décadas. Es interesante además, lo que el programa de ese día de estreno, publico como reseña para Tierra sagrada, la Orquesta Sinfónica de Chile, haciendo una introducción que nos adelanta lo expuesto musicalmente por el

conjunto instrumental, y que transmite el mensaje que Vinot quiso plasmar en su obra sinfónica, la cual es inédita tanto en territorio nacional como para el repertorio universal del fagot, ya que es primera vez que este instrumento representa al pueblo araucano, a través de sus sonoridades que provienen de la tierra y bosque el cual habitan estos pueblos.

En su presentación de estreno, el año 2018, el programa lo presenta de esta manera:

CARTILLA DE MEDIACIÓN:

“Este concierto (2018) surge de la inquietud del compositor y fagotista de buscar cómo se puede cultivar, incorporar y proyectar la música mapuche en otros lenguajes musicales. Su sonoridad, sus instrumentos, su idioma, sus ritmos han formado el paisaje musical de Chile hace cientos de años y ha sido parte esencial y gestora de esta nación tanto para mapuches como “winkas”. Es también un homenaje y reconocimiento a esta cultura, a sus personas, a sus tradiciones, a su historia, a sus enseñanzas y un apoyo a la consolidación de sus derechos como pueblo. Consta de tres movimientos:

1. Choique Purrum (de Choique=Ñandú y Purrum=Baile) Movimiento meditativo y activo. Comienza con un llamado del fagot y el cultrún para dar inicio a esta danza que está basada en los movimientos del Ñandú.

2. Trafui (significa lugar o situación de encuentro) Movimiento tranquilo y contemplativo de la belleza de Arauco y su gente.

3. Weichafe (Guerrero) Movimiento enérgico final (más detalles en cornos alpinos y trutruacas). Este concierto cuenta además con una recitación en vivo de poemas de Absalón Opazo M. y del propio compositor.” Ceac.

Centro de extensión artístico y cultural, Universidad de Chile.

En lo que respecta a lo que señala el compositor, en la entrevista personal realizada para esta investigación. Cuando le pregunto por la obra Tierra sagrada, Vinot comenta: La obra fue estrenada a finales del 2018, se estrena la obra y hacia menos de una semana de que había sido el asesinato del comunero Camilo Catrillanca, hasta ese momento el conflicto mapuche se había mantenido en los mismos cánones sin mayores relieves, siendo igual importante y todo, pero no habían cosas tan importantes como esas, y a poco tiempo de estrenar la obra, viene este asesinato a Camilo, entonces se

produce un ambiente como de ebullición, una cosa de una potencia tremenda en cuanto a una división. La lucha de los mapuches y el rechazo de algunas personas contrarios a ellos, entonces fue una cosa muy fuerte, un dolor que se instala en Chile, ante un asesinato tan descarado, una cosa tremenda, y justo me toca eso, incluso estuvo a punto de suspenderse la obra, el estreno porque la situación era esa. Entonces yo dije no osea este es un homenaje al pueblo mapuche, de hecho se lo dedique, hable después del concierto, (eso no está grabado) Era un acto donde incluso estaba Jhoan Jara, que le dieron la medalla rectoral. Era el aniversario 176 de la universidad, era un acto importante había mucha gente del mundo intelectual, autoridades, entonces era un momento para decir, yo quería decir y en ese momento se lo dediqué a Camilo Catrillanca y a su familia, aunque la obra estaba dedicada al pueblo mapuche, esa vez de lo quise dedicar a ellos.” “Pero esto nació de otra cosa, nació de una admiración y el amor que tengo por este pueblo originario y partí por eso, siempre quise hacer un homenaje al pueblo mapuche, antes de los hechos que sucedieran. Me interesaba eso, toda esa mística toda esa vida espiritual y la admiración por este pueblo que admira a la naturaleza, antes que nada, Y Tierra Sagrada es un nombre que no está radicado a la tierra, como mucha gente cree que está radicado al terreno de ellos, por eso es que opinan así como que la tierra hay que defenderla y claro que sí, pero Tierra sagrada, sin duda puede ser el espacio físico también, pero tierra se refiere a el espacio espiritual de los mapuches, este concepto de ellos de conectarse con la naturaleza, por sobre todas las cosas, no lo material, ni monumentos como lo decía Soublette, ellos no montaron imperios ni monumento, es más su conexión con lo espiritual, con lo divino, eso es tierra sagrada. Por eso parto generalmente haciendo un ritual, mío a mi manera, donde me conecto con improvisación de fagot con sonido ancestral, con sonido de trutruca que no sé cómo, no sé si es por mis ganas de tocarlo, porque no me preguntes como lo hago (risas). “Extracto de la entrevista.”

Daniel: ¿Pero es interesante el resultado, porque es como un sonido del bosque no? De la madera, del fagot. por eso que está compuesta para ellos.

Vinot: Y la nobleza de dos culturas, cuando hablamos del fagot que viene de Europa y la cultura ancestral, entonces ahí está el fagot haciendo honor también a esa cultura, por eso esta dualidad que se produce, en la cadencia misma, en la trutruca y el fagot, que están jugando los dos, los dos hermanos que se conocen y se aman. La nobleza los une, entonces aquí no hay rechazo, el rechazo a una cultura, nuestra cultura ancestral está muy desvalorizada y hay que valorizarlo, tanto como valorizamos a otras culturas, estas culturas que vienen de Europa y todos esos lados.

Respecto a la posibilidad de hablar de un nuevo género musical, o a la fusión de esta música del mundo, nos comenta que fue invitado a un conversatorio invitado con otros compositores y músicos, y nos cuenta que “a caudado mucho revuelo entre los fagotistas esta obra, y que hay un concepto nuevo que aparece en el instrumento, y ese es el tema de como ampliar las posibilidades del instrumento hacia otros lados, con representaciones totalmente autóctonas naturales, de acá, entonces en ese sentido hay un concepto nuevo que se está generando y es bueno que lo vean así. Esto es lo que están valorando también afuera, en Alemania por ejemplo el maestro Leonel Green, que fue el que me dio la posibilidad de presentarla y luego se la llevo a EEUU. Relazando unos arreglos para piano. Él dijo no esta obra hay que presentarla en la temporada oficial. Luego de eso se presentó en la gala de la Convención constituyente. Donde se eligió la obra tierra sagrada por una cosa de representatividad. Lo que decían también los músicos, que con esto además de eleva un poco el piso a los instrumentos solísticos, los instrumentos solísticos están pegados siempre en los mismos, piano, violín, flauta. En este caso es el Fagot el instrumento centra, y eso no se da mucho en nuestra sociedad, y el director Green me dice que la edite con una editorial, para presentarla en otros lugares, la resta radicado en EEUU, pero aun no la he editado, por contrato de editorial, me han pedido para tocarla en Ecuador, Argentina, etc. Hay estrofas que son de improvisación, que es uno de los elementos más populares que tiene esta obra docta, en las cadenzas un poco doy espacio en el tiempo que hay algunas que duran más que otros y eso permite poner temas de por ejemplo de Violeta Parra, o la forma de presentar las frases, donde hay algunas variaciones, pero el concepto se mantiene y su estética igual. Casi como lo que sucede en el Jazz, pero esa esa es un poco la idea. Hay un saludo a la bandera mapuche, que se me ocurrió a mi llevar una bandera mapuche y la pusimos en el escenario. En lo que respecta a la improvisación, ese es uno de los problemas para publicar, porque tengo que escribir esas partes que se improvisan, lo cual tensiona a los otros intérpretes, sobre todo que son nacionales, por la cercanía o vínculo con la cultura, mapuche, por ejemplo, un fagotista gringo, que le complica un poco el que no esté todo escrito. Lo cual es un tema importante como problemática cultural, el sacar esos elementos cambiaría un poco la magia de la obra.

