

UNIVERSIDAD DE JAÉN

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL PLÁSTICA Y CORPORAL

TESIS DOCTORAL

ESTUDIO DE LAS DIGITACIONES DEL FAGOT COMO PARTE DEL DESARROLLO DE LA COMPETENCIA PROFESIONAL Y SU REPERCUSIÓN EN LA PRÁCTICA DE AULA

PRESENTADA POR:
BARTOLOMÉ MAYOR CATALA

DIRIGIDA POR:
DRA. DÑA. MARÍA TERESA DÍAZ MOHEDANO

JAÉN, 22 DE MARZO DE 2019

ISBN 978-84-9159-241-9

Dedico esta tesis a mi familia, ya que ellos son quienes más la han "sufrido". Por entender mis desvelos, mis deberes y sobre todo, mis ausencias. Espero que se sientan tan orgullosos de mí como yo de ellos.

Agradecimientos

Es justo en este momento, la finalización de la Tesis Doctoral, cuando echas la vista atrás y te das cuenta de todas las personas que te han ido ayudando en el proceso de investigación, implícita o explícitamente. La mejor manera de recordar a todas esas personas, es sin duda dedicándole unas pocas líneas y compartiendo con ellas este feliz momento, ya que si no fuese así, este trabajo quedaría incompleto.

En primer lugar, quiero agradecer a mis profesores de fagot, Juan Carlos Civera Domínguez, Rafael Doménech Donate, Juan Iznardo Colom y David Tomàs Realp, ya que de todos y cada uno de ellos guardo un buen recuerdo, una palabra amable, un momento único, y de todos ellos, la pasión por la música y por su trabajo.

En segundo lugar, agradecer a las personas que me han ayudado con la parte más directa de la elaboración de esta investigación. A María Ángeles y Marta por ayudarme con las transcripciones de las entrevistas, a mi hermano Juanjo por realizar el diseño de la imagen de las digitaciones y ayudarme con la digitalización de las mismas, y por supuesto, a todos los fagotistas que han colaborado con las entrevistas, ya que han mostrado un especial interés en el tema de la investigación, y además, me han aportado aprendizajes valiosísimos que me han hecho crecer como profesor y fagotista.

En tercer lugar, a todos mis alumnos, de los que nunca dejo de aprender, los actuales, los que tuve, y los que tendré, porque ellos son el motivo principal de esta investigación.

En cuarto lugar, a la persona que ha estado en todo momento, mi asesora 24 horas al día, 7 días a la semana, la Dra. María Teresa Díaz Mohedo, por entender mis inquietudes, encaminarlas y saber hacer de ellas un trabajo tan serio y completo como lo es una Tesis Doctoral. Gracias por animarme en todo momento y no dejar que me relajara.

Finalmente, a mi pareja Marta, sin cuyo apoyo no habría podido ni siquiera empezar este trabajo, y quien generosamente ha sacrificado tanto tiempo. Por su apoyo, su fe y su ánimo, muchas gracias.

Índice

Introducción 15

I. Justificación de la investigación: estado de la cuestión. 17

II. Planteamiento de la investigación 20

Capítulo 1. El fagot 25

1.1 El instrumento 27

1.1.1. Evolución histórica y desarrollo técnico del instrumento 27

1.1.1.1. El fagot barroco (1668-1750) 27

1.1.1.2. El fagot clásico (1750-1820) 29

1.1.1.3. El fagot Romántico (1820-1889) 31

1.1.1.4. El fagot moderno (1889-1990) 36

1.1.2. Descripción del fagot moderno 36

1.2. El repertorio para fagot 38

1.3. Técnica instrumental 44

1.3.1. Principales escuelas y métodos 44

1.3.2. Las digitaciones en el fagot: análisis de su evolución 46

1.3.2.1. La función de las llaves 47

1.3.2.2. Bajón 47

1.3.2.3. Fagot 48

1.3.2.3. Principales tablas de digitaciones 52

Capítulo 2. La enseñanza-aprendizaje del fagot 59

2.1. Recursos didácticos para la enseñanza del fagot 61

2.2. Secuenciación del repertorio de fagot: criterios 66

2.2.1. Enseñanzas Básicas 66

2.2.2. Enseñanzas Profesionales 67

2.2.3. Enseñanzas Superiores....69
2.3. El aprendizaje de las digitaciones en el contexto de las enseñanzas regladas de música 70

Capítulo 3. Diseño metodológico de la investigación 75
3.1. Justificación del enfoque metodológico. 77
3.2. Planificación y desarrollo de la investigación 79
3.3. Población de la investigación 80
3.4. Técnicas e instrumentos de investigación 84
3.5. Codificación y análisis de los datos 89
3.6. Fiabilidad y validez 93

Capítulo 4. Resultados de la investigación 97
4.1. Resultados del análisis de los documentos 99
4.1.1. Aspectos técnicos de las digitaciones 99
4.1.2. Digitaciones aplicadas al repertorio. 104
4.1.3. Análisis de las tablas de digitaciones 121
4.2. Resultados del análisis de las entrevistas 131
4.2.1. Introducción a la técnica del fagot. 131
4.2.2. Criterios para la introducción y el aprendizaje de digitaciones alternativas. 133
4.2.3. Criterios interpretativos para el uso de digitaciones alternativas. 134
4.2.4. Problemas comunes 142
4.2.5. Abordaje de la enseñanza de las digitaciones. 144
4.2.6. Recursos didácticos para la enseñanza de las digitaciones. 146

Capítulo 5. Conclusiones 151

Referencias.....161

Referencias bibliográficas. 163

Referencias legislativas. 170

Partituras, tratados y métodos didácticos. 170

Recursos web.....173

Aplicaciones móviles. 174

Anexos 175

Anexo I: Imágenes.....177

Anexo II: Censo de fagotistas 201

Anexo III: Guion de la entrevista.....213

Anexo IV: Transcripción de entrevistas.....221

Anexo V: Recopilación de digitaciones 397

Índice de tablas

Tabla 1: listado de centros seleccionados ordenados por provincia……...63

Tabla 2: Métodos y estudios utilizados en las Enseñanzas Básicas de fagot (Programaciones Didácticas)……...67

Tabla 3: Métodos y estudios utilizados en las Enseñanzas Profesionales de fagot (Programaciones Didácticas)……...68

Tabla 4: Métodos y estudios utilizados en las Enseñanzas Superiores de fagot (Guías Docentes)….....69

Tabla 5: Clasificación de los fagotistas en activo según su perfil profesional.....81

Tabla 6: Clasificación de los fagotistas en activo según sexo y nacionalidad.....82

Tabla 7: Clasificación del perfil profesional de los fagotistas seleccionados para la muestra……...82

Tabla 8: Clasificación de los fagotistas seleccionados para la muestra según sexo y nacionalidad……83

Tabla 9: Clasificación de los fagotistas seleccionados para la muestra por rango de edad……83

Tabla 10: Análisis entrevistas: categorías y códigos……..92

Tabla 11: Códigos, fuente y autor de los recursos bibliográficos utilizados para la recopilación de digitaciones……122

Introducción

I. Justificación de la investigación: estado de la cuestión.

Los conservatorios de música, y concretamente cómo afrontan los músicos la dedicación profesional a la enseñanza, no han sido tradicionalmente temas prioritarios para la investigación musical en España.

La literatura publicada en relación a los conservatorios de música, muestra que las principales líneas de trabajo desarrolladas hasta el momento abordan temáticas como la ansiedad, motivación, creatividad, género, políticas o reformas educativas, recursos TIC, educación musical general, competencias sociales y emocionales, estrategias de práctica instrumental, etc. Concretamente, la práctica y la técnica instrumental son cuestiones que se han comenzado a investigar más recientemente. Así lo demuestran trabajos como los de Tripiana Muñoz (2012; 2016), centrados en los pensamientos y comportamientos que guían al intérprete durante la práctica instrumental, o los de Ried (2006), que investiga la existencia de recursos y estrategias específicas que permiten el desarrollo de habilidades del intérprete.

Con la presente investigación pretendemos abordar uno de los principales problemas de la técnica del fagot: la enseñanza de las digitaciones, motivados, principalmente, por una cuestión de índole personal: como docente e intérprete de fagot, he ido observando y compartiendo experiencias propias con otros fagotistas sobre dicho problema. Tras años asimilando numerosas digitaciones y aplicándolas como intérprete, soy consciente de lo enriquecedor que podría llegar a ser para el alumnado si la enseñanza de las digitaciones se secuenciara durante los diferentes ciclos de las enseñanzas musicales. Tanto fagotistas amateurs, como profesionales e incluso solistas internacionales de reconocido prestigio, coinciden en afirmar que no existe consenso en cuanto a las digitaciones básicas, y en el uso, en menor o mayor medida, de digitaciones alternativas.

En el caso concreto del fagot, tras la realización de una exhaustiva búsqueda bibliográfica en las revistas especializadas[1], apenas pudimos encontrar publicaciones referentes a la técnica instrumental del fagot, ya que la mayoría de las publicaciones dedicadas a la técnica instrumental atienden a instrumentos como el piano, violín, guitarra o la flauta travesera.

[1] RIEM: Revista Internacional de Educación Musical http://www.revistaeducacionmusical.org, RECIEM: Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical https://revistas.ucm.es/index.php/RECI, Eufonía: Didáctica de la música https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=560.

En cuanto a las Tesis Doctorales, de la consulta de las principales bases de datos[2], se deduce que mientras a principios de los años 80 apenas se llegaba a cinco Tesis Doctorales sobre música leídas por año, a finales de los años 90 se llega incluso a treinta defensas. Aunque supone un aumento significativo, este es ínfimo si lo comparamos con las más de doscientas Tesis Doctorales sobre música defendidas anualmente a partir del año 2015. Igualmente, encontramos escasos trabajos realizados sobre el fagot. La primera Tesis Doctoral en España fue realizada el año 2005 en la Universidad de Extremadura por José Ramón Pérez Mestre, y comprende una propuesta didáctica y pedagógica para la enseñanza del fagot en el marco legislativo de la LOGSE donde analiza diferentes corrientes y metodologías (Pérez, 2005). Las otras dos tesis sobre fagot que encontramos hasta la actualidad se centran en el instrumento inmediatamente anterior, el bajón. En estos trabajos Josep Borràs (2009) y Ovidio Giménez (2015) llevan a cabo una investigación de carácter musicológico y/o documental, sin tratar aspectos didácticos referentes a la enseñanza-aprendizaje. Por un lado, Josep Borràs aborda un estudio sobre 27 instrumentos históricos originales de la familia del bajón de procedencia hispánica. Por otro lado, la investigación realizada por Ovidio Giménez constituye un estudio sobre la presencia y el uso del bajón en el ámbito de la Comunidad Valenciana durante los siglos XVI al XX, y como se transfirieron las funciones de dicho instrumento a su descendiente moderno, el fagot (Borràs, 2009; Giménez, 2015).

Aunque parece claro que el fagot está empezando a considerarse objeto de investigación, el estudio de las digitaciones y su repercusión en la enseñanza-aprendizaje del instrumento aún no han sido abordados en profundidad. Quizá el hecho de que estos profesionales se identifiquen a sí mismos como 'intérpretes' o como 'músicos' más que como profesores (Díaz-Mohedo, 2015), sea la razón principal que explique la ausencia de investigación en este contexto educativo. Sin embargo, son varios los investigadores que han puesto de manifiesto que en la realidad laboral, salidas profesionales como la interpretación, dirección, composición, producción y gestión musicales, son accesibles sólo para un reducido grupo de músicos, y por lo tanto, la mayoría de los egresados de conservatorio acaban dedicándose finalmente a la enseñanza (Bennet y Stanberg, 2006; Carey y Grant, 2015; Díaz-Mohedo y Vicente, 2010; Gaunt, 2008; Mills, 2004a; Mills, 2004b y Vicente, 2008).

Siendo consciente de esta realidad, y tras más de una década impartiendo clases en conservatorios elementales y profesionales de música, mi faceta como investigador comenzó junto a mi incorporación como profesor de fagot en el Ciclo Superior de las Enseñanzas Artísticas el año

[2] Datos extraídos de los sitios web: Dialnet: https://dialnet.unirioja.es/ [consultado el 5 de marzo de 2018], Teseo: https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do html [consultado el 5 de marzo de 2018] y Tesis de Música en España: http://www.tesisdemusica.es/database.html [consultado el 5 de marzo de 2018].

2012. Año en el que se me brindó la oportunidad de trabajar en los conservatorios superiores de música, labor que realicé en el Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada y en el Conservatorio Superior de Música "Andrés de Vandelvira" de Jaén, y dónde continúo mi labor como docente. Es durante las Enseñanzas Superiores de Música, cuando se debe fomentar con más énfasis en el alumnado la curiosidad por la investigación, como herramienta indispensable para ampliar conocimientos y desarrollar ciertas competencias inherentes a la práctica docente, así como otras áreas profesionales.

Como ya hemos afirmado, aunque el estudio de las digitaciones del fagot es una cuestión crucial en la enseñanza del instrumento, sorprendentemente, las investigaciones que encontramos sobre ellas son muy escasas, y prácticamente inexistentes las que aborden un análisis de las mismas desde el punto de vista didáctico.

No obstante, históricamente encontramos numerosas evidencias que confirman la importancia de las digitaciones desde el punto de vista educativo e interpretativo. Como prueba de ello destacamos el *Nouvelle Méthode de basson* de É. Ozi (1803), el *Traité sur le perfectionement du basson* de C. Almenräder (1824) o el *Método para fagot* de A. Romero (1873). Entre estos trabajos, hay que destacar especialmente la aportación de Almenräder, quién como fagotista, compositor y constructor, tuvo en cuenta cuestiones relacionadas con las digitaciones en la práctica orquestal para la mejora y el desarrollo técnico del instrumento (Jansen, 1978; Kopp, 2012 y Langwill, 1965).

Durante la segunda mitad del siglo XX comenzó a acrecentarse esta inquietud en forma de publicaciones en diferentes medios divulgativos. En 1968 se publicó *Essentials of bassoon technique* (Cooper y Toplansky, 1968), que es probablemente el trabajo más completo de investigación sobre las digitaciones que se ha publicado hasta el momento. Al año siguiente, se lanzó la revista *To the World's Bassoonist* (1969-1977) a la que siguió otra publicada por la International Double Reed Society, *The Double Reed* (desde 1978 hasta la actualidad), en ambas encontramos numerosas aportaciones de digitaciones alternativas para pasajes musicales concretos. Hemos de mencionar el importante trabajo de recopilación de digitaciones de Seltmann y Angerhöfer publicado en una colección de seis volúmenes titulado *Das Fagott* (Seltmann y Angerhöfer, 1978).

A pesar de la existencia de todas estas publicaciones, sorprende sobremanera cómo ha pasado desapercibido el tema de las digitaciones en la enseñanza del fagot; aunque algunos tratados de iniciación incluyan alguna tabla básica y en cierto modo testimonial (Herfurth y Stuart, 1956; Sebba, 2001 y Wastall, 1983), encontramos pocas publicaciones sobre cómo enseñar o cómo aprender las digitaciones, y las ventajas o desventajas del uso de unas frente a otras. Las escasas referencias las

encontramos en publicaciones como la de Archie Camdem en su *Bassoon Technique* (1981) o William Waterhouse en su libro *Bassoon* (2003), quién analiza dicha problemática desde la perspectiva del educador, tras una dilatada carrera tanto de intérprete como de profesor.

Es algo asumido entre los profesionales del fagot el hecho de que no existan unas digitaciones estandarizadas y de uso generalizado. La gran variedad de digitaciones que se utilizan repercute de manera directa en la enseñanza de las mismas, afectando por tanto, no sólo a los procesos de enseñanza-aprendizaje del instrumento, sino al desarrollo profesional de los fagotistas.

II. Planteamiento de la investigación

La principal hipótesis que justifica nuestro interés por estudiar las digitaciones del fagot, es que tanto los profesores como los intérpretes de este instrumento, como parte del desarrollo de su competencia profesional, necesitan que se les proporcionen los elementos conceptuales necesarios para la reflexión y comprensión de las acciones didácticas que realizan. Debemos tratar de contribuir a la formación de músicos que desde una sólida base de conocimiento, sean capaces de reflexionar sobre sus decisiones y tomar conciencia de cuáles son los aspectos a tener en cuenta con vistas a la mejora de su práctica profesional.

Coincidiendo con Jiménez y Tejada (2007), el inicio de una buena investigación está más relacionado con formular una buena pregunta que con la metodología con la que se pretenda llevar a cabo. Por este motivo, los interrogantes de partida que han suscitado mi interés son los siguientes:

- ¿Cómo se aprenden las digitaciones?
- ¿Con qué criterios se toman decisiones relativas al uso de unas u otras digitaciones?
- ¿Qué puede aportar a la interpretación musical el uso de digitaciones alternativas?
- ¿Cómo se debe secuenciar la enseñanza de las digitaciones en el currículo?
- ¿Cuáles son las digitaciones más comúnmente empleadas?
- ¿Cómo puede repercutir la investigación sobre las digitaciones en la mejora de los procesos de enseñanza-aprendizaje del instrumento?

Como objetivo principal, la presente investigación pretende mejorar la enseñanza del fagot a través del estudio de las digitaciones y contribuir al desarrollo profesional de los fagotistas

aportándoles herramientas metodológicas que sustenten sus decisiones desde un punto de vista didáctico.

Para la consecución de dicho objetivo principal y con la intención de dar respuesta a las citadas preguntas de investigación, nos planteamos varios objetivos que guiarán el presente estudio:

1. Recopilar toda la información existente sobre las digitaciones que conocen y/o emplean los profesionales del fagot.
2. Conocer la experiencia de fagotistas de diferentes ámbitos profesionales respecto al uso de las distintas digitaciones.
3. Vincular la formación inicial del profesorado de fagot a su práctica docente mediante el estudio de las digitaciones que usan en sus clases.
4. Analizar el diseño y planificación de las situaciones de enseñanza-aprendizaje del fagot, cómo aplican los profesores su conocimiento sobre las digitaciones, y cómo este repercute en su desarrollo profesional.

Para llevar a cabo esta investigación hemos realizado diferentes tareas, que hemos agrupado y secuenciado en los cinco capítulos que conforman el presente informe de investigación y que se describen a continuación:

- En el primero de ellos presentamos una contextualización del fagot que comienza con un recorrido por su historia e incluye una descripción del instrumento moderno, dedicando especial atención a la evolución histórica y el desarrollo técnico del instrumento, el repertorio para fagot y la técnica instrumental. A continuación, se analiza la evolución de las digitaciones vinculada, como no puede ser de otra manera, al desarrollo técnico y evolución de las llaves. Para finalizar el primer capítulo, hemos realizado una revisión de las principales tablas de digitaciones para fagot moderno.

  Todo este primer capítulo, está dedicado a mostrar el instrumento, si no en su totalidad, en los aspectos más relevantes concernientes a la presente investigación. Para ello ha sido necesario realizar una síntesis de las principales monografías escritas para fagot o para los instrumentos de viento madera. El último epígrafe está dedicado a las principales tablas de digitaciones para fagot moderno, ha resultado fundamental porque como veremos más adelante, dichas tablas son una de las principales fuentes de información para esta investigación.

- El segundo capítulo, se centra en aspectos relativos a la enseñanza y el aprendizaje del fagot en los conservatorios españoles. Con la intención de mostrar las características más relevantes de la educación del fagot en las enseñanzas regladas, hemos abordado una revisión de Programaciones Didácticas de las Enseñanzas Básicas y Profesionales de Música, así como de Guías Docentes de las Enseñanzas Superiores de un total de 20 conservatorios de diversas comunidades autónomas. La finalidad de este capítulo no ha sido otra que conocer los recursos metodológicos y bibliográficos más comúnmente utilizados en los conservatorios españoles, y de esta manera poder acercarnos a la realidad social de la enseñanza de las digitaciones en el fagot en España. Este capítulo incluye a su vez un repaso de los principales métodos empleados para la enseñanza del fagot en los conservatorios. De las Programaciones Didácticas y las Guías Docentes analizadas se han extraído los recursos bibliográficos de carácter didáctico más utilizados, pudiendo de esta manera conocer el grado de concordancia en la elección del repertorio y su secuenciación. Además de los citados recursos bibliográficos, se recogen aquí las referencias a la enseñanza de las digitaciones que aparecen en los documentos analizados, ya sea en relación a objetivos, contenidos, competencias o criterios de evaluación.
- El tercer capítulo, presenta todos los aspectos referentes al diseño metodológico de nuestra investigación. Incluye una descripción detallada del paradigma elegido para la realización de este trabajo, así como lo referente a las técnicas y herramientas empleadas. Se detalla igualmente la delimitación de la población objeto de estudio, así como la justificación y la propuesta de la selección de la muestra. Posteriormente se describen las técnicas y los instrumentos de investigación, destacando la entrevista semiestructurada y el análisis de documentos, y como no, la categorización y la codificación utilizada para la realización del análisis. Por último, se muestra la fiabilidad y la validez, necesarias para verificar las conclusiones alcanzadas.
- En el cuarto capítulo presentaremos el informe de investigación, en el que explicaremos detalladamente los resultados de la investigación en dos grandes bloques: resultados del análisis de documentos y resultados del análisis de las entrevistas. Dada la diferencia entre ambas fuentes, de cada una de ellas extraeremos resultados enfocados a diferentes ámbitos o temáticas.
- El último de los capítulos presenta las principales conclusiones que se extraen el informe de investigación.

- El documento finaliza con la relación de las principales referencias y fuentes documentales consultadas y con con una relación de anexos con los que se complementa la información contenida en los capítulos previos:
    - El anexo I recoge una serie de imágenes necesarias para entender la información referida a la contextualización.
    - En el anexo II encontramos un exhaustivo censo de fagotistas activos en España. La realización de dicho censo fue una de las principales tareas realizadas para conocer la población de la investigación. En dicho censo se han ocultado los nombres de los sujetos para preservar el anonimato y la privacidad de los mismos, cumpliendo así además con la Ley de protección de datos. Por este motivo, tan solo aparecen las categorías incluidas en la presente investigación: sexo, nacionalidad, perfil profesional y puesto principal de trabajo.
    - Los anexos III y IV muestran respectivamente el guion de la entrevista y la transcripción de todas las entrevistas.
    - Por último, el anexo V presenta uno de los documentos más importantes que ha generado la presente investigación: una tabla con todas las digitaciones recopiladas a lo largo de la investigación, y que se convierte en la tabla de digitaciones más completa que existe hasta el momento, con un total de 1080 digitaciones que se presentan mediante unos gráficos diseñados exprofeso para este trabajo.

Capítulo 1

~

El fagot

1.1 El instrumento

La intención del presente capítulo es presentar el fagot como instrumento. Primeramente realizaremos un recorrido por la historia del instrumento, desde su aparición hasta el instrumento moderno, prestando especial atención a la evolución de los diferentes aspectos constructivos, la progresiva introducción de llaves y cómo afecta a la técnica de las digitaciones. Seguidamente mostraremos las características constructivas del instrumento moderno.

Para nombrar las notas de la escala cromática y su altura, utilizaremos como índice acústico el Sistema Franco-Belga[3], ya que es el sistema que se ha utilizado tradicionalmente en España. Según dicho sistema, la tesitura del fagot abarcaría desde el Sib_0 hasta el Sol_4. Siendo el La_3 el que corresponde con 440Hz.

1.1.1. Evolución histórica y desarrollo técnico del instrumento

El desarrollo de los instrumentos de viento-madera no fue continuo y progresivo, sino más bien una evolución marcada por diferentes épocas. Con el fin de organizar, en cierta manera, dicha evolución, proponemos cuatro periodos: el fagot barroco, que abarcaría desde 1668 hasta 1750; el fagot clásico, que lo enmarcaríamos entre 1750 y 1820; el fagot romántico o etapa experimental y de cambios, que comprendería entre 1820 y 1889; y por último, desde 1890 hasta la actualidad, ya que se sigue perfeccionando y experimentando pero sobre un modelo de fagot moderno alemán ya consolidado.

1.1.1.1. El fagot barroco (1668-1750)

Un primer momento significativo lo situamos a mediados del siglo XVII que es cuando aparecen el oboe y el fagot en Francia. Estos nuevos instrumentos sustituirían a la chirimía y al bajón respectivamente, y serían utilizados en la *Grand Ècurie*, que era una agrupación de viento y percusión de la corte francesa de Luis XIV. La creación del oboe se atribuye Jean Hoteterre (c.a. 1610 –c.a. 1690) junto a su hijo y sus sobrinos, que eran miembros de la *Grande Ècurie* (Hill, 2008 y Voorhees, 2003). La primera evidencia de la existencia de un fagot la encontramos documentada en 1668,

[3] El Sistema Franco-Belga se ha utilizado tradicionalmente en Bélgica, Francia, Italia y España, aunque tanto en Italia como en España, dicho sistema ha convivido con el Índice Acústico Internacional, en el que el La=440Hz se corresponde con el La_4.

cuando Nicolas Hoteterre II (1637-1694) tocó un fagot en la Capilla Real de Luis XIV. Este nuevo diseño de instrumento constaba de cuatro piezas y tres llaves (Kopp, 2012).

Del modelo de tres llaves tan solo encontramos una tabla de digitaciones con un dibujo del instrumento un tanto rudimentario en el *Museum Musicum Theoretico-Practicum* de J. F. Maier (1732). No obstante, dicho documento nos ofrece una valiosa información, como es la posibilidad de conocer la tesitura del instrumento, así como saber cuáles fueron las tres llaves que añadieron al primer fagot de la historia (White, 1990).

Este modelo de fagot cuenta con ocho agujeros y tres llaves. Los ocho agujeros son los mismos que tendrá el fagot barroco y clásico hasta bien entrado el romanticismo musical. Las tres primeras llaves que se añadieron al fagot fueron: la llave del Fa grave, para el meñique de la mano derecha; la llave del Re grave, para el pulgar de la mano izquierda; y la llave de Sib grave, también accionada con el pulgar izquierdo. El instrumento esbozado junto a la tabla de digitaciones se asemeja notablemente a los construidos por Johann Christoph Denner (1655-1707) junto a su hijo mayor Jacob Denner (1681-1735), inventor del clarinete, aunque en la época en la que se publicó probablemente Denner ya construía sus fagotes con cuatro llaves (White, 1990). Christoph Weigel (1654-1725) nos muestra el instrumento de Denner en un grabado (Anexo I: imagen 4) realizado en Nuremberg el año 1698, titulado *Der Pfeiffenmacher*. En dicho grabado vemos la similitud entre los instrumentos de Denner y el esbozado en el tratado de Maier (Anexo I: imagen 3).

El fagot de tres llaves de Johann Christoph Denner (Anexo I: imagen 5) siguió la estética constructiva de los oboes, cuyos constructores en su búsqueda de la belleza incorporan a los instrumentos motivos arquitectónicos y otros elementos decorativos (Adkins, 2002). El fagot de Denner estaba cargado de ornamentos no solo en la elaboración de la madera, sino también en la elaboración de las llaves y el resto de partes de metal (Anexo I: imagen 5). La tesitura de este modelo de fagot, según la tabla de Maier (Anexo I: imagen 3), abarcaría desde el Sib_0 al $Fa\#_3$.

La cuarta llave que se añade al fagot es la del Sol#, esta llave se sitúa al lado de la llave de Fa grave y es accionada por el mismo dedo, el meñique de la mano derecha. En la *Encyclopédie* (1751-1765) de Diderot y d'Alembert podemos ver el instrumento de cuatro llaves (Anexo I: imagen 6), no solo un dibujo del fagot, sino además los detalles de cada parte del instrumento, del tudel, los diseños de las llaves y el mecanismo de sujeción de las mismas (Kopp, 2012; Jansen, 1978 y Langwill, 1965).

El modelo de fagot barroco de cuatro llaves sería el estándar en el barroco, la gran mayoría de los instrumentos que han llegado hasta nuestros días de este periodo son de cuatro llaves, entre ellos

destacamos los instrumentos construidos por Eichentopf, Wietfeld, Rottenburg, Stanesby y Scherer (Young, 1978).

En un principio el fagot barroco alemán era estéticamente similar al fabricado por la familia Denner. Con este paradigma constructivo, además de los fagotes fabricados por Johann Christoph Denner, destacamos los fagotes construidos por el también Alemán Kenigsperger o el holandés Richard Haka (Jansen, 1978). Por otro lado, el fagot barroco francés mostraba unas líneas más suaves y la única sección dónde se permitían ornamentar la madera era en la campana. El auge de la música francesa, inspirada por la corte de Luis XIV provocó que estos instrumentos fueran conocidos por toda Europa, incluso alguno de los constructores de fagot barroco alemán, como Richard Haka, se permitieron comprar y vender instrumentos franceses, lo que provocó que estos instrumentos se expandieran rápidamente y los constructores alemanes adaptaran, en cierta manera, esta forma de construir los fagotes, como fue el caso de Eichentopf, Wietfeld (Anexo I: imagen 14), etc. (Kopp, 2012)

Respecto a la afinación, aunque hoy en día la mayoría de los instrumentos barrocos se afinan con el La a 415 Hz, hay que señalar que durante esta época la afinación cambiaba considerablemente dependiendo de la localización o de la agrupación. Por ejemplo, en París encontrábamos el *Ton d'Opera* con el La a 390 Hz aproximadamente, una tercera menor más baja de lo que lo hacía la antigua banda de *l'Écurie*. El *Ton d'Ecurie* era de 460 Hz y el *Ton de la chambre du Roy* era de 408 Hz (Werr, 2011). Cuando en 1711, los ingleses encargaron instrumentos al constructor parisino Jacques Rippert le pidieron que fueran afinados un cuarto de tono más alto que la afinación de la Ópera de París. En Venecia el La solía estar entre 430 Hz y 440 Hz, similar a Praga y Viena (Kopp, 2012).

1.1.1.2. El fagot clásico (1750-1820)

La segunda etapa comprendería desde 1750 hasta 1820, periodo que abarca desde el clasicismo hasta los primeros años del romanticismo en la que se consolidó el fagot clásico. Durante este periodo se modifica el taladro interno del fagot con el fin de potenciar el registro tenor y agudo, además se añaden varias llaves pasando desde el fagot clásico de cuatro o cinco llaves hasta un modelo de fagot romántico que cuenta con hasta nueve llaves (Kopp, 2012 y Jansen, 1978).

La quinta llave que se añadió al fagot fue la de Mib grave. Las primeras referencias acerca de esta nueva llave provienen de Francia. El año 1765 Jacques Hotteterre publica una tabla de digitaciones para un fagot de cinco llaves en su *Methode pour apprendre a'jouer en peu de terms de*

la flute (Anexo I: imagen 7). En dicha tabla Hotteterre atribuye al fagot una tesitura del Sib_0 al La_3 (Griswold, 1979 y Langwill, 1965). En los instrumentos franceses la llave de Mib grave se colocó en el pulgar izquierdo, al lado de la llave de Re grave, como muestra La Borde en el *Essai sur la musicque ancienne et moderne* (Anexo I: imagen 8). Los constructores alemanes optaron por situarla por la parte posterior de la pieza tenor y teniendo que ser accionada por el meñique izquierdo.

En Alemania destaca Augustin Grenser (1720-1807), que trabajó junto a su sobrino Heinrich Grenser (1764-1813) en la ciudad de Dresde. Los primeros instrumentos de Grenser, construidos durante la segunda mitad del S.XVIII, contaban con cuatro llaves, aunque posteriormente incorporó en alguno de ellos la quinta llave del Mib en el pulgar izquierdo, es decir, como los fagotes franceses. Hay que destacar que Augustin Grenser suministró fagotes a Leopold Mozart en 1772 para la *Salzburg Hofkapelle*, dos años antes de que Wolfgang A. Mozart escribiera su concierto para fagot, con lo cual es más que probable que el concierto de Mozart fuera escrito para ser interpretado por un fagot de estas características. Posteriormente, Heinrich Grenser realizó una serie de cambios: subió la llave de Do, cambió la ubicación de la llave del Mib pasándola al meñique izquierdo, también perforó un agujero en la campana para mejorar el sonido las notas más graves (Langwill, 1965 y Kopp, 2012).

Por otro lado, Peter Jacob Horemans retrató en 1774 al famoso fagotista de la época Felix Rheiner sosteniendo un fagot de cuatro llaves más una llave de octava añadida que permitiría tapar el agujero en el tudel con el pulgar izquierdo. Esta referencia pictórica es la primera muestra histórica del oído o llave de resonancia del tudel, aunque su uso no se estandarizó hasta el siglo XIX (Rhodes, 2017).

En 1787 se publica en París el *Méthode nouvelle et risonnée pour le basson* de Etiene Ozi. En este método Ozi incluye dos tablas para dos fagotes clásicos con algunas diferencias pero con la misma tesitura, ampliada hacia el registro agudo y sobreagudo del fagot. En la primera de ellas, bajo el título *Tablature du Basson ancien tels que sont ceux de Bizey, Prudent &c*. (Anexo I: imagen 9), nos muestra un instrumento de 6 llaves. Según esta referencia, la sexta llave que se incluyó fue una llave de octava colocada en la pieza tudelera y que se acciona con el pulgar izquierdo. En la segunda tabla titulada *Tablature du Basson moderne* (Anexo I: imagen 10), observamos un instrumento de siete llaves. La séptima llave añadida fue la del Fa#, situada al lado del orificio del Mi grave, para ser accionada por el pulgar derecho. Una novedad más en este segundo modelo es la ubicación de la llave de Sol#, que en este modelo está colocado más bajo y es un orificio más grande. En ambas tablas la tesitura que se muestra abarca desde el Sib_0 hasta el Re_4 (Ozi, 1787).

No podemos determinar a ciencia cierta el orden en el que se introdujeron la sexta y la séptima llaves, si primero fue la llave del Fa# o la llave de octava en la tudelera. Además, cabe mencionar que Langwill (1965), consultó e investigó alrededor de 500 instrumentos originales, y en gran parte de estos instrumentos observó que poseían llaves añadidas con posterioridad, lo cual no ayuda a esclarecer dicho dilema, sino más bien todo lo contrario (Langwill, 1965).

Por un lado, tenemos la referencia del *Méthode* de Ozi de 1787, donde muestra la llave de octava de la pieza tudelera como la sexta llave. Además encontramos numerosos instrumentos, la mayoría franceses con este diseño de llaves, es el caso de los instrumentos construidos por: Prudent, París c.1770-80; Portheaux, París 1782; Nicolas Winnen, París c.1800; Pezé, París c.1800; Griessling & Schlott, Berlín 1810 (Ozi, 1787 y Werr, 2011).

Por otro lado, tanto Langwill como Jansen coinciden en afirmar que la sexta llave introducida fue la de Fa#. Tal vez esta fue una práctica que se empleó más bien por los constructores del Reino Unido, ya que la mayoría de los fagotes que encontramos con este sistema de llaves son de constructores ingleses, como por ejemplo: Astor, Londres c.1790; Thomas Key, Londres c.1800, Bilton, Londres c.1800 o Milhouse, Londres c.1810-25 (Langwill, 1965; Jansen, 1978 y Waterhouse, 1983).

Por último, durante el final del Clasicismo y principios del Romanticismo se añade la octava llave. Para potenciar y asegurar el registro agudo y sobreagudo del instrumento, así como para afianzar la afinación se instala una segunda llave de octava en la pieza tudelera para ser accionada por el pulgar izquierdo. Entre los principales constructores con fagotes de ocho llaves destacamos los construidos por: Adler, París c.1810; Grenser, Dresde c.1810; Ignaz Huittl, Graslitz 1810-20; Muzio Clementi & Co., Londres 1810-20; C.J. Sax, Bruselas 1818; Jean Nicolas Savary, París 1820; Koch, Viena 1820; Astor, Londres c.1820 o Dubois et Couturier, Lyon (Anexo I: imagen 15) (Langwill, 1965; Jansen, 1978 y Waterhouse, 1983).

1.1.1.3. El fagot Romántico (1820-1889)

Este periodo es una época de transición y rápidos cambios, no solo musicales, sobre todo sociales. Tras las Guerras Napoleónicas llegó la Primera Revolución Industrial, el crecimiento de las grandes ciudades, el desarrollo de los espacios escénicos y el aumento del público (Sadie, 1994). El fagot sufre un desarrollo acorde a este contexto histórico. Por una parte, el disponer de herramientas y maquinaria más sofisticada permite perfeccionar cuestiones constructivas del instrumento además de incorporar nuevos elementos. Por otra parte, la evolución de la escritura musical demanda un

instrumento con mayor potencia, que aumente su tesitura por el registro agudo y que sea capaz de tocar con alteraciones cromáticas en tonalidades más complejas, lo que supone un incremento progresivo del número de llaves y la paulatina desaparición de las digitaciones de horquilla. Son varios los constructores que se aventuran a rediseñar un nuevo modelo de fagot, durante este periodo aparecen: el sistema Almenräder, sistema Jancourt, sistema Triebert, sistema Sax, sistema Haseneier, sistema Ward, sistema Kruspe, sistema Boehm, y por supuesto, el sistema Buffet y el sistema Heckel. Es posiblemente, en este momento, cuando se empiezan a separar y consolidar notablemente los sistemas francés o Buffet y alemán o Heckel (Langwill, 1965; Jansen, 1978; Voorhees, 2003 y Kopp, 2012).

El sistema francés o Buffet.

En Francia encontramos dos ciudades importantes dónde destacados constructores contribuyeron al desarrollo y evolución del fagot: París y Lyon.

Por un lado, en París encontramos a Jean Nicolas Savary, fagotista que además de ganar en 1808 el primer premio del conservatorio de París, se convirtió en uno de los constructores más importantes del momento. Sus instrumentos gozaron de tal fama que fueron etiquetados como el "Stradivari del fagot" por el crítico musical británico Charles Russell Day. El refinamiento de la artesanía y las cualidades artísticas de los fagotes de Savary fueron tales que algunos de estos instrumentos siguieron en uso hasta principios del siglo XX, aunque para ello hubo quien tuvo que recortar la pieza tudelera debido a la histórica e incesante subida del tono. (Vallon, 2015). Una de sus aportaciones fue introducir piezas telescópicas o deslizantes en algunas secciones para para modificar la afinación, en la pieza tudelera se podía ajustar el tamaño por una especie de mecanismo de "cremallera" metálica (Jansen, 1978).

Frédéric Guillaume Adler (…-1857), también establecido en París, presenta en 1834 un fagot de 15 llaves e incorpora los rodillos[4]. En 1839, Adler presentó un nuevo modelo más largo, con la campana más corta y con dos llaves más que permitían producir el Re_4 y el Mi_4.

Por otro lado, en Lyon destacamos al constructor Jacques François Simiot, al cual se le atribuyen importantes aportaciones, como por ejemplo:

- Las llaves para el Si natural grave y para el Do# central hacia 1808, y en 1823 las de Fa#, Do# y Fa#.

[4] Los rodillos fueron inventados por César Janssen en 1823 y rápidamente los comenzaron a utilizar todos los constructores de instrumentos para facilitar el movimiento entre dos llaves.

- La pieza tudelera deslizable para modificar la afinación.
- La llave de oído.
- La U de metal para unir las dos partes de la culata.

Sin duda, Simiot (Anexo I: imagen 16) fue uno de los constructores clave que contribuyeron a la mejora y a la evolución del fagot, y muchas de sus ideas fueron tomadas por otros constructores tan importantes como Carl Almenräder o Johann Adam Heckel (Jansen, 1978 y Waterhouse, 1983).

Al igual que Savary (Anexo I: imagen 12) y Simiot, otros constructores como Adler, Porthaux… tuvieron que reflexionar e idear diferentes soluciones para modificar la afinación. Era muy común, además de los tubos deslizables anteriormente comentados, que un fagot tuviera varias piezas tudeleras, y dependiendo de en qué afinación debía interpretar colocaba una pieza u otra. Esto se debe a que la afinación todavía no se había consensuado. Un claro ejemplo lo encontramos en algunas orquestas alemanas durante la década de 1850/1860: Stuttgarter Hofoper 443 Hz; Hofoper Weimar 445 Hz; Hofoper München 448 Hz; Gewandhaus Leipzig 449 Hz (Werr, 2011).

El sistema alemán o Heckel.

En Alemania, es Carl Almenräder quien revolucionó el paradigma constructivo del fagot de la época. En 1811 comenzó a trabajar para Schott en Mainz. Tras varios años de investigaciones, en 1824 publicó su *Traité sur le perfectionement du basson* (Almenräder, 1824). En dicho tratado, Almenräder justifica sus investigaciones con estas palabras:

> "Ciertamente, los renombrados fabricantes de instrumentos de Dresde A. y H. Grenser han contribuido mucho a la perfección del fagot, de modo que casi todos los instrumentos terminados por ellos merecen preferencia a muchos otros debido a su hermoso, redondo y tímbrico sonido. Sin embargo, tampoco se puede negar que quedan varios defectos, especialmente de afinación. Estos defectos se pueden remediar hasta cierto punto por el uso de digitaciones complejas, pero a partir de esas digitaciones surgen dificultades significativas que actúan contra una interpretación fluida y cómoda y que en algunas tonalidades remotas puede ser motivo de vergüenza incluso para el fagotista más prominente" (Koster, 1986)[5].

El fagot (Anexo I: imagen 11) ideado por Almenräder y que describió en su tratado de 1824 contaba con 15 llaves. Entre las nuevas aportaciones destacamos las siguientes (Kopp, 2012):

- Para evitar la condensación del agua, cambió la llave de Do# de la pieza tudelera, que anteriormente estaba situada en la parte posterior para ser accionada con el meñique. Pasó a

[5] Traducción realizada por el autor.

estar colocada debajo de las llaves de octava para ser accionada con el pulgar, pero además situó el orificio más bajo, por lo que tuvo que ampliar la pieza tudelera y dejar la culata más corta. Con esa nueva ubicación, además esta llave se comenzó a utilizar para las notas sobre-agudas.

- Para la realización del La grave, realizó el doble taladro que tapa la llave de Sol. Este doble orificio se tapa con una llave y cada uno de los taladros va a un tubo diferente de la culata.
- La llave de trino de La/Sib para el dedo anular de la mano derecha.
- La segunda llave de Lab para el pulgar derecho.
- Las zapatillas de lana recubiertas por una membrana, sustituyendo las de piel.
- Llaves de Si y Do# graves.

Posteriormente, Almenräder seguiría mejorando este primer prototipo, que ya abarcaba una tesitura de casi cuatro octavas, desde el Sib_0 al Lab_4 (Kopp, 2012).

Las mejoras de Almenräder tuvieron tanta repercusión en aquel momento que atrajeron la atención y curiosidad de algunos compositores tan importantes como el propio Ludwig van Beethoven (1770-1827). Beethoven conoció el nuevo modelo ideado por Almenräder a través de August Mittag[6], con el que se vio bastante a menudo durante los años 1825 y 1826. Beethoven quería saber exactamente que se había conseguido con el nuevo modelo de Almenräder, en qué había mejorado el instrumento y si esas mejoras prometían grandes ventajas (Mayor, 2017 y Öhlberger, 1991).

Llegados a este punto, la diferencia ente el fagot francés y alemán se distancia más todavía. Según algunos autores, entre ellos Günther Joppig, en Francia se conservó el fagot antiguo al que simplemente se fueron añadiendo llaves mientras que el fagot alemán fue sometido a una profunda transformación. Una muestra de ello es que todavía hoy, el fagot francés no tiene llave de Mi grave, sigue con la misma disposición del fagot clásico, orificio de Mi y llave de Fa# (Joppig, 1988).

En 1829, un joven talentoso de 19 años llamado Johann Adam Heckel (1812-1877) comenzó a trabajar junto Almenräder para B.Schott & Söhne. Heckel y Almenräder trabajaron juntos para Schott, pero rápidamente fundaron su propia empresa en 1831. El periodo de colaboración entre Almenräder y Heckel data de 1829 hasta 1838. Durante esta época siguieron trabajando la idea del

[6] August Mittag (1795-1867) fagotista y pianista. En 1821 llegó a Viena convirtiéndose en el primer profesor de fagot del conservatorio, puesto que ocupó hasta 1839. Mittag además ocupó el puesto de primer fagotista de la orquesta de la corte del emperador desde 1824 hasta 1867.

taladro doble, ya que debido al extenso taladro del fagot, las octavas tendían a ensancharse, con este novedoso sistema se centraron sobre todo las octavas del Lab, La y Sib (Kopp, 2012).

Tras la muerte de Almenräder, J.A. Heckel continuó con la empresa, y junto a su hijo Wilhelm Heckel (1856-1909), se esforzó en seguir mejorando y perfeccionando el fagot. Johann Adam Heckel, para estabilizar el Mi_2 y Mib_2 decidió agrandar el orificio de Mi central (mano izquierda, dedo corazón), esto además ayudó a afianzar la nueva digitación para el Fa_3, que había cambiado desde el fagot clásico. En 1877 presentaron el acoplamiento de la llave de Fa# y Fa de la mano derecha, llamado mecanismo para trino de Fa# (Kopp, 2012). Buscaron establecer contacto con algunos compositores, entre ellos destacamos a Richard Wagner (1813-1883), el cual mostraría su reconocimiento a Heckel recomendando sus instrumentos. Wagner, que vivió en 1862 en Biebrich, visitó a menudo la fábrica Heckel. De hecho, a propuesta de Wagner, Heckel creó una campana más larga para poder tocar un semitono más grave, el La_0. Un ejemplo del uso de esta campana lo encontramos en el primer acto de la Walkyria, el fagot tercero interviene con la "campana Wagner" para el La_0 (Joppig, 1988).

El modelo de 1879 representaba un punto de llegada para Heckel (Anexo I: imágenes 13 y 17). Fueron numerosas las aportaciones de la fábrica Heckel, pero entre ellas destaca el revestimiento de caucho endurecido de la pieza tudelera y la culata para protegerlas de la humedad, ya que estas partes eran especialmente sensibles debido a que es donde más aire se condensa y dónde mayor humedad se crea. El uso del caucho, patentado en 1889 por Wilhelm Heckel, supuso el remedio definitivo a dicho problema, además perfeccionó el taladro, graduándolo y consiguiendo un tubo perfectamente cónico, (Langwill, 1965; Joppig, 1988; Kopp, 2012 y Mayor, 2017).

Con las siguientes palabras, Julius Weisenborn (1837-1888) describe de manera general lo que supuso el siglo XIX para la evolución del fagot:

> "A pesar de los progresos significativos realizados, a pesar de la eminencia de estos instrumentos [Almenräder-Heckel] […] Alguien acostumbrado al sonido suave y conmovedor de los antiguos fagotes [Grenser y Wiesner], puede oír el sonido grande y fuerte que se impone de los nuevos, pero no le resulta fácil simpatizar con este sonido brillante y casi penetrante. Este mal puede ser mitigado por el uso de una caña suave y silenciosa [...] [Pero] desde diciembre de 1885 es Wilhelm Heckel, el hijo del anterior [J. A. Heckel], quién finalmente ha hecho los fagotes deseados que, para el abajo firmante, parecen combinar todas las excelencias de lo viejo y lo nuevo" (Kopp, 2012)[7].

[7] Traducción realizada por el autor.

1.1.1.4. El fagot moderno (1889-1990)

Durante este siglo el fagot alemán apenas sufrió modificaciones considerables, sobre todo si se compara con la evolución de la etapa anterior a 1889. Los nuevos mecanismos posibilitaron que fueran desapareciendo paulatinamente las digitaciones de horquilla, como por ejemplo la del Sib_1/Sib_2. Siendo el Mib_2 la única digitación de horquilla que ha permanecido hasta la actualidad. En este sentido, el fagot alemán mejoró considerablemente respecto al fagot francés, consiguiendo una escala cromática homogénea en cuanto a afinación y timbre en toda su tesitura de más de tres octavas completas, un rango amplio de dinámicas, multitud de combinaciones de digitaciones para solventar pasajes difíciles y trinos, etc. (Kopp, 2012).

Durante los primeros años del siglo XX fueron numerosas las mejoras aplicadas al fagot alemán, como por ejemplo, los anillos alrededor de algunos agujeros para mejorar la afinación. Muestra de ello es el agujero que tapa el dedo anular de la mano izquierda, se incorporó un anillo para mejorar la afinación en las notas sobreagudas. Igualmente, se incorporó otro anillo en el agujero que tapa el dedo corazón de la mano derecha, para subir la afinación del Sol agudo (Langwill, 1965 y Kopp, 2012).

Aunque una de las incorporaciones más importantes fue la de la llave de oído, que tapa el orificio del tudel. Aparece en el catálogo de Heckel por primera vez el año 1931. Aunque en el fagot francés ya existía, esta solo se accionaba cuando se presionaba alguna de las llaves de octava. Sin embargo, en el fagot alemán se incorporó una llave para ser accionada por el pulgar derecho, incluso posteriormente un mecanismo para bloquear dicha llave dejándola accionada. Esta llave también se acciona cuando se cierra la llave del Mi grave (Kopp, 2012 y Voorhees, 2003).

1.1.2. Descripción del fagot moderno

El fagot moderno (Anexo I: imagen 18) ha presentado pocas alteraciones desde el siglo XX. Básicamente lo forman un conjunto de cuatro piezas de madera ensambladas y el tudel, donde se introduce la doble lengüeta. Generalmente está fabricado en madera de arce, aunque también existen modelos con otras maderas como el palisandro o con otros materiales como polipropileno o plexiglás. El fagot moderno mide alrededor de 134 cm., aunque como se trata de un tubo doblado, la longitud total del tubo asciende a 254 cm. El taladro interno es cónico, comenzando con un diámetro de 4 mm. en la tudelera hasta los 39 mm. de la campana (Jansen, 1978; Kopp, 2012 y Waterhouse, 1980).

Las partes del fagot son las siguientes:

- Tudel: es la pieza dónde se introduce la caña. Es de metal y tiene forma de "S", puede estar fabricado con diferentes aleaciones de metal, entre las que se incluyen, el níquel, la plata, el oro o el platino. Existen tudeles de varios tamaños, para subir o bajar la afinación del instrumento. Tan solo cuenta con un orificio que es tapado por la llave de oído.
- Tudelera: es la pieza dónde se introduce el tudel. Tiene una característica forma de ala, debido a que los orificios están taladrados oblicuamente, siendo esta una característica del fagot única respecto al resto de los instrumentos de viento. El tubo interno de la pieza tudelera suele estar recubierto de caucho para proteger la madera de la humedad. Cuenta con tres orificios entre 5 y 8 llaves.
- Culata: es la pieza baja del fagot. Se trata de una pieza que contiene dos tubos unidos en la base por una pieza de metal en forma de "U". En los instrumentos más modernos el taladro interno del tubo descendente está también recubierto de caucho. Esta pieza tiene dos orificios y entre 9 y 11 llaves.
- Cuerpo central o tenor: Es la pieza más larga del fagot, se sitúa pegada a la tudelera, y ambas encima de la culata. En esta pieza están todas las llaves dedicadas al registro grave del instrumento. El cuerpo central puede tener entre 6 y 8 llaves.
- Campana: es la parte final del tubo sonoro. Tradicionalmente, la campana del fagot alemán se decoraba con un aro de marfil. En la actualidad, esta decoración es de plástico o sustituida un aro de metal.
- Lengüeta doble: se fabrica de caña común de la variedad *arundo donax*, doblando una parte del tubo de la caña se quedan dos palas superpuestas, las cuales vibran con la ayuda del aire produciendo así el sonido.

1.2. El repertorio para fagot

El repertorio de fagot está íntimamente ligado al del bajón, instrumento precursor con el que convivió durante un gran periodo. Esta convivencia fue especialmente longeva en España, ya que el instrumento perduró en uso durante más de tres siglos. Mientras que en otros países iba desapareciendo de forma simultánea al desarrollo paulatino del fagot, en España convivieron estos dos instrumentos hasta el siglo XX (Kenyon de Pascual, 1984).

La misión primordial del bajón en las capillas musicales estaba siempre relacionada con la voz humana pero disponía de diversas funciones como son el soporte, el glosado, la realización de voces graves, la entonación y otras actividades que pudieran embellecer el sonido dentro de las iglesias. A finales del siglo XVI se puede citar varias composiciones donde ya le dedican al bajón una voz independiente. Es el caso de Juan Bautista Comes (1568-1643) quien incluye el bajón en una de sus obras y, en otras dos, además varios bajoncillos. Otro ejemplo muy ilustrativo del tipo de composición basado en la interrelación entre la voz y al bajón lo podemos encontrar en la Lamentación de Semana Santa *Matribus suis dixerunt* de Diego Xaraba y Bruna (Kilbey, 2002).

En la Capilla Real no solo se empleó el bajón con los bajos del coro y en las obras con acompañamiento orquestal, también encontramos varias piezas tanto para fagot como para bajón solista. Para bajón encontramos dos obras para oposiciones: la primera es una sonata compuesta en 1791 por Miguel Lope, y la segunda con fecha de 1819 es una sonatina de Miguel Sánchez García (Berrocal y Ortega, 2011).

Por su parte, el español Bartolomé de Selma y Salaverde, ha sido probablemente uno de los primeros virtuosos de este instrumento, lo cual se aprecia por el grado de dificultad de las composiciones que el mismo Bartolomé realizó para bajón. Estas composiciones fueron escritas entre 1616 y 1638, pero se publicaron en 1638 en Venecia bajo el título *Canzone, Fantasie e Correnti* y están consideradas como las composiciones más antiguas encontradas para bajón solista (Kilbey, 2002).

En España fue el vínculo tradicional del bajón con la música vocal el factor que le ayudó a sobrevivir cuando apareció el fagot a principios del siglo XVIII. En las capillas españolas se asoció el bajón al coro mientras que el fagot pasó a formar parte de la orquesta (Kenyon de Pascual, 1986). Fue entonces cuando comenzó de nuevo a haber confusiones en cuanto al vocablo "bajón", en muchas ocasiones se llamaban de igual manera al bajón y al fagot. Este hecho unido a que en la mayoría de los casos era la misma persona la encargada de tocar ambos instrumentos, trajo consigo de nuevo cierto desorden en cuanto a la música para bajón. En varios casos se ha probado que obras escritas

para bajón se interpretaban con el fagot como el caso del *Concierto para Bajón obligado* del compositor catalán Anselm Viola del cual se conocen a su vez unos *Estudios para bajón* (Borràs, 1999).

Durante el siglo XIX todavía encontramos abundantes referencias sobre el uso del bajón en iglesias españolas como las catedrales de Burgos, Palencia, Zamora, etc. Sin embargo a medida que iba avanzando el siglo, las plazas de bajonistas se iban suprimiendo o, en el mejor de los casos, sustituyendo por otros instrumentos como el fagot o el figle. Fue a principios del siglo XX cuando el bajón desapareció definitivamente de las iglesias.

Es importante señalar que el fagot apenas sufrió modificaciones durante el barroco musical, el único cambio fue la adición de la llave de Sol# (Kopp, 2012). Las primeras referencias que tenemos, tal y como se ha mencionado anteriormente, son confusas en cuanto al uso del fagot o del bajón. Lo que si es cierto es que durante ese primer periodo del barroco, el papel del fagot o bajón no era independiente, sino que solía ir doblando bien a las voces graves o bien a otros instrumentos como el sacabuche[8], el violonchelo o el violone[9] (Langwill, 1965).

Probablemente las primeras páginas dedicadas al fagot aparecieron en Francia, debido a que presumiblemente fue dónde se empezaron a construir los primeros fagotes. El uso del fagot barroco en la Francia de Luis XIV se daba en cuatro contextos diferentes: la capilla real, la ópera, la cámara real de música y la *Grande Écurie*. El primer puesto de fagot de la capilla real lo ocupó Nicolas II Hotteterre desde 1668 hasta su fallecimiento el año 1694, quién además de fagotista era constructor. No tenemos constancia de que Jean-Baptiste Lully utilizara ya el fagot en *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), ya que el *Menuet pour les hautbois en poitevin* para dos oboes y bajo, podría haber sido interpretado todavía por un cromormo bajo[10]. Sin embargo, sí lo utilizó en *Proserpine* (1680) y *Le Triomphe de L'Amour* (1681), indicando algunos pasajes para dos oboes y fagot (Kopp, 2012).

Hacia 1681 un grupo de oboístas y fagotistas franceses estuvieron actuando en Hamburgo. A raíz de estos conciertos, compositores como Kusser, Steffani, Keiser y Telemann dedicaron varias arias con fagot o fagotes obligados[11]. Entre ellas destacamos *Erindo*, escrita por Kusser en Hamburgo el año 1694 y que contiene un aria para dos fagotes abligados; y *Octavia*, escrita por Keiser y que en

[8] Instrumento de metal precursor al trombón de varas.
[9] Era el instrumento más grave de la familia de las violas.
[10] Instrumento de doble lengüeta del Renacimiento.
[11] La indicación de *obligatto*, indicaba que el instrumento en cuestión era en cierta manera "protagonista" y esa voz es indispensable.

la escena 8 del primer acto dedica un aria para un consort de cinco fagotes y cantante (Kopp, 2012 y Langwill, 1965).

Hay que recordar, que aunque durante esta época, el papel primordial que desempeñaba el fagot era el de bajo continuo, a excepción de las obras solistas o algunos pasajes concretos como los que indicamos. En la música de J. S. Bach no era de otra manera, al igual que Händel, el fagot llevaba la misma línea de los bajos (cellos y contrabajos). No obstante, existen varios pasajes dónde J.S Bach le dedica al fagot un papel protagonista, es el caso de la *Bourée II* de la Suite orquestal nº4 o de numerosas cantatas en las que escribe partes de fagot obligado, como la cantata Nº 155 y Nº177 (Jansen, 1978 y Kopp, 2012).

En la escritura de Jean-Philippe Rameau, el primer fagot e incluso a veces el segundo, tomaban el rol de voz tenor, siendo escrito en clave de Do en cuarta línea y llegando al Sib_3 (Kopp, 2012).

La mayoría de obras solistas que se escribieron en Francia para fagot, solían ser escritas para otros instrumentos. Así, la mayoría de las composiciones para instrumentos graves de J. B. Boismortier, L. Merci o M. Corrette solían tener la indicación de: para cellos, violas o fagotes. La única excepción es el *Concerto à 4* op.37 de Boismortier para fagot y cuerdas (Kopp, 2012).

En Italia, la escritura para fagot está eclipsada por la vasta producción que Antonio Vivaldi dedicó a este instrumento. Aunque escribió 230 conciertos para violín, el instrumento que el mismo tocaba, sorprende sobremanera que al segundo instrumento al que dedicara más conciertos fuera el fagot. Se han conservado 39 conciertos para fagot de Vivaldi, dos de ellos incompletos. El estilo musical, el papel utilizado para los manuscritos y las características de la letra y de la notación nos han llevado a creer que los conciertos para fagot fueron escritos entre 1720 y 1740, coincidiendo con la época que Vivaldi transcurrió en el *Ospedale della Pietà* de Venecia. La escritura de estos conciertos es virtuosística, con pasajes rápidos de escalas, arpegios y saltos entre notas de diferentes octavas, sobre todo en los movimientos rápidos, combinado con los movimientos lentos dónde el instrumento adopta un papel *cantabile* a modo de aria de ópera. La tesitura que abarca es de Sib_0 a La_3, (Talbot, 1990 y Mayor, 2014a).

En el clasicismo musical, la música se caracteriza por tener una estructura periódica, con un desarrollo motívico articulado en frases que a su vez formaban un periodo. En cierto modo, este cambio fue una evolución que está muy ligada a la forma Sonata: la estructura formal más común de esta época. Los graves abandonan el papel de bajo continuo y aparecen otras técnicas de acompañamiento arpegiado, entre las que destaca el bajo Alberti (Burkholder et al., 2006).

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII el papel del fagot en la orquesta adquiere gradualmente importancia, separándose más a menudo de las partes de violonchelos y contrabajos. Sin embargo, no es solo en la etapa sinfónica donde el fagot cambia de rol. La popularidad del instrumento le permitió estar presente y desempeñando un papel activo en casi todos los géneros musicales del siglo XIX: desde la música orquestal, hasta la ópera o el ballet, así como en las *Harmonie*[12]. Debido a los cambios sociopolíticos posteriores a las guerras napoleónicas, estas formaciones desaparecieron gradualmente ya que se volvieron demasiado caras para los aristócratas que las apoyaban. Sin embargo, algunas de estas *Harmonie* sobrevivieron hasta bien entrado el siglo XIX. Además, a fines del siglo XVIII, la *Harmonie* originó el quinteto de viento como una formación estable[13]. El quinteto pronto se consolidó y muchos compositores del siglo XIX como Giusseppe Cambini, Franz Danzi o Anton Reicha compusieron varias obras para dicha agrupación (Domínguez, 2013).

Durante el clasicismo, fueron muchos los compositores que dedicaron al fagot obras solistas, destacando a W.A. Mozart, J.Ch. Bach, J. Haydn, F. Danzi, C. Stamitz y F. Devienne. Por esta razón varios autores han definido esta época como "la edad de oro del fagot" (Mayor, 2014b).

En *The Bassoon* (2012), James Kopp recoge una gran cantidad del repertorio de fagot del siglo XIX. Dicho repertorio, varía desde sinfonías concertantes para varios instrumentos y orquesta, hasta miniaturas o conciertos más largos. Las obras para fagot y orquesta solistas fueron generalmente compuestas para algún virtuoso en particular. Tal es el caso, por ejemplo, del Concierto de Carl Maria von Weber. 75 para fagot, compuesto en 1811 para el fagotista Georg Friedrich Brandt (1773-1836) (Kopp, 2012).

En otros casos, el director de orquesta desempeñó un doble papel al ser también compositor y escribir obras para músicos en su orquesta. Este es el caso de Ferdinand David (1810-1873), conertino de la orquesta de Leipzig que dirigía F. Mendelssohn, escribió el Concertino O.p. 62 para el fagotista Carl Wilhelm von Inten (1799-1877). Las composiciones para fagot de Conradin Kreutzer (1780-1849) o Johann Wenzel Kalliwoda (1801-1866) son otros ejemplos del reconocimiento de los fagotistas. La orquesta del siglo XIX experimenta una transformación que busca una sonoridad rica en maderas, creando así un espacio para que el fagot recientemente modificado y evolucionado se desarrolle completamente (Domínguez, 2013).

[12] Pequeñas orquestas de viento que surgieron en Centroeuropa a finales del siglo XVIII y que estaban generalmente formadas por un octeto de viento (dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y dos trompas), aunque la plantilla podía variar según el repertorio que debían interpretar.

[13] El quinteto de viento clásico está formado por flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

A principios del siglo XIX, la forma de concierto en tres movimientos dejó de ser la forma predominante entre las composiciones solistas para instrumentos de viento. En consecuencia, se popularizaron y generalizaron otro tipo de composiciones como Concertino o *Concertstück*, *Potpourries* y Fantasías. Con estas nuevas piezas, el solista exploraba todos los recursos del instrumento, exhibiendo su virtuosismo y demostrando todas sus cualidades[14], lo cual produjo en cierta manera, que se investigara y se acelerara esta evolución de los instrumentos de viento madera como la flauta, el oboe, el clarinete, y como no, el fagot (Baines, 1967 y Domínguez, 2013).

Al inicio del siglo XX los compositores valoraban cada vez más la voz del fagot en su tesitura aguda y sobre-aguda. En *Kindertotenlieder* (1901-4), Gustav Mahler asignó al fagot un simple pero conmovedor motivo "a solo" y en *piano*, que alcanzaba el Re_4. Igualmente, en la *Iberia* (1909) de Claude Debussy se incluye un pasaje en *piano* que asciende al Re_4 con la anotación de *lontain et expresif*. Claramente, esta preferencia de los compositores por utilizar instrumentos graves en el registro sobreagudo se debía a una cuestión tímbrica. Uno de los pasajes más conocidos, en este sentido es el inicio de *La Consagración de la Primavera* (1913) de Igor Stravinsky. En el caso del solo de la Consagración, Stravinsky utilizó el fagot en el registro sobreagudo porque su timbre le recordaba al dudka, un instrumento tradicional ruso de doble lengüeta utilizado antiguamente por los pastores (Kopp, 2012).

Una de las características del S.XX es que en él convivieron muchas corrientes estilísticas, desde las continuadoras del romanticismo hasta las de ruptura total con el pasado. Muchos compositores escribieron obras de diversos estilos, es el caso de Schönberg que compuso música atonal, serial y dodecafónica, o Falla que escribió obras neoclásicas y neonacionalistas (Burkholder et al., 2006).

La mayoría de las composiciones para fagot y orquesta de este época se caracterizan por utilizar una orquesta reducida, es el caso de: la Suite-concertino (1933) de Wolf-Ferrari, con orquesta de cámara; la *Ciranda da sete notas* (1933) de Villa-Lobos, con orquesta de cuerda; el *Concerto* (1935) de Gordon Jacob, con orquesta de cuerda y percusión; el *Duet Concertino* para clarinete y fagot (1948) de Richard Strauss, con orquesta de cuerda y arpa; el *Concerto* (1954) de André Jolivet, con orquesta de cuerda, arpa y piano; y el *Concerto* (1975) de Sofia Gubaidulina, para orquesta de cuerdas graves (Kopp, 2012).

[14] Esta actitud común en el siglo XIX, donde se entiende la individualidad del artista como la del genio romántico, puede verse claramente en intérpretes de otros instrumentos, como Franz Listz con el piano o Nicolo Paganini con el violín.

Respecto al repertorio más vanguardista, desde el último cuarto del siglo XX hasta la actualidad, encontramos obras tanto para fagot solo como para ensembles, escritas con lo que se denomina técnicas extendidas[15]. El fagotista italiano Sergio Penazzi escribió dos métodos (1971, 1982) para trabajar estas técnicas de vanguardia, en su caso estos métodos incluían digitaciones para cuartos de tono y multifónicos, además de otras cuestiones relacionadas con el timbre. El fagotista Johnny Reinhard fundó en 1981 el *American Festival of Microtonal Music*, y publicó una tabla de digitaciones de cuartos de tono para fagot (Kopp, 2012 y Penazzi, 1982).

Karlheinz Stockhausen compuso su *In Freundschaft* el año 1977 en su primera versión para clarinete. Esta pieza se ha ido adaptando para ser interpretada por distintos instrumentos, y en abril de 1982 escribió su versión para fagot, dedicándosela a Kim Walker. En esta pieza además de varios efectos como *glissandi*, *tremolos*, *frullati*, etc. el fagotista debe realizar una especie de coreografía mientras toca, una serie de movimientos escritos en la partitura, y tradicionalmente se suele interpretar con un disfraz de osito de peluche[16] (Kopp, 2012).

Aunque, fue la *Sequenza XII* para fagot solo de Luciano Berio la obra que sin duda marcó un antes y un después en la escritura para fagot. Fue escrita en 1997 y dedicada a Pascall Gallois. Berio explora todas las posibilidades del fagot, trémolos de afinación, trémolos de color, *glissandi*, multifónicos, armónicos, efectos de *staccato*, etc. Esta obra requiere de un control y técnica muy depurada, demanda la utilización de la respiración circular, flexibilidad para realizar trémolos de más de dos octavas, y un conocimiento considerable de digitaciones para la realización de todos los efectos citados anteriormente, en la propia partitura se detallan algunas digitaciones para la realización de estos efectos. El propio Pascall Gallois, aporta sus digitaciones junto con otros consejos y técnicas para la interpretación de todos los efectos utilizados en la *Sequenza XII* (Gallois, 2009).

Al igual que *In Freundschaft* de Stockhausen, varias piezas para fagot requieren de interpretación o actuación teatral, un ejemplo son *Death Elvis* de Michael Daugherty (1993) y la *Sonata Abassoonata* de Peter Schikele (1996).

[15] Las técnicas extendidas, son las técnicas utilizadas en la música contemporánea del S.XX, como por ejemplo: multifónicos, cuartos de tono, *bisbigliandi*, *frullati*, *rolling note*, sonido con aire, sonidos son la lengüeta, etc.

[16] Durante los ensayos, Stockhausen imaginó la pieza interpretada por un osito de peluche, como el que había tenido cuando era pequeño, pero mucho más grande. Kim Walker hizo un disfraz de osito y se lo puso en el estreno. La pieza se estrenó en el Wigmore Hall de Londres el 10 de mayo de 1982 bajo el título "*In Freundschaft, for a teddy bear with bassoon*".

1.3. Técnica instrumental

1.3.1. Principales escuelas y métodos

El término "escuela", en música, aparece en función de las diferentes corrientes, tendencias de un determinado país y de una determinada época. Estas diferencias van a definir la forma de interpretar, así como la técnica propiamente del instrumento. Pero en el caso del fagot, sería más apropiado hablar de similitudes entre algunos fagotistas, con respecto a su época o a su nacionalidad. Por lo tanto, en fagot no identificamos una tendencia o una corriente denominada escuela, si no que más bien, un profesor o intérprete que sigue una serie de pautas o de estructuras estéticas, y que a su vez son seguidas por sus alumnos o discípulos. Actualmente, tras la globalización y la homogeneización de los métodos pedagógicos clásicos y actuales, es bastante difícil adivinar la procedencia de la escuela de cualquier intérprete (Garde, 2015).

En el caso del fagot, fue durante el siglo XIX cuando comenzaron a aparecer métodos o tratados haciendo referencia a algún tipo de escuela concreta, refiriéndose siempre de ámbito nacionalista. Es el caso de Viena, con el *Neueste Wiener Fagottschule* (1840) de Fahrbach; Alemania, con *Praktische Fagott-Schule* (1887) de Weissenborn o *Praktische Fagott-Schule* (1900) de Satzenhofer; Francia, con el *Méthode thèorique et pratique pour le basson* (1847) de Jancourt; Reino Unido, con *Practical Tutor for the Bassoon* (1885) de Langey; o España, con el *Método de fagot* (1873) de Antonio Romero (Waterhouse W. , 2012).

Todos los métodos citados, tenían en común que presentaban un instrumento concreto con algunas características vinculadas al ámbito nacional del método en cuestión. Sobre esta premisa, durante el siglo XIX podemos afirmar que existieron el fagot alemán, fagot francés, fagot vienés, fagot inglés y fagot español, entre otros. En el caso de Alemania, la evolución del fagot desde el modelo de J.C.Denner hasta el modelo de Wilhelm Heckel, pasó por los fagotes barrocos de J.H.Eichentopf y G.Wietfeld, los modelos clásicos de C.A.Grenser y H.Grenser, y los románticos de C.Alemnräder, J.A.Heckel y W.Heckel. En Francia, dicha evolución visible entre el fagot barroco de J.H.Rottenburg y el modelo Buffet, sería la que surgió del desarrollo instrumental de los constructores Prudent Thierrot, D.Phortaux, F.G.Adler, J.N.Savary (padre e hijo), F.Triebert, A.Buffet y J.Buffet (Kopp, 2012).

Sobre los modelos de fagot francés y alemán se crearon otros instrumentos, modificando alguna cuestión constructiva, con mayor o menor diferencia. En el caso del fagot vienés, además de

en Austria, se utilizaba en otros países centroeuropeos como Hungría o Checoslovaquia[17]. Estaba basado en el fagot alemán aunque con modificaciones en algunas llaves, y la característica más visual es que la campana del fagot estaba coronada por un pabellón al estilo de los instrumentos de metal. Tras la llegada de varios músicos extranjeros en 1880 a la orquesta de la Ópera Estatal de Viena, los oboes al estilo Dresde y las flautas Boehm suplantaron a los modelos vieneses tradicionales. En el caso de los fagotes vieneses no tardaron en cambiarse al modelo alemán o Heckel, ya en 1885 el fagotista de dicha orquesta Karl Mayer evidenciaba el cambio de fagot (Kopp, 2012).

Por el contrario, en Inglaterra y España, tuvieron un instrumento proveniente del fagot francés. En Inglaterra y Escocia encontramos constructores como D'Almaine, T.Key, W.Milhouse, pero todos estos constructores construían instrumentos según el modelo de fagot francés. Durante la segunda mitad del siglo XVIII la mayoría de los fagotistas, tanto intérpretes como profesores, tocaban con instrumentos de Savary. Hacia 1875, Alfred Morton comenzó a construir instrumentos basados en el modelo de Savary con algunos cambios, entre ellos la madera utilizada. Morton construyó fagotes en madera de ébano, palisandro y palosanto. Otros constructores que siguieron el modelo constructivo a partir del fagot de Savary fueron Rudall o Mahillon, entre otros. Asimismo, en España también tuvimos como modelo el fagot francés, el cual perduró hasta el último cuarto del siglo XX. Según afirman Josep Borràs (1999) y James B. Kopp (2012), los instrumentos conservados evidencian que desde el siglo XVIII, en España los fagotistas solían tocar con instrumentos fabricados en Francia, ya que en España, salvo excepciones como J. Vidal en Barcelona, no hubo demasiados constructores en este periodo que pudieran abastecer toda la demanda (Kopp, The Bassoon, 2012). Por otro lado, el clarinetista Antonio Romero y Andía escribe en 1875 el Método de Fagot, dedicado a Camilo Melliez[18]. En la página I encontramos esta referencia a lo que Romero entiende como sistema español para tocar el fagot:

> "El sistema que se sigue en España para tocar el Fagot, creado por el eminente artista D. Camilo Melliez, difiere del que se emplea en todos los demás países, en una cosa, que aunque al parecer es pequeña, en sus resultados es de la mayor importancia, y consiste en que, por el sistema del Sr. Melliez, antes de empezar a tocar se inutiliza el agujerito del tudel llamado oído, tapándolo con cera o con goma laca, para que aunque se levante la llave núm. 15 no se abra dicho agujero; con lo que aunque al principio se halla alguna resistencia en ciertas notas, después de vencida esta, se obtiene más pureza y robustez de sonido, así como mayor igualdad en toda la extensión del instrumento, lo cual ha

[17] Actuales República Checa y Eslovaquia.
[18] Fagotista virtuoso que fue primer fagot de la Capilla Real de S. M. la Reina Doña Isabel II, profesor de la Escuela Nacional de Música, primer fagot de la Sociedad de Conciertos y del Teatro de la Ópera de Madrid; Comendador de la Orden Americana de Isabel la Católica y Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III.

> patentizado el creador de este sistema en cuantos conciertos ha hecho oír su extraordinaria habilidad, y lo ha corroborado formando notables discípulos cuyos sonidos se distinguen de un modo ventajoso de los que tocan por el sistema extranjero, por lo que podemos llamar con orgullo al sistema del Sr. Melliez sistema español; pues aunque su creador nació en Carcasone (Francia), se ha criado, educado y vivido constantemente en Madrid." (Romero, 1875, I).

Además de los diferentes sistemas nacionales, hubo varios constructores que intentaron cambiar completamente el paradigma constructivo y el sistema de llaves del fagot. Entre los más conocidos destacamos el sistema Boehm, que intentó aplicar al fagot Giusseppe Tamplini; o el sistema Muccetti, iniciado por Heckel, que trataba de aunar los sistemas francés y alemán, creando un fagot de cuerpo alemán, pero con las llaves mixtas (mano izquierda de sistema francés y mano derecha de sistema alemán) (Voorhees, 2003; Voorhees, 1976 y Kopp, 2012).

Por todo ello, entendemos que durante el siglo XX han convivido dos escuelas de fagot fundamentalmente, la escuela de fagot francés y la escuela de fagot alemán. Y que claramente, el sistema alemán se ha ido imponiendo frente al francés, ya que el sistema francés que durante el gran parte del siglo XX era el sistema principal en países europeos como: Francia, Reino Unido, Bélgica, Italia, España y Portugal, además de ser el principal sistema en América Latina. En la actualidad el sistema francés se utiliza en unas pocas orquestas francesas y se estudia en algunos centros de Francia, conviviendo con el sistema Heckel, pero en el resto del mundo el sistema Heckel ha quedado como el principal. Dicho esto, aunque cada vez menos, siguen existiendo algunas diferencias de tradición en la interpretación y más concreto en las digitaciones entre algunas partes geográficas (Jansen, 1978 y Spencer, 1958).

1.3.2. Las digitaciones en el fagot: análisis de su evolución

Para realizar un estudio sobre los fagotes antiguos comprendiendo sus cualidades acústicas y el contexto musical en el que fueron creados es siempre una tarea complicada por varios motivos. El primero es que no se conservan demasiados instrumentos de los siglos XVII y XVIII. El segundo motivo es que en algunos de los instrumentos se observan modificaciones posteriores, entre las modificaciones más comunes observamos, por ejemplo, alguna llave añadida o la pieza tudelera recortada. Seguidamente, de los instrumentos más primitivos no se conservan los tudeles ni las cañas con los que ese instrumento se utilizaba, con lo cual no podemos conocer con total certeza la afinación del instrumento. Y por último, tampoco podemos conocer la concepción del intérprete de la época,

es decir, su concepto de embocadura, soporte y utilización del aire sonido, tipo de cañas, etc. (White, 1984 y White, 1990).

En este sentido, las tablas de digitaciones son la mejor manera posible en la que podemos acercarnos a cómo se tocaba el fagot en ese momento. La mayoría de dichas tablas solían aportar algún texto dedicado a cómo entender y utilizar dicha tabla, incluso algunas tablas, solían ser parte de un tratado y aportaban la imagen del fagot para las que estaban pensadas esas digitaciones y alguna anotación complementaria sobra cañas, afinación o interpretación en general (White, 1990).

1.3.2.1. La función de las llaves

Las llaves tienen varias funciones. Por un lado, la función principal de producir una nota concreta, en este sentido la llave se utiliza, o bien, para tapar orificios a los que no podría llegar el dedo del intérprete debido a las dimensiones del fagot, o para producir notas más estables a la que se realizaría con medios agujeros o posiciones de horquilla[19]. Por otro lado, las llaves tienen la función de mejorar alguna nota en cuanto a afinación o estabilidad (White, 1990).

1.3.2.2. Bajón

La primera tabla de digitaciones para bajón, fue la del autor Daniel Speer[20], se remonta al año 1687. En esta tabla observamos la tesitura de Do_1 a Fa_3 i sobrepasa en una nota la tesitura mostrada por M. Praetorius en su *Sintagma musicum* (1618). En la tabla de Daniel Speer (Anexo I: imagen 1) se muestra el círculo que corresponde a cada orificio, y este se colorea para indicar que se debe tapar ese orificio o se deja en blanco para indicar que no se debe tapar. Este procedimiento tan gráfico como didáctico (para indicar los agujeros tapados o abiertos) es el que se pasará a ser universal y el que seguimos utilizando en la actualidad. También emplea el colorear el círculo parcialmente para indicar que el orificio se debe tapar parcialmente (Borràs, 2009).

Johan Phillip Eisel, en el tratado *Musicus Autodidaktos* copia la tabla de Daniel Speer (aunque con un dibujo diferente) al lado de otra tabla referente al fagot de 4 llaves[21].

[19] Denominamos posición o digitación de horquilla, la la digitación que alterna orificios cerrados y abiertos.
[20] Daniel Speer (1636-1701), compositor, tratadista y escritor, publicó el año 1687 en Ulm su tratado *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger, Unterricht der Musicalischen Kunst*. La redacción de este trabajo se sitúa en un periodo en que los nuevos instrumentos franceses se estaban introduciendo en Alemania y todavía no contiene ninguna referencia sobre el fagot, sino simplemente sobre el bajón.
[21] EISEL, Johann Phillipp. (1738). *Musicus Autodidaktos*. Erfurt, Johann Michael Funck, p.101.

El autor define al bajón como "obsoleto", aunque deja testimonio sobre los músicos "de bajón, que eren conocidos por su virtuosismo y por su capacidad de realizar disminuciones (pequeñas improvisaciones o glossas).

Aunque mucho más tarde, en el siglo XVIII, encontramos una tabla (Anexo I: imagen 2) de digitaciones para bajón en la Iglesia Colegial de Santa María de Xàtiva (Valencia). Este documento es la única tabla de digitaciones para bajón encontrada en España y cuya importancia podría incluso equipararse a las de Daniel Speer (Speer, 1697) o Johann Philipp Eisler (Eisler, 1738), únicas conservadas en toda Europa (Giménez, 2015).

El documento se conserva en el Archivo Parroquial de la Iglesia Colegial de Santa María de Xàtiva. En la portada del mismo figura una inscripción, aparentemente incompleta: "Antonio Fares. Musico de la"; y un título: "Escala Diatónica Cromática p.ª/ el Bajon"[22]. La tabla se encuentra en un papel apaisado de 17,25 cm x 12,50 cm, dónde hay dibujado un bajón. A su derecha unos dibujos de círculos que se corresponden con los orificios del instrumento, y encima de ellos un pentagrama con la clave de Fa que muestra la nota que se obtiene con cada una de las digitaciones. Es curioso o de especial atención el registro que abarca dos octavas que empiezan y acaban por la nota Re, en lugar de en la nota Do como es habitual[23] (Borràs, 2009 y Giménez, 2015).