Marco Metodológico.

Para esta investigación, teórica cualitativa, se han tomado referencias de la musicología histórica, para comprender la terminología utilizada, existe un glosario basado en citas de investigadores, que conforman el canon teórico de este trabajo.

- Muestra investigativa:

Se basa en particular en la obra sinfónica “Tierra Sagrada “Compuesta por el intérprete solista de la Sinfónica de Chile, Nelson Vinot.

- Entrevistas personales:

Se realizan dos entrevistas enfocadas a resolver parte de la problemática. La primera enfocada a problematización de esta investigación, y la segunda entrevista está enfocada al desarrollo como tal de esta, basándose en las preguntas de investigación.

- Análisis de datos, e interpretación del material.

El análisis histórico del desarrollo del fagot en la Orquesta en Chile y el mundo, además el desarrollo docente de las primeras academias que imparten fagot.

- La organización del material cronológico, enfocado al instrumento y su desarrollo.

- Se analizan parte de la trayectoria de cuatro grandes intérpretes nacionales, los cuales pertenecen a la historia del fagot en nuestro país. Los interpretes son:

- Emilio Donatucci : Interprete Solista.

- Nelson Vinot : Interprete solista y compositor.

- Jorge Espinoza: Docente e interprete solista.

- Franco Boninno: Director musical e interprete en música antigua.

- Análisis del discurso:

Se analiza la muestra y se realiza un análisis del discurso, para ordenar los conceptos recopilados e incluir en el desarrollo de la investigación.

Conclusión.

El fagot es un instrumento complejo en sí. Su tamaño, peso, digitación y técnica, conlleva un hábito de estudio muy serio. Por lo que el formalismo es también parte del fagot en esencia. No se reconoce precisamente por su habilidad de adaptación a múltiples estilos, aunque si puede serlo, como hemos visto. Históricamente el uso del instrumento está enfocado a la música docta. Su repertorio y metodología práctica, esta aplicada al instrumento desde la base de la música clásica por excelencia.

Existe también una limitancia económica del instrumento, que crea un filtro natural al escoger el fagot. Como visión personal y en base a la experiencia, considero que es un instrumento escaso, poco popular y costoso en términos monetarios. Las empresas constructoras del instrumento, se encuentran fuera de Chile, los lutieres artesanales son pocos por lo que para adquirir un instrumento de madera (hay también de resina o plástico) se debe importar desde Alemania, EEUU, Canadá, Japón, etc. Estos países son los principales fabricantes y de gran calidad. Por lo que sus precios pueden ser muy elevados, los fagotes profesionales están sobre los US\$30.000 Lo que hace del fagot uno de los instrumentos más caros de la orquesta. Tomando en consideración su costo de inicio, en el cual los instrumentos en general mantienen un precio moderado o bajo para estudiantes. Siendo esta una de las razones principales del porque no mucha gente toca fagot, además del desconocimiento de forma popular entorno al instrumento, estando su uso encasillado prácticamente en la música sinfónica, que lamentablemente atrae a oídos que aprecian y comprenden en algún grado, la música docta. Volviendo al valor monetario, hay un costo adicional en lo que son las cañas, y accesorios que complican aún más al estudiante de escasos recursos o que están en la media en términos económicos. El tudel por ejemplo es una parte importante para su sonoridad, por lo general son bañados en plata y bordean un valor de \$1000 dólares solo esta pieza. Si bien el motivo de esta investigación no es calificar al Fagot en términos cuantitativos, lo señalado en términos monetarios demuestran parte de la problemática, y aumentan las probabilidades de deserción al momento de elegir un instrumento musical y poder llegar a desarrollar una carrera profesional con el instrumento. Pese a todas estas limitancias, podemos decir que la calidad de los interpretes formados en Chile, es bastante buena en términos profesionales. Esto lo demuestra el nivel que han podido alcanzar los músicos chilenos, quienes se encuentran repartidos por el mundo.

Quienes trabajan a nivel nacional, en su mayoría han podido participar de masterclass o seminarios con grandes intérpretes internacionales. Por otra parte, los casos que son revisados en esta investigación como muestra, son músicos profesionales ya consagrados como intérpretes de gran calidad de talla internacional. Por lo que su aporte a la música nacional ha sido muy importante en términos de calidad interpretativa, trayectoria y docencia. Destacando cada uno de ellos, no solo en las agrupaciones que han podido ser parte, sino también a nivel internacional, o en la composición e interpretación de obras contemporáneas para fagot, algunas de ellas únicas en el mundo, y también en la investigación del instrumento y su repertorio en la música antigua. La opinión de estos maestros, forman una base importante en esta investigación, considerando que la información en Chile es escasa y que el desarrollo del instrumento pertenece a un periodo más bien reciente en la historia de nuestro país, ellos son

protagonistas y primera fuente de este desarrollo desde la segunda mitad del siglo XX hasta la fecha. El testimonio y experiencia acumulada en tantos años del estudio del instrumento, hacen que sea un verdadero privilegio el contar con sus diferentes visiones y participaciones históricas como registro para la posteridad. Muchos de estos registros sonoros se han perdido, por la falta de resguardo y prolijidad en el tratamiento de la documentación en nuestro país, sin embargo, al contar con algunos programas de estreno de obras, y el análisis personal de los fagotistas, se puede realizar un registro de tipo documental escrito, donde podemos analizar de manera teórica. De acuerdo a lo señalado por el maestro Nelson Vinot, hoy en día podemos hablar de música chilena para fagot, debido a que se ha desarrollado repertorio nacional, tomando en consideración no solo la música académica, sino también la representación de ciertos elementos autóctonos, en términos de sonoridad propia de los pueblos indígenas de nuestro país. Siendo este el resultado de siglos de historia, que comienzan con la música que ingreso desde la colonización, y que fue tomando elementos latinoamericanos, de la mano de los religiosos Jesuitas, que aportaron desde la fusión de música europea, en lengua autóctona como el mapudungun, pasando por nuestra época contemporánea, con el aporte a de Hindemith '76 en la fusión latinoamericana, hasta el estreno de la obra Tierra sagrada.

BIBLIOGRAFIA.

- *Catalá, B. M. (2019). Estudio de las digitaciones del fagot como parte del desarrollo de la competencia profesional y su repercusión en la práctica de aula (Doctoral dissertation, Universidad de Jaén).*
- *Arce, A. G. (2019). Historia de la Cátedra de Fagot de la Universidad Nacional de Cuyo (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño).*
- *Claro Valdés, S. (1967). Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana. Revista Musical Chilena, 21(101), p.8–25. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14458>.*

- Grebe, M. E. (1971). *Clasificación de Instrumentos Musicales*. *Revista Musical Chilena*, 25(113-1), p.18–34. Recuperado a partir de :
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/113>
- Merino Montero, L. (1989). *Hacia la convergencia de la musicología histórica y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia*. *Revista Musical Chilena*, 43(172), p.41–45. Recuperado a partir de
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13735>
- *Música en la vida cotidiana de Vermeer: El Dulcian, o Curtal*. http://www.essentialvermeer.com/folk_music/dulcian.html.
- Fuentes: HARNONCOURT, N. (2003). *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi. Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós - G. JOPPING (1984). *Oboe & Fagott*. Mainz: Schott. - WILLIAM WATERHOUSE. (2003). *BASSOON*. Kahn & Averill, London.
<https://enclavedefagot.blogspot.com/p/el-fagot-barroco>.
- G. JOPPING (1984). *Oboe & Fagott*. Mainz: Schott_- G. JOPPING (1984). *Oboe & Fagott*. Mainz: Schott.HARNONCOURT, N., & MILÁN, J. L. (2006). *La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música*. Acantilados.
- WILLIAM WATERHOUSE. (2003). *BASSOON*. Kahn & Averill, London.
- HARNONCOURT, N. (2003). *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi. Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós
- <https://reverb.com/news/a-brief-history-of-the-bassoon-> .
<https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/JNL22/JNL22.Rhodes.html>
- www.buyrecorders.com/stanesby_family.htm