1.3.2.3. Fagot

La primera tabla de digitaciones para fagot que se conoce es la Maier, J. F. (1732) en su tratado *Museum Musicum Theoretico-Practicum*. En esta tabla de muestra un dibujo de un fagot de tres llaves, muy similar al construido por Johann Christoph Denner, este modelo de instrumentos eran los utilizados en el sur de Alemania. Esta tabla es la más antigua que se conserva para fagot, mostrando por primera vez independencia del bajón aunque coincidan en algunas digitaciones. La tesitura de este modelo de fagot, según la tabla de Maier abarcaría desde el Sib_0 al $Fa\#_3$ (Anexo I: imagen 3).

Durante la primera mitad del siglo XVIII convivieron el fagot con diseño "alemán", es decir, los construidos por J. C. Denner, Rijkel, Haka, y otros contemporáneos anónimos, y el diseño "francés", que fueron los instrumentos que adoptaron la estética de los fagotes franceses como al estilo de Hotteterre o Rothenburg (White, 1990 y Kopp, 2012).

[22] Tabla de digitaciones para bajón, Xàtiva (Valencia).
[23] Josep Borràs defiende en su tesis doctoral la teoría, muy bien documentada, de la construcción de bajones en "Re", es decir, cuya nota más grave es un "Re" que se correponde con un "Do" en la digitación comúnmente aceptada hasta ahora. (Borràs, 2008).

La diferencia respecto al modelo de tres llaves, fue la adición de la llave de Sol#, lo cual no solo produjo el cambio en la digitación de dicha nota, sino que la llave de Sol# ayudó a estabilizar algunas notas y a proporcionar otras opciones a las notas antiguas. Por ejemplo, la llave del Sol# aparece en para emitir el $Do\#_2$, el Sib_1, el Fa_2 y el Sib_2. Del modelo de cuatro llaves encontramos 16 referencias de digitaciones, la mayoría incompletas. De las cuales destacamos el *Musicalische Elementer* de Johan Daniel Berlin, publicado en Trondheim el año 1744. La tabla aportada por Berlin (1744) comprende una tesitura que abarca desde el Sib_0 hasta el Lab_3 y se observa un dibujo de un fagot del estilo "alemán" como los construidos por J. C. Denner (White, 1990). Por otro lado, destacamos la *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (Anexo I: imagen 6), publicada en París el año 1751. En esta publicación también encontramos un boceto de un instrumento que muestra todas las características estilísticas del diseño de fagot francés de los constructores parisinos más importantes del momento: Charles Bizey, Prudent Thierriot, Thomas Lot, etc. y que continuarían Bizey, Prudent y Porthaux y posteriormente Bühner and Keller (Kopp, 2012 y White, 1990).

Jacques M. Hotteterre publica en su *Méthode pour apprendre à jouer en peu de la flute* (1765) una tabla que hasta el momento es considerada la primera de un fagot de cinco llaves (Anexo I: imagen 7). La quinta llave, para el Mib grave, fue añadida al lado de la llave del Re grave. Esta llave además de producir un Mib_1 más estable sin la necesidad de recurrir a las digitaciones de horquillas, permitirá además asegurar algunas notas agudas y sobre-agudas como por ejemplo el La_3 o el Do_4 (Griswold, 1979).

En 1780, Jean-Benjamin de La Borde en su *Essai sur la musique anciene et moderne* una tabla realmente ambiciosa, sobre todo hacia el registro sobreagudo del instrumento (Anexo I: imagen 8). Muestra una tabla de digitaciones que abarca desde el Sib_0 hasta el Fa_4. Dicha tabla se completa con la ilustración de un fagot similar a los construidos por Simiot durante esa época. La novedad de la ilustración es que muestra el taladro interno del fagot con sus orificios (Anexo I: imagen 8).

La sexta llave añadida, fue la llave de octava colocada en la pieza tudelera. Etiene Ozi, nos muestra en su *Méthode nouvelle et risonnée pour le basson* una tabla de digitaciones para un fagot de seis llaves bajo el título *Tablature du Basson ancien tels que sont ceux de Bizey, Prudent &c* (Anexo I: imagen 9). Este fagot, según la tabla de Ozi abarcaría una tesitura de Sib_0 a Re_4, y la nueva llave de octava se utilizaría para tocar las notas agudas del fagot La_3, Sib_3, Si_3 y Do_4.(Ozi, 1787).

Del modelo de seis llaves destacamos además la tabla de Georg Wenzel Ritter[24] editada aproximadamente entre 1806 y 1809. La tabla muestra una tesitura de Sib_0-Mi_4. La nueva llave de octava se utiliza desde el La_3 hasta el Mi_4, es decir, todo el registro sobreagudo del instrumento. En la ilustración podemos ver la reubicación de la llave de Mib, pasando a la parte posterior del cuerpo central para ser accionada por el meñique de la mano izquierda, lo que llamaríamos la posición alemana, frente a la posición francesa en la que esta llave se ubicaba al lado de la llave de Re grave (White, 1990).

En el método de Ozi mencionado anteriormente, observamos en la segunda tabla titulada *Tablature du Basson moderne* un instrumento de siete llaves (Anexo I: imagen 10). La séptima llave añadida fue la del Fa#, situada al lado del orificio del Mi grave, para ser accionada por el pulgar derecho. En este modelo de fagot "moderno" encontramos una novedad más, la ubicación de la llave de Sol#, que se coloca más baja y con un orificio más grande. El fagot de la ilustración que acompaña la tabla es un modelo de los fabricados en Strasbourg por Bühner and Keller. En ambas tablas la tesitura que se muestra abarca desde el Sib_0 hasta el Re_4 (Griswold, 1979 y Ozi, 1787).

El fagot de ocho llaves contaba con dos llaves de octava y llave de Fa#. Joseph Fröhlich publica en 1811 en Bonn su *Vollständige theoretisch-practische Musikschule*. En este tratado encontramos una tabla titulada *Scala für einen Dresd'ner Fagott mit der hohen A und C Klappe*. Esta tabla aporta valiosa información, ya que no solo aporta varias digitaciones para una misma nota, sino que complementa información sobre algunas digitaciones alternativas con indicaciones del estilo como por ejemplo: demasiado alta, se debe ajustar con la embocadura; demasiado baja; para ataques suaves; mejora la articulación; etc. (White, 1990).

Hay dos ediciones de Ozi que incluyen referencias al fagot de diez llaves, el *Petite méthode de bassoon* publicado en 1810 en Lyon y el *Nouvelle edition de la méthode de bassoon par Ozi*, publicado en París por Dufaut y Dubois. Las llaves añadidas fueron la llave de Do# para el meñique de la mano izquierda y la llave para el Sib entre los dedos anular y corazón de la mano derecha. Con la utilización de ambas llaves se suplirían digitaciones de horquilla, facilitando así el ataque y la afinación de la nota (White, 1990).

Carl Almenräder comenzó a escribir su tratado de fagot hacia el año 1820. Había estado experimentando en la fábrica Schott en Mainz desde 1817. Almenräder, como fagotista, compositor,

[24] Georg Wenzel Ritter (1748-1808) fue uno de las fagotistas más importantes del siglo XVIII. Fue fagotista en la famosa Orquesta de Mannheim (1764-1778), después Königliche Capelle (1778-) en Berlín, solista en seis ocasiones en el Concert Spirituel (1778). Además, la parte de fagot de la Sinfonía Concertante de Mozart fue escrita para el.

constructor rediseñó un modelo nuevo de fagot a partir del modelo de August y Heinrich Grenser. El fagot de Almenräder disponía de 15 llaves, de las cuales ya hemos hablado en el capítulo 1.1.1.3. La tabla de digitaciones que Almenräder incluye en su tratado abarca una tesitura de Sib_0 al Sol_4. Sin embargo la principal importancia, de este tratado son los ejemplos musicales. Almenräder conocía muy bien los problemas de digitaciones y los pasos más complicados en el fagot clásico de 8 llaves, y cuando diseña su prototipo piensa en esos problemas y en cómo solucionarlos. Por ello, en el tratado de Almenräder encontramos algunos ejercicios para trabajar con digitaciones nuevas, utilizando las llaves nuevas introducidas en su nuevo modelo de fagot. Como se puede ver en el tratado, observamos algunas notas marcadas con un asterisco, una cruz o un círculo, ese símbolo situado sobre una nota indica que esa nota tiene debe ser tocada con la digitación que tiene asignado dicho símbolo de su tabla de digitaciones. A parte de los ejemplos o ejercicios comentados, Almenräder también muestra pasajes concretos de repertorio habitual y de difícil ejecución con los modelos antiguos, y vuelve a indicar con una marca la digitación nueva con la que solucionar dicho problema. Los ejemplos que muestra Almenräder son del *Terzett* del Acto II de Don Giovanni de W. A. Mozart y de la Obertura de Wassertrager de L. Cherubini. En el tratado Almenräder también aporta digitaciones nuevas para saltos descendentes de intervalos de octava o mayores, y además, algo poco habitual para la época, pero hoy en día muy común, digitaciones para trinos (Almenräder, 1824; Koster, 1986 y Kopp, 2012).

Hacia 1840 encontramos varios métodos sobre fagot, de entre ellos destacamos los de Neukirchner y Fahrbach ya que son para un modelo de fagot "descendiente" del sistema alemán. Ambos métodos, a modo introductorio realizan un repaso por la historia del instrumento, y por supuesto mencionan las mejoras más significativas que sufrió el mismo con las aportaciones de Almenräder. Tanto Neukirchner como Fahrbach, realizan una descripción bastante minuciosa del instrumento, de 15 y 16 llaves respectivamente. En los dibujos realizados podemos observar algunas diferencias entre los instrumentos y sobre las cañas que supuestamente se utilizaban, sin embargo, se utilizaría la misma técnica y digitaciones ya que los instrumentos representaban el mismo paradigma constructivo de fagot alemán a partir del modelo de Almenräder (Neukirchner, 1840; Fahrbach, 1840).

Desde 1840 hasta 1887 no encontramos métodos ni tablas de digitaciones para fagot alemán que nos puedan ayudar a conocer cómo se produjo el cambio del modelo de Almenräder-Heckel al modelo de Heckel que vemos en el método de Weissenborn (Anexo I: imagen 13). La única referencia existente para fagot alemán es el *Fagott-Schule* de F. Hoffman datado alrededor del año 1850, el cual cita Langwill (1965) pero que lamentablemente está ilocalizable (Langwill, 1965; Kopp, 2012 y

Weissenborn, 1887). No ocurre así con el fagot modelo francés del cual se han conservado numerosas tablas, como por ejemplo las de Jancourt, de 1847; Otto Langey, de 1889; o incluso del español Antonio Romero i Andía, del año 1873 (Romero, 1873 y Perkins, 1980).

Julius Weissenborn proporciona dos tablas de digitaciones en su *Praktische Fagott-Schule* (1887), una para notas reales y otra para trinos. El modelo de fagot que utilizaba Weissenborn era el construido por Heckel durante esa época. Se trata de un instrumento de 19 llaves muy similar al fagot moderno actual. Este modelo de fagot cuenta ya con el anillo alrededor del orificio de Do (dedo anular de la mano derecha). La adición de este mecanismo ayuda a la emisión de algunas notas sobre-agudas, como el Si_3 y el Do_4 (Schaub, 2006).

Satzenhofer publica en 1900 su *Praktische Fagott-Schule*, un método para el fagot de Wilhelm Heckel de 20 llaves, con textos en alemán, inglés y ruso. En él encontramos una tabla de digitaciones con una tesitura que abarca desde el Sib_0 hasta el Lab_4. Además, varias notas cuentan con más de una digitación, en el caso del Si_3 con cinco digitaciones diferentes. En la ilustración del fagot que se muestra en este método, además de las 20 llaves, destacamos el anillo alrededor del orificio del La (dedo corazón de la mano derecha). Con este mecanismo se estandariza la digitación del Sol_3 actual, ya que al levantar dicho dedo se centra y estabiliza la afinación de esa nota. Otra novedad en este modelo, es la llave de oído, que obtura el agujero del tudel (Kopp, 2012; Satzenhofer, 1900).

Las siguientes referencias sobre tablas de digitaciones las encontramos ya bien entrado el siglo XX. Se trata de publicaciones para el fagot actual, en las cuales es normal que aparezcan algunas llaves más respecto al modelo de fagot de 1900. Las últimas llaves añadidas al fagot fueron: las llaves para las notas sobre-agudas, Mib_4, Mi_4 y Fa_4; y las llaves de trino de Re/Mib, Lab/Sib y Do#/Re# (Voorhees, 2003; Kopp, 2012 y Langwill, 1965).

1.3.2.3. Principales tablas de digitaciones

Durante la segunda mitad del siglo XX han aparecido numerosas publicaciones referidas a las digitaciones del fagot. Como se ha tratado en capítulos anteriores, entre dichas publicaciones destacan, además de todas las tablas y las revistas de la International Double Reed Society [IDRS], los medios electrónicos, como los sitios web o las aplicaciones móviles. La primera publicación seria y relativamente completa, para lo que se había hecho hasta el momento, fue la realizada por Enzo Muccetti que publicó la casa Heckel (Muccetti, 1956). Esta tabla fue publicada en el 125 aniversario de la fábrica, comprende la tesitura de Sib_0 a Sol_4, y contempla digitaciones básicas, trinos y alguna

digitación alternativa para *pp*. Muchos de los entrevistados han manejado dicha tabla como principal fuente, sobre todo durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX, ya que las tablas con características similares[25] a la de Heckel se han publicado ya entrado el siglo XXI. Ese mismo año, Herfurth y Stuart (1956) editan *A tune a day*, posiblemente el primer método para fagot moderno tal y como se concibe hoy en día. Con una descripción inicial del instrumento, una imagen de la tabla en cada unidad donde aparece una digitación nueva y acompañada de una fotografía con dicha digitación. No obstante, dicha tabla contrasta con la publicada por Heckel, ya que no usa las llaves de octava para el La_2, Sib_2, Si_2 y Do_3. Al ser un método dedicado a la iniciación del fagot, tampoco aporta demasiadas digitaciones, prácticamente una por nota.

Posterior a la publicación de Heckel (1956), aparece el *Essentials of bassoon technique* (Cooper y Toplansky, 1968). Como ya hemos comentado, es posiblemente la publicación más completa hasta la fecha sobre las digitaciones. Se trata de un compendio de 324 digitaciones. Al contrario que el "librito" de Heckel (1956), la publicación de Cooper y Toplansky, de 372 páginas, no pretende ser un libro de consulta diaria, sino más bien una especie de enciclopedia de las digitaciones. Esta publicación fue una de las fuentes consultadas por varios fagotistas entrevistados, durante su transición del fagot francés al alemán sobre la década de 1970.

Poco después se funda la IDRS, y con ella numerosas publicaciones desde 1969 hasta la actualidad. Sorprende observar cómo, desde los primeros números hasta los más recientes, el tema de las digitaciones siempre ha ocupado un capítulo en casi todos los números. Ya sea en artículos sobre la problemática de las digitaciones, o en aportaciones sobre digitaciones concretas. Un detalle significativo a tener en cuenta es que una asociación internacional dedicada al fagot y al oboe, dedique multitud de artículos dedicados a las digitaciones del fagot, frente a unos pocos que lo hace sobre las del oboe.

Durante el último tercio del siglo XX aparecen más publicaciones, como las tablas realizadas por Horst Winter (1971); Henz Riedelbauch (1984) o Hugo Fox (2000). Pero sin duda, la publicación más completa es la realizada por Seltmann y Angerhöfer (1978). Se trata de una colección de seis libros dedicados cada uno de estos a ciertas cuestiones para la educación del fagot: Volumen I, historia y descripción del instrumento, técnica básica, notación musical y estudios 1-36; Volumen II, fraseo e interpretación, estudios 37-66, digitaciones alternativas, trinos, trémolos y armónicos; Volumen III,

[25] Respecto a las características de la tabla de Heckel, nos referimos a un tipo de publicación no demasiado grande, con información sobre digitaciones alternativas, pero que por su formato y tamaño el instrumentista puede llevar dicho "librito" en el estuche del instrumento para cuando proceda su consulta.

construcción de la lengüeta doble, interpretación en público, estudios 67-90 y bibliografía; Volumen IV, duetos; Volumen V, piezas para fagot y piano; Volumen VI, el contrafagot, historia y descripción del instrumento, estudios y obras. El volumen II ha sido el consultado para la realización de la presente investigación. Este volumen aporta un total de 727 digitaciones básicas, alternativas, trinos, *tremolos* y armónicos. En cuanto a las características de las tablas que aporta dicha publicación cabe señalar que pese a la valiosísima información que supone esta gran muestra de digitaciones, no contempla las características que supuestamente aportaría cada una de las diferentes digitaciones. La única diferenciación que se observa es que la digitación remarcada como "básica" aparece en color rojo. Se echa en falta alguna anotación acerca de las características o el supuesto empleo que se debe dar a cada una de las digitaciones alternativas. Como consejos introductorios a la tabla aparece la necesidad de utilizar las llaves de octava de La o Do para las notas La_2, Sib_2, Si_2 y Do_3. También alerta de la dificultad de las ligaduras hacia el Mib_3 o Mi_3, y aconseja levantar el dedo índice de la mano derecha, para facilitar el paso a dichas notas.

En los últimos años volvemos a encontrar otras publicaciones similares al libro de Heckel, tal vez porque los propios fagotistas vieron la utilidad de un libro con las digitaciones básicas y alternativas más consultadas, en un formato que el intérprete pueda llevar consigo mismo. De hecho, hacia el año 2006 es la propia casa Heckel quién decide volver a sacar un libro actualizado con las digitaciones correctas, según dicho fabricante, para el fagot alemán. Esta nueva publicación de Heckel, esta vez está realizada por Janos Meszaros. La Justificación de esta elección la argumenta la propia marca como una evolución de la historia del instrumento y de las digitaciones "praguenses" y "vienensas", a través de Julius Weissenborn, Ludwig Milde, Karel Pivonka y uno de sus alumnos, Janos Meszaros. La tabla presenta primero las digitaciones básicas y posteriormente digitaciones para trinos (Meszaros, 2006).

Destacamos además, otras dos publicaciones con el mismo estilo y formato de las tablas de Heckel. Por un lado, en 2010 el fagotista Ricardo Rapoport publica un libro de digitaciones para fagot y contrafagot. Esta publicación presenta varias novedades respecto a las anteriores: remarca las digitaciones básicas en rojo, y las digitaciones más estables y sonoras en azul; aconseja el uso de la llave de oído, así como de las llaves de octava; diferencia la técnica del medio agujero, utilizando también ¼ de agujero; señala si una digitación es recomendable para algún momento concreto, como por ejemplo, para llegar desde una ligadura o para que le siga una ligadura; por último, también señala si alguna digitación es para subir o bajar la afinación (Rapoport, 2010). Por otro lado, en 2014 el fagotista Corrado Dabbene, publica dos libros, el primero de ellos dedicados a las digitaciones del

fagot y el segundo a las del contrafagot. El libro de Dabbene presenta varios apartados: el primero está dedicado a las digitaciones básicas; el segundo está dedicado a las llaves alternativas; el tercero está dedicado a digitaciones para pasajes rápidos, presentando cuatro ejemplos de pasajes orquestales; el cuarto está dedicado a digitaciones para la dinámica, presentando digitaciones para *pp*; y por último, digitaciones para trinos, tanto de semitono como de tono (Dabbene, 2014).

En cuanto a los medios presentados en otros soportes, destacamos el sitio web de la IDRS[26], en el que podemos encontrar un enlace dedicado a las digitaciones del fagot. Terry Ewell ha sido el encargado de organizar todos los recursos. Encontramos diferentes bloques, para diferentes instrumentos: fagot moderno alemán, fagot moderno francés, fagotes históricos (barroco, clásico,…), contrafagot, sarrusofón, etc. Dentro del enlace dedicado al fagot moderno alemán encontramos digitaciones básicas, alternativas, trinos y saltos, *pianissimo*, microtonos, multifónicos y armónicos. Otro sitio web interesante es The Orchestral Bassoon[27], aunque la finalidad principal es aportar recursos didácticos para el estudio y la interpretación de los pasajes orquestales más conocidos para el fagot, en algunos de estos pasajes se recomiendan algunas digitaciones.

Por último, debemos destacar las diferentes aplicaciones que hoy en día podemos encontrar para dispositivos móviles con digitaciones para el fagot. Sin duda, este formato está ganando terreno considerablemente frente a las publicaciones tradicionales. Es una manera de tener numerosos recursos referentes a digitaciones en el espacio que ocupa un *Smartphone o Tablet*. Entre las *apps* más primitivas, encontramos *Bassoon*, creada por ApHQ (2011). Esta aplicación tan solo muestra una digitación para cada nota, y abarca desde el Sib_0 hasta el Mi_4, es similar a *Bassoon Notes Flash Cards* creada por Apt App en 2016. Entre las más recientes encontramos *Bassoon Fingering & Tuning*, creada por Shelly Jagow en 2017. La característica principal de esta aplicación es el mostrar digitaciones alternativas para corregir problemas de afinación. Y por último, la aplicación *Bassoon Fingerings* de Torkex Apps (2017) aporta numerosas digitaciones para notas reales, trinos de semitono y trinos de tono. Aunque sin duda es la más completa, tampoco especifica las características de cada digitación o la aplicación al repertorio.

Pese a toda la información existente y a la multitud de recursos a los que tenemos acceso, en pleno siglo XXI todavía no disponemos de un estudio o documento que aúne el análisis de las digitaciones, su aplicación al repertorio, la secuenciación durante la enseñanza y que además aporte las herramientas para que el profesorado aplique de una manera segura y documentada las

[26] https://www.idrs.org/resources/BSNFING/FINGHOME.htm
[27] https://www.orchestralbassoon.com/

digitaciones correctas en cada etapa, lo cual, como hemos podido comprobar no es por falta de medios, sino porque hasta el momento no se ha realizado este tipo de investigación a fondo.

Capítulo 2

~

La enseñanza-aprendizaje del fagot

En el presente capítulo pretendemos mostrar las características más relevantes de la educación del fagot en las enseñanzas regladas. Haciendo hincapié en la temática principal de nuestra investigación, la enseñanza de las digitaciones en el fagot. Dado que la presente investigación pretende obtener una visión real en el ámbito nacional, es decir, las enseñanzas regladas de fagot en España, hemos realizado desde la perspectiva de la normativa actual, una revisión de programaciones didácticas y guías docentes de diferentes provincias y comunidades autónomas españolas. De esta manera, hemos podido conocer los recursos metodológicos y materiales didácticos utilizados, lo que nos ha permitido comprobar la idoneidad de dichos recursos para el estudio de las digitaciones.

A continuación, hemos realizado una secuenciación de los principales métodos empleados para la enseñanza del fagot en España. A través de un extracto de los recursos bibliográficos de carácter didáctico más utilizados en los conservatorios españoles, de entre las programaciones didácticas y guías docentes analizadas, hemos podido conocer el grado concordancia en la elección del repertorio y su secuenciación.

Por último, a través de los datos obtenidos, hemos podido realizar un análisis acerca del aprendizaje de las digitaciones en el contexto de las enseñanzas regladas de música en España.

2.1. Recursos didácticos para la enseñanza del fagot

La enseñanza de los conservatorios en España ha sufrido diferentes reformas educativas desde la aparición de la conocida Ley Moyano de 1857. Con esta Ley de 9 de septiembre de 1857 se estructuraron por primera vez las enseñanzas superiores de música junto con la pintura, la escultura y la arquitectura. Posteriormente, con el Decreto de 15 de junio de 1942, se produjo la articulación de los conservatorios de música y declamación en elementales, medios y superiores, y diez años más tarde se produjo la separación de los estudios musicales y los de declamación, que se realizarían en conservatorios de música y escuelas de arte dramático, respectivamente. El Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, dictó el Reglamento General de los Conservatorios de Música, aportando entre otros muchos aspectos la duración de los estudios, nuevas asignaturas y diferenciando las titulaciones de profesor y profesor superior. Con la llegada de la LOGSE, Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, se produjo un cambio significativo en los estudios musicales, incrementando los años de estudios y equiparándolos, ya que en planes anteriores variaban según la especialidad instrumental, ahora con la LOGSE pasarían a ser un total de 14 cursos académicos. Además de otros aspectos, también se modificó el horario lectivo dedicado a la especialidad instrumental y se potenciaron las clases de conjunto incrementando el número de cursos

de música de cámara y orquesta durante el grado medio. Ya entrados en el siglo XXI aparece la siguiente reforma educativa, la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, conocida como LOE. Por primera vez aparecen las competencias en los estudios de música, aunque ya se venían aplicando implícitamente desde la implantación de la teoría curricular en España en 1990, con esta reforma se pretende establecer las pautas para convertir cada programación didáctica en un fiel reflejo de todo lo que acontece en el aula y dentro del ámbito curricular que establece la normativa vigente. En noviembre de 2013 Congreso de los Diputados aprueba la LOMCE, Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. Esta nueva ley no sustituye sino que modifica el texto de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Para la enseñanza en los conservatorios de música, la LOMCE no supone ningún cambio, ya que dicha ley regula las enseñanzas de Primaria, Secundaria, Bachillerato y Formación Profesional, pero el resto de enseñanzas son obviadas, con lo cual nada se modifica en las enseñanzas de Régimen Especial (Vicente, 2008) (Ley Nº 9, 1857; Decreto 15 de junio, 1942; Decreto Nº 2618, 1966; Ley Orgánica Nº 1, 1990; Ley Orgánica Nº 2, 2006; Ley Orgánica Nº 8, 2013).

Cabe decir, que pese a toda la normativa anteriormente citada, las administraciones educativas de las Comunidades Autónomas son las que determinan las características y la organización de las enseñanzas de música. Por tanto, en un segundo nivel de concreción, cada Comunidad Autónoma adecuará dicha normativa aportando entre otras muchas cuestiones los objetivos, contenidos, competencias, criterios de evaluación, así como la ratio de alumnos por clase, asignaturas, etc. adaptándola a las características de cada autonomía.

En el presente trabajo no pretendemos comparar los recursos didácticos de cada centro investigado, ni cómo ha organizado y adaptado cada Comunidad Autónoma la normativa estatal. El principal interés de la presente investigación versará en conocer en qué grado los contenidos y las competencias se ocupan de tema de la técnica de las digitaciones, su secuenciación y la aplicación de digitaciones alternativas. Para ello, se analizarán estos aspectos en las Programaciones Didácticas de las Enseñanzas Básicas y Profesionales de Música, así como Guías Docentes de las Enseñanzas Superiores de un total de 20 conservatorios de diversas comunidades autónomas. No con el afán de evaluar dichas programaciones didácticas o guías docentes, sino para conocer los recursos más comúnmente utilizados en los conservatorios españoles, y de esta manera acercarnos a la realidad social de las enseñanzas regladas en España, y particularmente en lo que concierne a la temática de la enseñanza de las digitaciones en el fagot.

Para ello, se han estudiado los recursos metodológicos y materiales didácticos utilizados en los centros investigados, para conocer la adecuación y la idoneidad de éstos recursos para el trabajo de las digitaciones que trata en la presente investigación.

Para la selección de los centros se han tenido en cuenta, entre otras cuestiones, aspectos relacionados con la tradición de la educación fagotística, el prestigio del centro, la variabilidad y diversidad de localizaciones, así como la disponibilidad y accesibilidad a los documentos necesarios para la elaboración de este apartado. En la siguiente tabla (tabla 1) mostramos un listado con los centros seleccionados para analizar sus programaciones didácticas y guías docentes en esta fase de investigación:

Tabla 1: listado de centros seleccionados ordenados por provincia

Provincia / Comunidad Autónoma	**Centro**
Asturias / Principado de Asturias	- Conservatorio Profesional de Música y Danza de Gijón - Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner" del Principado de Asturias
Jaén / Andalucía	- Conservatorio Profesional de Música "Ramón Garay" de Jaén - Conservatorio Superior de Música "Andrés de Vandelvira" de Jaén
Madrid / Comunidad de Madrid	- Conservatorio Profesional de Música "Adolfo Salazar" de Madrid - Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Málaga / Andalucía	- Conservatorio Profesional de Música "Gonzalo Martín Tenllado" de Málaga - Conservatorio Superior de Música de Málaga
Murcia / Región de Murcia	- Conservatorio Profesional de Música de Murcia - Conservatorio Superior de Música de Murcia
Salamanca / Castilla y León	- Conservatorio Profesional de Música de Salamanca

	- Conservatorio Superior de Música de Castilla y León
Sevilla / Andalucía	- Conservatorio Profesional de Música "Francisco Guerrero" de Sevilla - Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla
Valencia / Comunidad Valenciana	- Conservatorio Profesional de Música de Valencia - Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia
Vigo / Galicia	- Conservatorio Profesional de Música de Vigo - Conservatorio Superior de Música de Vigo
Zaragoza / Aragón	- Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza - Conservatorio Superior de Música de Aragón

Desde la implantación de la última reforma educativa en las enseñanzas artísticas, destacamos la inclusión de las competencias. Según el Ministerio de Educación, entendemos por competencia:

> "Aptitud o capacidad de movilizar rápida y pertinentemente toda una serie de recursos, conocimientos, habilidades y actitudes para afrontar de manera eficiente determinadas situaciones. Una persona será competente cuando responda de manera adecuada ante una situación concreta. Para poder hacerlo, necesitará haber adquirido determinados conocimientos y haber aprendido a movilizarlos (interrelacionar los conocimientos y aplicarlos de manera rápida y pertinente). Las competencias movilizan e integran los conocimientos. Para ser competente se tienen que movilizar de manera integrada y coherente conocimientos, habilidades o procedimientos y actitudes y valores. Esta movilización tiene que ser pertinente en una situación concreta (que se dará en un contexto con urgencias e incertidumbre). Haber logrado unos conocimientos no quiere decir ser competente: es necesario saber movilizarlos de manera integrada y contextualizada y en el momento preciso. La competencia se materializa en la acción en un contexto singular: aunque quizás se podrá recurrir a la analogía con otras situaciones, se trata de afrontar adecuadamente una situación singular. El diseño de nuevas titulaciones tiene que incluir las competencias transversales y específicas que el alumnado tendrá que adquirir durante sus estudios. Cuando se habla de competencias, se corre el riesgo de ceñirse a un concepto limitado a las competencias profesionales. Si este concepto fuera excluyente de una

> visión más amplia de competencia, estaríamos decantando la educación universitaria hacia una educación estrictamente profesional, cuando el proceso de convergencia hacia el espacio europeo de educación superior tiene que servir para fortalecer el papel social, educativo y de investigación de la universidad y permitir la exploración y la evaluación crítica de las diferentes ramas del conocimiento"[28].

Asimismo, también se definen unas competencias específicas, que serían las propias de un campo de conocimiento determinado o de las exigencias de un trabajo, profesión o contexto concreto, y unas competencias transversales necesarias para el desarrollo integral de la persona, que se adquiere trabajando en todas o casi todas las materias de una titulación, porqué los aprendizajes que se obtienen son necesarios en todas o casi todas las disciplinas de la titulación.

En el caso de las enseñanzas musicales, y concretamente en las enseñanzas dedicadas a la interpretación, como es el caso de los estudios de fagot podríamos definir competencia como: *Aptitud o capacidad de movilizar rápida y pertinentemente toda una serie de recursos, conocimientos, habilidades y actitudes para afrontar de manera eficiente determinadas situaciones del aprendizaje y la interpretación instrumental y escénica en su totalidad*.

El aprendizaje instrumental que lleve al estudiante a convertirse en un buen músico, o concretamente en un fagotista profesional, ya sea intérprete o docente, debe aportar herramientas, conocimientos, procedimientos y valores, que le permitan actuar exitosamente en un contexto profesional concreto.

Atendiendo a la tradición educativa de los conservatorios de música, en lo que concierne a la enseñanza instrumental, como es el caso del fagot, las competencias que estarían íntimamente ligadas con el objeto de la actual investigación serían las referidas a la técnica e interpretación instrumental, y el aprendizaje autónomo e iniciativa interpretativa.

Una vez analizada pormenorizadamente la normativa, procedemos a la realización del estudio de las programaciones didácticas y guías docentes seleccionadas para su análisis. Encontramos que la mayoría de las programaciones y guías analizadas dividen los recursos en tres aspectos principales. Por un lado la técnica, dónde englobaríamos los ejercicios de escalas, arpegios, terceras, y demás ejercicios dedicados puramente a la técnica instrumental; por otro lado los estudios, publicaciones dedicadas a trabajar aspectos técnicos del instrumento, aunque no de forma mecánica y/o automática, que cuentan en mayor o menor medida con discurso musical; y por último, las obras o el repertorio

[28] Definición extraída del glosario de la página web del Ministerio de Educación del Gobierno de España, dirección URL: http://www.educacion.gob.es/boloniaensecundaria/glosario-c.htm, recuperado el 16 de diciembre de 2017.

solista, dónde se engloba la técnica, musicalidad, puesta en escena, etc. y dónde el alumnado demostrará todas habilidades alcanzadas. Para la realización de este capítulo, nos centraremos en los dos primeros apartados, el de técnica y el de estudios, ya que es dónde la mayoría de las programaciones analizadas coinciden en mayor o menor medida, y dónde realmente se puede apreciar una clara relación entre las objetivos, contenidos, competencias y los recursos didácticos propuestos para cada curso, ciclo o etapa.

2.2. Secuenciación del repertorio de fagot: criterios

En el presente capítulo pretendemos conocer los métodos empleados en España para la enseñanza del fagot. Por este motivo, realizaremos un extracto de los recursos bibliográficos de carácter didáctico más utilizados en los conservatorios españoles, de entre las programaciones didácticas y guías docentes analizadas. De esta manera podremos observar en qué grado coinciden dichas programaciones y guías en la elección del repertorio y su secuenciación.

A continuación, presentaremos ordenado por los diferentes ciclos de las enseñanzas regladas de música, una síntesis de la secuenciación con los métodos comúnmente más empleados en cada ciclo.

2.2.1. Enseñanzas Básicas

Durante las enseñanzas básicas encontramos dos tipos de publicaciones diferenciadas. Por un lado, observamos que se siguen utilizando los métodos tradicionales y decimonónicos con los que se ha trabajado tradicionalmente, como son los diferentes métodos y estudios de Julius Weissenbron. Por otro lado, dichos métodos se complementan con una nueva generación de métodos publicados a partir de la segunda mitad del siglo XX, de carácter más didáctico y con un nuevo enfoque. La ventaja de estos nuevos métodos didácticos es la secuenciación de los contenidos, ya que normalmente cada unidad añade un elemento nuevo, bien sea una digitación, un ritmo, una clave, etc. El hándicap de los nuevos métodos es que generalmente suelen ser libros pensados para varios instrumentos, lo que significa, que aunque el libro se haya adaptado a las características propias del fagot, la secuenciación no puede ser igual ya que cada instrumento presenta unas dificultades y peculiaridades difíciles de equiparar. De esta nueva generación de publicaciones didácticas, destacamos *A Tune A Day* de Herfurth y Stuart (1956), *Fagotterie* de Jan van Beekum (1978), *Learn as You Play Basson* de Peter Wastall (1983) y *Abracadabra Bassoon* de Jane Sebba (2001).

El *Practical Method for the Bassoon* de Juluis Weissenborn (1995) tradicionalmente utilizado para las enseñanzas básicas, actualmente presenta una secuenciación técnica y musical demasiado rápida y actualmente difícil de compaginar con las enseñanzas actuales. Como ejemplo de ello, podemos observar que en la tercera página de los ejercicios básicos de iniciación ya se incorporan compases de subdivisión ternaria, síncopas, acentos y *stacatto*. Por motivos como este, es por lo que la mayoría de las programaciones didácticas analizadas compaginan este método con otros con una secuenciación más apropiada a las enseñanzas actuales.

El único material de apoyo que aparece durante las enseñanzas básicas para el estudio de la técnica general, escalas, arpegios, etc. es el Gran Método Completo para fagot de Bourdeau.

Después del análisis de las citadas programaciones didácticas, y tras una observación comparativa, podemos presentar la siguiente secuenciación de métodos y estudios:

Tabla 2: Métodos y estudios utilizados en las Enseñanzas Básicas de fagot (Programaciones Didácticas).

Weissenborn: *Practical Method for the Bassoon*	1º	2º	3º	4º
Wastall: *Learn as You Play Basson*	1º	2º	3º	4º
Herfurth y Stuart: A tune a Day	1º	2º	3º	4º
Sebba: Abracadabra Bassoon	1º	2º	3º	4º
Beekum: Fagotterie vol.1			3º	4º
Beekum: Fagotterie vol.2				4º
Weissenborn: Fagottstudien Op.8 Vol.1				4º

2.2.2. Enseñanzas Profesionales

A partir de las enseñanzas profesionales aumentan considerablemente los métodos escritos por fagotistas, como es el caso de Weissenborn, Milde, Jacobi, Ozi, Jancourt, etc. Para el estudio de escalas, arpegios y demás ejercicios de técnica, además del método de Bourdeau utilizado en las enseñanzas básicas, en las enseñanzas profesionales se incluyen los de Obradours y Milde op.24 para

los primeros cursos y los de Gatti y Giampieri para los últimos cursos.

La mayoría de los estudios de esta etapa son obras del periodo del Romanticismo Musical, por lo que la escritura es acorde a esta etapa y proporciona, además de la técnica, la posibilidad de trabajar cuestiones de fraseo y musicalidad, propias de esta etapa. Aunque también observamos algunos métodos del siglo XX con escritura y ritmos más modernos.

Como novedad, creemos que es necesario señalar que en algunas programaciones se incluye bibliografía específica para el estudio de pasajes orquestales. Estos métodos presentan algunos de los *solo* más conocidos además de otros pasajes orquestales *tutti* representativos, están dedicados a la preparación de pruebas de orquesta.

Tras el análisis de las programaciones didácticas de Enseñanzas Profesionales, observamos bastante consenso en cuanto el nivel correspondiente en relación con los recursos didácticos utilizados. Aunando los métodos más utilizados y ubicándolos entre los cursos dónde mayoritariamente presentan dichas programaciones, podemos presentar la siguiente secuenciación de métodos y estudios:

Tabla 3: Métodos y estudios utilizados en las Enseñanzas Profesionales de fagot (Programaciones Didácticas).

Weissenborn: Fagottstudien Op.8 Vol.2	1º					
Slama: 66 Etudes	1º	2º				
Milde: 25 Studies in all keys Op.24	1º	2º	3º	4º		
Ozi: 42 Caprices		2º	3º	4º		
Pivonka: Estudios técnicos y Rítmicos para fagot[29]			3º	4º		
Jacobi: 6 Caprichos[30]				4º	5º	
Milde: Concert Studies Op.26 Vol.1					5º	
Milde: Concert Studies Op.26 Vol.2						6º
Jancourt: Melodic Studies					5º	6º

[29] Título en castellano, el libro original se titula: *Technické a Ritmické Studie Pro Fagot*
[30] Título en castellano, el libro original se titula: *Hat Középfokú Fagottgyakorlat*

Orefici: Studi Melodici					5º	6º
Gatti: 22 Grandi Esercizi					5º	6º
Giampieri:16 Studi giornalieri di perfezionamento					5º	6º
Bozza: Douze Caprices					5º	6º
Gambaro: 18 Studies						6º

2.2.3. Enseñanzas Superiores

En las enseñanzas superiores es dónde encontramos la bibliografía más moderna, tal vez por el interés durante esta etapa a la música del siglo XX, o porque es en el ciclo superior dónde mejor se puede trabajar dicho lenguaje, ya que presenta una dificultad técnica y rítmica generalmente superior a los métodos más tradicionales. No obstante, cabe señalar que en la mayoría de las guías docentes encontramos durante los primeros cursos del ciclo superior, los mismos métodos que aparecen en los últimos cursos de las enseñanzas profesionales, como es el caso de los estudios de Giampieri, Gatti o Milde.

Además, en las enseñanzas superiores se trabajan aspectos relacionados con la práctica orquestal y los instrumentos afines, ya que son asignaturas propias del itinerario de interpretación.

Después del análisis de las citadas guías docentes, y tras una observación comparativa, podemos presentar la siguiente secuenciación de métodos y estudios:

Tabla 4: Métodos y estudios utilizados en las Enseñanzas Superiores de fagot (Guías Docentes).