- *Fahrenkrog, L. (2016). Los indígenas músicos en el Paraguay colonial: consideraciones desde la movilidad espacial.*
- **Areas, E., & García, J. R. (2005). La música colonial americana (siglos XVII y XVIII): Un espacio para el encuentro de dos mundos. In X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral.*
- *Vicente-León, T. (2016). Entre crucifijos y cantos: una aproximación a la problemática de la conquista ideológica en el período de colonización por medio de la música. ESCENA. Revista de las artes, 76(1), 149-166.*
- *Claro, S. (1970). La música virreinal en el nuevo mundo. Revista musical chilena, 24(110), 7-32.*
- *Fuente: The Wayback Machine, que es una iniciativa de Internet Archive, una organización sin fines de lucro, como lo señala su pie de página, y que construye una biblioteca digital de sitios de Internet y otros artefactos culturales en forma digital.*

<https://web.archive.org/web/20051015074308/http://www.idrs.org/Publications/Journal/JNL16/JNL16.Leech.Approach.html>
- **Una aproximación al fagot y su literatura. Alan Leech, profesor de fagot. Universidad Estatal de Montana. Bozeman, Montana. The Wayback Machine es una iniciativa de Internet Archive , una organización 501*
- *Revista musical chilena, 58(201), 34-52. Vera, A. (2004).*
- *Salas, E. P. (1946). El rincón de la historia: Las primeras bandas militares de Chile. Revista Musical Chilena, 2(12), 48-49.*

- *La orquesta en Chile: génesis y evolución / Ernesto Guarda Carrasco Santiago, Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), 2012 240 p.; 15 x 23 cm ISBN 978-956-324-xxx-x*
- *Sandoval B., Luis. Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación : 1849 á 1911 . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9515.html> . Accedido en 9/7/2022*
- *Sattler Jiménez, N. (2016). Creación musical chilena. Revista musical chilena, 70(226), 133-159.*

ANEXOS

Entrevista Personal al bajonista y fagotista barroco, Franco Boninno.

Santiago de Chile 04/05/2022 .

Daniel: Bueno primero que todo muchas gracias por su tiempo, vamos a hablar acerca del instrumento como tal, del Fagot Barroco. Pero me gustaría conocer un poco de Ud.

De su biografía porque por lo que leí ¿Ud. Estudio en Italia?

Franco: En realidad estudié en Suiza primero en el centro de música antigua de Ginebra con Lorenzo Alpert, que fue fundador (uno de los cuatro fundadores) de sperion verte, los que están metidos en la música antigua saben de lo que hablo...

Daniel: ¿Pero por ejemplo en su casa, había música?

Franco: Sii bueno mi hermana estudiaba en el Conservatorio, que es 10 años mayor y ella estudio desde los cuatro años piano, ahí en la Chile, Compañía 1264 y siempre hubo ligación, en mi casa también se escuchaba mucha música así que siempre tuve contacto con la música en realidad. Por el lado de mi Mamá también todos cantaban, mi mama y los hermanos de mi mama así que el contacto estaba. Pero

mi contacto con la música antigua fue una vez que me llevaron mi cuñado y mi hermana a un espectáculo de danza antigua en el museo de bellas artes, estoy hablando del año... No me acuerdo '78 puede ser.

Daniel: ¿Y qué edad tenía?

Franco: Como doce años, entonces ahí quede impactado de todo eso, que era un taller de danza antigua de Zara Vial y un grupo de música antigua muy grande de Santiago y Valparaíso, entonces ahí aparecieron todos esos instrumentos antiguos que fueron... Sabes que en realidad fue antes... Una grabación de Bach que mi hermana tenía, que es el libro de Ana Magdalena Bach de piezas de clavecín de Bach, entonces por primera vez escuché ese sonido de clavecín, ya quedé dando vueltas con ese sonido y después me topé con eso en vivo, que fue este grupo de música antigua de Zara Vial, con el grupo de música antigua de Santiago Valparaíso y ahí entre clavecín, Violas de Gamba, flautas dulces, otros instrumentos de caña también como el Cromorno, instrumentos Renacentistas digamos. Entonces con eso yo ahí me empecé a meter más. Entre a estudiar a la escuela moderna después, flauta dulce ahí cursé los estudios superiores que daba la escuela moderna en ese tiempo, posteriormente me fui a Ginebra al centro de música antigua de ginebra, del conservatorio popular que era un centro especializado en música antigua. Eso fue por al año '93.

Daniel: Pero cuando viste por primera vez, este grupo de música antigua y danza Santiago y Valparaíso, ¿Había Fagot?

Franco: No no había Fagot, los instrumentos de caña que habían eran, de caña doble eran estos cromornos, que son la de caña en capsula y de hacho yo tenía un cromorno, después por casualidad en un viaje de mi hermana le encargue un cromorno y ese fue mi primer contacto con caña doble, como a los 15 años, una cosa así.

Daniel: Que loco, ¿es que son instrumentos igual extraños no? bueno el mismo Fagot ya es un instrumento, del que muchas veces uno cae por accidente en los instrumentos raros... Como el Fagot, el Corno francés, por ej. Qué se yo, un montón de amigos instrumentistas, cuando salen esas conversaciones, muchos llegamos al instrumento por interés, pero un poco casi por accidente. El cromorno...

Franco: Ese fue mi primer contacto con la caña doble, después justamente en Ginebra yo fui a estudiar flauta dulce, pero ahí exigían hacer un segundo instrumento, que fue la ocasión porque yo ya lo tenía en mente, a mí me interesaba mucho la música del silo XVII y ahí hay mucho repertorio para un instrumento que se llama bajón o dulcian también, pero en castellano se dice bajón. Había mucho repertorio entonces elegí como segundo instrumento al bajón y el fagot barroco, que están muy ligados... Y en ese centro también tuve contacto con las cañas antiguas. Me tocó trabajar en ensambles de cañas renacentistas, bombardas, chirimías y bajones, de hecho, a mí en ese ensamble me toco tocar con una bombardas bajo. Que es un instrumento de este porte (se para y alza su mano) Que hay que tocarlo parado, entonces ahí tuve mi primera aproximación práctica, y después en Ginebra seguí avanzando en eso, ahí seguí estudios generales tanto a nivel teórico, contrapunto, notación, ornamentación he claro, ahí contrapunto no era que solamente pasaban Palestrina y Bach una cosa así, sino que se partía desde los primeros maestros franco flamencos, se partía con duil fail lot vil. El estilo después de Ockeghem, Joscan , Filart y después llegábamos a Palestrina y después al final Bach, obviamente... Para decir, que el contrapunto es una cuestión súper importante claro y tu empiezas a distinguir los estilos que es todo un mundo, y que son claramente distinguibles.

Bueno y ahí me fui a Milán y ahí fui específicamente a estudiar Fagot Barroco. Ahí estuve tres años, después, ahí me sentí preparado para desarrollar mi oficio de fagotista barroco.

Daniel: Claro a esa altura obviamente ya estabas involucrado totalmente, cursando estudios, con experiencias en cañas, espectacular, esa experiencia me imagino fue muy enriquecedora, en Milán...

Franco: Las dos Ginebra y Milán.

Daniel: ¿Cuántos años estuviste afuera?

Franco: Ocho años...el '93 y volví el 2000, justo antes del episodio de las torres gemelas, ¿cuándo fue eso? El 2001 entonces fue como en marzo del 2001.

Daniel : Ahh entonces cuando fuiste a la facultad, en la Chile, yo me acuerdo que una vez yo estaba en la sala de Fagot y tu fuiste a hacer una presentación del fagot Barroco, yo estaba con el profesor Espinoza y habíamos un par de compañeros ahí. Entre 2004/05 tiene que haber sido.

Franco : Me acuerdo perfectamente de esa clase, además fue un gran apoyo Jorge Espinoza, ósea mas que en lo personal con el grupo, "Le carrillón" lo sostuvo mucho el así que fue bien positiva la relación con él. Le carrillón que fue un grupo de música antigua que funciono en la facultad, del departamento de música, que en ese momento lo acogió Mario Silva cuando era directo y estaba de sub director Jorge Espinoza y apoyaron mucho nuestro trabajo de difusión. Lamentablemente no se generó una instancia pedagógica ahí mas extensa digamos, aparte estaba Rodrigo Días haciendo clases, un curso específico que lo sigue haciendo hasta el día de hoy de instrumento de cuerda pulsada y estaba también José Acevedo haciendo música de cámara, pero no se creó en ese momento que hubiese sido muy interesante una instancia de música antigua, pero bueno así son los ritmos de nuestro país digamos.

Daniel: Bueno tengo entendido, por lo que me cuenta un distinguido profesor del conservatorio, de que hoy en día la universidad se está inclinando más hacia la música popular, de apoco van desapareciendo algunos catedráticos doctos, por lo que la figura de conservatorio de música, se ha ido difuminando al parecer.

Franco : Una pena porque en verdad son espacios que fueron creados para eso, y ocuparlos con otros conceptos, en mi opinión si tienes nuevas concepciones, crea espacios para esas nuevas concepciones, no ocupes los espacios de otras concepciones.

Daniel: Se puede enriquecer mucho más la forma, pero...

Franco: Pero bueno así funciona y al final se muere todo, si el problema de la decadencia no es que generalmente muera algo para que naciera algo nuevo, sino que al final se muere todo. Eso que viene después se come eso y se muere aquello también, pero bueno alomejor me equivoco, pero un poco esa es la visión que tengo.

Daniel: Conuerdo, finalmente se pierde parte también del trabajo investigativo, y eso es algo que Uds. han hecho también. Por ejemplo, estuve investigando también a Uds. Como Syntagma Musicum, no si está bien, pero anote que tiene ya cuarenta años.

Franco: Si tiene cuarenta años o más de cuarenta años, antes de la pandemia se celebraron los 40 años de existencia o sea ya son 43.

Daniel: ¿Y cómo fueron sus inicios?

Franco: los acogió la Universidad el año '78, un cuarteto fundador e interprete que además eran muy curiosos investigadores, cada cual en lo suyo, Ernesto Quezada (QEPD) Que era Laudista, Víctor Rondón en Flauta dulce, que además fue mi profesor de flauta en la escuela moderna, Miguel Ángel Aliaga también en Viola da gamba y otros instrumentos afines, de cuerda frotada y también pulsada porque tocaba mandolina, guitarra el tenía hartos años de formación en guitarra y Julio Aravena también que él estuvo hasta justamente cuando se cumplieron cuarenta años, y el también tocaba viola da gamba.

Daniel : Pero el Fagot en la agrupación todavía no...

Franco: Noo si yo creo, o sea no creo, yo soy el primer interprete en fagot barroco en Chile.

Daniel: Es que eso estaba pensando, o sea no había antes agrupaciones con fagot. Estoy tratando de seguir una línea, porque finalmente hay poca información, del instrumento como tal en Chile, pero entiendo que agrupaciones con fagot barroco, no aparecían.

Franco: No aparecían, después han ido apareciendo, en realidad hay uno más en Valparaíso que es Héctor Calderón, que tocaba con el grupo de Hugo Villovick, ¿los gustos reunidos te suenan a ti eso?

Daniel: No

Franco: El toca fagot barroco y dulcian, bajón hizo harto... De hecho, en “Le carrillón” toque mucho dulcian yo, porque hicimos mucho repertorio americano y del siglo XVII italiano, entonces por ahí tengo algunas grabaciones por ahí dando vueltas.

A propósito del fagot barroco en realidad lo he tocado, pero la verdad acá en Chile es poco lo que he podido hacer, especialmente porque nunca se dieron las instancias para trabajar así establemente y firmemente con los oboes barrocos, porque el fagot en realidad esta muy ligado a esa combinación a los oboes barrocos... Juan Fundas, que fue el primero que empezó a funcionar con el oboe barroco en realidad, en algún momento empezamos a hacer cosas juntos, pero después (como producciones propias) en realidad después cada cual se fue por su camino , el tocando con otro grupos estables, y yo por mi parte y finalmente esa combinación no se pudo lograr digamos, que esa es la mejor combinación para trabajar con el fagot, ahí hay más repertorio, o sea la función de bajo tiene un peso. Lo que si después justamente con Juan, que además es oboísta de la Sinfónica, nos llamaron varias veces para ir a tocar a Argentina, Ópera Barroca. También pasiones de Bach, mucho de nuestro trabajo en su momento lo fuimos a hacer a Argentina y eran así periodos “largo” nos íbamos tres semanas para allá, las producciones eran en serio y relativamente bien pagadas y bueno la experiencia era increíble, digamos

que acá ni siquiera se soñaba... Hasta que llegó esta orquesta que se armó en Rancagua, la Orquesta Nuevo mundo que la armó un guitarrista y gestor que es Marcelo Vidal. que además en algún momento fue director en el teatro de Rancagua y en el momento que él fue director se hicieron obras increíbles de óperas barrocas, en co producción de músicos chilenos y argentinos. porque claro el set de músicos chilenos no daba para hacer una Ópera, así que los tuvieron que ir a buscar a Argentina, y logro armar eso. Entonces se hicieron Operas por ej. de Rameu, Plateé que fue una cuestión increíble, también la única vez que se hicieron Operas con instrumentos clásicos digamos, con instrumentos no barrocos, sino de la época Clásica de Mozart, Don Giovanni se hizo con instrumentos de época, así que se adquirió un Fagot clásico para la primera y única vez que se tocó fagot clásico acá y ahí quedo el fagot clásico después, y otras Operas barrocas también, se hizo el Orfeo de Monteverdi, ahí yo toque no fagot propiamente sino que toque el dulcian, instrumento de doble caña... Obviamente en Syntagma, cuando entre a Syntagma empecé a tocar Fagot barroco también, pero yo tenía la doble función de flautista y fagotista entonces alternaba con eso obviamente.

Daniel: Bueno es súper interesante, cuando uno entra en la música antigua, tiene que hacer investigación, musicológica y todo... ¿Cuáles consideras tu que han sido los hitos de la música barroca en Chile? En sus inicios, acá tuvimos quizás un barroco tardío, no sé.

Franco : ahh tú dices como históricamente en Chile.

Daniel: Si cuales han sido los puntos culmines, me imagino que en las congregaciones religiosas.

Franco: Claro mucha música, hay varias cosas ahí.

Daniel: La compañía de Jesús me imagino, quienes ingresaron primero con el instrumento, pero tiene que haber habido un punto culmine o alto de la música de esa época.