Orefici: Studi di bravoura	1º			
Sanchís: Estudios de perfeccionamiento para fagot.	1º			
Giampieri: 16 Studi Giornalieri di perfezionamento.	1º	2º		
Milde: Concert Studies Op.26 Vol.1	1º	2º		
Gatti: 22 Grandi Esercizi.	1º	2º		
Milde: Concert Studies Op.26 Vol.2		2º	3º	

Bozza: Quinze études journalières pour basson			3º	
Pivonka: Estudios rítmicos para fagot			3º	4º
Lacour: 22 Dodécaprices.			3º	4º
Boutry: Douze Études Atonales				4º
Bitsch: Vingt etudes pour le bassoon				4º
Menghini: 18 Studi per fagotto in preparazione alla musica contemporanea				4º

2.3. El aprendizaje de las digitaciones en el contexto de las enseñanzas regladas de música

Encontramos pocas referencias acerca del estudio de las digitaciones en la normativa referente a la LOE, sin embargo, en todas las programaciones didácticas aparece algún objetivo, contenido o criterio de evaluación referente a esta temática. Respecto a los objetivos para las enseñanzas elementales, entre las programaciones didácticas analizadas encontramos los siguientes: Desarrollar una técnica básica instrumental, considerando la digitación como una parte de ella; Conocer las digitaciones del instrumento; Demostrar autonomía progresivamente mayor para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: digitación, articulación, fraseo, etc...; Desarrollar la agilidad y la coordinación en la digitación; Conocer las posiciones básicas en la digitación. Estos objetivos se alcanzarían a través de los siguientes contenidos: Principios básicos de la digitación; Conocimiento y asimilación de las digitaciones del fagot; Práctica de ejercicios de digitación dirigidos a desarrollar por un lado, la independencia, la velocidad, la resistencia y la flexibilidad de los dedos, y por otro la coordinación y la simultaneidad de los mismos; Sonoridad y digitación correcta desde el mi grave al fa central incluyendo el si bemol; etc.

Si bien, no encontramos especificado en ninguna programación cómo estudiar las digitaciones o qué digitaciones estudiar, si observamos un rango en cuanto a la tesitura adecuada para las enseñanzas elementales. Aunque no se propone exactamente la misma tesitura en todas las programaciones, la variabilidad es mínima, en ocasiones el rango de tesitura varía en una nota o máxime en dos. La secuenciación para la tesitura y alteraciones que proponemos como estándar aunando las programaciones analizadas, es la siguiente:

1º curso: Conocer la digitación básica del fagot desde el Do_1 hasta el Do_3 y con las tonalidades mayores hasta una alteración.

2º curso: Conocer la digitación básica del fagot desde el Sib_0 hasta el Fa_3 y con las tonalidades mayores hasta dos alteraciones.

3º curso: Conocer la digitación básica del fagot desde el Sib_0 hasta el Sol_3 y con las tonalidades mayores hasta tres alteraciones.

4º curso: Conocer la digitación básica del fagot desde el Sib_0 hasta el La_3 o Do_4, tonalidades hasta cuatro o cinco alteraciones y la escala cromática.

Además de los datos referentes a la tesitura extraídos de las diferentes programaciones, observamos que la tesitura se corresponde con los métodos utilizados para las enseñanzas básicas. Por un lado, el libro de Peter Wastall (1983) abarca una tesitura del Sib_0 hasta el Fa_3, motivo por el que algunas programaciones ubican este método durante los dos primeros cursos de las enseñanzas básicas. Por otro lado, *Abracadabra Bassoon* de Jane Sebba, abarca la tesitura de Sib_0 hasta el Sol_3. No obstante, en algunas programaciones se trabajan ambos métodos simultáneamente, ya que además de la tesitura, presentan otras cuestiones musicales como la dinámica, el ritmo, afinación, etc. Por último, el *Practichal Method for the Bassoon* de Weissenborn (1995), alcanza el Sib_3, por lo que este tradicional método abarca las enseñanzas básicas completas, de 1º a 4º cursos. Los métodos citados anteriormente, son los más utilizados en las programaciones analizas, no obstante se complementan con otras publicaciones como las de Beekum (1978), Herfurth y Stuart (1956) o Weissenborn (Fagottstudien Op.8). A pesar de que en algunas de estas publicaciones aparecen tablas de digitaciones, especialmente básicas, el profesor deberá discriminar y seleccionar qué digitaciones son las idóneas para las enseñanzas básicas, ya que en la mayoría de publicaciones no coinciden todas las digitaciones.

En las enseñanzas profesionales ya no encontramos una clara determinación hacia el estudio de las digitaciones. Tampoco respecto a las tesituras o tonalidades que abarca, ya que a principio de las enseñanzas profesionales el alumno abarcará la práctica totalidad de la tesitura del instrumento, a falta de las últimas notas sobre-agudas como el Mi_4 o Fa_4, que deberá conocer en los últimos cursos de esta etapa. El aprendizaje de las digitaciones por lo general, en esta etapa, viene ligado al objetivo de autonomía, por este motivo encontramos numerosos objetivos como: Utilizar adecuadamente, con un grado de autonomía cada vez mayor, los conocimientos musicales para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: digitación, articulación, dinámica y fraseo; Aplicar y controlar los conocimientos ya adquiridos para solucionar problemas de digitación, articulación y dinámicas; Demostrar autonomía progresivamente mayor para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: digitación, articulación, fraseo, etc....

Teniendo en cuenta los objetivos anteriormente mencionados, no se establece con claridad la función o la utilidad de las digitaciones a aprender, simplemente encontramos alguna cita sobre "solucionar problemas de digitación", pero en ningún momento se especifica qué tipo de problemas. No obstante en algunas de las programaciones analizadas encontramos más concreción sobre la temática de las digitaciones. Es de gran relevancia el siguiente objetivo: Controlar digitaciones alternativas del fagot en función de la afinación, las dinámicas, la articulación, los cambios en la expresión o la solución de problemas técnicos. El primer dato de importancia es especificar digitaciones "alternativas", es decir, otras digitaciones diferentes a la principal o estándar, con la cual poder solucionar problemas técnicos o interpretativos de aspectos musicales, relacionados con la afinación, dinámicas, articulación o cambios en la expresión. Dicho objetivo estará relacionado con los siguientes contenidos, los cuales aumentan en grado de complejidad según el curso: en segundo curso de enseñanzas profesionales, estudio de nuevas digitaciones según exigencias del pasaje a interpretar, controlar desde si bemol grave hasta Do sobreagudo en escalas cromáticas; en tercero de enseñanzas profesionales, estudio de nuevas digitaciones posibles para controlar afinación y flexibilidad según el contexto musical; y por último, para el sexto curso de enseñanzas profesionales, control de las digitaciones posibles para controlar afinación y flexibilidad según el contexto musical llegando a conocer su registro completo. Entre otros contenidos de similar importancia destacamos: digitaciones reales, alternativas, tablas de trinos y trémolos, principios básicos de la digitación. En este último contenido también se diferencia entre digitaciones "reales" y "alternativas", además especifica "tablas de trinos y trémolos", lo cual es de gran importancia ya que no solo nombra los trinos y trémolos como problemas concretos en cuanto a digitación, sino que especifica la utilización de "tablas" para la consulta de dichos trinos y trémolos.

Sin embargo, los principales criterios evaluación relacionados con los objetivos y contenidos anteriormente mencionados, hacen referencia a la autonomía, y se podría resumir con el siguiente criterio el cual aparece en algunas de las programaciones analizadas: saber resolver problemas de digitación.

Sin duda, en las enseñanzas superiores es dónde el alumno más debe demostrar el más alto nivel en el dominio de las digitaciones. No obstante, tal y como están representadas las guías docentes en la actualidad, no se refleja la importancia del estudio de las digitaciones. Éstas quedan más bien implícitas dentro de las competencias referentes a la técnica instrumental, como por ejemplo: expresarse musicalmente con su instrumento/voz de manera fundamentada en el conocimiento y dominio en la técnica instrumental y corporal, así como en las características acústicas, organológicas

y en las variantes estilísticas. Tan solo algunas guías docentes nombran las digitaciones en el apartado de los contenidos, como: desarrollo de la velocidad y de toda la gama de articulaciones con especial atención a su aplicación en los registros extremos y con digitaciones de uso infrecuente o de máxima dificultad. Y otras en los criterios de evaluación, como el siguiente ejemplo: conseguir la digitación y la articulación necesaria para superar los pasajes de gran dificultad que aparecen en los estudios y obras programados para este curso.

No obstante, cabe destacar que en varias programaciones encontramos un tema dedicado únicamente a la digitación, además de bibliografía específica como el *Essentials of Bassoon technique* de Cooper y Toplansky, posiblemente la publicación más completa acerca de la técnica y el uso de las digitaciones.

Capítulo 3

~

Diseño metodológico de la investigación

3.1. Justificación del enfoque metodológico.

En el presente apartado pretendemos realizar una descripción detallada del paradigma elegido para la realización de la presente investigación. Según Taylor y Bogdan (1987): "El término metodología designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas". Como señalan Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez (1999) la elección de un método de investigación viene ligada a la naturaleza de las cuestiones a investigar. Gurdián-Fernández (2007) parte del supuesto de que el método es una brújula, que no solo ayuda a no perderse o a desviarse del camino, sino que además "[…] indica cómo plantear las preguntas de investigación o problemas, cómo no sucumbir en el embrujo de las técnicas y los datos y, además, es el mediador estable entre conocimiento y realidad" (pág. 139). La investigación cualitativa, como señalan McMillan y Schumacher (2005): "es el sondeo con el que los investigadores recopilan datos en situaciones reales por interacción con personas seleccionadas en su propio entorno" (pág. 400). Partiendo de la creencia de que la realidad es una "construcción social", la filosofía constructivista en la que se basa la investigación cualitativa entiende dicha realidad como una experiencia heterogénea, interactiva y socialmente compartida (McMillan y Schumacher, 2005).

Debido a las características del tema planteado en la presente investigación, así como el afán descriptivo e interpretativo de la misma, hemos optado por un enfoque cualitativo, recalcando la importancia para la elaboración de la teorías, el desarrollo de las normas, el progreso de la práctica educativa y la explicación de temas sociales (McMillan y Schumacher, 2005). Dicho enfoque metodológico atraviesa diversas disciplinas y perspectivas teóricas, así como numerosos métodos de investigación y una amplia gama de estrategias en cuanto a la recogida de datos (Sandin, 2003)

Hemos realizado una revisión lo suficientemente amplia referente a las diferentes opciones existentes en la metodología de la investigación cualitativa y educativa. Con esto se ha pretendido definir un esquema metodológico que nos ayudará a regir la presente investigación. Entre los autores consultados destacan Stake (1998), Rodríguez Gómez, Gil Flores y Eduardo García (1999), Mejía Navarrete (2000, 2004), Sandin (2003), Flick (2004), McMillan y Schumacher (2005), Bresler (2006) y Kvale (2011).

Antes de seguir con el diseño metodológico, creemos que es importante señalar algunas de las ideas más representativas de la investigación cualitativa. Justificando así la elección de dicho método y mostrando la idoneidad de este enfoque para la realización de la presente investigación.

Uno de los puntos que destaca Stake (1998) en los estudios cualitativos es que el investigador no descubre sino que construye el conocimiento. Esto se debe a que este tipo de investigación tiene

como objetivo, entre otros, comprender en profundidad fenómenos educativos y sociales. Además, como señala Flick (2004) pretende analizar casos concretos en su contexto, su particularidad temporal y local.

> "Los rasgos esenciales de la investigación cualitativa son la elección correcta de métodos y teorías apropiados, el reconocimiento y el análisis de perspectivas diferentes, las reflexiones de los investigadores sobre su investigación como parte del proceso de producción del conocimiento y la variedad de enfoques y métodos" (Flick, 2004, pág. 18).

Para Mejía Navarrete (2004): "La investigación cualitativa es el procedimiento metodológico que utiliza palabras, textos, discursos, dibujos, gráficos e imágenes para comprender la vida social por medio de significados y desde una perspectiva holística, pues se trata de entender el conjunto de cualidades interrelacionadas que caracterizan a un determinado fenómeno" (p. 278). El mismo autor recalca como el "método cualitativo ha revalorizado al ser humano concreto como objeto central de análisis" (Mejía, 2004), señala además como contrasta con el cientificismo positivista de métodos anteriores.

Hernández Carrera (2014) destaca como rasgo fundamental que la investigación cualitativa no parte de un concepto claro sobre lo que se estudia ni de una hipótesis que posteriormente será validada. Sino que estos conceptos e hipótesis se irán formulando durante la propia investigación. Como la mayoría de los autores coincide en que "el investigador es una parte fundamental del proceso de investigación no ya sólo aportando experiencias de campo sino participando con su propia reflexividad" (pág. 190).

McMillan y Schumacher (2005) resaltan la filosofía constructivista como base de la investigación cualitativa, y cómo ésta asume la realidad como experiencia heterogénea, interactiva y socialmente compartida, la cual es interpretada por los individuos. Los autores acuñan esta realidad como "construcción social".

Flick (2004), por su parte, señala cómo los investigadores cualitativos, a través de la reflexión, de la investigación forman parte activa del proceso de producción del conocimiento convirtiéndose en un elemento indispensable de la misma al ser, en cierta medida, "expertos" en el campo que estudian. La investigación cualitativa busca comprender el fenómeno en estudio desde el interior, por este motivo, el citado autor, añade la *Verstehen* como principio epistemológico. Por último, entiende los textos como material empírico, ya que éstos son la base para la interpretación y la construcción.

Otro rasgo característico de la investigación cualitativa es su atención al contexto, ya que la investigación se realiza en contextos naturales, en ningún momento son modificados o construidos. Sandín (2003), al igual que Flick, citado en el párrafo anterior, destaca la importancia del investigador como instrumento principal de la investigación, tanto por su interacción durante la recogida de datos como por su interpretación de los mismos.

Stake (1998) pone especial énfasis en el punto de vista del investigador, el cual teniendo en cuenta su propia conciencia, forma parte activa de la investigación emitiendo juicios subjetivos, analizando y resumiendo. Con lo cual, es proceso y el desarrollo de la investigación se verán afectados por el grado de implicación del investigador.

3.2. Planificación y desarrollo de la investigación

Aunque cada autor intenta dar un estilo propio a las teorías de la investigación cualitativa, podemos considerar que prácticamente todos están de acuerdo en que la investigación cualitativa consta de cuatro etapas básicas: la recogida de datos, el análisis de datos, la generación de teoría y la redacción del informe de la investigación. Puede parecer, al exponerlas de esta manera, que las citadas etapas tienen un principio y un fin claramente definidos, pero realmente se superponen y se mezclan al intentar responder a las cuestiones planteadas en la investigación. Hay que tener en cuenta que los diseños de la investigación cualitativa a menudo brotan como resultado de las reflexiones del investigador tras las primeras aproximaciones. (Rodríguez et al., 1999).

Rodríguez, Gil y García (1999) proponen una primera fase denominada preparatoria, en la que se intenta establecer el marco conceptual y teórico. Así, primeramente deberemos realizar un ejercicio de reflexión acerca del objeto de estudio, y posteriormente necesitaremos planificar las actividades que se ejecutarán en las fases posteriores. Esta fase es de vital importancia, ya que en ella se construirán los pilares sobre los que se apoyará la metodología de la investigación. Según Stake (1998) "la buena investigación no es tanto una cuestión de buenos métodos como de buen razonamiento" (pág. 28).

La siguiente fase sería la recogida de datos, ésta debe llevarse a cabo en el contexto natural en el que se encuentran los mismos. Podemos diferenciar dos grupos de técnicas de recogida de datos, por un lado tendríamos las técnicas directas o no interactivas, entre las que estarían la observación participante, las entrevistas cualitativas y las historias de vida. Por otro lado estaría el análisis de documentos, en este grupo entrarían los documentos oficiales como planes de estudio o currículos y los personales como cartas o diarios. Cabe señalar, que denominar a esta fase "recolección de datos"

es una cuestión terminológica ya que en la investigación cualitativa más que recoger datos, se generan a partir de la interacción.

A continuación vendría la fase de análisis de los datos. Una característica del método cualitativo, es que dicho análisis no se deja para el final, sino que se va realizando paralelamente durante todo el proceso investigativo. Incluso la propia codificación es ya una primera etapa del análisis. Este hecho intenta establecer categorías y al mismo tiempo va modificándose y adaptándose a la propia investigación y cubriendo posibles lagunas que surjan durante la misma. Rodríguez, Gil y García (1999) destacan que la obtención de datos no es un proceso lineal, sino que las diferentes etapas se superponen y puede durar todo el proceso de investigación.

La tercera etapa que la mayoría de los autores coinciden en situar dentro de las diferentes fases de la investigación cualitativa es la que se refiere a la generación de teoría. Si la investigación se ha realizado correctamente, ésta no debe quedarse en una simple descripción por detallada que sea, sino que debe generar teoría a través de los datos que se han recogido. Como apuntan Glaser y Strauss (1967) la generación de teoría es un proceso, no un producto.

La última fase de la investigación cualitativa es la redacción del informe final de investigación. Una cuestión importante es que debe ser rico en detalles, correctamente descrito, holístico, contextualizado, con ejemplos representativos y con abundante información para que el lector pueda juzgar por sí mismo la credibilidad de la investigación (Ramos, 2005).

3.3. Población de la investigación

- Estudio inicial de la población. Elaboración del censo de fagotistas españoles

En este apartado pretendemos justificar y describir la estrategia ideada para la selección de los participantes, que en el caso de esta investigación, tal y como señalarían Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez (1999), se trata de una selección deliberada e intencional. Esta selección estará basada en un caso "ideal-típico".

En investigación cualitativa, la muestra o selección de los participantes suele estar justificada porque los informantes seleccionados tienen unos perfiles que no cumplen otros miembros de la comunidad o grupo investigado. El investigador establecerá unos criterios sobre los cuales elegir a los participantes en el proceso, en base a su perfil o atributos que posea dicho sujeto para considerarlo como informante clave. Para ello el investigador tendrá en cuenta un gran número de variables entre las personas pertenecientes al grupo o comunidad (Rodríguez et al., 1999).

En este caso, los informantes son fagotistas profesionales en activo en España. Todos ellos dispuestos a colaborar con la investigación de manera activa, y manifestando un gran interés por el estudio, así como una gran capacidad reflexiva sobre los aspectos más personales. Dado que las entrevistas y los aspectos a tratar producen que el informante realice un gran ejercicio de reflexión e introspectiva sobre aspectos personales, profesionales y docentes no exentos de controversia y autocrítica, se opta por que la identidad de los informantes se mantenga en el anonimato, de esta manera no verán comprometida su contribución.

Se ha intentado que la selección de los participantes sea lo más amplia y heterogénea posible, de forma que los fagotistas entrevistados además de proporcionar valiosísima información conforme a su perfil, ésta aporta una variada perspectiva debido a que dichos sujetos han tenido experiencias educativas y profesionales por todo el mundo, lo cual enriquece todavía más la visión de cada individuo, ya que no es un simple reflejo del papel que desempeñan en la actualidad, sino una visión de su trayectoria y sus experiencias en otros países y otros contextos.

Para conocer el ámbito de esta investigación y la "población" de fagotistas en España, se realizó un censo con los fagotistas profesionales en activo. Tras un arduo trabajo de investigación y recopilación de datos, se obtuvo un censo compuesto por 220 profesionales con diferentes perfiles. La tabla completa con el censo de fagotistas se puede consultar en el Anexo II, en ella se ha suprimido el dato referente al nombre y apellidos de cada individuo para preservar la confidencialidad y la protección de datos. En un primer nivel diferenciamos a los fagotistas por dos perfiles: intérpretes y docentes. Por un lado, entre los intérpretes consideramos a los empleados en orquestas profesionales, bandas de música civiles profesionales y bandas de música militares. Por otro lado, entre los docentes se consideró crear dos categorías, docentes en conservatorio superior y docentes en conservatorio elemental y/o profesional. En las siguientes tablas (Tabla 5 y Tabla 6) se muestran los datos del censo realizado y las diferentes clasificaciones según su perfil profesional, sexo y nacionalidad:

Tabla 5: Clasificación de los fagotistas en activo según su perfil profesional.

Intérpretes	Nº		**Docentes**	Nº	
Orquesta profesional	59	27%	Enseñanzas Profesionales	116	53%
Banda Municipal	20	9%			
Banda Militar	7	3%	Enseñanzas Superiores	18	8%
Total Intérpretes	**86**	**39%**	**Total Docentes**	**134**	**61%**

Tabla 6: Clasificación de los fagotistas en activo según sexo y nacionalidad.

Sexo	Nº		**Nacionalidad**	Nº	
Hombres	176	80%	Españoles	202	92%
Mujeres	44	20%	Extranjeros	18	8%

En numerosos casos se ha encontrado que algunos sujetos simultanean dos actividades profesionales, ya sea: docencia e intérprete en orquesta; docencia en conservatorio Profesional y docencia en conservatorio Superior; docencia e intérprete en Banda Municipal, etc. En estos casos dicho sujeto se ha censado con el perfil de su actividad principal. En cuanto a la categoría de docentes, tan solo se ha tenido en cuenta los centros dependientes de las administraciones públicas autonómicas así como de conservatorios profesionales municipales.

Según Mejía Navarrete (2000) "En la muestra estadística, la representatividad se establece en función del número de individuos". En el caso de nuestra investigación, no se pretendía realizar una muestra estadística, sino que buscábamos la heterogeneidad estructural del objeto de estudio. No obstante, se decidió realizar las entrevistas a un 10% del censo total, intentando mantener los porcentajes delimitados de perfil profesional, sexo y nacionalidad. Finalmente la muestra constó de un total de 23 individuos. En las siguientes tablas (Tabla 7, Tabla 8 y Tabla 9) se muestra los datos de los sujetos seleccionados y su clasificación según su perfil profesional, sexo, nacionalidad y rango de edad:

Tabla 7: Clasificación del perfil profesional de los fagotistas seleccionados para la muestra.

Intérpretes	Nº		**Docentes**	Nº	
Orquesta profesional	6	26'1%	Enseñanzas Profesionales	11	47'9%
Banda Municipal	2	8'7%			
Banda Militar	1	4'3%	Enseñanzas Superiores	3	13%
Total Intérpretes	9	**39'1%**	**Total Docentes**	14	**60'9%**

Tabla 8: Clasificación de los fagotistas seleccionados para la muestra según sexo y nacionalidad.

Sexo	Nº		**Nacionalidad**	Nº	
Hombres	19	82’6%	Españoles	21	91’3%
Mujeres	4	17’4%	Extranjeros	2	8’7%

Tabla 9: Clasificación de los fagotistas seleccionados para la muestra por rango de edad.

Rango de edad	Nº	
26-30	1	4’3%
31-35	5	21’7%
36-40	3	13%
41-45	3	13%
46-50	4	17’5%
51-55	4	17’5%
56-60	----	----
61-65	----	----
66-70	3	13%

- Selección de la muestra

> “Establecidos la composición estructural de la muestra y el número de unidades, ahora es importante señalar los criterios para la elección de las personas que se van a entrevistar. Sin embargo, no existen principios delimitados y precisos, la determinación de las personas seleccionadas es resultado de la forma que asume la representatividad de la muestra estructural y de la práctica de la investigación cualitativa” (Mejía, 2000, pág. 174).

Finalmente, y una vez determinados los perfiles de la selección de los fagotistas a entrevistar, se realizó una selección intencional, de esta manera, como menciona Martínez-Salgado (2012): “Cada unidad es cuidadosa e intencionalmente seleccionada por sus posibilidades de ofrecer información profunda y detallada sobre el asunto de interés de investigación”. En nuestro caso se intentó que los perfiles de los seleccionados abarcaran el mayor número de variables posibles, con el fin de que los

informantes tuvieran experiencias muy diversas entre sí, y de esta manera enriquecer la información aportada a la investigación. Entre dichas variables estaban: la experiencia como docente, que abarca desde docentes con menos de un año de experiencia hasta docentes con más de cuarenta años de experiencia; sujetos que compaginan su actividad como intérprete con la docencia o sujetos que su actividad profesional se limita a uno de los dos perfiles; individuos formados en España o los que se han formado en el extranjero; sujetos para los que el tema principal de la investigación les había creado algún tipo de inquietud o los que no habían reflexionado al respecto, etc.

3.4. Técnicas e instrumentos de investigación

- La entrevista

Un punto de vista global respecto a la entrevista cualitativa es el propuesto por Hernández Carrera (2014): "La entrevista cualitativa, como recogida de información, trata de entender desde el punto de vista del sujeto" (pág. 188).

La investigación con entrevistas cualitativas tiene una larga historia en las ciencias. A lo largo del siglo XX encontramos numerosos estudios realizados con entrevistas, algunos de ellos tan trascendentales que han "cambiado la manera de comprender la situación humana y de manejar el comportamiento humano" (Kvale, 2011, pág. 32). Dos claros e importantísimos ejemplos son la teoría del psicoanálisis de Freud y la teoría de Piaget.

Para Meo y Navarro "el trabajo de los/as investigadores cualitativos debe ser entendido como una profesión que también tiene aspectos creativos y propios de un oficio" (pág. 124).

Kvale (2011) nos propone dos metáforas contrapuestas que pueden ilustrar diferentes concepciones epistemológicas de la entrevista como proceso de recogida de datos y construcción de conocimiento, estas son el entrevistador como minero o como viajero. Por un lado, la metáfora del entrevistador como minero entiende el conocimiento como un metal enterrado, de manera que el entrevistador desentierra ese valioso metal. Por otro lado, la metáfora del entrevistador como viajero concibe al investigador como un viajero, que recorre países lejanos, como un territorio desconocido deambulando libremente, entablando conversaciones, viajando en compañía y oyendo a los habitantes sus propias historias para conocer su mundo. Se diferencia claramente los conceptos producción de conocimiento tan diferenciado entre ambas metáforas. La entrevista como minero se considera como un momento de recogida de datos separado del análisis de los mismos. En cambio en la concepción como viajero la entrevista y al análisis son fases entrelazadas de construcción de conocimiento.

No existe una entrevista estándar, modelo o ideal, sino que esta dependerá de factores como el tema y el propósito de la entrevista, así como de los sujetos que intervienen en ella y el conocimiento buscado (Simons, 2011 y Kvale, 2011).

Kvale (2011) entiende las entrevistas como un proceso progresivo y lineal, que consta de siete fases: organización temática, diseño, entrevista, transcripción, análisis, verificación e informe. El citado autor considera que debemos prestar más atención a las etapas de organización, temática y diseño, de este modo tendremos mayor probabilidad de conseguir una entrevista de éxito. Además, de este modo las etapas posteriores se realizarán de un modo más sencillo y nos permitirá alcanzar un nuevo conocimiento significativo. Será misión del entrevistador sistematizar, ordenar, relacionar y extraer las conclusiones en relación al problema estudiado (Rodríguez et al., 1999).

McMillan y Schumaker (2005) proponen varios tipos de entrevista: la entrevista informal tipo conversación, el acercamiento a través de una entrevista guiada y la entrevista estándar con un principio y un final. En la entrevista informal tipo conversación, no existe una premeditación sobre las preguntas ni sobre su tema, sino que estas surgen a partir del momento de la entrevista y se formulan según el curso natural de los hechos; en la entrevista guiada, los temas se determinan antes, pero es el investigador quién decide el orden de las preguntas; en la entrevista estándar con un principio y un final, a los sujetos se les realizan las mismas preguntas y en el mismo orden, por lo que el entrevistador tiene menos posibilidad de redirigir la entrevista.

Conociendo los diferentes puntos de vista acerca de las entrevistas cualitativas y buscando la que mejor se adapte a la presente investigación, se decidió adoptar el paradigma propuesto por Kvale (2011) y realizar entrevistas semi-estructuradas. Este tipo de entrevistas son las más comúnmente empleadas en investigación cualitativa, constan de una secuencia de temas a tratar así como un guion de preguntas estándar o preparadas. No obstante, son susceptibles de cambio, ya sea en las preguntas o en la secuencia, así como la posibilidad de profundizar en ciertos aspectos antes las respuestas de los entrevistados (Kvale, 2011).

El guion de entrevista que hemos diseñado, se articula en tres grandes bloques de contenido[31]:

- El primero de ellos, a modo de introducción, pretende definir el perfil del entrevistado considerando tanto su formación como su experiencia profesional.
- En el segundo, se incide sobre cuestiones didácticas de la enseñanza actual de las digitaciones.

[31] El guion de entrevista se puede consultar en el Anexo III

- En el tercero se abordan cuestiones prácticas relacionadas con la interpretación.

Las entrevistas han sido realizadas personalmente por el investigador, lo cual facilita la adecuación del contenido de las mismas a las características personales de cada sujeto, además de la riqueza que supone la comunicación no verbal. No obstante, para su posterior análisis las entrevistas han sido transcritas[32]. Por este motivo, nuestro trabajo analítico se desarrolla sobre textos, ya que aunque dichos textos representan las producciones y las acciones humanas, las transcripciones nos ayudarán a cotejar y equiparar los aspectos referentes a cada parte de nuestra investigación (Colás, 1997). Sin embargo, tenemos que considerar que el significado no es estático, sino dinámico, y que el lenguaje está compuesto de muchos lenguajes o discursos, asimismo, "[…] como investigadores, cuando reconstruimos "discursos" *construimos* nuestra propia imagen del mundo, y tenemos cierta responsabilidad respecto de la forma en que *funcionará* nuestro análisis." (Banister et al., 2004, pág. 137).

- Análisis de documentos

La mayoría de las investigaciones requieren del análisis de documentos (Stake, 1998). Según Simons (2011), el análisis de documentos debe ser usado menos que la observación o la entrevista. Esta autora considera al análisis de documentos como una forma de enriquecer el contexto, aportando datos que contribuyan al análisis de la cuestión. A través de los documentos podemos conocer lo que hay detrás de la cultura organizativa, de determinadas actitudes… Los documentos además pueden sugerir cuestiones a investigar, así como promover contextos para la interpretación de entrevistas.

Los diferentes tipos de textos tienen que ser entendidos teniendo en cuenta el contexto en que se escriben y son leídos (Hodder, 2000)

La mayor ventaja de usar documentos es que son estables, discretos, exactos y tienen una amplia cobertura . En lo que concierne a las desventajas, Yin (1994) destaca que son difíciles de recuperar, que pueden aportar una información incompleta o parcial y que el acceso puede ser difícil. En cualquier caso, la utilidad más importante de los documentos es corroborar o no los resultados obtenidos por otras fuentes (Yin, 1994).

[32] La transcripción de todas las entrevistas realizadas se encuentran en el Anexo IV

En nuestra investigación hemos analizado documentos de diferente naturaleza, debido al estudio central de la investigación.

Por un lado, hemos realizado una revisión bibliográfica sobre las digitaciones para fagot, este tipo de documento nos ha aportado información acerca del instrumento y nos ha permitido realizar gran parte de la contextualización. Además, en algunas monografías se han encontrado consideraciones muy interesantes sobre la enseñanza de las digitaciones. Por otro lado, se ha realizado una revisión bibliográfica sobre la metodología en investigación cualitativa, con ello hemos establecido el marco metodológico de la investigación y su diseño metodológico. Por último, se han analizado documentos oficiales pertenecientes a normativa acerca de las enseñanzas regladas en conservatorios de música, así como programaciones didácticas y guías docentes, con el fin de conocer la situación normativa actual respecto a la enseñanza de digitaciones.

Las tablas de digitaciones ha sido el otro tipo de documento imprescindible para la realización de esta investigación. Hemos realizado una recopilación de todas las digitaciones recogidas en las tablas, para su interpretación y posterior análisis.

- Análisis de contenido

Ander-Egg (1995) define el análisis de contenido como una técnica de recopilación de información que permite estudiar el contenido manifiesto de una comunicación, clasificando sus diferentes partes conforme categorías establecidas por el investigador, con el fin de determinar de manera sistemática y objetiva dichas categorías dentro del mensaje. Por su parte, Sommer y Sommer (2001) lo describen como una técnica para describir sistemáticamente la forma y el fondo del material escrito o hablado como publicaciones, entrevistas grabadas, cartas, canciones, caricaturas, dibujos animados, circulares publicitarias, medios masivos, etc. Estas dos perspectivas se resumen en el planteamiento de Ruiz Olabuénaga (2007) en cuanto a la posibilidad de llevar a cabo una doble lectura de un texto: una directa del sentido manifiesto y otra soterrada del sentido latente.

El análisis de datos cualitativos es generalmente inductivo, interactivo y ecléctico. Precisa de una revisión minuciosa de los datos para definir las categorías sobre el objeto de estudio y relacionarlas, con el fin de desarrollar hipótesis iniciales, que serán revisadas y posiblemente modificadas durante posteriores análisis. Primeramente, hemos desmembrado los textos en unidades relevantes y significativas, asociadas con un tema que mantiene su conexión en el objetivo de estudio. Posteriormente, hemos categorizado estas unidades de acuerdo a un sistema, y manteniendo las categorías en forma abierta para una posible modificación, nuevas unidades de información o bien,

nuevas categorías. Por último, hemos establecido las similitudes conceptuales de las categorías que nos permitirán la teorización (Colás, 1997 y Teddlie y Tashakkori, 2009).

En el caso de esta investigación, el material lo constituyen las respuestas de la entrevista, con un objeto de análisis de base gramatical (palabra, frase, párrafo). Dentro de este contexto, la inferencia es un elemento central (Ruiz, 2007), y se encuentra dentro del paradigma interpretativo, por lo tanto, su objetivo científico (Colás, 1997) se dirige hacia alguna de las siguientes tareas: explicar y crear generalizaciones, desarrollar nuevos conceptos, reelaborar conceptos existentes, refinar conocimientos, identificar problemas, clarificar y comprender la complejidad y desarrollar la teoría.

El análisis de los datos en la investigación cualitativa requiere de una técnica concreta como es el análisis de contenido. De acuerdo con el objeto de estudio establecido en esta investigación y los instrumentos utilizados (entrevista semi-estructurada y análisis de documentos), al igual que para los documentos analizados, la recolección de la información aportada por los sujetos entrevistados se resumen en palabras, enunciados, textos -datos narrativos como mencionan (Teddlie y Tashakkori, 2009). Esto nos conduce a realizar el análisis de contenido. Este tipo de análisis es una técnica que nos permite leer e interpretar el contenido de toda clase de documentos, en particular los documentos escritos; asimismo, se basa en una lectura, la cual es una forma de obtener información para luego analizarla y generar planteamientos teóricos o generalizaciones sobre ella (Ruiz Olabuénaga, 2009).

De acuerdo con Ruiz Olabuénaga (2007), el análisis de contenido implica efectuar de manera circular y alternativa dos tareas distintas, la de recoger la información y la de análisis. Esta idea de proceso la encontramos en diferentes autores como Colás (1997), quien plantea que el análisis no es una etapa precisa ni concreta de la investigación, sino que se desarrolla a lo largo de todo el proceso de investigación, extendiéndose hasta que los nuevos datos no aportan nuevos desarrollos teóricos; o González Rey (2000), cuando habla del trabajo de campo como un proceso permanente donde establecemos relaciones y construimos ejes relevantes de conocimiento dentro del escenario donde investigamos el problema; o finalmente, Teddlie y Tashakkori (2009), quienes describen el análisis cualitativo como una interacción que inicia en el campo durante la recolección de datos y continua aun cuando se está redactando el informe de investigación.

3.5. Codificación y análisis de los datos

El análisis de datos consiste en examinar, categorizar, etiquetar o, en caso contrario, recombinar los hallazgos en dirección al propósito inicial de estudio. Es una de las partes más complejas debido a que las estrategias de análisis no son fáciles de aplicar ni se puede hacer de una manera mecánica, no hay ninguna receta válida a seguir (Yin, 1994).

El método utilizado para el análisis de las entrevistas, además de ser objeto de reflexión antes de las entrevistas, se puede incorporar en la propia situación de entrevista. De esta manera, se podrán confirmar o rechazar sus interpretaciones durante la entrevista, y redirigirla para profundizar en uno u otro aspecto. Con esa interacción "sobre la marcha", se adelantan aspectos fundamentales del análisis, clarificando conceptos y haciéndolo más sencillo y manejable (Kvale, 2011).

Para Kvale (2011) la categorización reduce y estructura las extensas transcripciones de las entrevistas en unas pocas tablas y cifras. De esta manera, categorizando las entrevistas de una investigación podemos proporcionar una visión general de grandes cantidades de transcripciones y facilitar las comparaciones y la comprobación de hipótesis.

Glaser y Straus (1967) conciben la codificación como un rasgo clave en el enfoque de la *teoría fundamentada* en investigación cualitativa. La codificación abierta se refiere al "proceso de descomponer, examinar, comparar, conceptualizar y categorizar los datos" (Strauss y Corbin, 1990, cit. en Kvale, 2011, 138)

Por codificación, entendemos la operación de asignar a cada unidad de significado un código propio de la categoría en la que se incluye. Puede llevarse a cabo en diferentes momentos de la investigación. Podemos diferenciar entre "códigos descriptivos (atribuyen una unidad a una clase de fenómenos) que se utilizan al comienzo de la investigación y códigos con mayor contenido inferencia (interpretativos y explicativos) que se utilizan con posterioridad" (Quecedo y Castaño, 2003, pág. 29).

Aunque consideramos que no existe un modo estandarizado de análisis de datos, es cierto que en la mayoría de los estudios cualitativos encontramos una serie de actividades y operaciones comunes que creemos deben ser contemplados. Estas tareas son la reducción de datos, la disposición y transformación de datos y la obtención y verificación de conclusiones. Este proceso, según Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez (1999), no deben darse de manera lineal sino que puede darse simultáneamente, de manera reiterativa y forma interconectada.

a) Reducción de datos

Como reducción de datos entendemos el proceso en el que se seleccionan, delimitan y apartan los datos clave recogidos en la investigación. De este modo, y tras esta fase de simplificación de los datos, la información será más manejable (Simons, 2011).

La categorización y la codificación son, posiblemente, las tareas de reducción de datos más representativas y habituales. Además con la reducción de datos descartaremos o seleccionaremos parte del material informativo recogido, para lo cual tendremos en cuenta determinados criterios teóricos o prácticos (Rodríguez et al., 1999).

b) Disposición y transformación de datos

La naturaleza de los datos cualitativos propicia algunas dificultades para su análisis. Por ello, debemos presentar los datos de una manera ordenada y funcional. De esta manera, será más fácil resolver cuestiones de la investigación, presentando los datos de forma ordenada, abarcable y operativa. Si además, esta disposición requiere un cambio en los datos presentados nos conducirá a lo que denominamos transformación de los datos (Rodríguez et al., 1999).

c) Obtención y verificación de conclusiones

"La interpretación de datos está en el centro de la metodología cualitativa" (Flick, 2004, pág. 192). Simons (2011) conceptualiza la interpretación refiriéndose a ésta como la comprensión y percepción que se obtiene por el tratamiento holístico e intuitivo de los datos y de lo que revelan las ideas. "Para comprender y analizar declaraciones es necesario tener en cuenta el contexto en el que suceden" (Flick, 2004, pág. 213).

Este análisis de los datos está presente durante toda la investigación. Ya que desde el momento que nos planteamos nuestros propósitos de investigación y diseñamos nuestro estudio ya estamos enmarcando nuestro análisis (Simons, 2011).

El proceso de análisis debe darse por finalizado una vez alcanzado el punto de saturación teórica (Hernández, 2014).

Para Kvale "codificar implica asignar una o más palabras clave a un segmento de texto para permitir la identificación posterior de una declaración" (Kvale, 2011, pág. 138).

Para la realización de esta investigación hemos creado cinco categorías o temas principales de investigación, los cuáles hemos enunciado de la siguiente manera:

1ª categoría: secuenciación en el aprendizaje de digitaciones.

2ª categoría: digitaciones alternativas.

3ª categoría: material de apoyo.

4ª categoría: formación recibida.

5ª categoría: recomendaciones para abordar el problema.

La primera de las categorías, secuenciación en el aprendizaje de digitaciones, es de las primeras cuestiones que se abordan en el guion de entrevista. Pretende que los entrevistados reflexionen, entre otras cuestiones, sobre qué tesitura es la adecuada para abordar en cada etapa de las enseñanzas, y sobre los problemas encontrados al inicio de las enseñanzas básicas (problema del tamaño del instrumento, diferentes ritmos de aprendizaje, etc…)

El segundo tema, es uno de los más personales de la entrevista, las digitaciones alternativas. En esta categoría intentamos conocer las digitaciones utilizadas por los entrevistados, y además los entrevistados reflexionan y argumentan el porqué de esa elección. Así mismo, intentaremos conocer de cada sujeto que problemas ven en la aplicación de las mismas y en qué momento se deben ir introduciendo las digitaciones alternativas.