Franco: No si hablar de puntos culmines, porque no hay un punto señeramente hay información sobre lo que se hacía en Chile, lamentablemente la Catedral de Santiago conserva música desde 1750 y tanto, porque la música anterior a eso se perdió por un incendio que hubo, entonces no se conoce música anterior a 1750 o sea toda la música del XVII Se sabe obviamente por crónicas o por documento de que obviamente se hacía música, así que en realidad no hay música más antigua de eso. o sea la música que se conserva en Chile es y lo que se ha grabado es sobre música de la catedral y no hay mucho más en realidad. Porque hay música de la Recoleta dominica etc. Pero que es posterior ya más de estilo clásico o del siglo XIX. Lo que si se sabe es que se practicaba obviamente o justamente instrumentos como el bajón, muchas citas de eso, ¿tu lo has visto eso?

Daniel: Muchas citas si, citas pequeñas pero que si está presente.

Franco: Que se yo se me viene a la mente que en el siglo XVII En un convento de monjas que no me acuerdo cual, obviamente se usaban instrumentos como el Bajón, para hacer polifonías porque las mujeres no tienen voz de Bajo, además de que en América no había mucha voz de bajo por lo que la voz de bajo la suplía un instrumento como el bajón. Entonces había una monja que tocaba y que había pedido una especie de jubilación anticipada porque tenía la boca totalmente estropeada y ya no podía seguir tocando. Eso está acá lo cita Alejandro Vera, por ahí en el periodo colonial en Chile, no recuerdo donde exactamente, y así montones de cosas, en la música religiosa el bajón era el instrumento principal.

Daniel: Al parecer los indígenas no tenían una voz grave...

Franco: claro y además no había órgano en todos lados, por ende para hacer polifonía en varias voces, era justamente el bajón.

Daniel: Hace algún tiempo hicieron unos estrenos musicales, y uno se llamaba “Destinos vencen finesas” y me aparece que habían solo tres copias en el mundo.

Franco: Exacto una la encontró Alejandro Vera acá en la biblioteca nacional y de esa se hizo copia, justamente se estrenó hace poco en el festival de la música antigua de la USACH. El hizo una conferencia bien ilustrativa, entonces contaba que esa obra, está documentada que llegó alrededor de 1850 acá, o sea no se sabe si llegó, pero está documentada en 1850. Porque es una Opera que se hizo en España Justamente, pero por ahí hay una cita del testamento del compositor Juan de Navas que a finales de su vida o creo que como parte de su testamento, montón de obras suyas partieron a América, así que en una de esas llegó en la época colonial acá, estaba dando vueltas por acá, como era costumbre, hay que pensar que en la música colonial, toda la música o América era parte del mismo mundo cultural que España en ese sentido, por lo tanto la música que se hacía en España llegaba acá y circulaba, o sea todos los grandes compositores del siglo de Oro español están en todas las grandes catedrales digamos, Morales, Guerrero, e incluso victoria del siglo XVI Las encuentras en México, Perú, en Perú me acuerdo haber estado en la catedral en el museo y sale Francisco de Guerrero.

Daniel: Claro porque obra que mencione “Destinos vencen finesas”

¿es de finales de 1600 no?

Franco: Claro es de finales de 1600.

Daniel: Tengo entendido que en Chile incluso hubo primeras ediciones acá de música de Haydn, por ejemplo, en manos de privados, se dice que había un criada o esclava que tocaba piano.

Franco : Ah la María Antonia Palacios. Piano o clavecín digamos, si hay algunas grabaciones en clavecín acá, bueno de hecho acá el grupo tocó varias obras de ella de María Antonia Palacios.

Daniel: ¿Ella compuso?

Franco: Del libro de ella...

Daniel: Ah okay igual no me parecería raro...

Franco: También puede haber compuesto, pero no estoy muy al tanto.

Daniel: Bueno Syntagma Musicum, ha realizado varias investigaciones musicológicas me imagino, es parte de su trabajo digamos.

Franco: Si fue parte importante o sea en la difusión, ya en los años '80 en la época de la fundación, hicieron bastante e insinuaban arto hacerla del repertorio americano, cosa que era una cuestión muy exótica, pero ya en los años '90, ya empezaron a difundir mucho más su repertorio, digamos que unos de los pioneros en América Latina y por lo tanto en el mundo en la difusión de esa música, y es un repertorio que ya está consolidado incluso a nivel mundial. O sea, en Europa hoy en día hacen festivales dedicados a la música Renacentista y barroca latinoamericana. Digo renacentista porque hay música de renacentista dando vueltas por ahí, por el lado de México, Guatemala hay cosas, además de estos maestros del siglo de oro que circularon y compositores de acá también, Hernando franco en México que es del siglo XVI también, Gaspar Fernández, por acá tuvimos en Perú y en Ecuador a Gutiérrez Fernández, compositor también de estilo renacentista finales del siglo XVI , así que en plena polifonía renacentista y hay obra de el.

Daniel: ¿En qué año llegaste a Syntagma Musicum?

Franco: Bueno a mí me invitaban mucho a proyectos específicos, de hecho, me invitaron como alumno en el año '88 para los 10 años de Syntagma Musicum a tocar, de hecho, ahí toque el cromorno ese instrumento de doble caña, e incluso hay una foto por ahí.

Daniel: Y de dónde salió ese instrumento.

Franco: O sea, aquí ya existían, de hecho el syntagma mismo tenía un cuarteto creo de cromorno, y yo tenía el propio que me trajo mi hermana que le encargue y me trajo un cromorno tenor, después me invitaros a la inauguración, bueno ahí un hito importante de Syntagma que se rescató la música del cancionero “Chilidugu” que eran cantos misionales en mapudungun, del padre Hafeshtak que en el fondo musicalizo e hizo una especie de corales de estoy les puso los textos , la letra en mapudungun porque el era un sabio que aparte, típico de los curas jesuitas de la época, sabían de todo.

Daniel: Aparte se involucraban con la lengua.

Franco: Claro aparte el era un experto un experto en Mapudungun, decía que era la lengua más hermosa del mundo etc. Entonces hizo este cancionero y bueno el Syntagma lo grabo en el año '98 y yo participe de esa grabación tocando fagot barroco.

Daniel: Del instrumento como tal, que es lo que te gusto, del fagot barroco.

Franco: Bueno he partamos antes, yo antes del fagot barroco me enamore del bajón, insisto a mí me encantaba el repertorio del siglo XVII italiano, hay un montón de música solista ahí.

¿Has visto algo de eso tu?

Daniel: ¿Del bajon?

Franco: Si del dulcian (como se llama en italiano)

Daniel: Creo que no.

Franco: Te voy a mostrar algunas grabaciones, repertorio súper bonito y hay interpretes muy buenos.

Claro me encantaba el sonido, el bajón tiene unos graves que tienen un cuerpo increíble o sea vibra todo,

Tiene un color, ese color nasal que es muy interesante y y combinado con otros instrumentos también

queda muy bien, incluso yo te diría que es más interesante la combinación con instrumentos que no son de la misma familia, como por ejemplo bajón y violín es sumamente llamativa.

El Fagot barroco es también está en combinación a otros instrumentos, pero es más asociados como te digo al oboe, es poco lo que hay con otros instrumentos y no tiene las mismas gracias que el otro. Eso por el lado del bajón. Bueno y el Fagot barroco es un instrumento que también tiene un color muy bonito, ya un instrumento más majestuoso, tiene otras características, es bonito en combinaciones instrumentales, en la música de Handell por ejemplo, los bajos de Handel están escritos para el fagot, en general incluso si no están indicados, suena muy bien. Cuando tu pones fagot en obras de Handel es garantía de éxito y de placer tocarlo, entonces el fagot tiene eso, tiene ese sentido más majestuoso, también en la música religiosa, en los bajos de música polifónica, en las obras de Bach incluso te podría decir que hay unas obras de Scarlati también, que tú le pones fagot ahí y también suenan, es un placer.

Daniel: He escuchado obras de Zelenka.

Franco: Bueno Zelenka digamos que s como lo mas característico, que también las he tocado.

Daniel: ¡Son difíciles!

Franco: Son difíciles, hay una que es muy difícil, una que es, pero... sale, son con oboe, violín y Fagot concertatto, y pide violone o contrabajo porque Zelenka era contrabajista.

Daniel: Quiero hacer un paréntesis, con respecto al bajón, ¿tu adquiriste alguno propio?

Franco: Si tengo claro o sea me robaron uno y adquirí otro.

Daniel: ¿Donde lo adquiriste?

Franco: Si en Europa, un constructor un amigo mío, que fue compañero mío y luego él se dedicó a construir fagotes también y bajones, una copia de un instrumento que está en un museo en el museo de merano, en el norte de Italia, en al límite con Austria una copia de ese instrumento.

Daniel: Espectacular, y en ese caso haciendo el paralelo con el fagot barroco, ya me mencionaste algunas cosas, pero cuales son las principales diferencias.

Franco: El fagot barroco tiene la ventaja que llega mejor a los agudos, si tu vez todo ese repertorio de Vivaldi en general canta siempre en el registro tenor y tenor agudo, tiene eso y obviamente por los saltos para abajo etc.

Daniel: ¿y en sonoridad serán parecidos? En volumen, proyección.

Franco: En general si, pero los bajos son mucho más corporosos en el bajón, de hecho, todo ese repertorio del bajón que es solísticos en general aprovecha mucho más ese registro, el registro del fagot barroco ya tiene a tirar todo para arriba, ya a cantar todo en registro tenor, salirse del registro bajo, obviamente se va también, pero la cuestión es cantar en ese registro más agudo. Un detalle interesante, que en América y en España el bajón existió ya hasta el siglo XIX Incluso el XX en España y en América hay registros que en orquesta coexistían el bajón y el fagot, el bajón que es un instrumento que, en el resto de Europa, se utilizó hasta el Siglo XVII poco antes del 1700, en España hay conciertos para bajón, y hay restos de bajones clásicos, estoy hablando de que evolucionó por su lado, sin derivar todo en el fagot.

Daniel: Que interesante, de hecho, no lo había pensado.

Franco: Si de hecho Guillermo Marchan me regalo un concierto de un compositor español, (no recuerdo como se llama) pero es un concierto clásico, pero era para bajón y de hecho el que lo edito que es un famoso fagotista barroco español que se llama Guisep Borrás lo encontró en una iglesia de Aragón

creo, y donde además hay un instrumento clásico ahí, que de hecho esta fotografiado, con las llaves agregadas típico del instrumento clásico.

Daniel: Que buena, interesante el desarrollo del bajón, además, da para un tema completo.

Franco: Si en España siguió una línea propia, no lo absorbió el fagot, por mucho tiempo y en América, en Perú hay registro que se usaban en orquestas Bajones y fagotes, bien distinguidos o diferenciados.

Daniel: ¿En Chile tenemos algo en algún museo de bajones antiguos que hayan quedado?

Franco: No he visto pero hay una pintura, en el museo de San Francisco, eso si no es de acá, es de toda esa serie de cuadros cuzqueños de la vida de San Francisco, y hay una pintura que es la navidad en greco, donde tu vez un fagot, por ahí medio escondido con otros instrumentos, está el bajón, está el corneto, que ese instrumento que tiene boquilla de trompeta, pero digitación como de flauta, mas arpas y guitarras barrocas que están ahí recibiendo al niño recién nacido.

Daniel: Pero en tu bagaje no te ha tocado ver en Chile.

Franco: En Chile No, pero en Bolivia si, y súper bien conservado en el museo de instrumentos musicales no me acuerdo si es Concepción o San Javier, en el museo de instrumentos hay dos bajones yo diría que son los instrumentos mejor conservados. De hecho, me toco una vez ir a tocar con un grupo norteamericano Canadiense y vieron esto y yo siempre los veía y los dejaba ahí nomas, pero llegaron estos canadienses y dijeron hey podemos... Si, ningún problema, y lo sacaron de su vitrina de vidrio y lo tome lo compare con el bajón que tena yo y era un poco más pequeño, que probablemente quería decir que era de un diapasón más alto.

Daniel: Si vi que habían algunos con diferentes tamaños...

Franco: No pero no de registro, sino que de diapasón, era un bajón bajo pero un poco más corto, lo cual puede ser que en vez de ser en 440, como el que tengo yo, el diapasón antiguo de la época renacentista y barroco temprano, y sobre todo los instrumentos altos que se llamaban porque iban arriba de la iglesia, están en 466, medio tono más arriba, probablemente sea eso.

Daniel: Que genial que lo conserven.

Franco: Esta impecable, yo he hablado con constructores aca que hacen otros instrumentos, “Oye podríamos hacer un proyecto, para ir a copiar ese instrumento y hacer un modelo de fagot americano” Pero todavía no pescan, a alguien se le va a ocurrir, creo que en el momento que dije hacerlo, de hecho me miraban con cara de gato así, que es eso.

Daniel: No a mí me parece una idea genial, sería una muy buena idea.

Bueno para finalizar, ¿Que representa para Ud. el Fagot?

Franco: Un desafío, un eterno desafío... Algunas satisfacciones (Risas).

Daniel: Y en el ámbito mas trascendental o espiritual quizás.

Franco: No grandes momentos, eh que representa para mí el fagot... Yo tuve muchos problemas con las cañas, nadie me enseñó a hacer cañas así tal cual como tenían que ser, el punto de inflexión en eso de hacer mis cañas, fu una página de internet de un fagotista sueco, que es súper metódico que con ese método que era de fagot moderno, pero súper aplicable al barroco pude finalmente... no es que fuera automático, pero me dio un método que no lo tenía, tuve varios profesores y nunca me enseñaron así...

Bueno ese fue un problema. Bueno que se significa para mí el fagot, un desafío, algunas satisfacciones y grandes. Mira es que insisto voy hacia el bajón, el bajón es el instrumento para mí como más significativo. más que el fagot barroco. El fagot barroco en el fondo es el derivado de mi interés en el

bajón, esa es la verdad, y el bajón fue mi encuentro con el instrumento en si con sonoridades que las posibilidades que ese registro bajo tenia incluso a nivel estético uno siempre piensa en instrumentos sopranos o instrumentos más agudos, pero el jugar con esos registros graves, especialmente el del bajón es una sensación física muy agradable. Hay música muy bien hecha para ese instrumento, sea a nivel solistico o sobre todo a nivel de conjunto, si es básicamente un instrumento para tocar en conjunto, y hay una relación también patrimonial, o sea de hecho la presencia del bajón en el continente americano justamente en el periodo colonial o virreinal como quieran llamarlo, en la cual América era parte del mismo mundo cultural, no es como hablar que llega la música de Haydn, por el pertenece a otro mundo cultural pero cuando hablamos de música colonial, que aquí circulaba música de guerrero, insisto de Morales, compositores españoles o nacidos acá, que en el fondo que eran parte de una misma unidad cultural, que hablábamos una misma lengua por lo tanto teníamos una misma visión del mundo, la importancia que tuvo ese instrumento es absolutamente desconocida. Si tus hablas incluso a niveles sociales, los bajones los tocaban personas indígenas o mestizos, y los que se dedicaban a ese tipo de instrumento al dedicarse a eso era una especie de gran salto social que hacían. O sea la integración y los mejoramientos de los niveles de vida económica digamos, y la integración la sociedad dominante eran significativos, era todo un mundo. En la música religiosa, en la música ceremoniales civiles y también la profana, también se utilizó en eso. Pero las labores que cumplió dentro de todo el marco y eso está documentado, no es que se esté inventando. Las menciones, la iconografía que del bajón es sumamente interesante.