Respecto a la siguiente categoría, pedimos a los sujetos que compartan sus conocimientos acerca de la bibliografía de referencia, y qué tipo de material de apoyo han utilizado y porqué lo han necesitado.

En la cuarta categoría focalizaremos sobre la formación recibida, de esta manera conoceremos y contextualizaremos los argumentos de cada uno de los entrevistados, conociendo sus experiencias sobre la formación recibida sobre digitaciones.

Por último, a cada sujeto entrevistado se le invitó a aportar recomendaciones a la hora de abordar el problema de la investigación, como sus recomendaciones para trabajar y tener en cuenta para la elección de digitaciones alternativas.

Posteriormente establecimos una codificación inicial, la cual fue desarrollándose y variando sensiblemente durante todo el proceso de investigación hasta configurar la definitiva. Cada código

está estrechamente relacionado con alguna de las categorías establecidas. En la siguiente tabla (Tabla 10) mostramos las categorías y los códigos a los que se encuentran vinculados:

Tabla 10: Análisis entrevistas: categorías y códigos.

Categorías	Códigos
Secuenciación en el aprendizaje de digitaciones	- Problema digitaciones - Tesitura 1º - Tesitura 4º - Tesitura completa - Escala cromática
Digitaciones alternativas	- Experiencia cambios de digitación - Introducción digitaciones alternativas - Tocar en grupo - Digitaciones alternativas estandarizadas - Llaves de resonancia - Llaves de octava
Material de apoyo	- Métodos sobre digitaciones - Material de apoyo - Bibliografía de referencia
Formación recibida	- Cómo aprendieron - Descubrimiento de digitaciones alternativas - Cambios de digitaciones
Recomendaciones para abordar el problema	- Práctica personal - Propuesta de ejercicios

3.6. Fiabilidad y validez

Es necesario verificar las conclusiones alcanzadas tras la realización del estudio para poder confirmar que los resultados se corresponden con los significados y las interpretaciones que los participantes atribuyen a la realidad (Rodríguez et al., 1999).

Kvale (2011) sostiene que la fiabilidad se refiere a la coherencia del resultado y la validez. De esta manera podremos determinar si un estudio con entrevistas ha investigado lo que se pretende que investigue.

"Las cuestiones de fiabilidad y validez van más allá de las preocupaciones técnicas o conceptuales y plantean problemas epistemológicos sobre la objetividad del conocimiento y la naturaleza de la investigación con entrevistas" (Kvale, 2011, pág. 155).

A diferencia de la investigación cuantitativa, en la investigación cualitativa el investigador es consciente de formar parte de la investigación. Es necesario adoptar ese rol para controlar su participación activa en la investigación y explicar detalladamente su posición respecto al estudio. Lo que incluye explicar las decisiones tomadas respecto a la población, la muestra, etc.

En cuanto a los análisis de entrevistas y de datos realizados en la presente investigación, coincidimos con Flick (2004) en la necesidad de explicar dos aspectos sobre fiabilidad. En primer lugar, destacamos la necesidad de explicar la génesis de los datos para que sea posible comprobar cuáles son las declaraciones del sujeto y dónde empieza la interpretación del investigador. Por otro lado, los procedimientos se deben hacer explícitos y deben quedar documentados. El criterio de fiabilidad se orienta a comprobar la seguridad de los datos y de los procedimientos.

La fiabilidad de una investigación alude a la posibilidad de que un estudio pueda ser replicado. Por este motivo, creemos importante la descripción minuciosa de los contextos global y específico, además de todas las técnicas de recolección de información. De esta manera no solo permitiremos la replicabilidad del estudio en contextos similares, sino que mostraremos la realidad del estudio para su total comprensión (Cortés, 1997). Además, "la fiabilidad se refiere a la coherencia y confiabilidad de los hallazgos de investigación, suele ser abordada en relación con la cuestión de si un hallazgo es reproducible en otros momentos y por otros investigadores" (Kvale, 2011, pág. 157).

"La validez depende de la calidad del conocimiento del oficio que tiene el investigador a lo largo de toda una investigación, comprobando continuamente, cuestionando e interpretando teóricamente los hallazgos" (Kvale, 2011, pág. 158). En este sentido, el conocimiento que hemos ido adquiriendo sobre la materia crecía de manera proporcional al desarrollo de la propia investigación.

Lo que ha producido cierto desarrollo en las entrevistas, incidiendo en ciertos aspectos que parecían cobrar más importancia frente a otros que perdían relevancia para la investigación. De esta manera pretendemos garantizar la calidad y la aceptabilidad de las conclusiones de nuestro trabajo. Coincidiendo con Simons (2011), la credibilidad, la imparcialidad, la justicia y el proceso democrático son criterios importantes para establecer la validez. "La validez se define a menudo planteando la pregunta: ¿Está usted midiendo lo que cree que está midiendo?" (Kerlinger, 1979, 138, *cit*. en Kvale, 2011, 159).

De esta manera, la producción de datos pasa a ser un punto de partida para juzgar su validez y la presentación de fenómenos y de inferencias extraídas de ellos se convierte en otro referente importante (Flick, 2004).

Inevitablemente, el investigador forma parte de la situación que investiga, ese es el principal motivo por el que debemos analizar el "yo" en la investigación. Nuestra visión, nuestras preferencias y nuestros valores influirán en cómo actuemos. Por este motivo creemos oportuno pensar cómo influyen en el proceso y en el resultado de nuestra investigación. Si demostramos esta reflexividad estaremos contribuyendo a garantizar la validez del estudio (Simons, 2011).

La triangulación es un método para el análisis cruzado desde diferentes ángulos que permite generar y reforzar pruebas en las que poder apoyar las afirmaciones más importantes. Generalmente, consiste en un proceso que usa diferentes puntos de vista con la finalidad de clarificar el pensamiento y verificar la repetición de una observación o una interpretación. La triangulación permite a su vez clarificar el significado de los diferentes caminos por los que se llega al fenómeno que está siendo observado (Stake, 2000). Según Flick (2004) la triangulación es "la combinación de métodos, grupos de estudio, entornos locales y temporales y perspectivas teóricas diferentes al ocuparse de un fenómeno" (pág. 243).

Flick (2004) contempla cuatro tipos de triangulación: de datos (usar diferentes fuentes de datos), de investigador, de la teoría y de metodología. En la triangulación de las fuentes de datos, "observamos si el fenómeno caso sigue siendo el mismo en otros momentos, en otros espacios o cuando las personas interactúan de forma diferente" (Stake, 1998, pág. 98). La triangulación de las fuentes de datos consiste en comparar aquello que observamos, y comprobar que aquello que informamos tiene el mismo significado en otras circunstancias. La triangulación del investigador, se consigue cuando otros investigadores observan el mismo fenómeno. En cuanto a la triangulación de la teoría, se refiere a que cuando dos investigadores comparten datos se produce una triangulación de

la teoría. A través de la triangulación metodológica, con diferentes enfoques, es posible clarificar o anular algunas influencias externas (Stake, 1998).

En la presente investigación, obtenemos la triangulación de las diferentes perspectivas de los entrevistados, así como de los diferentes tipos de documentos que nos permite analizar los principales aspectos desde las diferentes fuentes de recolección de datos.

Por último, cabe destacar la importancia del papel que desempeñan los informantes o entrevistados dentro del estudio. La revisión de los interesados consiste en solicitar a los entrevistados el borrador en el que se reflejan sus palabras y de que esta manera puedan corregir alguna imprecisión o que aporte más datos (Stake, 1998).

Capítulo 4

~

Resultados de la investigación

En este capítulo pretendemos mostrar los resultados obtenidos tanto del análisis de documentos como de las entrevistas realizadas. Mediante diferentes perspectivas abarcaremos y sintetizaremos los aspectos más significativos acerca de la enseñanza de las digitaciones.

Las digitaciones se muestran a través de un dibujo[33] esquemático del fagot, y en el caso concreto de nuestra investigación se ha empleado una imagen[34] diseñada expresamente para el presente estudio. Para la elaboración del diseño se ha optado por la opción más comúnmente utilizada por la mayoría de publicaciones, un gráfico detallado de las llaves del fagot. En éste, cuando la llave o el orificio aparece blanco significa que no debe ser accionado o tapado, cuando aparece coloreado en gris oscuro, significará que sí debe ser accionado o tapado, y por último, cuando aparezca coloreado en gris claro a rallas, significará que dicha llave u orificio es opcional.

4.1. Resultados del análisis de los documentos

4.1.1. Aspectos técnicos de las digitaciones
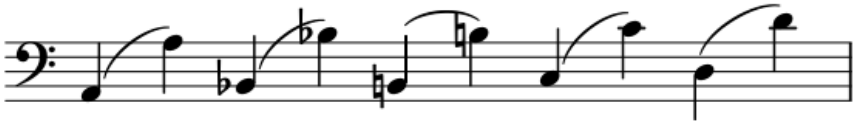
El oído es una llave que en el fagot alemán se incorporó relativamente tarde, a principios del siglo XX, sobre todo si lo comparamos con el fagot francés que ya disponía de un mecanismo similar en la década de 1820. La diferencia principal entre ambos sistemas, es que la llave de oído del fagot francés se acciona solo cuando se presionan las llaves de octava, para ejecutar las notas del registro sobreagudo. Mientras que en el fagot alemán la llave de oído se colocó como una llave independiente, para ser accionada por el pulgar izquierdo. Dicha llave también se acciona con la llave de Mi grave (Langwill, 1965).

Para algunos autores, la llave del oído se utiliza tan solo para tocar piano. De hecho en algunos métodos americanos, observamos que denominan a esta llave la "llave *pianissimo*". A pesar de esta convicción, en *Essentials of Bassoon Technique* (Cooper y Toplansky, 1968), los autores recalcan la importancia de la llave de oído, y que un fagotista que ignore esta llave o que toque con un instrumento sin este mecanismo estaría ignorando uno de los aspectos básicos de la mecánica del fagot alemán moderno. En el mismo libro, Cooper y Toplansky proporcionan como regla general, la directriz de que la llave de oído siempre debe accionarse con las digitaciones que combinen esta llave con medio agujero en el índice de la mano izquierda, por este motivo, en la mayoría de las tablas de

[33] Ver en Anexo I, Imagen 19: Representación del fagot en las distintas tablas de digitaciones.
[34] Ver en Anexo I, Imagen 20: Diseño propio de las llaves del fagot.

posiciones, la llave de oído aparece desde el Fa_1 hasta el $Sol\#_2$, además en el Sol_3 y el $Sol\#_3$ (Spencer, 1958).

En Estados Unidos, las llaves de 8ª tradicionalmente se han denominado "*flick-keys*[35]", esto se debe a que según la tradición norteamericana estas llaves se han utilizado solo para ligar intervalos amplios u octavas, presionando la llave solo en el momento del cambio de nota y soltándola después. William Spencer (1958) asegura que la misión de esas notas es la de realizar las notas del registro sobreagudo, pero que también se pueden utilizar para las notas La_2, Sib_2, Si_2, Do_3 y Re_3. Además, propone un ejercicio de octavas para practicar la técnica, y cita dos pasajes orquestales en los que recomienda el uso las llaves de octava con la técnica de "*flick*".



Esta tradición norteamericana del uso de las llaves de octava, contrastaba totalmente con la europea, dónde las llaves deben cogerse no solo para ligar intervalos, sino también para que la emisión de los ataques sea lo más limpia posible. Además, no se contempla la técnica de golpear la llave solo para la ligadura, sino que se mantiene pulsada durante toda la duración de la nota. Sin embargo, uno de los documentos más autocríticos sobre esta técnica del "*flick*" es el artículo *Years of innocence, ignorance, neglect and denial: the importance of speaker key use on the bassoon*, escrito por Norman Herzberg[36] (1995). En él, el autor muestra su visión a través de los acontecimientos vividos en primera persona sobre dicha técnica a los largo de más de treinta años de búsqueda, como el propio autor explica: "una crónica de mi propia progresión sobre el uso de la llave del oído. […] me sentí frustrado por muchos años. ¡Cuando traté de resolverlo, la solución estaba literalmente debajo de mi pulgar izquierdo!" (Herzberg, 1995, pág. 62).

Un dato interesante respecto a la tradición norteamericana es la propia denominación de "*flick-keys*", Herzberg critica ese término ya que trivializa su importancia. El 15 de abril de 1964, Herzberg escribió a Herr Groffy, que era el jefe de la fábrica de instrumentos Heckel, y le preguntó sobre las dificultades con el La_2 y el Sib_2 que había experimentado durante tantos años, y de su preocupación

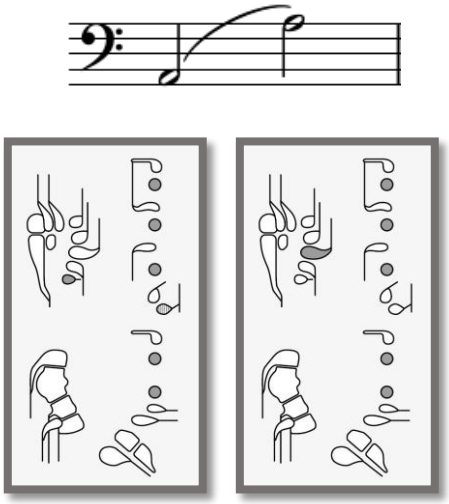
[35] La traducción sería: llaves rápidas, llaves de chasquido o llaves de golpe.

[36] Los casi 40 años de enseñanza de Herzberg en la Universidad del Sur de California produjeron un gran número de excelentes intérpretes y profesores de fagot. Sus estudiantes comprenden muchos de los fagotistas más conocidos de la actualidad, y han ocupado los puestos de fagot de las principales orquesta de Estados Unidos. Además, su carrera interpretativa abarcó casi seis décadas como fagot solista en las principales orquestas de Los Ángeles. Sus contribuciones a la pedagogía y el rendimiento del fagot han sido enormes.

sobre los instrumentos que iba a recibir. Groffy le respondió diciendo que había observado a algunos fagotistas que tocan esas notas sin las llaves de octava, y que esas llaves estaban diseñadas para ello.

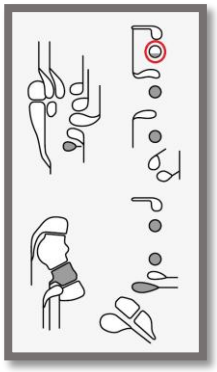
Herzberg, tras más de treinta años de experiencia e investigación al respecto llega a la inevitable conclusión de que las claves de octava deberían adoptarse como parte integral de la técnica en el fagot. Lo cual justifica con numerosos pasajes en los que se hace imprescindible el uso de las mismas. A los intérpretes que no las usan por la tradición lo compara con jugar a la "Ruleta Rusa", ya que no saben cuándo va a sonar bien el ataque o cuándo va a sonar sucio (Herzberg, 1995).

Waterhouse (2003) también señala qué llave se debe accionar para qué nota, y menciona que mientras esta técnica es tradicional en Europa, en Estados Unidos es un problema que ha creado controversia. La llave de octava se hace necesaria además de para ligaduras de intervalos amplios, para los ataques, ya que el orificio de la llave coincide con el punto en el que hace sonar el armónico agudo, por ejemplo, la digitación para el La_1 sería el sonido fundamental y al accionar la llave de octava se produce el sonido del segundo armónico, que en este caso se corresponde con la nota La_2 (Waterhouse, 2003).

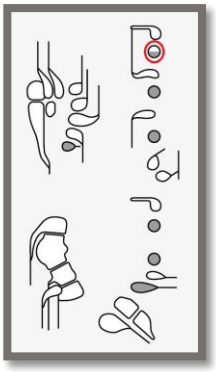


La utilización del medio agujero, accionado con el índice de la mano izquierda, sustenta las tres notas inmediatamente superiores al Fa_2. Es decir, el $Fa\#_2$, Sol_2, $Sol\#_2$. La técnica del medio agujero es el término que utilizamos para describir la apertura parcial de un orificio con el dedo. Sin embargo, tanto Robert S. Williams (2005) como Cooper y Toplansky (1968) sostienen que el medio agujero debe variar en cada nota, mientras para el $Fa\#_2$ se necesita tapar tan solo aproximadamente un tercio del agujero, para el $Sol\#_2$ se necesitará tapar aproximadamente dos tercios del mismo. En cambio para el Sol_2 lo correcto será tapar medio agujero. Williams además, recalca que el medio

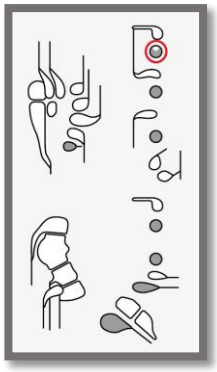
agujero va unido a la necesidad de accionar la llave de oído, de modo que para la octava aguda, el Sol_3 y el $Sol\#_3$ también necesitarían la llave de oído además de tapar medio y dos tercios de agujero respectivamente.



$Fa\#_2$

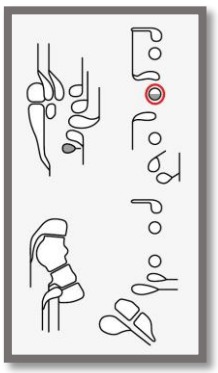


Sol_2

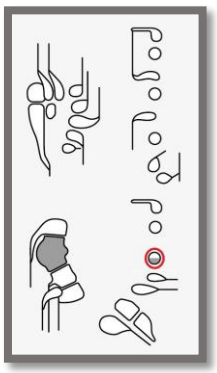


$Sol\#_2$

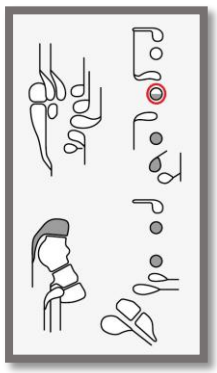
La técnica del medio agujero para el dedo índice de la mano izquierda se desarrolla en los primeros cursos, ya que el Sol_2 es de las notas que se aprenden durante el primer curso de las enseñanzas básicas. Sin embargo, no es tan común utilizar medios agujeros con otros dedos, pero en algunos pasajes puede ser de gran ayuda. Por poner algunos ejemplos, el recurso del medio agujero se puede utilizar para el Fa_2 y $Fa\#_3$ en dinámica *pp*.



Fa_2 *pp*
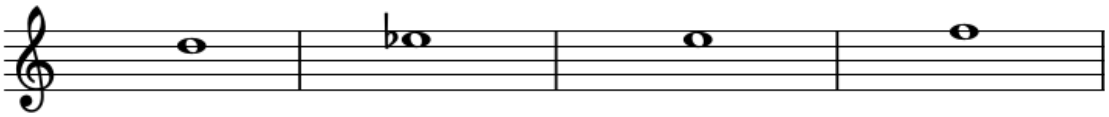


Fa_2 *pp*



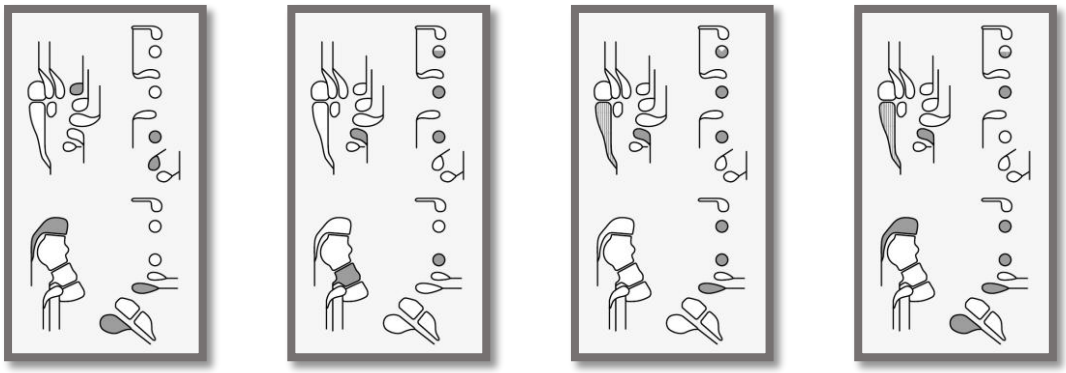
$Fa\#_3$

Otra cuestión importante, es de qué manera interpretar las notas sobre-agudas, especialmente cuando no se dispone de un instrumento con llaves de Mi y/o Fa sobreagudos. Dichas llaves fueron adoptadas del sistema Buffet. En el fagot francés estas llaves se introdujeron ya a mediados del siglo XIX, facilitando así su ejecución, pero en el fagot alemán no se incorporaron hasta el siglo XX

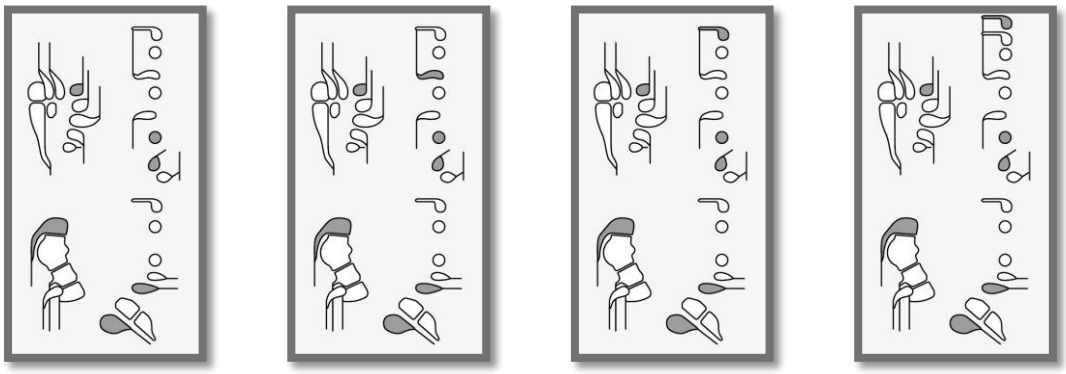
(Waterhouse, 2003). Pese a que no son totalmente imprescindibles, para ciertos pasajes suponen un alivio para el fagotista ya que supone una digitación más cómoda y natural sobre todo si el pasaje llega a la nota sobreaguda por medio de cromatismos. Mientras que con las llaves de sobreagudos, una vez llegado al Re_4 tan solo hay que añadir dichas llaves para subir a las notas superiores, sin las llaves de sobreagudos supone cambiar varios dedos en cada paso cromático, como observamos en el siguiente ejemplo:



Progresión de digitaciones de Re_4 a Fa_4 sin llaves de sobreagudos:



Progresión de digitaciones de Re_4 a Fa_4 con llaves de sobreagudos:



4.1.2. Digitaciones aplicadas al repertorio.

Una de la principal finalidad del estudio, es la aplicación de digitaciones alternativas al repertorio. Por ello, debemos educar para que tanto profesionales como alumnos adquieran una autonomía en el uso de digitaciones alternativas acorde a cada nivel. Con esta finalidad, las diferentes publicaciones pertenecientes a la IDRS[37] han ido aportando periódicamente digitaciones para aplicar al repertorio del fagot, desde sus inicios en la década de 1970 hasta los números más recientes. En este capítulo presentamos una compilación de dichas aportaciones, además de otras encontradas en otros medios y las aportaciones de los entrevistados.

A continuación mostramos los pasajes concretos con dónde se propone la digitación alternativa ordenados por tesitura, de más grave a más agudo:

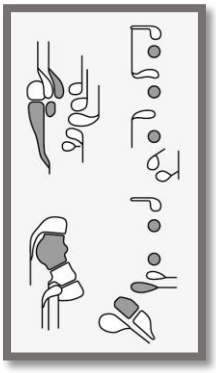
Uno de los principales problemas de los instrumentos de doble lengüeta, son los pasajes en dinámica *piano*. Es por ello que encontramos numerosas aportaciones para ejecutar notas *piano* de una manera más cómoda, o extremando más la dinámica. Generalmente, cuanto más grave sea la nota, más difícil es tocar *piano*, aunque también influyen otros factores como el instrumento o la lengüeta. No obstante, siempre ayuda conocer digitaciones para poder extremar más la dinámica.

El Do_1 del fagot es la nota más grave con digitación alternativa. Esta digitación consiste en añadir la llave de Sib grave, a la digitación básica. Se recomienda para pasajes como en El Cazador Furtivo de C. M. von Weber, o el segundo movimiento del Concierto de Violín de Brahms.
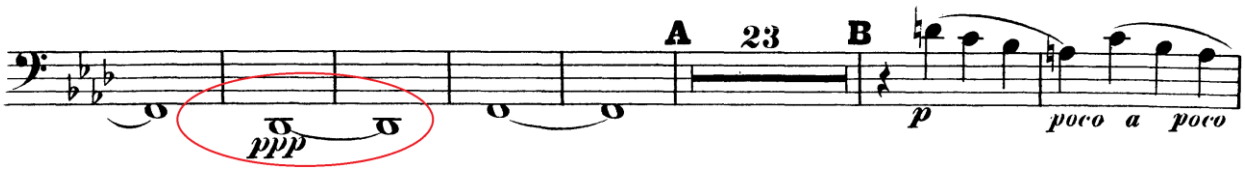


Partitura: Brahms, Johannes. Konzert für Violin Op. 77. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (fagot 2º)

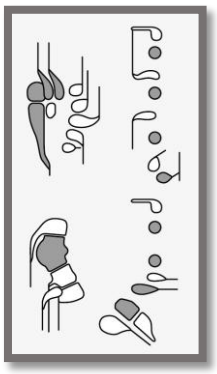
[37] International Double Reed Society. Las diferentes publicaciones en las que hemos encontrado digitaciones pertenecen a dos publicaciones concretas: *The World's Bassoonists* y *The Double Reed*.
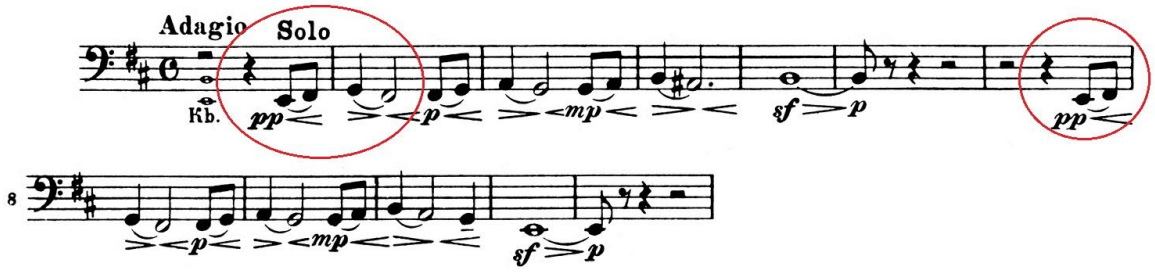


Tchaikovsky es uno de los compositores que más extremó la dinámica del fagot, especialmente hacia el *piano*. Un ejemplo de ello es el Reb_1 con dinámica de *ppp* de la Obertura de Romeo y Julieta.



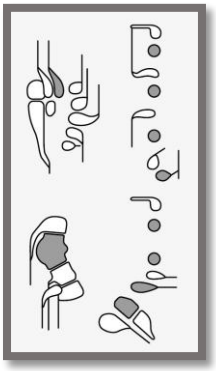
Partitura: Tchaikovsky, Peter I. Romeo y Julieta (Obertura-Fantasía). Nueva York: Edwin F. Kalmus
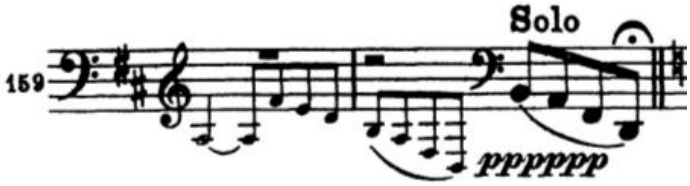


También en la Sinfonía Nº6, Tchaikovsky encomienda al fagot un *solo* que comienza con un Mi_1 en *pp*, este *solo* uno de los pasajes frecuentemente requeridos en pruebas orquestales. En este caso, la digitación propuesta coincide con la propuesta por la mayoría de las publicaciones:



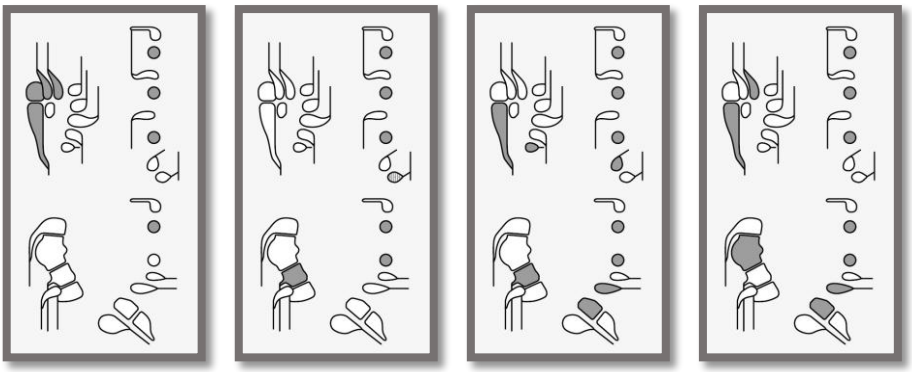
Partitura: Tchaikovsky, Peter I. Symphonie pathétique (Nr. 6), Op. 74. New York: E.F. Kalmus.
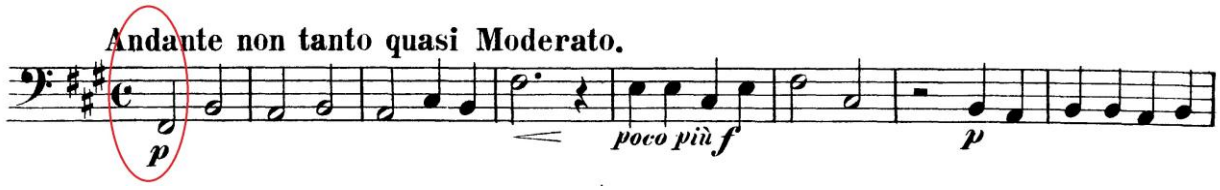


No obstante, el pasaje dónde Tchaikovsky más extrema la dinámica en *piano* en el fagot, es sin duda en el compás 160 del primer movimiento de su Sinfonía Nº6. En este pasaje el fagot realiza un descenso de cuatro notas con una dinámica de *pppppp*, algo muy fuera de lo habitual.
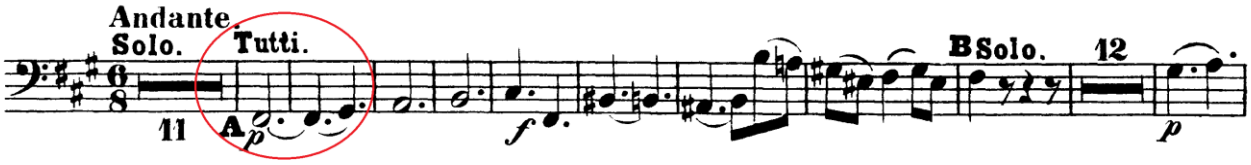


Partitura: Tschaikowsky, Peter. Symphonie pathétique (Nr. 6), Op. 74. New York: E.F. Kalmus



Una de las notas más difíciles de ejecutar en el fagot con dinámica *piano* es el Fa#$_1$. La digitación básica de dicha nota es muy "abierta"[38]. Es además, una de las notas que más quebraderos de cabeza originan a los intérpretes, por lo cual existen numerosas opciones de digitaciones alternativas. Entre los pasajes más conocidos dónde se precisa de una dinámica especialmente *piano*, destacamos el inicio de Romeo y Julieta de P. I. Tchaikovsky; y la entrada del *tutti* del segundo movimiento del Concierto para piano Nº23 en La Mayor de W. A. Mozart, en ambos casos es el fagot segundo el que lleva el Fa#$_1$ en *piano*.



Partitura: Tchaikovsky, Peter I. Romeo y Julieta (Obertura-Fantasía). Nueva York: Edwin F. Kalmus



Partitura: Mozart, Wolfgang Amadeus. Piano Concerto No.23 in A major, K.488. Nueva York: Edwin F. Kalmus

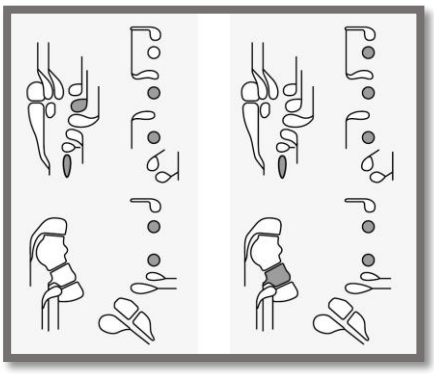
Los ligaduras en saltos descendentes son de complicada ejecución, especialmente entre las notas Fa#, Sol, Sol#, La, Sib de la tesitura central hacia la octava grave. Un ejemplo de estas ligaduras lo encontramos en el final del solo de fagot del tercer movimiento de la Sinfonía Nº1 de G. Mahler:
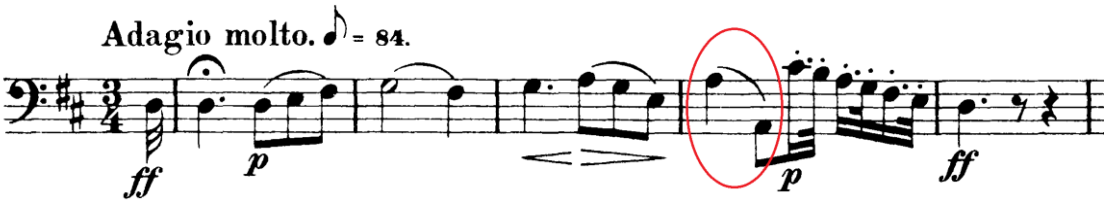


Partitura: Mahler, Gustav. Symphony Nº1 in D Major. Viena: Universal Edition.

[38] Entendiendo por "abierta" que sobresale sobre las notas vecinas por su timbre sonoro, difícil de suavizar en dinámicas *piano*.

Para solucionar este salto, en las publicaciones de la IDRS encontramos la siguiente digitación:

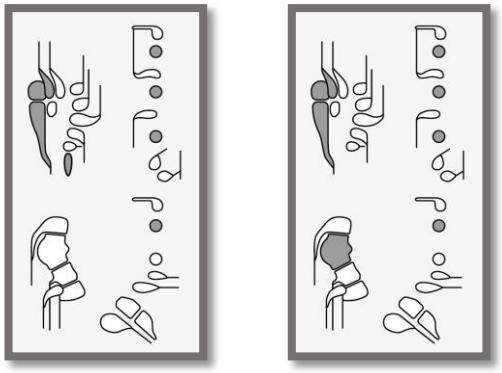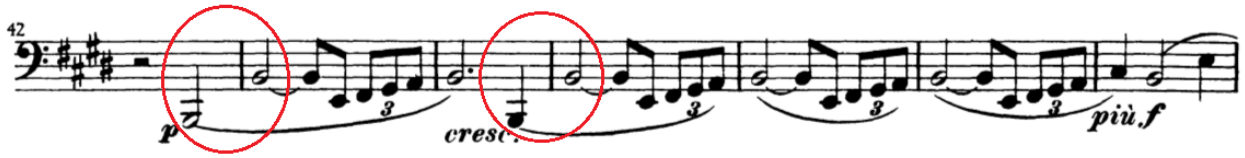


Esta digitación para la ligadura entre el La_2 y el La_1, puede ser utilizada además por el fagot segundo para el cuarto compás del inicio de la Sinfonía Nº2 de L. van Beethoven.



Partitura: Beethoven, Ludwig van. Symphony Nº2 (Op.36). Nueva York: Edwin F. Kalmus.
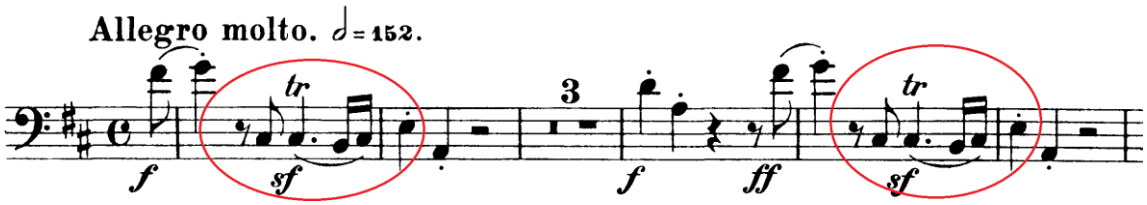
Otra ligadura de octava similar a la anterior pero en este caso ascendente la encontramos en el Idilio de Sigfrido de Richard Wagner. En este caso es una ligadura del Si_0 al Si_1 en dinámica *piano*. El Si_0 no tiene posibilidad de realizarse con otra digitación, no obstante para facilitar la ligadura en *piano* bastará con dejar pulsadas las llaves de las notas graves, es decir, dejar el pulsado el pulgar izquierdo. Con esta digitación dejamos las llaves de las notas graves y conseguimos tocar el Si_1 más *piano*, no obstante hay que tener en cuenta que debemos tener la llave del oído pulsada por lo que tenemos dos opciones, poner el seguro del oído o dejar pulsada la llave de Mi grave.





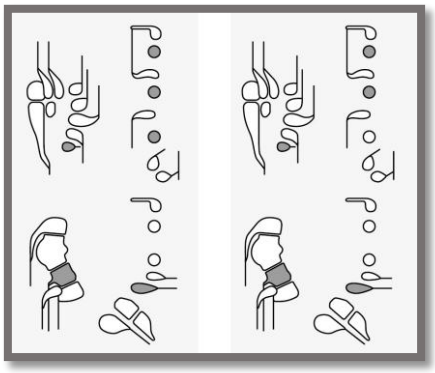
Partitura: Wagner, Richard. Siegfried-Idyll. Nueva York: Edwin F. Kalmus

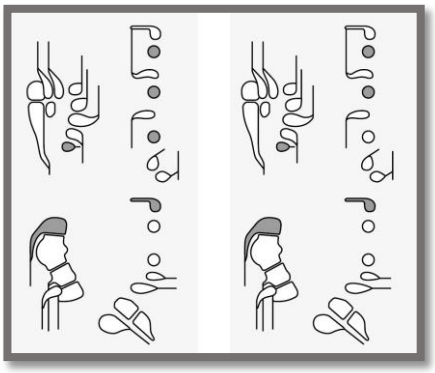
El trino Do#$_2$-Re$_2$ es una de las digitaciones que se ha visto afectada con la evolución del fagot. Mientras en los instrumentos barrocos y clásicos bastaba con batir el dedo índice de la mano derecha, en el fagot moderno debemos combinar dedos y llaves para la realización del mismo. Por este motivo encontramos pasajes en la música clásica con algunas digitaciones que actualmente son más incómodas de ejecutar. Tal vez uno de los pasajes más conocido por los fagotistas con esta combinación sea la Obertura de las Bodas de Fígaro, de W. A. Mozart. Aunque en la obertura de Mozart se puede realizar con la digitación básica, encontramos más dificultad cuando se trata de un trino que debe ser tocado con mayor velocidad, como ocurre en el tercer movimiento del Concierto para fagot RV492 Nº 29 de Antonio Vivaldi, o en el pasaje que se muestra a continuación, el inicio del último movimiento de la Sinfonía Nº2 de L. van Beethoven.



Partitura: Beethoven, Ludwig van. Symphony Nº2 (Op.36). Nueva York: Edwin F. Kalmus.

De entre todas las digitaciones posibles para la realización de este trino, se recomiendan las dos siguientes:



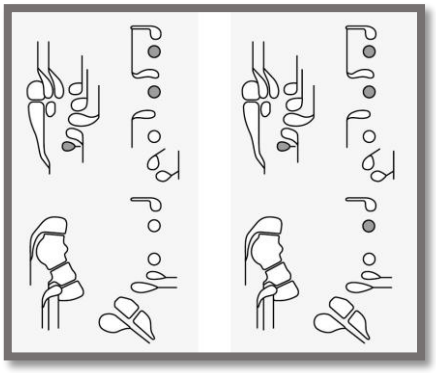


Como hemos comentado, el mismo paso del trino $Do\#_2$-Re_2 lo encontramos en el inicio de la Obertura de Las bodas de Fígaro de W. A. Mozart, en este caso no se trata de un trino sino de un pasaje rápido (*Presto*) de corcheas para el cual encontramos varias propuestas.

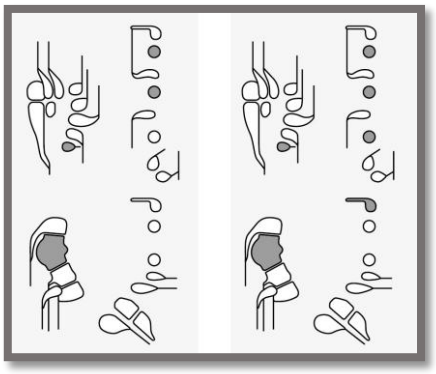


Partitura: Mozart, Wolfgang Amadeus. The Marriage of Figaro. Miami. E.F. Kalmus.

Tanto Lawrence Stewart (2014) como algunos de los fagotistas entrevistados proponen la digitación original, es decir, la que se utilizaba con los fagotes clásicos. Comenzar con la digitación básica del Re_2 y añadir el dedo índice de la mano derecha. Como hemos mencionado, la digitación en el fagot moderno supone combinar varios dedos, lo que produce que no sea un paso cómodo. Pero la digitación original, pese a ser la más básica y cómoda, requiere colocar muy bien las notas con la embocadura para que la afinación esté lo más exacta posible.



No obstante, encontramos otras opciones, como la que mostramos a continuación:

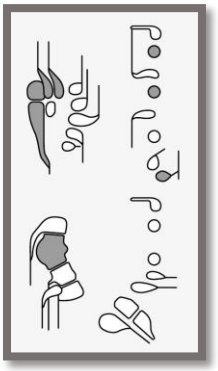


Sin embargo, en el caso concreto de la Obertura de Las Bodas de Fígaro, cabe señalar que la mayoría de los fagotistas prefieren ejecutar con la digitación básica y asegurar así la afinación y la estabilidad de las notas, aunque le suponga mayor dificultad técnica.

El Re_2 no es una nota especialmente difícil de ser ejecutada en dinámica *piano*, sin embargo existen momentos en los que la exigencia dinámica es tal que el hecho de encontrar una digitación acertada mejora considerablemente la interpretación. Destacamos dos momentos en los que, además el fagot inicia un movimiento con un Re_2 en *piano* acompañado únicamente por instrumentos de cuerda. Por un lado, el inicio de la Sinfonía Nº 5 de F. Mendelshonn, y por otro, el tercer movimiento de la Sinfonía Nº1 de G. Mahler.
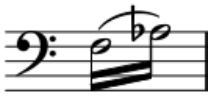


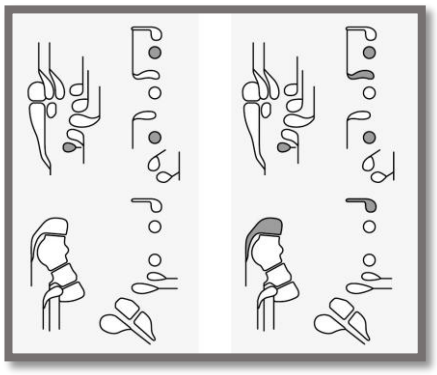
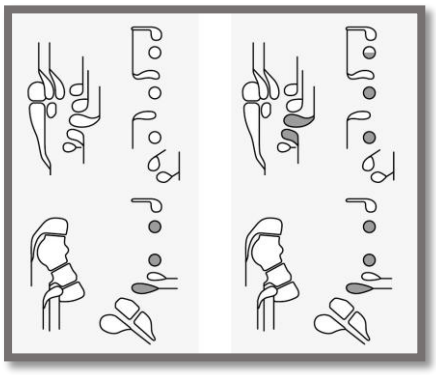
Partitura: Mahler, Gustav. Symphony Nº1 in D Major. Viena: Universal Edition.
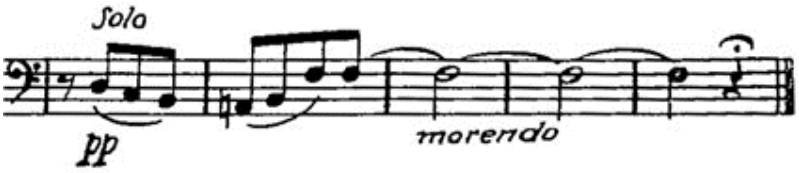


La digitación recomendada supone tapar todas las llaves de los graves, y además, la llave de Mi grave, ya que esta accionará el oído.

En *A Midsummer Night's Dream* de B. Britten, aparecen dos *tremolos* difíciles de ejecutar debido a los dedos implicados si se utiliza la digitación básica. Por ello, nos proponen las siguientes digitaciones:



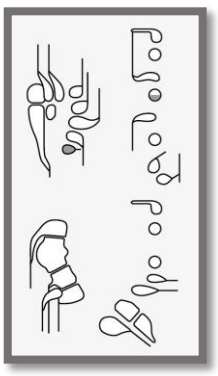
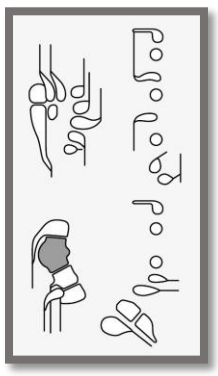
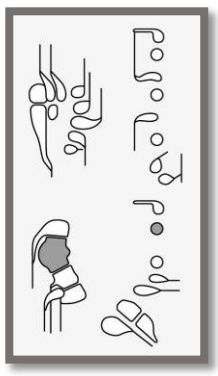



Encontramos en varios pasajes el Fa_2 en dinámica *p* o *pp*, merece la pena destacar los últimos compases del segundo movimiento de la Sinfonía Nº4 de P. I. Tchaikovsky, dónde encontramos una dinámica *pp* seguida de un *morendo* por lo que el intérprete no solo debe tocar en dinámica *pianissimo*, sino que además debe ir disminuyendo la intensidad de dicha nota hasta terminar lo más piano posible.



Partitura: Tchaikovski, Peter I. Sinfonie Nr. 4 f-Moll, Op. 36. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

Entre las digitaciones propuestas por las diferentes publicaciones de la IDRS encontramos las siguientes:

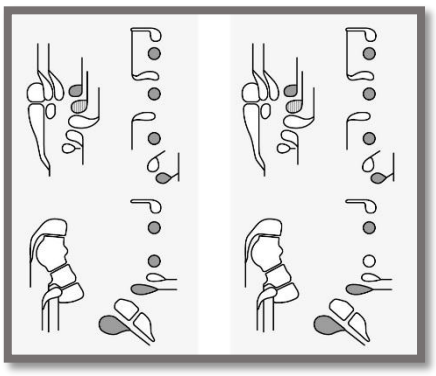




El trino de Lab_2-Sib_2 es problemático ya que con la digitación básica no se puede realizar el cambio rápido. Sin embargo aparece en incontables pasajes, entre ellos destacamos el Concierto en Sib Kv 191 de W. A. Mozart, la Sonata Nº5 de F. Devienne, etc. A continuación mostramos un pasaje orquestal del Concierto para Orquesta de B. Bartok donde aparece dicho trino, en este caso enarmonizado ($Sol\#_2$-$La\#_2$):

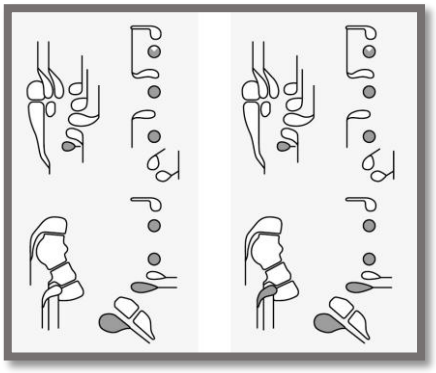


Partitura: Bartók, Béla. Concerto for Orchestra. London. Boosey & Hawkes.

Entre las digitaciones sugeridas para este pasaje, en la revista *The Double Reed*, encontramos la siguiente propuesta:



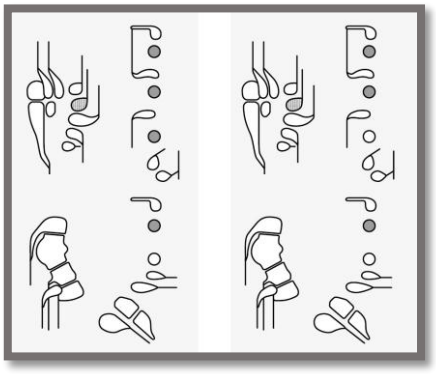
De entre todas las digitaciones posibles este es la más utilizada, no obstante cabe señalar que existen algunos instrumentos con una llave especial para la ejecución del trino Lab-Sib. Aunque no es una llave básica, cada vez es más común encontrar instrumentos con dicha llave. En este caso, el trino se realizaría con la siguiente digitación:



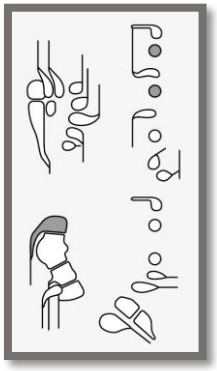
Al igual que ocurre en la octava grave, para el Do#$_3$ podemos realizar la digitación del fagot barroco o clásico. Esta digitación puede facilitar algunos pasajes tan conocidos como la parte de fagot 2º del solo de la Rapsodia española de Ravel o el solo del segundo movimiento de la Sinfonía Nº5 de Tchaikovsky.



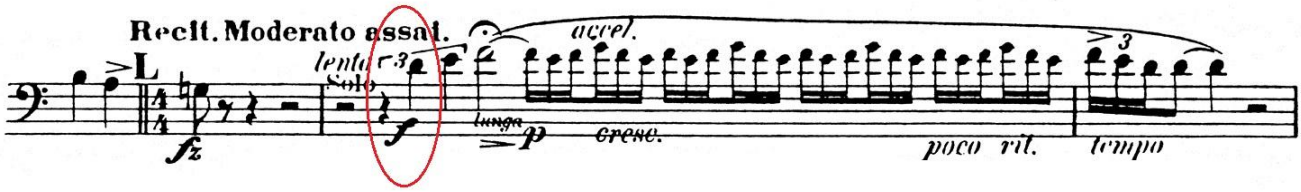
Partitura: Tchaikovsky, Peter I. Fifth Symphony, Op. 64. Nueva York: E.F. Kalmus



El Re_3 no es una nota especialmente conflictiva, sin embargo, encontramos una digitación para su ejecución en *f*, *sf* o *fp*, ya que con la digitación básica puede "rascar"[39] o estar baja de afinación.



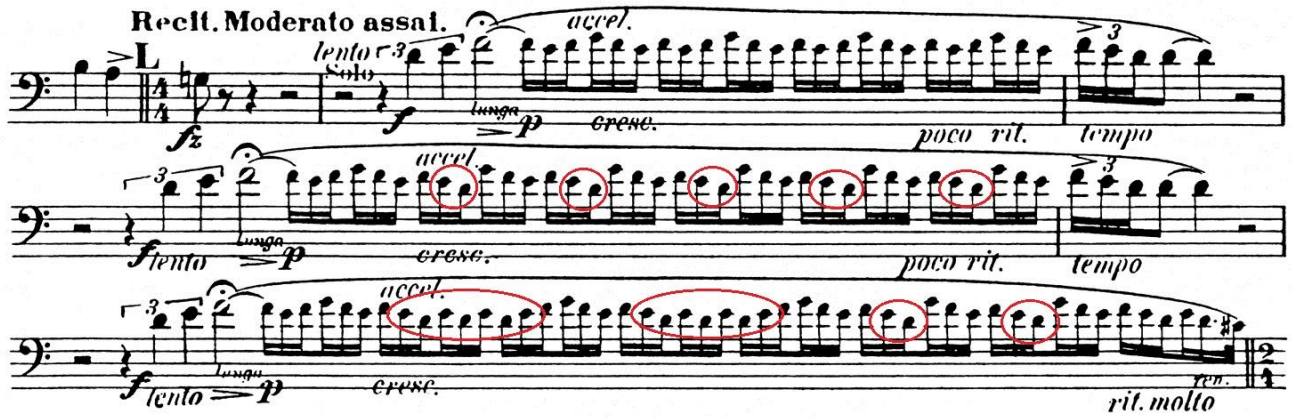
Esta digitación se podría recomendar para numerosos pasajes, sin embargo en este caso en la publicación de la IDRS se aplica dicha digitación al inicio de las *cadenzas* para fagot de *Seherezade* de N. Rimsky-Korsakov.



Partitura: Rimsky-Korsakov, Nicolai. Scheherezade Op.35. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

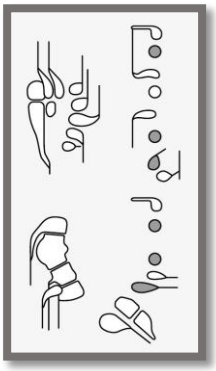
En la libreta de anotaciones de José Enguídanos encontramos unas interesantes anotaciones para la realización del *solo* de Scheherezade. Especifica tocar la primera cadencia con digitaciones básicas. Pero para la segunda y tercera cadencias recomienda una digitación especial para el paso de Mi_3-Re_3. Con sus propias palabras, explica lo siguiente: "Scherazade [sic] "solo". 1ª Cadencia normal. 2ª Cadencia, se llega al Mi y se cierra el dedo medio de la mano izquierda y sale el Re armónico. 3ª Cadencia la misma técnica que la anterior" (Enguídanos, pág. 9).

[39] Por "rascar" se entiende que por algún motivo no salga el sonido limpio, y haga un sonido parecido a un rasquido, generalmente porque suene un armónico más grave que la nota real.

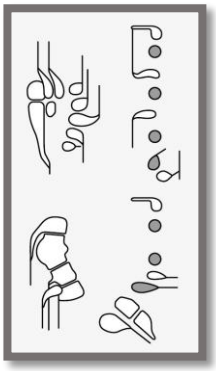


Partitura: Rimsky-Korsakov, Nicolai. Scheherezade Op.35. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

A continuación mostramos la digitación propuesta por José Enguídanos:
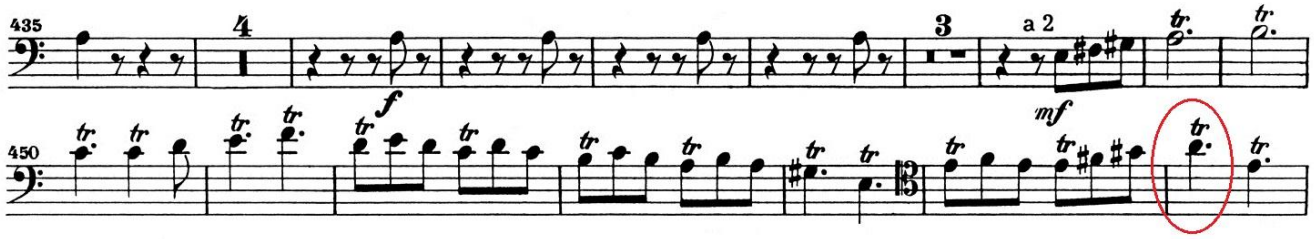


Digitación básica de Mi_3



Digitación[40] para el Re_3

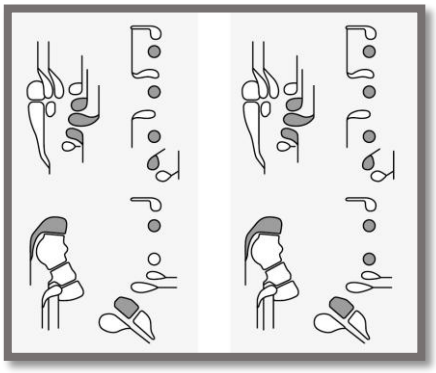
La digitación para el trino La_3-Si_3 es uno de los más consultados. La ejecución del mismo con las digitaciones básicas es imposible de realizar, debido a la combinación de dedos y llaves que requiere. Aparece en varias obras solistas, como por ejemplo la *Ciranda* das sete notas de H. Villa-Lobos, pero también encontramos algunos pasajes orquestales como por ejemplo en la Sinfonía Fantástica de H. Berlioz.

[40] Esta digitación es de Sol_1, pero al quitar la llave del oído y dejar presionada la llave de resonancia de Mib, con la presión decuada emite el Re_3, que sería el tercer armónico de la serie armónica del Sol_1.
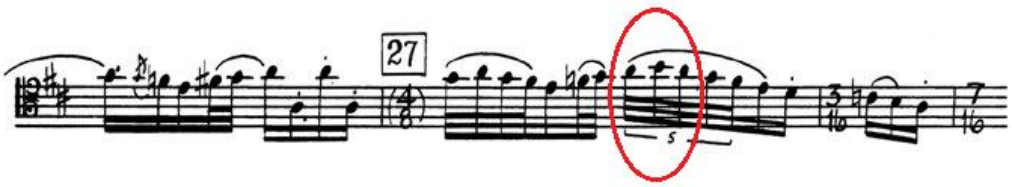


Partitura: Berlioz, Hector. Symphonie fantastique. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

La propuesta de Terry Ewell para este trino es la siguiente:

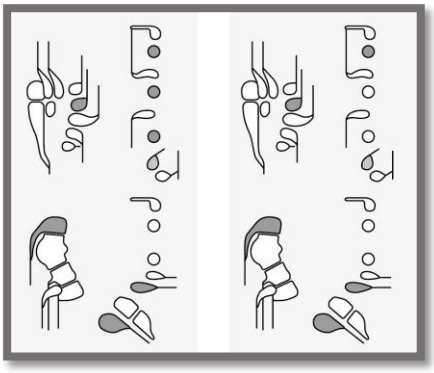


Ewell recomienda esta digitación tanto para el trino, como para un paso rápido entre las notas, como ejemplo, el autor nos propone el pasaje del *Ragtime* de la Historia del Soldado de I. Stravinsky:

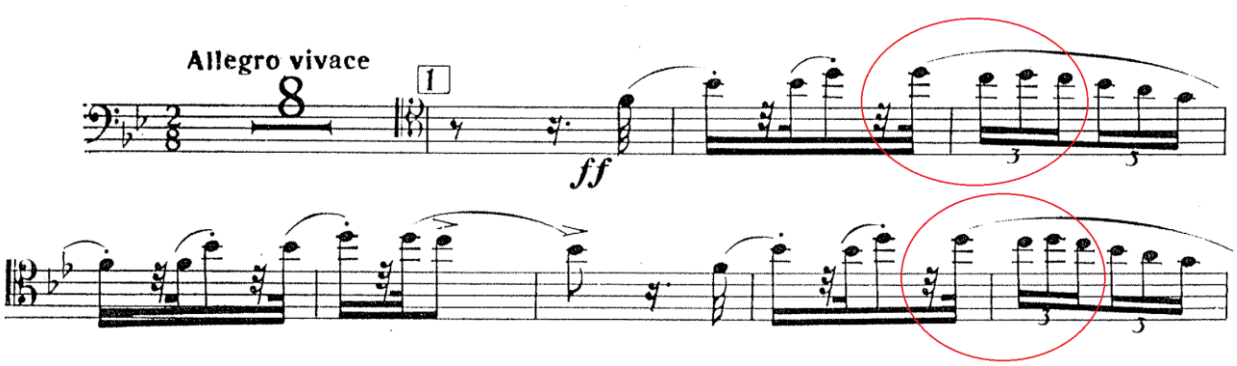


Partitura: Stravinsky, Igor. Histoire du soldat. New York: E.F. Kalmus

Además de la propuesta por Terry Ewell destacamos la siguiente digitación, propuesta como la idónea por numerosas tablas:

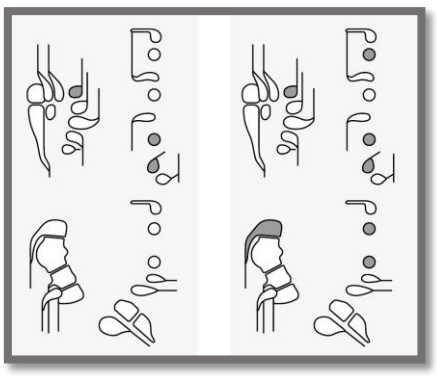


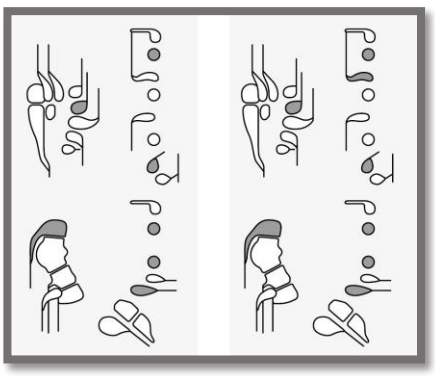
La mayor dificultad que podemos encontrar en el registro sobreagudo del instrumento, es por una parte el ataque limpio de las notas sobre-agudas, y por otra parte, los pasajes a gran velocidad. El extracto que a continuación veremos hace referencia al segundo caso, se trata de un pasaje a gran velocidad el que encontramos en el inicio de Pinos de Roma de Respighi.
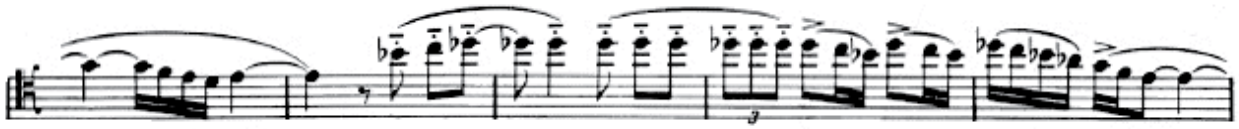


Partitura: Respighi, Ottorino. Pini di Roma. Milán: Ricordi.

Para este pasaje se recomiendan las siguientes opciones, la primera partiendo de la nota Re_4 al Do_4, y la segunda con la digitación de trino de Do_4 al Re_4:

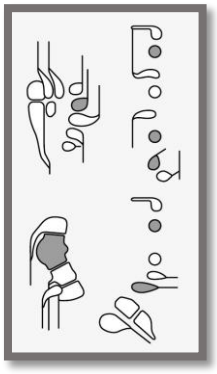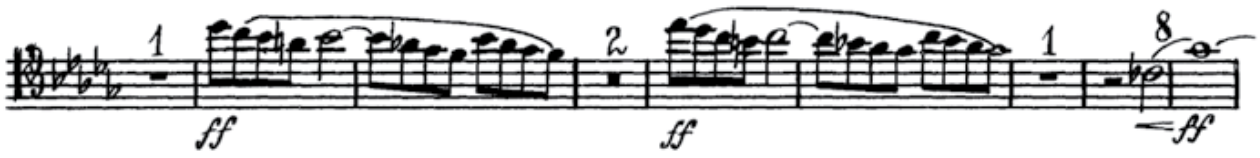




La profesora Susan Nelson, destaca una digitación concreta para el Do#$_4$ o Reb$_4$. Según la autora esta digitación posee una correcta afinación, calidad tímbrica y emisión fácil. Se puede utilizar en pasajes tan conocidos como La Consagración de la Primavera o Pulcinella, ambas del ruso Igor Stravinsky, sin embargo la autora señala que esta ideal para el Reb$_4$ del *solo* del Bolero de M. Ravel.



Partitura: Ravel, Maurice. Bolero. París: Durand.

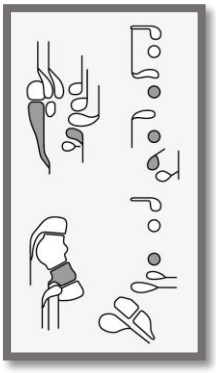


El Mib$_4$ suele ser más común verlo en obras para fagot solista, como por ejemplo en las obras para fagot solista de F. Berwlad, B. Crussell o el español Amando Blanquer Ponsoda, no obstante llama la atención el pasaje de la Sinfonía Nº5 de G. Mahler que alcanza dicha nota.
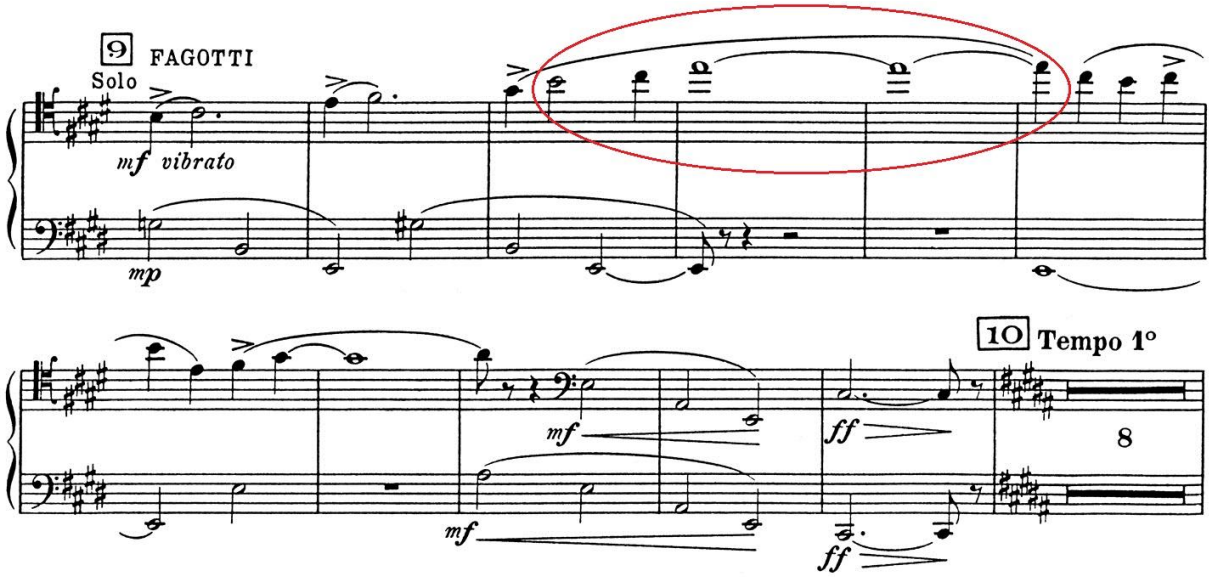


Partitura: Mahler, Gustav. Symphony Nº5. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

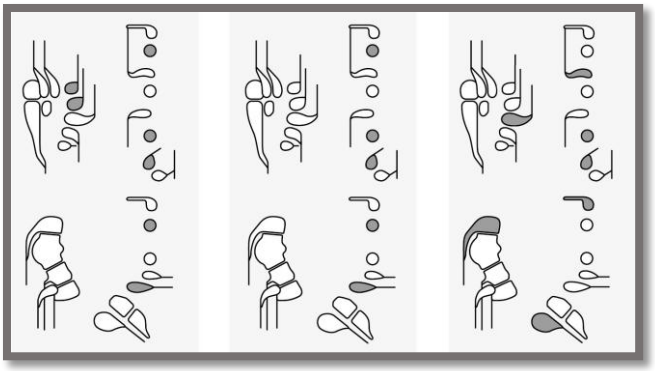
En este extracto vemos la dificultad de dicho pasaje, el cual no solo precisa de una digitación que permita atacar el Mib$_4$ con seguridad, sino que las exigencias requieren de una digitación con la que pueda ser atacado en *ff* y que permita ligar rápidamente con las notas descendentes. Para este pasaje, la propuesta realizada por David A. Wells es la siguiente:
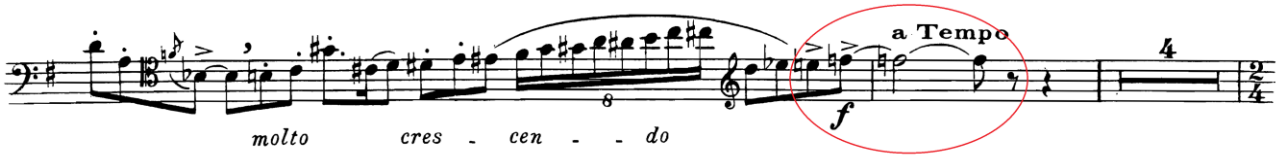


El Concierto para piano en Sol de M. Ravel contiene un solo de fagot que llega al Mi4. La digitación recomendada para este pasaje precisa de levantar el pulgar izquierdo antes de atacar el Mi4. Con este movimiento aseguramos la ligadura.



Partitura: Ravel, Maurice. Concerto pour piano et orchestre. Paris: Durand.

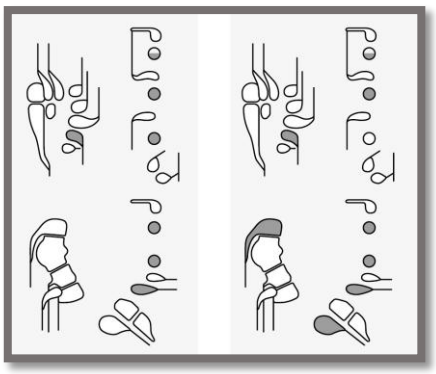


Para finalizar este capítulo, consideramos interesante nombrar el Fa4. Dicha nota aparece especialmente en repertorio para fagot solista, en obras tan importantes como *Sarabande et Cortege* de H. Dutilleux o el Concierto para fagot de A. Jolivet.



Dutilleux, Henri. Sarabande et Cortège. París: Alphonse Leduc

Normalmente la mayoría del repertorio que llega al registro sobreagudo es de nivel superior, por ese motivo, hoy en día muchos instrumentos profesionales se fabrican con la llave especial para el Fa4. No obstante, existen digitaciones para alcanzar dicha nota sin necesidad de disponer de la llave. A continuación mostramos la digitación estándar para le paso de Mi4 a Fa4 sin llaves de sobreagudos:



4.1.3. Análisis de las tablas de digitaciones

Como ha quedado manifiesto anteriormente en varios capítulos del presente informe de investigación, las tablas de digitaciones son una de las principales fuentes para nuestro estudio. Ha sido posiblemente el medio más utilizado para la transmisión referente a las digitaciones, desde el siglo XVII hasta la actualidad. A través de ellas podemos conocer no solo digitaciones, sino también datos acerca del contexto social o geográfico, tal y como queda reflejado en el presente documento.

Para la recopilación de digitaciones, además de las entrevistas, se ha utilizado sobre todo tablas de digitaciones, además de otros documentos como revistas especializadas, libros e inclusive algún documento manuscrito de profesores de reconocido prestigio.

En el presente trabajo adjuntamos como documento anexo (anexo V), una tabla con todas las digitaciones recopiladas, que ascienden a un total de 1080 digitaciones. Aunque este trabajo de

recopilación ha significado gran parte de la investigación, hemos decidido presentarlo en el apartado de anexos, ya que consideramos que el documento debe aparecer como una compilación de digitaciones completa, todas ellas agrupas y ordenadas en un mismo documento. Sin embargo, en el presente capítulo mostraremos una revisión de las digitaciones más problemáticas, o de las que tradicionalmente existen varias digitaciones estandarizadas, igualmente en las entrevistas realizaremos la misma acción.

Para diferenciar las fuentes, y conocer la digitación que es propone cada una de las diferentes fuentes consultadas. Para ello, hemos creado unos códigos de cada una de las fuentes bibliográficas, los cuáles mostramos a continuación (Tabla 11):

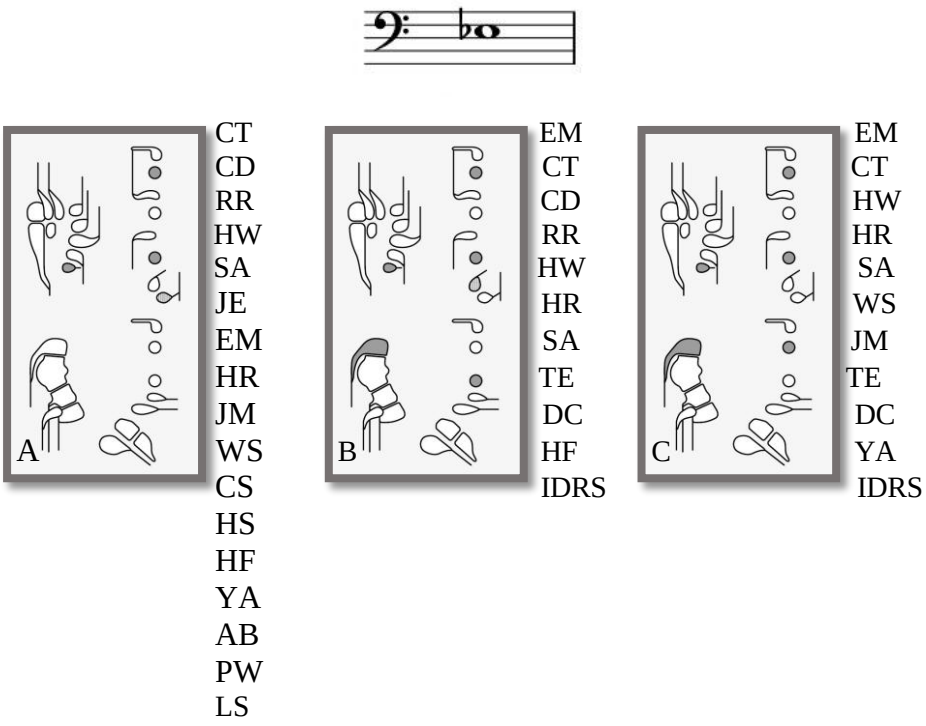
Tabla 11: Códigos, fuente y autor de los recursos bibliográficos utilizados para la recopilación de digitaciones.

Código	Nombre de la fuente	Autor
AB	Abracadabra Bassoon	Jane Sebba
BH	www.vcubassoon.org	Bruce Hammel
CD	Piccoli libri delle diteggiature	Corrado Dabbene
CS	www.kohnmusicstore.com	Selmer
CT	Essentials of Bassoon Technique	Cooper y Toplansky
DC	www.fingering-charts.com	David L. Carroll
EM	Grifftabelle für Fagott	Enzo Muccetti
HF	Let’s play bassoon	Hugo Fox
HR	Bassonographische Grifftabelle für Fagott	Heinz Riedelbauch
HS	www.fagottschule.de	Hanns Stahmer
HW	Grifftabellen Fagott	Horst Winter
IDRS	The Double Reed / To The World’s Bassoonist	International Double Reed Society
JE	Libreta de notas personal	José Enguídanos

JM	Grifftabelle für Fagott	Janos Meszaros
JR	Tabla de trinos para fagot	José Miguel Rodilla
JS	www.johnschroder.co.uk	John y Julie Schroder
LS	Alternate Fingerings! Do I have to learn them?	Lawrence Stewart
MB	Bassoon Fingering & Scale Chart	Mel Bay
OB	The Orchestral Bassoon	Brett Van Gansbeke
PW	Aprende tocando el fagot	Peter Wastall
RR	Vollständige Grifftabelle für Fagott	Ricardo Rapoport
SA	Das Fagott vol.II	Seltmann y Angerhöfer
WS	The Art of Bassoon Playing	William Spencer
YA	www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/	Yamaha

Entre las publicaciones consultadas encontramos desde tablas básicas de digitaciones, con una solo digitación para cada nota, al igual que los métodos básicos de Peter Wastall (1983) o Jane Sebba (2001); hasta documentos de carácter enciclopédico como *Essentials of Bassoon Technique* de Cooper y Toplansky (1968) o *Das Fagott* de Seltmann y Angerhöfer, los cuales aportan una gran variedad de digitaciones para cada nota. Asimismo, se han consultado entre otras revistas, las pertenecientes a la *Intenational Double Reed Society*, de las cuales se ha extraído valiosísima información ya que en cuantiosos números encontramos aportaciones de digitaciones alternativas, además de artículos concretos sobre la temática de las digitaciones. En este sentido se han diferenciado según el tipo de aportación, resaltando los artículos que abordan de una manera más completa el tema de las digitaciones, como es el caso por ejemplo de *Alternate Fingerings! Do I have to learn them?* de Lawrence Stewart (2014), frente a las aportaciones puntuales que se realizan dentro de una sección de una revista como *Difficult Fingerings*, las cuales agruparemos en las siguientes páginas como "IDRS" tal y como se muestra en la tabla anterior.

Mib$_2$:
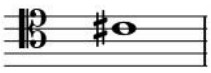


A- William Spencer, Janos Meszaros, Horst Winter y Corrado Dabbene apuntan esta digitación como la básica o principal. Lawrence Stewart la define como la básica, aunque afirma que solo la recomienda para pasajes rápidos de técnica. Para Cooper y Toplasnky es la opción para los pasajes rápidos que no te permitan utilizar ninguna de las otras dos opciones, sostienen que es más alta de afinación y generalmente difícil de estabilizar, sin embargo facilita considerablemente los pasajes rápidos. Igualmente Ricardo Rapoport señala esta digitación como la idónea para pasajes rápidos.

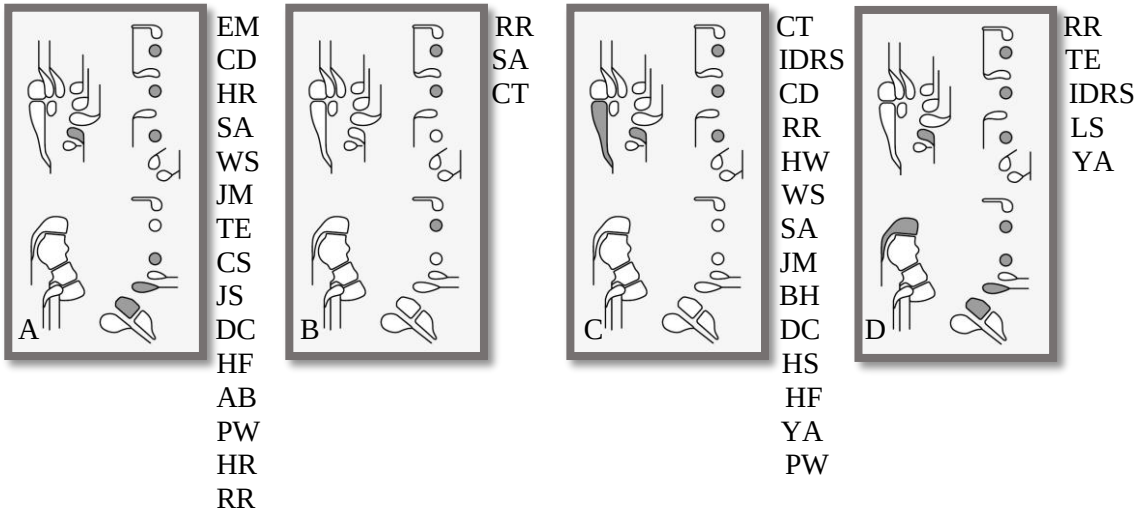
B- Para Corrado Dabbene esta digitación es la indicada para tocar *piano*. Lawrence Stewart recomienda utilizar esta digitación para dinámicas de *mf* o más fuertes, además indica que él particularmente utiliza la llave de resonancia de Mib. Cooper y Toplansky consideran que esta digitación es la más estable y la que se debe utilizar siempre que sea posible, respecto a la opción de la llave de resonancia afirman que generalmente mejora la calidad del sonido. José Enguídanos señala esta digitación como la idódea para pasajes rápidos, incando incluso la aplicación para un pasaje del Concierto para fagot en Mi menor Nº6 de A. Vivaldi. Para Ricardo Rapoport esta digitación es la principal, junto con la opción C, no muestra diferencias entre una y otra.

C- Janos Meszaros apunta esta digitación como la idónea para tocar *ppp*. Igualmente, en la libreta de anotaciones de José Enguídanos encontramos esta digitación para *piano*. Lawrence Stewart utiliza esta digitación para pasajes *mp* o más suaves, no recomienda utilizarla en dinámicas más fuertes ya que puede salir algún armónico. Para Cooper y Toplansky esta digitación es ideal para tocar *pp*, en pasajes que requieran bajar la afinación o para tocar con articulaciones suaves, además es una digitación muy estable para tocar notas largas. Para Ricardo Rapoport esta digitación es la principal, junto con la opción B, no muestra diferencias entre una y otra.

En las tablas de digitaciones de Seltmann y Angerhöfer, Heinz Riedelbauch y Horst Winter aparecen las tres digitaciones sin especificar ninguna cualidad o característica de cada una de ellas. Únicamente Horst Winter apunta la opción A como la digitación principal.

Do#$_3$:





A- Corrado Dabbene y Enzo Muccetti indican esta posición como la principal. Para Cooper y Toplansky esta digitación suele estar alta de afinación, la recomiendan para pasajes con dinámica *ff*, para el trino de Do#$_3$-Re$_3$, o para ligaduras desde un intervalo amplio.