Daniel: Bueno y para terminar, ¿cuál es su expectativa en torno al futuro del instrumento, el fagot, el bajón o el fagot barroco, le gustaría que se desarrolle más el tema, o quizás que se mantenga así mas...

Franco: ¿Así semi anónimo dices tú?

Daniel: Semi anónimo puede ser, porque hay gente que piensa así, digamos acá hay una luz y el que quiere se acerca.

Franco: No yo en algún momento empuje a eso, pero en realidad no me resulto mucho, Pero hay gente que se está dedicando digamos, hay gente que se está educando afuera, no si tendrán intenciones de volver pero yo creo que el ambiente esta como para que se desarrolle más, no sé si seré yo, pero yo creo que hay otras generaciones que lo van a hacer. O sea yo si se da la oportunidad voy a estar ahí, de hecho en algún momento arme un no específicamente con el fagot, sino con el bajón, cuarteto de cañas antiguas renacentista a propósito de academia de música antigua, pero poco se desarmo a nivel de alumnos pero logre rearmar el grupo con otras gentes, otros fagotistas modernos, oboístas, entonces tenemos un cuarteto entre cañas y también de boquillas como el corneto, entonces, por lo menos por ese lado estamos desarrollando una actividad, volvimos a la carga con eso. Ahora a nivel de enseñanza más formal, seguimos en pañales no más, pero yo creo que en algún momento habría mayor interés, pero yo creo que van a ser otras generaciones, además que yo ya perdí un poco el interés, pero bueno no es que no pueda renacer, pero no voy a ser yo quien va a pujar para eso es como decía Redoles, si me llaman voy una cosa así.

Daniel: Bueno, pero ha sido súper grande igual el trabajo que ha hecho en estos años.

Franco: Hemos hecho grabaciones, hemos hecho difusión, se ha mostrado, hemos hecho cosas, ojo en algún momento en Rancagua había un constructor que se dedicó a hacer oboes barrocos, y en un momento logramos hacer una especie de quinteto de instrumentos barrocos, en realidad no se hizo ninguna grabación pero se hizo un concierto donde se mostraron los instrumentos que el constructor hizo, y lo hicimos en ese momento con 2 fagotes, había en ese momento un muchacho que tocaba, pero que ya dejo de toca, no sé en qué estará, pero no está activo tocando fagot, pero que lo hicimos con dos fagotes barrocos.

Daniel: Ah pero el tocaba fagot barroco.

Franco: Si el tocaba fagot barroco, pero el ya no se dedica a eso, como te digo, el único que está activo además de mí, es Calderón en Valparaíso, Héctor calderón, que yo sepa, no sé si hay alguien más por ahí.

Daniel: Bueno profesor ha sido un gusto, muchas gracias por su tiempo e información.

Entrevista personal al fagotista Nelson Vinot.

Santiago: 28/02/2022

Daniel: Gracias por recibirme Nelson, para hablar acerca del Fagot en Chile. Tengo una obra, compuesta por ti llamada Balada de los espinos. ¿Qué nos podrías decir de esa obra?

Nelson: La balada de los espinos es una balada por lo tanto es una obra más bien popular, se llama así porque yo viví en Macul (Santiago) antes en la calle los espinos, y en esa casa yo compuse esa balada.

Daniel: ¿En qué año fue eso?

Nelson: Esto fue el año 2000, la estrene en la IRS Internacional, que es una convención, de la asociación internacional de dobles cañas. Que realiza cada dos años se hace en diferentes partes del mundo, y en ese año 2000, se realizó en Buenos Aires, y Andrea Merrison, Una fagotista de la Filarmónica del Colon de Buenos Aires, hija de un director de Orquesta, y ella es la directora nacional de orquestas juveniles, pero ella organizo este encuentro. Ahí fuimos invitados, y en ese encuentro llegaban interpretes muy interesantes, donde grandes fagotistas. Por lo que me pidieron si podía ser representante de Chile.

Entonces yo iba con el repertorio clásico, entonces van a tocar los más grandes ahí, y también se repiten las obras, por lo que yo dije, no quiero tocar esas obras, quiero tocar otro repertorio lo que a mí me gusta. Así que tomé repertorio de Chabuca Granda, Atahualpa Yupanqui, Cesar Ícelas, Joven y también dije voy a tocar alguna obra mía.

Fui con una agrupación, que tenía una formación más de Jazz, con ese formato que era diferente. Los forme acá y se realizó una grabación en vivo en Buenos Aires.

Daniel: ¿En ese entonces tu habías tenido algún acercamiento con el Jazz y el fagot o habías escuchado algo de eso?

Nelson: No había tenido influencia de eso, solo con otros instrumentos, yo venía de grupos de fusión, con Jaime Atenas, con el grupo Luces, que nos presentamos en Viña.

Daniel: ¿Tenía Fagot ese grupo?

Nelson: Nosotros le pusimos fagot, era la primera vez que tocaba el Fagot, yo estaba integrando ese grupo, y estaba comenzando con el Fagot. Me conseguí con la Universidad Católica que me prestara ese instrumento, y mi primer acercamiento con el instrumento fue con la Música Fusión.

Yo tocaba piano, guitarra, componía, pero me empecé a interesar por el Fagot. Yo estudiaba Pedagogía en la católica. Una escuela muy interesante, porque era solo música.

Entonces yo estaba estudiando música, y voy al economato y me encuentro con un instrumento así con una maleta rara, y pregunto ¿qué es esa maleta? Y me responden es un Fagot. Le dije ¿puedo verlo? Si me dicen, pero está muy malo. Perteneció a el maestro de dirección coral, que estudio fagot con Donatucci. Pero está muy malo así que hay que darle de baja, así que hable con Jaime Donoso, abogado, clavecinista un gran músico, director de coro también. Bueno él era el director del instituto, y me dice; Mira esta cosa no es llegar ay sacarlo, tú tienes que firmar un documento, pero además tienes que comprometerte a estudiar formalmente el instrumento. Además, tenemos un proyecto de formación de Orquesta, ¿así que tu estarías dispuesto? Si le dije ya, firme el papel, yo lo único que quería era llevarme el instrumento, me acuerdo que lo primero que hice fue ponerle un micrófono arriba, adentro de la campana arriba, y vamos tocando, improvisando y todos felices con esta nueva sonoridad que está llegando al grupo. Bueno y ahí tuve que comprometerme a estudiar el instrumento, recuerdo que empecé a ir a la Sinfónica, a conciertos etc.

Daniel: ¿Quién era el fagotista en ese entonces?

Nelson: Emilio Donatucci, y no me puede conseguir con el que me enseñara, porque estaba siempre ocupado, pero en la fila había un hombre de edad que se llamaba Eduardo Villa blanca, le voy a decir a él. Yo tenía veinte años ya, empecé muy tarde en el Fagot. Entonces el me empezó enseñar, y fueron cosas básicas pero muy importantes para mí, así que en un momento me dijo, mía tú tienes que estudiar con Emilio, el está haciendo clases en la católica, anda a hablar con el. Así que fui y antes de llegar a la sala se escuchaba el fagot, yo con así una chasca (muestra el pelo hasta la cintura) En la época de los ochenta, y golpeo y el maestro se asoma así, y me dice; Que necesita dígame. Le dije maestro mire, y ve la maleta y me dice parece que ese instrumento lo he visto yo, si le dije me lo pasaron en la católica, ahh me dice, pero este medio malo, ¿y cuál es la idea? Ud. Toca fagot, No, y ¿qué edad tiene? Veinte años le dije, Esta pasado de la edad me respondió, si Ud. Supiera algo podría, pero no, así que chao y me cerró la puerta, y me quede mal.