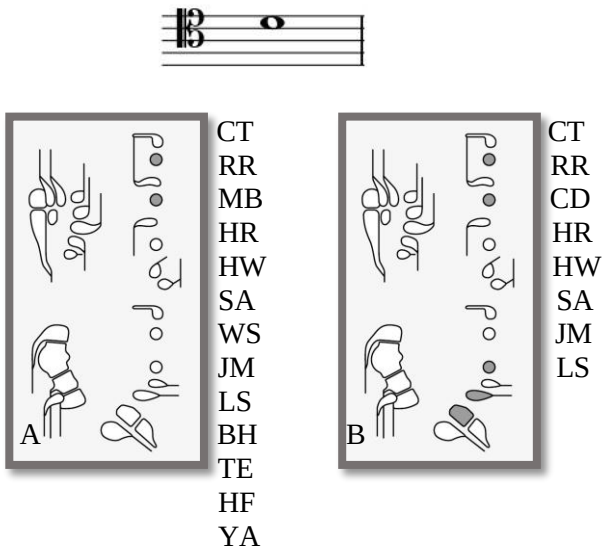
B- Para Cooper y Toplansky esta digitación se utiliza principalmente para trino Si_2-$Do\#_3$. Para Ricardo Rapoport esta digitación es para pasajes rápidos.

C- Hugo Fox, Horst Winter y Ricardo Rapoport consideran esta digitación la principal. Para Corrado Dabbene y Enzo Muccetti esta digitación es la idónea para tocar *piano*. Según Cooper y Toplansky esta digitación se puede utilizar normalmente excepto para trinos, pasajes técnicos concretos o notas que requieran una resonancia concreta.

D- Ricardo Rapoport señala esta digitación como la más estable. Lawrence Stewart destaca esta digitación para tocar en dinámica *forte*. Para Cooper y Toplansky esta digitación es similar a la opción A pero más baja de afinación. Igualmente se puede utilizar para *ff*, trinos y ligaduras entre intervalos amplios.

En la tabla de digitaciones de Seltmann y Angerhöfer consideran como principal la digitación C, y la D no la contemplan. En la tabla de Janos Meszaros solo se contemplan la A y la C, sin ninguna referencia a las cualidades de cada digitación.

Re_3:
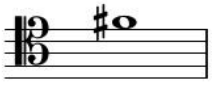


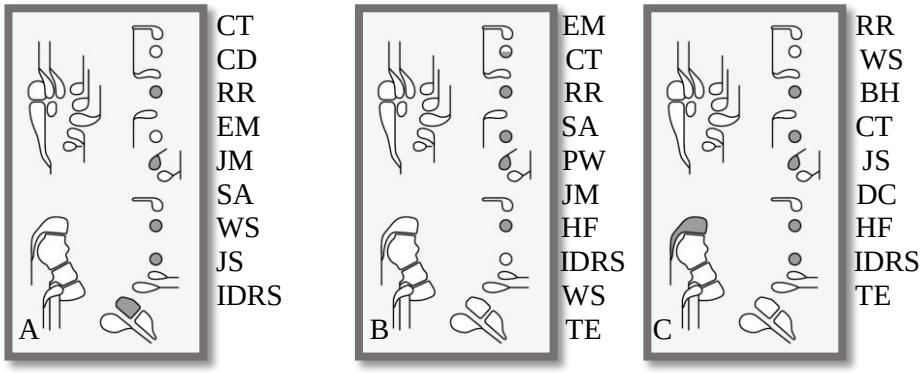
A- Para Cooper y Toplansky esta digitación se puede utilizar normalmente excepto para trinos, pasajes técnicos concretos o notas que requieran una resonancia concreta. Para Ricardo Rapoport y Horst Winter esta es la digitación estándar. Heinz Riedelbauch marca esta digitación como baja de afinación.

B- Para Corrado Dabbene esta es la digitación estándar. Cooper y Toplansky, y Ricardo Rapoport señalan esta digitación como la ideal para ligaduras ascendentes aunque señalan que normalmente estará un poco alta de afinación.

En las tablas de Janos Meszaros y Enzo Muccetti se contemplan ambas digitaciones, pero sin ninguna referencia a las cualidades de cada digitación.

Fa#$_3$:





A- Para Ricardo Rapoport esta digitación es la principal, junto con la opción C, no muestra diferencias entre una y otra. Corrado Dabbene apunta esta digitación junto con la B como las digitaciones básicas. Janos Meszaros propone esta digitación para ligaduras difíciles o ataques claros. Para William Spencer esta digitación sería para *pp*. Cooper y Toplansky la describen como la digitación francesa que se suele utilizar cuando las otras opciones están bajas de afinación. En la libreta de anotaciones de José Enguídanos encontramos esta digitación como la principal, además recomienda cambiar en la mano izquierda el dedo corazón por el anular en las ligaduras descendentes.

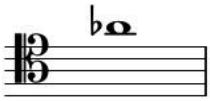
B- Ricardo Rapoport y Janos Meszaros señalan esta digitación como la idónea para pasajes rápidos. Corrado Dabbene apunta esta digitación junto con la A como las digitaciones básicas. William Spencer señala esta digitación como la principal junto con la C. Tanto Cooper y Toplansky como Lawrence Stewart indican esta digitación como la idónea para

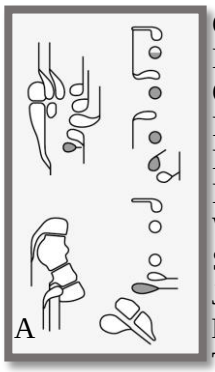
tocar pasajes rápidos, además en ambas publicaciones encontramos la recomendación de tapar menos de medio agujero con el dedo índice izquierdo, entre 1/3 y 3/4 dependiendo del instrumento.

C- Horst Winter y Cooper y Toplansky indican esta digitación como al principal. Corrado Dabbene señala esta opción como la mejor digitación para *pp*. Para Ricardo Rapoport esta digitación es la principal, junto con la opción A, no muestra diferencias entre una y otra. William Spencer señala esta digitación como la principal junto con la B.

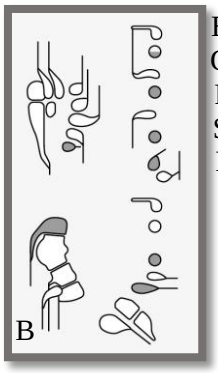
En la tabla de digitaciones de Enzo Mucceti y de Seltmann y Angerhöfer aparecen las tres digitaciones sin especificar ninguna cualidad o característica de cada una de ellas, únicamente señala la opción B como la digitación principal.

Lab_3:

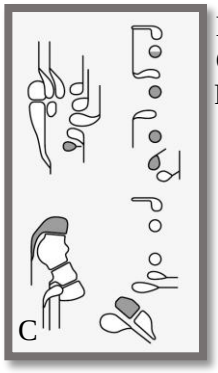




CT
EM
CD
RR
HW
HR
WS
SA
JM
BH
TE
CS
JS
HF
PW
LS



EM
CT
RR
SA
BH



EM
CT
RR

A- Seltmann y Angerhöfer, William Spencer, Heinz Riedelbauch, Ricardo Rapoport, Corrado Dabbene, Janos Meszaros y Horst Winter consideran esta digitación como la básica. Para Cooper y Toplansky esta digitación sería la idónea a excepción de los pasajes que requieran un sonido apagado, o un trino o pasaje técnico concreto. Para Lawrence Stewart

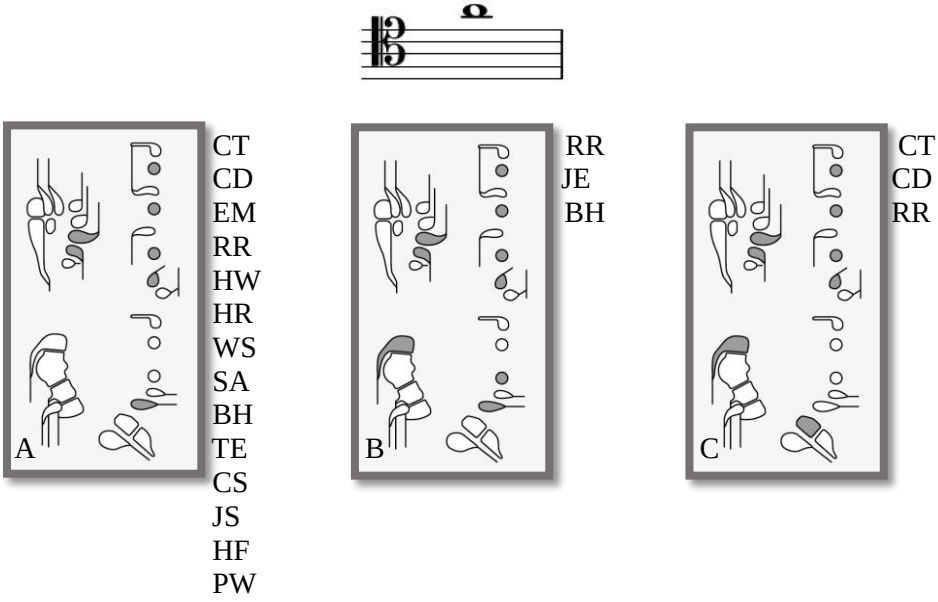
esta digitación es la básica, aunque indica que puede estar alta de afinación e inestable en la emisión.

B- Cooper y Toplansky señalan esta digitación como la mejor opción para pasajes *legato, pp*, o que requieran una afinación más baja. Tanto Cooper y Toplansky como Ricardo Rapoport consideran esta opción como la digitación que permite emitir un sonido más estable.

C- Para Cooper y Toplansky esta digitación es otra alternativa para pasajes *legato*, sobre todo cuando la ligadura es entre un intervalo amplio. También destacan el timbre más abierto y la afinación un poco más alta que con las digitaciones anteriores. Ricardo Rapoport recomienda esta digitación especialmente para ligaduras ascendentes.

Con respecto a la técnica del medio agujero del índice de la mano izquierda, los autores Cooper y Toplansky recomiendan tapar más de medio agujero, alrededor de 3/4.

La_3:



A- Seltmann y Angerhöfer, William Spencer, Heinz Riedelbauch, Ricardo Rapoport, Corrado Dabbene, Janos Meszaros y Horst Winter consideran esta digitación como la básica. Para pasajes rápidos Heinz Riedelbauch, Ricardo Rapoport y Cooper y Toplansky recomiendan incluso tocar solo la mano izquierda, sin el dedo anulas de la mano derecha. Para Cooper y Toplansky esta digitación sería la idónea a excepción de los pasajes que requieran un

sonido apagado, o un trino o pasaje técnico concreto. Para Lawrence Stewart esta digitación es la básica, aunque indica que puede estar alta de afinación e inestable en la emisión.

B- Cooper y Toplansky señalan esta digitación como la mejor opción para pasajes *legato*, *pp*, o que requieran una afinación más baja. Tanto Cooper y Toplansky como Ricardo Rapoport consideran esta opción como la digitación que permite emitir un sonido más estable.

C- Para Cooper y Toplansky esta digitación es otra alternativa para pasajes *legato*, sobre todo cuando la ligadura es entre un intervalo amplio. También destacan el timbre más abierto y la afinación un poco más alta que con las digitaciones anteriores. Ricardo Rapoport recomienda esta digitación especialmente para ligaduras ascendentes.

4.2. Resultados del análisis de las entrevistas

Los resultados que presentamos a continuación pretenden reflejar la percepción que tienen los profesionales del fagot acerca de la enseñanza de las digitaciones. A través de las entrevistas realizadas a una selección de fagotistas profesionales en España, pretendemos abarcar las principales inquietudes de la enseñanza de las digitaciones. Para ello hemos sintetizado cinco categorías de análisis que seguidamente resumimos.

4.2.1. Introducción a la técnica del fagot.

Sobre el aprendizaje de las digitaciones básicas, gran parte de los sujetos entrevistados coinciden en que lo idóneo, además de proponer las digitaciones estándar de "Heckel[41]" es buscar la digitación que utilizando un menor número de dedos ofrezca el mejor resultado posible:

> "Dependerá del profesor la experiencia que tenga previamente con las digitaciones y las posibilidades que conozca. Yo lo que intento es enseñar las que a mí me funcionan mejor e intentando también simplificar, sobre todo a los niños más pequeños, pero siempre intento enseñarles la posición que yo utilizo, para que la utilicen ellos siempre que les vaya bien. Si no, se busca alguna alternativa, un cambio de algún dedo en concreto u otra posición." (Entrevistado 1)

La mayoría de los entrevistados enseñan a los alumnos las digitaciones que ellos mismos utilizan. No obstante, son conscientes de que a los más pequeños se les puede facilitar ese aprendizaje simplificando alguna digitación concreta. Según hemos podido observar en las entrevistas realizadas, es notablemente extendida la afirmación de que la mejor posición es la que mejor suena con menos dedos. Posteriormente, con el progreso del alumno y el consiguiente desarrollo físico, se pueden ir enriqueciendo tímbricamente algunas de esas digitaciones que en principio se simplifican.

Respecto al aprendizaje de las digitaciones alternativas, su secuenciación y los problemas encontrados en cada etapa de su enseñanza, que es una preocupación que aparece en mayor o menor grado prácticamente en la totalidad de las entrevistados, suele asociarse a la existencia de diferentes ritmos de aprendizaje de los alumnos y a cómo el profesor se ve forzado a adaptarse a cada uno de ellos. En la mayoría de los casos, la constatación de estas diferencias suele relacionarse, no sólo con las aptitudes individuales de cada alumno, sino también con el tiempo que dedican al estudio del

[41] La digitación Heckel hace referencia a dos tablas de digitaciones que editó la marca de fagotes Heckel. La importancia de estas publicaciones estriba en que el constructor J. A. Heckel (1812-1877) fue uno de los impulsores del fagot sistema alemán, conocido también como sistema Heckel.

instrumento, el nivel de exigencia que impone su profesor o el grado en el que el instrumento satisface al estudiante.

Al margen de estas consideraciones, resulta llamativo el hecho de que otras de las razones que el profesorado esgrime en un intento de explicar la lentitud en ciertos aprendizajes tienen que ver fundamentalmente con la inmadurez física de los alumnos y con la carencia de un instrumento propio:

> "Tenemos el problema que como empiezan tan pequeños, fisionómicamente el fagot es muy grande para los niños. Entonces es más una cuestión de lo que puedan hacer, que lo que crees que deben hacer o lo que deban alcanzar. Muchas veces no les llegan los dedos, entonces mis alumnos comienzan solo con la tudelera, el tudel y la caña, porque muchas veces no les llegan los dedos a las posiciones." (Entrevistado 6)

En la enseñanza del fagot, al igual que ocurre con otros instrumentos como el contrabajo o la tuba, el tamaño del instrumento es un hándicap para los alumnos que comienzan a estudiarlo. Al hecho de que se trata de un instrumento grande y pesado para un alumno de ocho años, se une el problema de que las manos no alcanzan a tapar todos los agujeros ni a presionar todas las llaves. Esto hace que la secuenciación de los contenidos, especialmente en las enseñanzas elementales, muchas veces vaya ligada directamente al desarrollo físico del alumno.

> "El primer año es otra vez lo mismo, dependiendo un poco de si el niño se ha desarrollado más pronto o no. Hay niños que durante su primer año solo hacen Do, Re, Mi, Fa, y no puede hacer más porque no llegan al Si ni al La." (Entrevistado 6)

Por otro lado, entre los padres de los alumnos está muy extendida la costumbre de no comprarles un instrumento cuando comienzan a estudiar fagot, ya sea porque es caro comparado con otros instrumentos de viento, o porque éste no fue la primera opción que manejaron a la hora de elegir instrumento para sus hijos, y ello influye en que no tengan una certeza absoluta sobre si seguirán dedicándose a él. Sea cuál sea el motivo, en el mejor de los casos comienzan a estudiar con un instrumento de préstamo, ya sea cedido por el propio conservatorio donde estudian o por alguna banda de música:

> "Es complicado porque depende del tipo de alumno. Si tiene instrumento propio o no. En los conservatorios muchas veces inician los estudios sin instrumento." (Entrevistado 4)

Sin embargo, lo habitual en la mayoría de centros es que no se disponga de instrumento de préstamo o que dicho instrumento, si lo hay, deba ser compartido por varios alumnos, por lo que

parece lógico pensar que inevitablemente el alumno muy difícilmente podrá evolucionar al nivel que lo hagan aquellos que disponen de un instrumento propio.

4.2.2. Criterios para la introducción y el aprendizaje de digitaciones alternativas.

Otra de las reflexiones que surge a lo largo de las entrevistas es la que se refiere a cuál es el mejor momento para que los alumnos comiencen a trabajar con digitaciones alternativas.

Sobre esta cuestión encontramos mayoritariamente tres discursos. Por una parte, algunos de los entrevistados abogan por que las digitaciones se introduzcan en cuánto el alumno tenga la madurez suficiente para asimilarlas. Por otro lado, algunos sostienen que la necesidad surgirá cuando comiencen a tocar en la orquesta o en otras agrupaciones instrumentales que les planteen mayor exigencia desde el punto de vista técnico. Por último, la mayoría de los profesionales coinciden en considerar que las digitaciones alternativas deben introducirse solo cuando sean necesarias, es decir, cuando el repertorio lo requiera.

Algunos entrevistados afirman que las enseñanzas profesionales marcan un punto de inflexión donde se podría comenzar a introducir digitaciones alternativas. La mayoría de ellos sostiene que la madurez es uno de los principales aspectos a tener en cuenta, ya que la finalidad no es únicamente que adquieran la habilidad para ejecutar distintas digitaciones, sino que sean capaces de decidir y elegir qué digitación aplicar en cada momento dependiendo del contexto musical:

> "Cuando tenga uso de razón en el sentido de diferenciar o discriminar la afinación o el timbre. Yo creo que a partir del grado profesional, que tienen 12 años ya pueden tener conciencia de estas cosas." (Entrevistado 7)

La idoneidad de introducir digitaciones alternativas a partir de las enseñanzas profesionales suele justificarse por la práctica orquestal. Durante todas las enseñanzas profesionales, los alumnos de fagot que realicen sus estudios en un conservatorio tienen la asignatura de orquesta, así como una asignatura de música de cámara que cursan durante los últimos tres cursos. Es en el contexto de estas materias donde, en opinión de los profesores, el alumno deberá ayudarse de digitaciones alternativas para solucionar problemas de dinámica y timbre que surgirán en la interpretación grupal:

> "Hombre, desde el momento en que los alumnos ya tienen la asignatura de orquesta y ya tienen la práctica, ya tienen que usarlo, porque es donde se van a dar cuenta de los problemas de tocar piano, tocar con otros colores, son diferentes circunstancias y el alumno va a ver que es un poco

> más difícil de conseguir. Yo creo que ese es un punto de partida en que el alumno ya se va a dar cuenta de que hay que hacer algo." (Entrevistado 20)

La última de las variables que gran parte de los participantes consideran esencial en relación al aprendizaje de digitaciones alternativas es el repertorio:

> "Cuando el repertorio así se lo exija. Creo que es interesante que cualquier conocimiento de una digitación tenga una aplicación, el hecho de enseñar digitaciones para saber solo, conocer la escala cromática, no lo veo lo más conveniente. Creo que lo mejor es que cada nota sea aplicada a la música, siempre. […] Que no sea una ejecución matemática sino una cosa artística desde el principio." (Entrevistado 5)

Si bien es cierto, que dependiendo del repertorio que el alumno trabaje en cada curso o etapa, deberá utilizar más o menos digitaciones alternativas, en todos los casos, será siempre el profesor el que programe dicho repertorio, con lo cual tendrá en cuenta no solo la madurez, las habilidades y las necesidades de cada alumno, sino que tratará también de elegir las obras que justifiquen la necesidad de aprender nuevas digitaciones y que contribuyan a que el alumno entienda su utilidad al estudiarlas en pasajes concretos y no de manera descontextualizada.

Como vemos, existen diferentes maneras de afrontar la misma decisión pedagógica: por un lado están los que consideran que el momento ideal para introducir las digitaciones alternativas lo marca el alumno, por otro, los que creen que la práctica en grupo creará esa necesidad, y por último, los que sostienen que es el repertorio el que marcará dicho momento. Sin embargo, al ser preguntados sobre el curso o etapa de las enseñanzas en que plantear su enseñanza, la mayoría de los entrevistados, independientemente de cuál de las tres posiciones defiendan, coinciden en pensar que el momento más idóneo es en los primeros cursos de las enseñanzas profesionales.

4.2.3. Criterios interpretativos para el uso de digitaciones alternativas.

Directamente relacionado con lo expuesto anteriormente, surge la reflexión en torno a las exigencias profesionales y su relación con el uso de digitaciones alternativas en el contexto interpretativo.

Una de las principales cuestiones que aparecen al respecto tiene que ver con la necesidad de adaptarse al tocar conjuntamente con otro fagotista; en ese escenario, absolutamente todos los

entrevistados que se pronunciaron al respecto coinciden en que deben adaptarse, y en muchos casos, utilizar otra digitación distinta a la habitual para mejorar el resultado de la interpretación. Con ello no solo se solucionan problemas de afinación, sino que también se unifican otras cuestiones importantes como el timbre y la dinámica:

> "Si, […] unificábamos criterio por cuestiones de timbre. Y a veces corregíamos alguna digitación tanto él como yo para que sonara más empastado. Eso ocurría bastantes veces y es interesante porque ves el punto de vista de uno o de otro." (Entrevistado 7)

Si hay un punto en el que coinciden todos los entrevistados es en si el hecho de conocer alguna digitación alternativa les ha mejorado considerablemente la ejecución de algún pasaje concreto. Absolutamente todos respondieron afirmativamente, ya que, bien sea por motivos de afinación, articulación, dinámica o por otros motivos más técnicos en la ejecución de algún pasaje rápido o trino, todos han tenido que utilizar en algún momento digitaciones alternativas:

> "Si, creo que es un campo interesante porque nunca acabamos de conocer todas las posibilidades de nuestro instrumento, y muchas veces creemos que lo sabemos todo y una nueva digitación nos puede sacar de un apuro cuando menos nos lo esperamos. Yo suelo tener mis apuntes como todos, para poder consultar los pasajes concretos, sobre todo en el registro piano. Las notas piano y sobreagudas que son con las que peor lo pasamos." (Entrevistado 5)

Son muchos los que resaltan la dificultad de tocar *piano* con los instrumentos de doble lengüeta, dificultad que en el caso del fagot aumenta notablemente en el registro grave del instrumento:

> "Yo al principio de estar en la orquesta, en cuanto me daban un papel lo primero que hacía era mirar si había algún Fa# o Sol grave en *pp*. Y en cuanto veía uno, ya me ponía con el afinador a tocar, a buscar… No me preocupaban los pasajes difíciles, me preocupaban los *piano* en el registro grave." (Entrevistado 10)

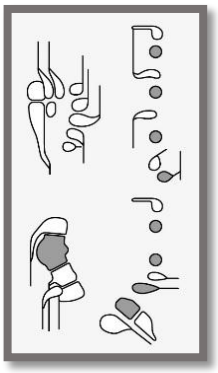
Tras una exhaustiva búsqueda y recopilación de digitaciones, durante el presente estudio hemos elaborado la que será tabla de digitaciones más completa para fagot hasta el momento, con un total de 1080 digitaciones. En primera instancia, hemos consultado a los entrevistados acerca del uso de las digitaciones alternativas más estandarizadas, y observamos un notable consenso en cuanto a qué digitaciones son las que se modifican habitualmente durante la interpretación dependiendo del contexto. Esto, sin embargo, no significa que todos utilicen habitualmente la misma digitación

estándar, aunque la mayoría de ellos observa las mismas cualidades y diferencias tímbricas, sonoras y de afinación entre las notas valoradas.

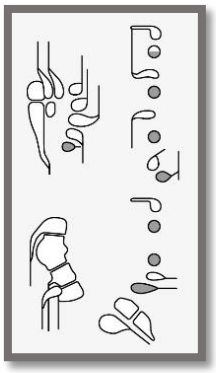
Teniendo en cuenta todas las aportaciones hechas por los participantes en este estudio, creemos que llegado este punto es necesario hablar de dos maneras de entender qué son las digitaciones alternativas:

- En primer lugar, bajo esta etiqueta estarían incluidas todas aquellas que se consideran alternativas simplemente por añadir alguna llave de las denominadas de resonancia o cualquier otra llave que modifique sensiblemente las cualidades de dicha nota, ayudando así al intérprete a mejorar algún aspecto interpretativo. La práctica más bastante habitual entre los fagotistas es el uso de llaves de resonancia, de hecho prácticamente todos los entrevistados las utilizan en mayor o menor medida:

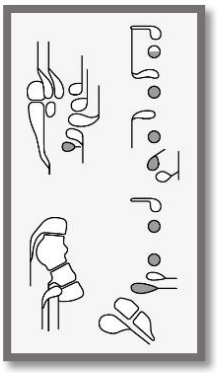
> "Por ejemplo, para entrar en la Patética, para que le Mi sea más grave cogía esa, la del Mib. […] Yo –para el Sol_2– uso esta, la del Do#, pero yo creo que con la del Mib el sonido está más igualado. Pero yo creo que siempre he utilizado la de abajo, y estoy tan puesto a cogerla que tal vez mi oído se ha acostumbrado y la oigo igual, pero yo creo que la del Mib iguala más." (Entrevistado 10)



Mi_1, con llave Mib



Sol_2, con llave Do#
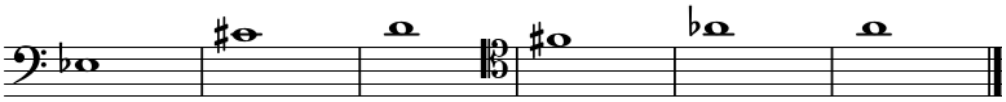


Sol_2, con llave Mib

> "Pues por ejemplo, utilizo la llave de resonancia del Do sostenido grave, para el Si bemol y para el Do agudo, la suelo poner sobre todo si es lento que se escucha mucho más." (Entrevistado 1)

- En el segundo grupo, pueden englobarse las digitaciones que son claramente diferentes a las utilizadas habitualmente. Como muestra de este segundo grupo, presentamos a continuación algunas

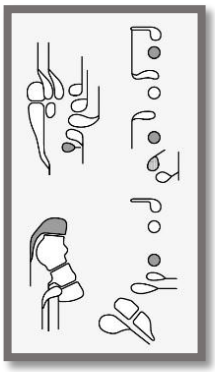
de las digitaciones que tradicionalmente muestran mayor variedad de ejecución y las que la mayoría de los entrevistados suelen utilizar dependiendo del contexto: Mib_2, $Do\#_3$, Re_3, $Fa\#_3$, Lab_3 y La_3.



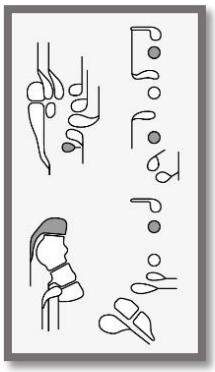
Teniendo en cuenta el interés que el análisis pormenorizado de estas digitaciones diferentes para cada nota tienen para los fagotistas en ejercicio, hemos resumido a continuación las principales aportaciones de los entrevistados al respecto:

Mib_2:

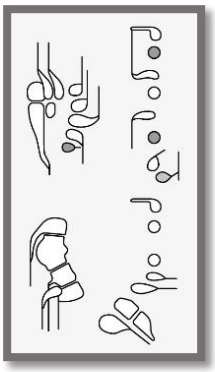
"Básicamente el Mib_2 siempre he utilizado el A, en piano el B apaga mucho el sonido esa posición B y últimamente estoy probando la C, incluso la C sin la llave de resonancia" (entrevistado 5).



Mib_2(a)



Mib_2(b)



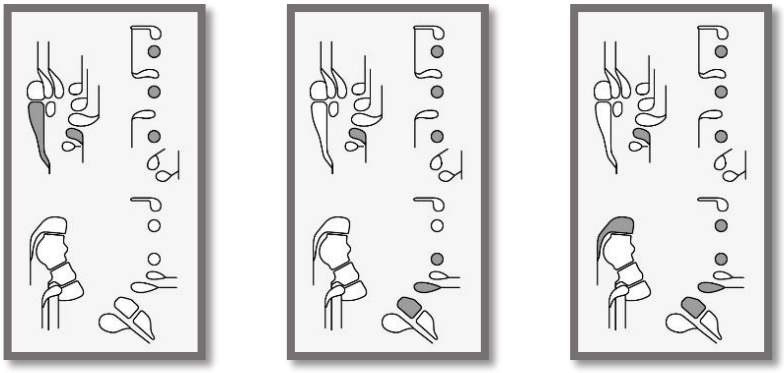
Mib_2(c)

De las tres digitaciones mostradas, la opción (a) es utilizada como digitación principal por 10 de los entrevistados. Las características principales que se atribuyen a esta digitación son la afinación y la calidad y estabilidad en el sonido. La segunda opción, aunque es utilizada por 6 de los entrevistados como digitación principal, todos coinciden en que tiene un timbre más oscuro y apagado, y la mayoría de los entrevistados la utilizan para tocar pasajes en tesitura *piano*. La opción de Mib_2(c), es la que la mayoría de los entrevistados utilizan para pasajes rápidos, ya que es la que menos dedos necesita, además evita el paso del pulgar entre Re# y Fa# facilitando la ligadura entre dichas notas. Además, esta última opción puede ser ejecutada más fácilmente en dinámicas *forte*.

$Do\#_3$:

"Pues ya te digo que desde hace pocos años estoy introduciendo muchas y cambiando muchas. Por ejemplo el $Do\#_3$, suelo poner toda la mano pero cuando hago la técnica hago el vienés, y si

es un pasaje más oscuro uso solo la mano izquierda. Un ejemplo práctico sería al inicio del solo del segundo movimiento de la cuarta sinfonía de Tchaikovsky, ahí utilizo solo la mano izquierda porque el sonido es más oscuro, facilita el pianísimo y da más un color más íntimo. En fin, cada vez uso digitaciones más variadas". (Entrevistado 4)

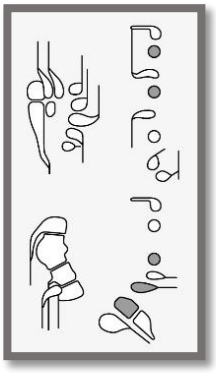


Do#$_3$(a) *Do#$_3$ (b)* *Do#$_3$ (c)*

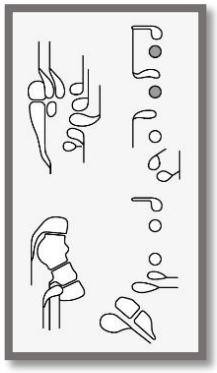
La mayoría de los entrevistados utilizan el Do#$_3$(a) para pasajes rápidos, ya que es el que menos dedos necesita para su ejecución. Además, consideran que emite un sonido más apagado y oscuro, siendo la digitación más utilizada para pasajes *piano*. La segunda digitación, Do#$_3$(b), según los entrevistados, muestra una afinación más alta y un timbre más claro que las otras opciones. Otra característica de esta segunda digitación es la facilidad para ligar intervalos grandes, sobre todo ascendentes. Por último, el Do#3(c), aunque es la digitación que más dedos demanda, es muy utilizada por los entrevistados como digitación estándar ya que presenta una afinación estable y timbre similar a las notas vecinas. Además, es una digitación que ofrece la posibilidad de interpretar tanto pasajes en piano como en *forte* o *fortissimo*.

Re$_3$:

> "Para técnica por supuesto ésta (B), pero también el Re vienés a mí me viene muy bien para hacer un sonido más estrecho y más clarito. Por ejemplo, con los trompas no iría pero si yo tengo que tocar con violines o tengo que tocar una quinta y no quiero que la quinta sea muy sonora y quiero que la fundamental tenga un poco más de peso, toco el vienés. Yo la utilizo bastante, el Re vienés" (entrevistado 2).



Re_3a)



Re_3 (b)

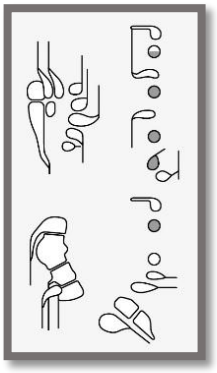
Tal vez en esta nota es dónde encontramos más consenso en cuanto a qué digitación utilizar. Casi la totalidad de los entrevistados coinciden en utilizar la segunda opción, Re_3(b), como estándar. Consideran que es mucho más cómoda para interpretar pasajes rápidos y que, además, posee un timbre similar a las digitaciones básicas de las notes vecinas como el Do_3 o el Mi_3. Por otra parte, la digitación de Re_3(a) también denominado "Re vienés", muestra un timbre que los entrevistados catalogan de nasal, claro o estrecho, además de una afinación más alta. Estas propiedades hacen que sea utilizado en pasajes concretos que requieran alguno de estos matices.

Fa#$_3$:

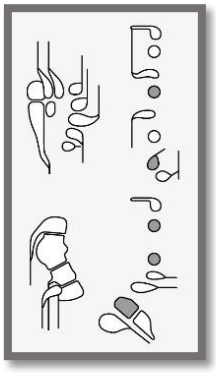
" Este (A) poco, y este (B) el estándar. Y este (C) no lo conocía. A veces uso el B pero para que sea más oscuro y baje la afinación pongo el medio agujero en el índice izq. y la llave del Mib, la afinación la baja depende de lo que tapes el medio agujero" (entrevistado 4).

"[…] básicamente la B. Las otras las desconozco" (entrevistado 5).

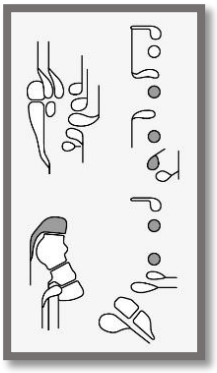
"Bueno yo... Si, la B y la C aunque suelo cerrar el tercer dedo (agujero de Do). Pero yo pondría B y C, casi igual, de manera intercambiable (la C con resonador, Mib grave). Y esto (A) a veces sin medio agujero, en momentos de trino o de técnica rápida lo meto" (entrevistado 13).



Fa#$_3$ (a)



Fa#$_3$ (b)

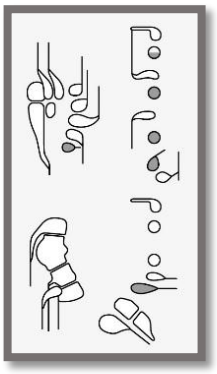


Fa#$_3$ (c)

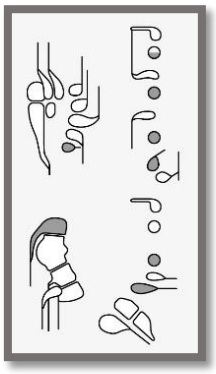
En el caso del Fa#$_3$, la segunda opción, Fa#$_3$(b), es la más comúnmente utilizada como digitación principal. La opción de Fa#$_3$(a) es, para la mayoría de los entrevistados, la utilizada como digitación auxiliar para pasajes rápidos, trinos o para cambios de color. La tercera digitación, Fa#$_3$(c), es la más desconocida. Casi la mitad de los entrevistados manifestaron el desconocimiento de dicha digitación, y tan solo uno de los entrevistados la utiliza como digitación principal junto a la opción B.

Lab$_3$:

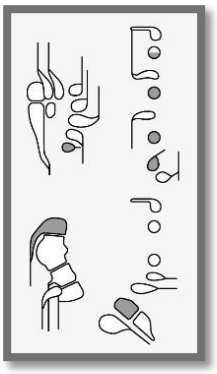
"Yo uso esta (B) pero dependiendo del pasaje, si es rápido uso esa (A) y cuando es algo muy suave y legato uso esta (B). Menghini nos dijo esta (A). A mi esta (A) se me sube, esta la tengo clavado (B) y esta (C) se me queda un poco alto de afinación, pero es un Lab muy suave y agradable" (entrevistado 10).



Lab$_3$ (a)



Lab$_3$ (b)



Lab$_3$ (c)

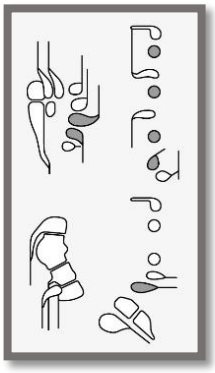
Las dos primeras opciones, A y B, son las más utilizadas por la mayoría de los entrevistados. La tercera opción, C, pese a ser la digitación más cómoda cuando vienes desde el Sol$_3$, es la que menos se utiliza debido a que está más alta de afinación y presenta menos estabilidad. Esta tercera

opción es utilizada para pasajes rápidos, trinos o para facilitar algunas ligaduras. La primera opción, A, también es utilizada por muchos de los sujetos entrevistados como digitación para pasajes rápidos y técnicamente complicados. La segunda opción, B, es la más utilizada como digitación estándar, es la digitación que emite un Lab_3 más estable en cuanto a sonido y afinación. El único hándicap que presenta es que la digitación es la más incómoda para ejecutar en pasajes rápidos, debido a que cambian bastantes dedos respecto a las digitaciones vecinas como Sol_3 o Sib_3.

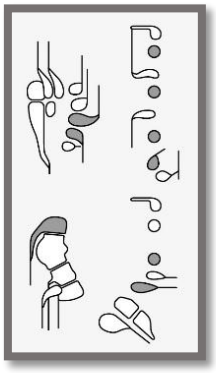
La_3:

"El A lo uso para técnica, para colores oscuros o para bajar la afinación" (entrevistado 4).

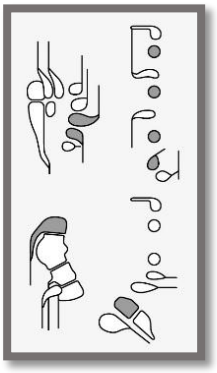
"Yo uso la A. Esta (B) ni sabía que se podía hacer, y esta (C) lo que te decía del primer estudio del Milde" (entrevistado 9).



La_3 (a)



La_3 (b)



La_3 (c)

Las digitaciones presentadas para el La_3, son las relativas al Lab_3, solo cambia las llaves de octava de La y Do# accionadas por el pulgar izquierdo. El cambio más significativo es que en el La_3 la segunda opción no es la más utilizada sino todo lo contrario, ya que en este caso no presenta las cualidades de afinación y estabilidad que se observan en el Lab_3. Los entrevistados que utilizan en lab_3 C, utilizan la misma digitación para el La_3, es decir la opción C. Al igual que los entrevistados que utilizan en lab_3 A, utilizan la misma digitación para el La_3, es decir la opción A. Ahora bien, ¿cómo interpretan el La_3, lo entrevistados que utilizan la segunda opción para Lab_3? La mayoría de ellos cambian a la opción A. El resto realizan alguna digitación variada de la segunda opción. Es decir, la opción B, pero modificada, es decir quitando el dedo pulgar o corazón de la mano derecha.

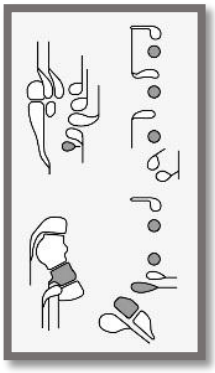
En las respuestas de los entrevistados se observa no solo la utilización de varias digitaciones estandarizadas, sino además la coincidencia sobré qué notas son las que habitualmente suelen cambiar

de digitación dependiendo del pasaje, lo que justifican generalmente por dos motivos: las que se utilizan por criterios únicamente musicales y pueden enriquecer la interpretación mejorando cuestiones de dinámica, afinación o timbre, y por otro lado, las que ayudan al intérprete a solucionar cuestiones técnicas, ya sea para la ejecución de pasajes rápidos o para trinos y trémolos.

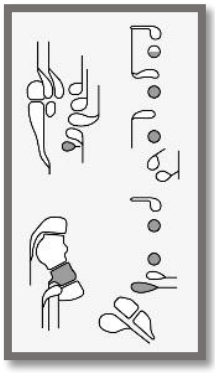
4.2.4. Problemas comunes

El Mib_2 es una de las notas que más problemas ha suscitado y posiblemente una de las que más hablemos en todos los apartados de la investigación. Según el entrevistado 8, la problemática de esta digitación comienza en la fabricación del instrumento, ya que según el modelo de fagot con el que toque el intérprete varía la digitación idónea a utilizar. Como nos comenta el entrevistado 8 "eso debe tener que ver con la llave del Sib, que en los Schreiber hay tres agujeros, dos más pequeños y uno grande, los dos más pequeños van al tubo que baja y el grande al tubo que sube; el Sonora tiene dos agujeros solo, uno va delante y otro detrás, por eso debe pasar lo del Mib". Según este comentario, en los fagotes de la marca Sonora el Mib_3(b) no funcionaría, siendo mejor la opción de Mib_3(a). Sin embargo, en ambas digitaciones encontramos un problema común derivado de la utilización del pulgar de la mano derecha. Ambas digitaciones hacen imposible que se pueda tocas *legatto* un pasaje que incluya un paso de Mib_3 a $Solb_3$ ya que el pulgar debería pasar de la llave de Sib a la llave de Fa# rápidamente y sin que haya espacio entre una y otra nota, lo cual es físicamente imposible. Es por ello que la posición de Mib_3(c) es la más utilizada como la opción para pasajes rápidos, incluso algunos entrevistados optan por adoptarla como digitación estándar y dejando las otras dos opciones para pasajes lentos no *legatto* o *piano*.