Así que mi amigo, me dijo vámonos a Viña, hagamos música, etc. Así que fui triste, pero bueno. Así que luego vino el Quinteto de Dinamarca, y lo fui a ver, y me contacte con el fagotista y me escucho. Así que me empezó a hacer clases mientras estaban en Chile. Bueno pasaron varias cosas en su estadía en Chile, y cuando se fue me dice hey y dile al fagotista que no te acepto, el de la sinfónica, que tú vas a ser el primer fagot. (Risas) Nunca me imaginé que eso iba a ser cierto.

Luego con Emilio nos hicimos muy amigos, el ha escuchado mi música y luego postule con conocimiento, así que quede y comencé a estudiar con él.

Daniel: Bueno que me puedes contar acerca de la obra “Tierra Sagrada”.¿ Cuándo se estrenó?

Nelson: La obra fue estrenada a finales del 2018, la compuse el 2017, se estrena la obra y hacia menos de una semana de que había sido el asesinato del comunero Camilo Catrillanca, hasta ese momento el conflicto mapuche se había mantenido en los mismos canones sin mayores relieves, siendo igual

importante y todo, pero no habían cosas tan importantes como esas, y a poco tiempo de estrenar la obra, viene este asesinato a Camilo, entonces se produce un ambiente como de ebullición, una cosa de una potencia tremenda en cuanto a una división. La lucha de los mapuches y el rechazo de algunas personas contrarios a ellos, entonces fue una cosa muy fuerte, un dolor que se instala en Chile, ante un asesinato tan descarado, una cosa tremenda, y justo me toca eso, incluso estuvo a punto de suspenderse la obra, el estreno porque la situación era esa. Entonces yo dije no osea este es un homenaje al pueblo mapuche, de hecho se lo dedique, hable después del concierto, (eso no está grabado) Era un acto donde incluso estaba Jhoan Jara, que le dieron la medalla rectoral. Era el aniversario 176 de la universidad, era un acto importante había mucha gente del mundo intelectual, autoridades, entonces era un momento para decir, yo quería decir y en ese momento se lo dediqué a Camilo Catrillanca y a su familia, aunque la obra estaba dedicada al pueblo mapuche, esa vez de lo quise dedicar a ellos.” “Pero esto nació de otra cosa, nació de una admiración y el amor que tengo por este pueblo originario y partí por eso, siempre quise hacer un homenaje al pueblo mapuche, antes de los hechos que sucedieran. Me interesaba eso, toda esa mística toda esa vida espiritual y la admiración por este pueblo que admira a la naturaleza, antes que nada, Y Tierra Sagrada es un nombre que no está radicado a la tierra, como mucha gente cree que está radicado al terreno de ellos, por eso es que opinan así como que la tierra hay que defenderla y claro que sí, pero Tierra sagrada, sin duda puede ser el espacio físico también, pero tierra se refiere a el espacio espiritual de los mapuches, este concepto de ellos de conectarse con la naturaleza, por sobre todas las cosas, no lo material, ni monumentos como lo decía Soubllette, ellos no montaron imperios ni monumento, es más su conexión con lo espiritual, con lo divino, eso es tierra sagrada. Por eso parto generalmente haciendo un ritual, mío a mi manera, donde me conecto con improvisación de fagot con sonido ancestral, con sonido de trutruca que no sé cómo, no sé si es por mis ganas de tocarlo, porque no me preguntes como lo hago (risas). “Extracto de la entrevista.”

Daniel: ¿Pero es interesante el resultado, porque es como un sonido del bosque no? De la madera, del fagot. por eso que está compuesta para ellos.

Vinot: Y la nobleza de dos culturas, cuando hablamos del fagot que viene de Europa y la cultura ancestral, entonces ahí está el fagot haciendo honor también a esa cultura, por eso esta dualidad que se produce, en la cadencia misma, en la trutruca y el fagot, que están jugando los dos, los dos hermanos que se conocen y se aman. La nobleza los une, entonces aquí no hay rechazo, el rechazo a una cultura, nuestra cultura ancestral está muy

desvalorizada y hay que valorizarlo, tanto como valorizamos a otras culturas, estas culturas que vienen de Europa y todos esos lados.

Respecto a la posibilidad de hablar de un nuevo género musical, o a la fusión de esta música del mundo, nos comenta que fue invitado a un conversatorio invitado con otros compositores y músicos, y nos cuenta que “ a caudado mucho revuelo entre los fagotistas esta obra, y que hay un concepto nuevo que aparece en el instrumento, y ese es el tema de como ampliar las posibilidades del instrumento hacia otros lados, con representaciones totalmente autóctonas naturales, de acá, entonces en ese sentido hay un concepto nuevo que se está generando y es bueno que lo vean así. Esto es lo que están valorando también afuera, en Alemania por ejemplo el maestro Leonel Green, que fue el que me dio la posibilidad de presentarla y luego se la llevo a EEUU. Relazando unos arreglos para piano. Él dijo no esta obra hay que presentarla en la temporada oficial. Luego de eso se presentó en la gala de la Convención constituyente. Donde se eligió la obra tierra sagrada por una cosa de representatividad. Lo que decían también los músicos, que con esto además de eleva un poco el piso a los instrumentos solísticos, los instrumentos solísticos están pegados siempre en los mismos, piano, violín, flauta. En este caso es el Fagot el instrumento centra, y eso no se da mucho en nuestra sociedad, y el director Green me dice que la edite con una editorial, para

presentarla en otros lugares, la resta radicado en EEUU, pero aun no la he editado, por contrato de editorial, me han pedido para tocarla en Ecuador, Argentina, etc. Hay estrofas que son de improvisación, que es uno de los elementos más populares que tiene esta obra docta, en las cadenzas un poco doy espacio en el tiempo que hay algunas que duran más que otros y eso permite poner temas de por ejemplo de Violeta Parra, o la forma de presentar las frases, donde hay algunas variaciones, pero el concepto se mantiene y su estética igual. Casi como lo que sucede en el Jazz, pero esa esa es un poco la idea. Hay un saludo a la bandera mapuche, que se me ocurrió a mi llevar una bandera mapuche y la pusimos en el escenario. En lo que respecta a la improvisación, ese es uno de los problemas para publicar, porque tengo que escribir esas partes que se improvisan, lo cual tensiona a los otros intérpretes, sobre todo que son nacionales, por la cercanía o vínculo con la cultura, mapuche, por ejemplo, un fagotista gringo, que le complica un poco el que no esté todo escrito. Lo cual es un tema importante como problemática cultural, el sacar esos elementos cambiaría un poco la magia de la obra.

Asi que por ese lado me he negado un poco, no sé si corresponda poner esas partes porque además me han preguntado cómo emular ese sonido, y ya emular me parece mal.

Daniel: Representar puede ser.

Nelson: Exacto, representar es la palabra porque es lo que yo trato de hacer y con mucho respeto y aprecio a el pueblo Mapuche.

Daniel: Bueno Nelson muchas gracias por recibirme en tu casa, ha sido muy grato.

Nelson: Gracias igualmente y hablamos.