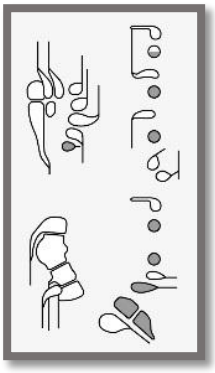
Otra problema común es la digitación de $Fa\#_1$ y $Fa\#_2$. El problema es muy similar al comentado en el párrafo anterior, es la imposibilidad de tocar *legatto* combinaciones de digitaciones que pasen de la llave de Fa# a la de Sib. Es por ello que cuando se de alguna de estas circunstancias, debamos utilizar la llave de Fa# del meñique derecho, de esta manera liberamos el pulgar para que pueda accionar la llave del Sib sin romper la ligadura.



Fa#$_1$(a)



Fa#$_2$(b)

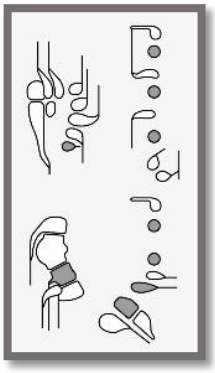


Fa#$_2$(c)

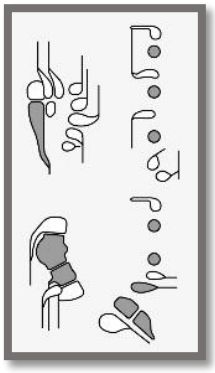
Sin duda el principal problema expuesto por la mayoría de los entrevistados, es la dificultad de tocar pasajes en *piano*. Por este motivo es muy común utilizar algunas técnicas para apianar ciertas notas, como por ejemplo cubrir o tapar las llaves del registro grave, como comenta el entrevistado 11: "el Fa# grave cuando es *piano* que hay que cubrir". Numerosos fagotistas han experimentado lo realmente complicado que resulta tocar *piano* en el registro grave del fagot, muchos de ellos han comenzado a utilizar digitaciones alternativas a raíz de esta necesidad. Normalmente nunca se han trabajado las digitaciones alternativas para *piano* en clase de instrumento, pero han comenzado a surgir estos problemas al tocar en agrupaciones camerísticas u orquestales. En algunos casos incluso siendo ya profesionales, como el siguiente testimonio:

"Yo al principio de estar en la orquesta, en cuanto me daban un papel lo primero que hacía era mirar si había algún Fa# o Sol grave en *pp*. Y en cuanto veía uno, ya me ponía con el afinador a tocar, a buscar… No me preocupaban los pasajes difíciles, me preocupaban los *piano* en el registro grave" (entrevistado 10).

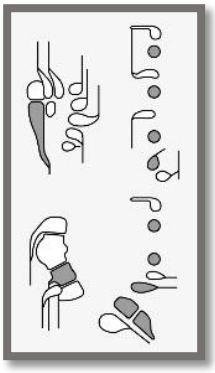
En general las notas graves presentan mayor problema que el resto de las notas de tesitura media o aguda, no obstante existen ciertas notas que por física del instrumento suenan más apagadas que otras, y es más fácil ejecutarlas en dinámica *piano*. El Re$_1$, por ejemplo, es una nota que normalmente suena apagada, por el contrario el Fa#$_1$ suena muy brillante y la digitación estándar no ayuda en los pasajes *piano*. Las opciones más comunes para interpretarlos piano suelen ser las siguientes:



Digitación básica de Fa#$_1$(a)



Digitación *pp* Fa#$_2$(b)



Digitación *pp* Fa#$_2$(c)

4.2.5. Abordaje de la enseñanza de las digitaciones.

Conocer las experiencias y la formación recibida por los entrevistados en relación al aprendizaje de las digitaciones se ha planteado como el siguiente aspecto a analizar en nuestra investigación sobre las implicaciones didácticas de la formación musical recibida en la enseñanza del instrumento.

Para profundizar en este aspecto, comenzamos preguntando a los entrevistados sobre su aprendizaje de las digitaciones básicas, especialmente cuándo y cómo aprendieron las digitaciones, y si lo hicieron con el apoyo de algún material didáctico. La mayoría de los entrevistados aprendieron las digitaciones de sus profesores de manera oral, aunque con pequeñas diferencias. Mientras algunos solían apuntar un pequeño dibujo esquemático con la digitación nueva, otros utilizaban alguna tabla con digitaciones básicas y apuntaban tan solo las digitaciones que no aparecían en dicha tabla:

> "Sí, a mí me las apuntaban. Yo tengo mis libros con los marcos con dibujitos. También yo creo que es por eso, porque a lo mejor tenías un libro alemán y mi profesor quería que en vez de esa posición hiciera otra posición y me apuntaba la posición que él quería que hiciese. Trinos sobre todo, apuntábamos trinos." (Entrevistado 14)

A partir de esos inicios, la mayoría de los participantes afirman haber consultado en alguna ocasión tablas de digitaciones, especialmente para pasajes *piano* o trinos, y algunos de ellos han recurrido a tablas de digitaciones sobre todo para consultar multifónicos, cuartos de tono, etc., es decir, para encontrar soluciones a la escritura de técnicas extendidas habitualmente utilizadas en música contemporánea:

> "[…] sobre todo en música contemporánea, que dices tú, este no sé si es que no sé hacerlo o no existe…". (Entrevistado 14)

"[…] he consultado tablas de multifónicos, pero para pasajes no". (Entrevistado 20)

En lo que respecta al aprendizaje de las digitaciones alternativas, encontramos más diversidad sobre cuándo comenzaron a conocerlas y, por ende, a utilizarlas. Dicha disparidad va ligada a la época en la que cada uno se ha formado, ya que los entrevistados más jóvenes han tenido acceso a mucha información que era muy difícil de conseguir hace algunas décadas. Los más mayores incluso comenzaron sus estudios con fagot francés teniendo que cambiar al sistema alemán durante su proceso formativo. En el caso de dos de los entrevistados, cambiaron de sistema siendo ya integrantes de orquestas profesionales, con lo cual tuvieron que realizar la adaptación a otro sistema apresuradamente, prácticamente de manera autodidacta y teniendo que afrontar la interpretación a nivel profesional con un instrumento muy diferente en muy poco tiempo:

"[…] yo empecé con el fagot francés, entonces claro, a partir del Mi agudo ya no tiene nada que ver con el fagot alemán. El cambio fue bestial. El cambio fue ir a Alemania el mes de agosto a recoger un fagot y en el mes de septiembre ir a la orquesta ya con el fagot alemán." (Entrevistado 8)

Para estos fagotistas, comparada con las posibilidades que hoy se brindan a los estudiantes, el tipo de educación musical que ellos recibieron, la falta de información y de oportunidades para conocer otros profesores y otras maneras de abordar la técnica del instrumento, y más concretamente lo referido a las digitaciones, es algo que ha condicionado su formación instrumental y en consecuencia su desarrollo profesional, ya que en algunos casos, comenzaron a ampliar sus visiones sobre el instrumento siendo ya profesionales:

"Eso fue en el cincuenta y tantos y muy pronto con 18 años me llamaron para la municipal de Valencia, porque es que no había fagotistas. E iba uno allí un poco autodidacta, y con las condiciones naturales que tuviera cada uno ibas haciendo. […] lo que pasa es que entonces el porqué de la técnica no existía. Tú estás analizando esto, o analizas el tipo de picado… pero eso ha venido después, lo hemos conocido después. Vosotros ya lo habéis conocido y lo habéis ido desarrollando, pero nosotros en esa época no había nada, […] esa enseñanza organizada no se había aprendido, no había hábito." (Entrevistado 17)

Respecto a la enseñanza de las digitaciones, como hemos podido observar en la mayoría de los casos, apenas fue tratada durante las enseñanzas en el conservatorio, razón por la cual han conocido la mayor parte de las digitaciones alternativas que utilizan actualmente una vez concluida su formación académica. Algunos destacan el hecho de que solo les enseñaron una digitación por

cada nota, aunque todos coinciden en destacar la importancia del uso de estas digitaciones alternativas.

4.2.6. Recursos didácticos para la enseñanza de las digitaciones.

En el ámbito de la enseñanza del fagot los recursos didácticos consultados más comúnmente son las tablas de digitaciones, aunque algunos de los profesionales que han participado en nuestro estudio mencionan además fuentes de diferente naturaleza como páginas web y aplicaciones para dispositivos móviles.

Uno de los principales hallazgos de esta investigación ha sido la constatación de que ninguno de los documentos analizados aborda la temática de las digitaciones desde una perspectiva didáctica, y las pocas que aparentemente tienen un carácter educativo, no se dedican en realidad a la enseñanza de las digitaciones, sino que se limitan a hacer distintas recopilaciones de las digitaciones de uso más extendido. Quizá sea esta la razón por la que todos los entrevistados afirman no conocer ningún método que trabaje expresamente la enseñanza de estas.

Esta carencia de métodos de enseñanza sobre digitaciones conduce a la mayor parte de fagotistas a tomar decisiones guiados más por su intuición que por criterios pedagógicos propiamente dichos. Por eso, algunos consideran que lo ideal al trabajar una digitación nueva es contextualizarla en la obra en la que aparece:

> "[…] las posiciones hay que aplicarlas a la música, no la música a las posiciones, si tu una vez dices, yo voy a hacer este pasaje o este solo, una vez lo tengas ya te dedicarás a sacarle una interpretación buena, un sonido y afinación buena, etc". (Entrevistado 8)

Mientras que otros piensan que lo más apropiado es trabajarlas desde el punto de vista técnico, ya sea con ejercicios básicos de escalas, arpegios, cromatismos, o combinándola con la digitación conocida antes de usarla dentro del discurso musical:

> "Siempre trabajo con medio tono ascendente y medio tono descendente. En cromatismo para trabajar la posición nueva y después siempre recomiendo que al principio toquen con el afinador, sobre todo con posiciones como Sol medio, Fa# medio, Mib medio." (Entrevistado 3)

De cualquier manera, la mayoría de los entrevistados coinciden con que no disponemos de un documento específico con las herramientas necesarias para abordar la enseñanza de las digitaciones. Aunque tras las entrevistas podríamos obtener algunas directrices.

Varios entrevistados nos llevan a realizar una interesante reflexión, y es que las digitaciones no pueden "sustituir" la técnica. Por ejemplo, no conviene confundir el estudio de dinámicas con el conocer una digitación que ayude a tocar más *piano* o más *forte*. Como afirma el entrevistado 11: "No puedes tener mil posiciones y no estudiar nunca, porque eso no sería bueno. Es como aquel que ya siempre tapa el Fa#, ¿no? Que ya ni se molesta en bajarlo […]".

En ese sentido es interesante incidir en el alumnado, que el hecho de conocer una digitación concreta que te ayuda, por ejemplo, a tocar cierta nota más *piano*, no debe significar que se deje de estudiar para poder llegar a tocar esa nota *piano* sin necesidad de utilizar una digitación alternativa.

Igualmente, el entrevistado 8 señala que con los alumnos de iniciación, evidentemente, primero deben conocer la digitación estándar: "[…] primero hay que plantar el árbol, hay que enseñar digitaciones básicas y después ya se irán añadiendo cosas, no al revés, no vas a enseñarle a un niño las digitaciones complementarias cuando todavía no sabe hacer las digitaciones básicas […]". (Entrevistado 8)

El entrevistado 8 sostiene que los fagotistas deberíamos tener varias digitaciones básicas para cada nota, es decir, no una básica y el resto alternativas, sino que existen varias digitaciones básicas además de las alternativas que se utilizan con menor frecuencia o en pasajes concretos.

> "[…] yo considero que hay posiciones básicas, pero no una solo, sino varias básicas que deberían enseñarse durante la época de estudio. […] yo considero las [digitaciones] alternativas como algo más excepcional, pero las [digitaciones] básicas son notas que puedes alternar, pero que las usas indistintamente, las otras ya sería para algo excepcional para algún pasaje concreto, tipo lo que decíamos de Pinos de Roma, lo del Seherezade.... Entonces, básica significa que puedes emplear una u otra, básicas de uso normal pero dependiendo de una aplicación u otra. Por ejemplo, el ataque del Mi grave con la llave se consideraría básica." (Entrevistado 8)

Uno de los aspectos fundamentales de la educación es ayudar al alumno a proporcionar la autonomía necesaria en todos los aspectos relacionados con la interpretación. Por ello, algunos entrevistados sostienen que el alumno debe ser capaz de discernir, entre otros aspecto, la importancia de las digitaciones y en qué momento pueden ser la solución a un problema interpretativo o no. Y en caso afirmativo, ser capaz de llegar a una solución correcta, a través de la digitación adecuada.

> "Yo creo que al alumno en la medida en la que tenga capacidad para comprenderlo se le tiene que explicar cuál es el motivo por el que se elige una digitación concreta. Porque el motivo puede ser dinámico, puede ser de color, puede ser por una ligadura que no funcione con la posición

> tradicional. Creo que la pedagogía no debe caer en el error de tratar al estudiante como una persona que no tiene capacidad para comprender ni tiene capacidad para decidir y puede desarrollar un criterio. Yo creo que la pedagogía ahorra mucho trabajo a la persona que aprende, pero en ningún caso debe ser una pedagogía que sobre-proteja. Debe de ser una pedagogía que haga despertar el interés y el sentido crítico, por lo tanto, cuando antes entienda los criterios por los cuales los grandes, digamos, decidimos qué digitación hacer y cuál no, antes lo podrá hacer él, podrá hacer propuestas. Al alumno podrás decirle, "a ver, proponme una digitación", igual que a veces propone una articulación pues igual con la digitación". (Entrevistado 11)

La mayoría de los entrevistados consideran que no disponemos de suficientes recursos para abordar la enseñanza de las digitaciones, con lo cual, cada profesor abordará esta área de la enseñanza del fagot en base a sus conocimientos sobre las digitaciones. En este aspecto es dónde encontramos más diferencias entre los fagotistas, ya que dependiendo con quién o dónde hayan estudiado dispondrán de una formación más completa o menos. Por este motivo, la gran mayoría del profesorado ha abordado dicha temática de manera autosuficiente, ya que hasta el momento no existe ningún documento o directrices generales acerca de la enseñanza de las digitaciones. Por ello, gran parte de los entrevistados coincidían en que sería de gran importancia crear un documento dónde acogerse para poder tener las herramientas necesarias a la hora de formar a los futuros fagotistas.

> "Si hay una base de datos, de referencia para que todos podamos acudir para redondear la experiencia que cada uno ha tenido" (Entrevistado 13)

Uno de los entrevistados con más años de experiencia, tanto en el campo de la interpretación como en la docencia, llegó a proponer que fuera la propia administración quién colaborara con dicha investigación y la correspondiente publicación de la herramienta para que hubiera un consenso y un guía frente a la problemática de la enseñanza de las digitaciones en el fagot.

> "[…] estaría bien que se editara, bien la Generalitat o algo, para el profesorado, o algún congreso, pero seguimos en la individualidad. […] estaría estupendo y además sería una cosa pionera, establecer las reglas para unificar las posiciones." (Entrevistado 8)

Sin duda, uno de los recursos básicos que más se demanda, es una base de datos, tanto de digitaciones como de su aplicación a diferentes pasajes del repertorio. Sin embargo, el anterior comentario da en la clave del problema de la investigación, ya que no solo necesitamos los recursos en forma de recopilación de digitaciones, sino que lo que sería realmente útil es un documento dirigido al profesorado, con las directrices necesarias para abordar con éxito la enseñanza de las

digitaciones en el fagot. Y que tuviera en cuenta los diferentes ámbitos y ciclos de la enseñanza para concretar los niveles en enseñanza.

Capítulo 5

~

Conclusiones

Durante el proceso de preparación de la investigación, búsqueda de fuentes y documentación, así como el resto del proceso de aproximación al objeto principal del estudio, la enseñanza de las digitaciones, ha sido significativo por varios motivos. Primeramente, el conocer la historia, el contexto del instrumento y la evolución de las digitaciones a lo largo de la historia, nos ha aportado la perspectiva necesaria para afrontar el problema de investigación y conocer el contexto, lo que nos ha permitido mostrar la realidad del estudio desde diferentes perspectivas, y por ende, ofrecer mayor comprensión de todos los aspectos implícitos en la investigación. En segundo lugar, la búsqueda bibliográfica consideramos que ha sido en parte abrumadora por la multitud de publicaciones y referencias sobre la problemática de las digitaciones en el fagot, prueba de ello destacamos las aportaciones realizadas por las revistas pertenecientes a la International Double Reed Society desde el año 1969 hasta la actualidad. Dónde encontramos tanto artículos dedicados a abordar problemas de digitaciones como otros aspectos organológicos o de la mecánica del instrumento que ayuda a comprender el funcionamiento del mismo y como algunos de estos aspectos afectan a digitaciones concretas. Aunque por otro lado, hemos corroborado nuestra principal hipótesis de que, pese a toda la información encontrada referente a las digitaciones, todavía no existe ningún estudio que afronte la problemática de la enseñanza de las digitaciones.

En el apartado dedicado a la metodología, hemos pretendido además de justificar el enfoque metodológico utilizado, detallar minuciosamente todos los recursos y herramientas metodológicas utilizadas para llevar a cabo la investigación. Una parte primordial que se llevó a cabo durante el inicio de la investigación fue el conocer la población de la investigación. Para ello consideramos necesario conocer los fagotistas profesionales en activo, así que realizamos un arduo trabajo de investigación y recopilación de datos, dando como resultado un censo total de 220 fagotistas. El resultado de esta recopilación se muestra en modo de tabla en el Anexo II. A través de dicho censo, hemos conocido la población activa: nombres y apellidos, puesto profesional que desempeñan, localización del mismo, sexo y nacionalidad. No obstante, para preservar el anonimato y la privacidad de los mismos, cumpliendo así además con la Ley de protección de datos, en el presente documento se han omitido los nombres y apellidos del censo. Conocer la población actual de profesionales en activo en España, no solo nos ha permitido saber el alcance o impacto que esta investigación puede abarcar, sino que además, ha servido para que la selección de la muestra de la presente investigación sea un fiel reflejo de la realidad social actual, ya que para dicha selección hemos mantenido los porcentajes delimitados según el perfil profesional, sexo y nacionalidad. Intentando además que los perfiles los informantes tuvieran experiencias muy diversas entre sí, y de esta manera enriquecer la información aportada a la investigación.

El tipo de entrevista utilizada ha sido la semi-estructurada, lo que nos ha permitido incidir en aspectos más relevantes para la investigación, y obviar aspectos inherentes a la misma. En este sentido, las primeras entrevistas contenían preguntas, como por ejemplo las referentes al momento o el curso en que cada entrevistado alcanzó una tesitura determinada. No obstante, tras observar que dicha información no aportaba a la investigación más información que la simplemente anecdótica, dichas preguntas fueron obviadas en posteriores entrevistas.

El análisis de programaciones didácticas y guías docentes de las enseñanzas regladas de fagot en varios conservatorios de música repartidos por diferentes puntos de la geografía española, nos ha permitido conocer los diferentes enfoques metodológicos utilizados y la aparición de competencias relacionadas con la enseñanza de las digitaciones. Pese a encontrar algunos objetivos como: Conocer las digitaciones del instrumento; Desarrollar la agilidad y la coordinación en la digitación; Conocer las posiciones básicas en la digitación; etc. y algunos contenidos como: Principios básicos de la digitación; Conocimiento y asimilación de las digitaciones del fagot; Práctica de ejercicios de digitación dirigidos a desarrollar… No hemos encontrado una metodología clara, ni el uso de ningún recurso que nos ayude a conocer cómo alcanzar dichos objetivos.

A través del análisis de documentos, aclaramos algunos aspectos técnicos como por ejemplo, el uso de las llaves de oído y de octava. Para la mayoría de las publicaciones, es necesario el uso de dichas llaves para depurar la técnica y asegurar los ataques de dichas notas. Otro aspecto técnico interesante es la técnica del medio agujero. El medio agujero del índice de la mano izquierda debe estar más cerrado para el Sol#$_2$ y más abierto para el Fa#$_3$.

La parte de las digitaciones aplicadas al repertorio es posiblemente el capítulo más demandado por los fagotistas. Prueba de ello son las publicaciones de la International Double Reed Society citadas anteriormente. Este capítulo aporta valiosa información para la solución a problemas técnicos del repertorio básico del instrumento. Entre las partituras mostradas encontramos numerosos extractos de pasajes orquestales que tradicionalmente se requieren para pruebas orquestales. Destacamos uno de los principales problemas de los instrumentos de doble lengüeta, los pasajes en dinámica *piano*. Por este motivo creemos necesario la aportación de recursos para estos pasajes concretos, con especial atención al registro grave del instrumento, ya que generalmente cuanto más grave sea la nota, más difícil será tocarla *piano*. Otro pasaje que ofrece cierta problemática, son los saltos descendentes de intervalos amplios en *legato*. Para lo que ofrecemos también algunos ejemplos prácticos y digitaciones para facilitar su ejecución. En este sentido, creemos interesante la

recopilación de las aportaciones, ya que como demuestran las entrevistas realizadas, el uso de estos recursos aplicados a pasajes orquestales concretos, hace más fácil la interiorización de los mismos.

La recopilación y análisis de las digitaciones ha sido otro gran hallazgo de la presente investigación, y una parte importante de la misma. Pese a incluirlo en el apartado de anexos, representa en gran parte el principal material generado en esta investigación. Además, el documento de recopilación de digitaciones presenta, posiblemente, el recurso más reclamado por la mayoría de los fagotistas, y que consideramos esencial en la literatura para este instrumento, ya que presentamos una tabla con 1080 digitaciones, convirtiéndose en el documento más completo sobre digitaciones para el fagot que existe hasta el momento. Dicho documento presenta diferentes digitaciones para un mismo sonido, además de trinos de tono y semitono, además de algunas digitaciones de trémolo para casos concretos.

Si hasta el momento las principales tablas de referencia eran la de Cooper y Toplansky, publicada hace ya 50 años, las digitaciones recopiladas en los diferentes volúmenes de Seltmann y Angerhöfer, de 1978, y las publicaciones que realizaran Enzo Muccetti y Janos Meszaros para Heckel, consideramos que nuestro trabajo contribuirá de manera significativa a la enseñanza de las digitaciones, ya que a diferencia de las publicaciones citadas anteriormente y las analizadas durante esta investigación, no solo hemos conseguido reunir un mayor número de digitaciones sino que aportamos una aplicación práctica a pasajes concretos. De esta manera, a través de los pasajes más significativos del repertorio característico del instrumento, se puede realizar una aplicación práctica y directa de la enseñanza de las digitaciones en el aula de fagot.

También, en el presente estudio hemos pretendido mostrar las diferentes visiones que los fagotistas profesionales tienen acerca del problema que suscita el estudio de las digitaciones. Para ello, durante las entrevistas se dedicaron varias cuestiones relacionadas con la problemática de las digitaciones en las enseñanzas básicas. Todos los entrevistados, tanto los docentes como los que se dedican principalmente a la interpretación que tienen una relación con la docencia menor, coinciden en varios aspectos que debemos tener en cuenta a la hora de enseñar las digitaciones a los alumnos de enseñanzas básicas, los cuales describimos a continuación.

La mayoría de los entrevistados destacan el condicionante físico como uno de los principales motivos que explica los diferentes ritmos de aprendizaje, ya que al ser un instrumento grande algunos alumnos tienen problema para llegar a todas las llaves. Por este motivo, durante los primeros años, el desarrollo físico del alumno va íntimamente ligado a la evolución de la técnica instrumental. Este aspecto puede llegar a condicionar el uso de unas digitaciones frente a otras.

Además del condicionante físico, otro de los motivos que afecta a los diferentes ritmos de aprendizaje durante los primeros años es la disponibilidad o no del instrumento. Es evidente que el fagot es un instrumento caro en comparación con otros instrumentos de viento, motivo por el que en numerosos casos el alumnado comienza los primeros cursos con un instrumento de préstamo, e incluso en algunos casos se comparte dicho instrumento. Esto provoca que los alumnos no dispongan del instrumento diariamente para su estudio. En estos casos se observa un mayor aprendizaje en el alumnado que dispone de instrumento.

Otro aspecto a tener en cuenta es qué digitación recomiendan enseñar a los alumnos de básicas. Todos los entrevistados que se pronunciaron a este respecto, coinciden en afirmar que la mejor digitación para enseñar al inicio es la que mejor suene con menos dedos. Además, los entrevistados manifiestan la intención de enseñar a sus alumnos las digitaciones originales o "Heckel".

Sobre cuál es el mejor momento para introducir a los alumnos en el estudio de las digitaciones alternativas, encontramos mayoritariamente tres discursos:

- El primero de ellos, hace referencia a la madurez del alumno, indicando que el mejor momento para introducir digitaciones alternativas es cuando el alumno tenga la madurez suficiente para asimilarlas.
- El segundo, va ligado a las necesidades que surjan de la interpretación cuando el alumno comience a tocar en las asignaturas de orquesta o en otras agrupaciones instrumentales, ya que éstas posiblemente les planteen mayor exigencia desde el punto de vista técnico.
- El último argumento considera que las digitaciones alternativas deben introducirse solo cuando sean necesarias, es decir, cuando el repertorio lo requiera.

Observando las diferentes opiniones, según las respuestas de los entrevistados podemos situar el inicio de las enseñanzas profesionales como el momento idóneo para introducir digitaciones alternativas. Bien sea porque es dónde el alumno puede empezar a trabajar repertorio que precise de alguna digitación alternativa, o bien porque es cuándo los entrevistados consideran que el alumno ya puede tener la suficiente madurez para afrontar dicha temática, y coincidiendo además con el inicio de la asignatura de orquesta en las enseñanzas regladas de fagot en España. Es por estos motivos por los que creemos que a partir del nivel medio, es decir, el inicio de las enseñanzas profesionales de música es el mejor momento para que el alumno comience a comprender la utilidad de digitaciones alternativas y a practicar su aplicación.

Otro de los puntos tratados es la necesidad de adaptarse al tocar conjuntamente con otro fagotista. En este caso, todos los entrevistados que se pronunciaron sobre este tema coinciden en que es indispensable adaptarse, cambiando si es necesario la digitación habitual para mejorar el resultado de la interpretación, ya sea por cuestiones de afinación, timbre, dinámica, etc. La mayoría de los entrevistados sostienen que esta práctica es productiva, no solo por el hecho de que utilizar una digitación u otra puede repercutir de manera directa con el resultado final de la interpretación del grupo, sino porque siempre se aprenden nuevas digitaciones y nuevos recursos. En este sentido todos los entrevistados coinciden en que el hecho de conocer alguna digitación alternativa les ha mejorado considerablemente la ejecución de algún pasaje concreto, ya sea por motivos de afinación, articulación, dinámica o por otros motivos más técnicos en la ejecución de algún pasaje rápido o trino.

En cuanto a las digitaciones alternativas que más se suelen utilizar encontramos también gran consenso. Por un lado, la mayoría de fagotistas utilizan las llamadas llaves de resonancia, que se corresponderían con las llaves de Reb y Mib grave. Con este proceso de añadir llaves de resonancia a ciertas notas, se pueden conseguir cambios de timbre o color, así como de proyección o resonancia, además de afianzar la afinación. Las notas en las que la mayoría de los entrevistados utilizan las llaves de resonancia son el Mi_1, Mib_2, Sol_2, Sib_2 y Re_3. Por otro lado, se han analizado las digitaciones alternativas que tradicionalmente muestran mayor variedad de ejecución y que la mayoría de los entrevistados suelen utilizar dependiendo del contexto: Mib_2, $Do\#_3$, Re_3, $Fa\#_3$, Lab_3 y La_3. La mayoría de los entrevistados conocían las digitaciones propuestas, y coincidían en la característica de cada una de ellas, las que sirven mejor para la técnica o pasajes rápidos, las que emiten un sonido estable y rico en timbre, las que se utilizan para pasajes *piano*, etc. Además de las digitaciones alternativas, hemos prestado una especial atención a los problemas comunes a través de casos prácticos, aportando soluciones a los diferentes problemas técnicos e interpretativos.

Teniendo en cuenta que la práctica totalidad de los entrevistados no recibió durante sus estudios musicales una educación concreta sobre las digitaciones, sino que más bien se fueron adquiriendo con la experiencia. Creemos que dichas digitaciones deben introducirse indispensablemente en el proceso de enseñanza-aprendizaje de las enseñanzas regladas. Por este motivo, hemos creído interesante realizar una propuesta de secuenciación del estudio de las digitaciones alternativas, lo cual nos ha sido posible aunando toda la información obtenida del análisis de documentos, y contrastándola con la información y las demandas de los entrevistados. Dicha secuenciación deberá adaptarse a las peculiaridades de cada caso, por lo que será el profesor o

profesora quién asesore a su alumnado y defina los contenidos a aplicar. Para ello, delimitamos tres niveles:

- Nivel básico: las primeras digitaciones alternativas se pueden enseñar hacia el último curso de las enseñanzas básicas. En este caso creemos que el primer acercamiento a las digitaciones alternativas debe ser a través de las notas que disponen de llaves dobles para su realización, como es el caso del $Fa\#_1$ y $Fa\#_2$, $Sol\#_1$ y $Sol\#_2$, Sib_1 y Sib_2. El profesorado debe asegurarse de que el alumno comprende las ventajas de la realización de cada nota en pasajes concretos.
- Nivel medio: durante los primeros cursos de las enseñanzas profesionales, el alumno generalmente ya conocerá toda la tesitura del instrumento, y realizará ejercicios en todas las tonalidades. Teniendo en cuenta el repertorio y la bibliografía de esta etapa, creemos que es el momento de introducir digitaciones alternativas aplicables a los pasajes técnicos. Ayudándonos de los diferentes métodos pegagógicos utilizados en la práctica totalidad de los centros analizados, se pueden introducir digitaciones alternativas para el Mib_2, $Do\#_3$ y $Fa\#_3$. Además, hacia el cuarto o quinto curso de las enseñanzas profesionales, el alumnado demandará diferentes digitaciones para pasajes concretos, tanto por las asignaturas de conjunto como Música de Cámara y Orquesta, como por el repertorio trabajado en la propia asignatura del instrumento. Consideramos que es un buen momento para trabajar todas las digitaciones de trinos de tono y semitono, además de las digitaciones alternativas que consideremos necesarias para aplicar al repertorio propio del instrumento.
- Nivel superior: en las enseñanzas superiores de música, el alumno deberá dominar el mayor número de digitaciones posibles, además de ser capaz de aplicarlas a pasajes concretos, y conocer los recursos y herramientas a las que recurrir cuando se encuentre algún pasaje conflictivo que necesite de alguna digitación alternativa. Tanto la clase de instrumento principal como la de repertorio orquestal, son las asignaturas idóneas para trabajar aspectos relacionados con las digitaciones alternativas. El alumno debe ser capaz de proponer digitaciones alternativas a pasajes concretos, para lo que deberá haber tenido contacto con las fuentes necesarias para la recopilación de las mismas. Un buen trabajo que se propone es la realización de un análisis de todas las digitaciones recopiladas en el presente trabajo, para que cada fagotista adopte las digitaciones más adecuadas a sus características y circunstancias.

Como hemos mencionado, la enseñanza de las digitaciones no está estandarizada puesto que el uso de las mismas tampoco lo está. Parte de esa heterogeneidad en cuanto al uso se debe a la herencia que hemos recibido. En relación a esto, hemos de decir que hasta hace poco más de cuatro décadas apenas había fagotes de sistema alemán en España, ya que se utilizaba únicamente el fagot francés. Los que iniciaron dicho cambio eran ya profesionales reputados y realizaron el cambio de manera autodidacta adecuando las digitaciones a sus propias características individuales. Durante muchos años se han seguido enseñando algunas digitaciones de fagot francés, y de hecho es fácil encontrar fagotistas que utilizan alguna digitación de ese instrumento, pero en la actualidad es mucho mayor el interés por utilizar las digitaciones Heckel originales para el fagot alemán. Es por ello que consideramos que este trabajo puede considerarse como una referencia a partir de la cual establecer las bases que permitan aunar criterios en cuanto a las digitaciones básicas, así como las principales digitaciones alternativas. De esta manera entendemos que se producirá mayor equidad en cuanto a las competencias que los alumnos puedan desarrollar independientemente del contexto en el que realicen sus estudios, además de un salto significativamente cualitativo que mejorará no solo los procesos de enseñanza-aprendizaje del instrumento, sino al futuro desarrollo profesional de los fagotistas.

Debemos hacer hincapié en el hecho de que todos los participantes coinciden en la necesidad de realizar algún tipo de estudio o trabajo para aprender, asimilar y afianzar una digitación nueva. Al no haber hasta la fecha ningún método o estudio que trate concretamente dicho aspecto, las soluciones aportadas por los entrevistados son básicamente dos: por un lado, trabajar la digitación nueva contextualizándola dentro de pasajes concretos, y por otro, practicarla con ejercicios básicos de técnica como escalas, arpegios o ejercicios por terceras, entre otros. Aunque coincidimos con ambas propuestas, creemos interesante la realización de un método que introduzca las digitaciones alternativas más habituales, para que el alumnado pueda ir trabajando en estas cuestiones y las aplique de manera natural llegado el momento necesario. Dicho método es una línea que deja abierta la presente investigación y que, vista la expectación y la demanda que hemos observado durante el transcurso de las entrevistas, seguiremos trabajando en ella con el fin de poder materializarla.

Para concluir, hemos de retomar la razón principal que ha motivado nuestro trabajo, y que no es otra que mejorar el proceso de enseñanza-aprendizaje del fagot convirtiéndolo en objeto de investigación educativa. Una vez observados los precedentes en cuanto a investigaciones y publicaciones sobre la temática principal del estudio, tanto las Tesis Doctorales sobre el fagot, los diferente artículos principalmente de carácter divulgativo como los de las revistas de la IDRS, las escasas monografías existentes para fagot, las principales tablas de digitaciones, así como anotaciones

manuscritas, pudimos confirmar nuestra principal sospecha acerca de la inexistencia de publicaciones o investigaciones sobre la enseñanza de las digitaciones. Es por ello que creemos que las aportaciones realizadas en el presente estudio, cubren un espacio significativo en las enseñanzas de fagot, capaz de proporcionar valiosa información a los profesionales de los diferentes los ámbitos profesionales y niveles educativos. Ya que, además de evidenciar la inquietud de los profesionales de este instrumento por profundizar en cuestiones de índole didáctica, hemos tratado de dar a conocer las principales estrategias que tanto docentes como intérpretes utilizan para subsanar las carencias formativas que existen en relación a un tema tan crucial como es la enseñanza de las digitaciones. Por supuesto, resaltamos la transferibilidad del estudio hacia otras especialidades como flauta, oboe, clarinete, etc. En estos instrumentos, las características de la enseñanza de las digitaciones probablemente sean similares al fagot, por lo que este modelo de investigación se podría transferir con resultados posiblemente similares al presente estudio.

Referencias

Referencias bibliográficas.

Adkins, C. (2002). Proportions and Architectural Motives in the Design of the Eighteenth-Century Oboe. *Double Reed, 25*(2), 61-75.

Ander-Egg, E. (1995). *Técnicas de investigación Social* (24ª ed.). Buenos Aires: Lumen.

Baines, A. (1967). *Woodwind Instruments and their History.* London: Faber.

Banister, P., Burman, E., Parker, I., Taylor, M., y Tindall, C. (2004). *Métodos Cualitativos en Psicología.* México: Universidad de Guadalajara.

Beltrán, J. A. (2003). Estrategias de aprendizaje. *Revista de Educación*, 332, 55-73.

Bennet, D. y Stanberg, A. (2006). Musicians as Teachers: developing a Positive View through Collaborative Learning Partnerships. *International Journal of Music Education, XXIV*(3), 219-230.

Berrocal, J., y Ortega, J. (2011). Sonatas a solo en la Real Capilla 1760-1819. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Música Hispana.* Madrid: ICCMU.

Borràs i Roca, J. (2009). *El baixó en la Península Ibérica.* Tesis Doctoral, Universitat Autonoma de Barcelona.

Borràs, J. (1999). El fagot en Aragón a finales del siglo XVIII: bajón versus fagot. En Anónimo, *Concierto para bajón y orquesta anónimo de la catedral de Huesca (S.XVIII-XIX)* (págs. 5-10). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Burkholder, J. P., Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2006). *Historia de la música occidental.* Madrid: Alianza Editorial.

Carey, G. y Grant, C. (2015). Teacher and student perspectives on one-to-one pedagogy: practices and posibilities. *British Journal of Music Education, 32*(1), 5-22.

Colás Bravo, P. (1997). La investigación en la práctica. *Revista de Investigación Educativa, 15*(2), 119-142. Recuperado el 20 de octubre de 2017, de http://revistas.um.es/rie/article/view/122611/115181

Cooper, L. H., y Toplansky, H. (1968). *Essentials of bassoon technique (German system).* New Jersey: Howard Toplansky.

Cortés, G. (1997). Confiabilidad y validez en estudios cualitativos. *Educación y Ciencia. Nueva Época, 1*(15), 77-82.

Dabbene, C. (2014). *Piccoli libri delle diteggiature per fagotto e contrafagotto di sistema tedesco. Libro I.* Florencia: Edición propia del autor.

Díaz Mohedo, Mª T. y Vicente, A. (2010). Professional Spanish Music Conservatories in the Last Third of the Twentieth Century: an Approach to the Teacher's Professional Profile. *INTED2010*, 266-269. Recuperado el 7 de abril de 2016, de INTED2010: http://library.iated.org/view/DIAZMOHEDO2010PRO

Díaz Mohedo, Mª T. y Vicente Bújez, A. (2012). Improving learning in a professional context: a research perspective on the new music teacher. *Procedia Social and Behavioral Sciences Journal.* Vol. 69. pp. 579-58.

Díaz Mohedo, Mª T. (2015). Los inicios de la profesión docente en los conservatorios de música. Un estudio desde la perspectiva de los protagonistas. *Revista Musical Chilena*(223), 86-97.

Díaz Mohedo, Mª T. (2016). Competencias para las enseñanzas artísticas de música: una investigación sobre el profesorado novel. En: Gijón, J. [Coord.]: *Formación por competencias y competencias para la formación: perspectivas desde la investigación* (págs. 17-29). Madrid: Síntesis.

Domínguez Moreno, A. (2013). *Bassoon Playing in Perspective.* Helsinki: University of Helsinki.

Duarte Briceño, E. (2014). *Desarrollo de competencias docentes en el profesorado universitario: la solución creativa de problemas*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada.

Enguídanos Arastey, J. (s.f.). *Libreta de anotaciones.* Inédito.

Fernández Rodríguez, I. (2013). *La enseñanza de la tuba: perspectivas del profesor*. Tesis Doctoral, Universidade da Coruña.

Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa.* Madrid: Morata.

Fox, H. (2000). *Let's play bassoon.* Indiana: Fox Products Corporation.

Gallois, P. (2009). *The Techniques of Bassoon Playing.* Kassel: Bärenreiter.

Gambaro, G. (1951). *18 Studies.* Nueva York: International Music Company.

Garde Badillo, A. (2015). *Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuela, tratados y métodos.* Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona.

Gaunt, H. (2008). One-to-one tuition in a conservatoire: the perceptions of instrumental and vocal teachers. *Psychology of Music, 32*(2), 215-245.

Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa.* Madrid: Ediciones Morata.

Giménez Martínez, O. (2015). *Presencia y usos del bajón en Valencia durante los siglos XVI al XX y transferencia de sus funciones al fagot.* Tesis Doctoral, Universitata Politècnica de València.

Glaser, B., y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research.* New York: Aldine Publishing Company.

González Rey, F. L. (2000). *Investigación Cualitativa en Psicología. Rumbos y desafíos.* México: Thompson.

Griswold, H. E. (1979). Comparing fingerings for evolving bassoons from the second half of the 18th Century to the beginning of the 19th Century. *The Double Reed, II*(2). Recuperado el 23 de 01 de 2017, de https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR2.2/comparing.html

Hernández Carrera, R. M. (2014). La investigación cualitativa a través de entrevistas: su análisis mediante la Teoría Fundamentada. *Cuestiones Pedagógicas*(23), 187-210.

Herzberg, N. (1995). Years of Innocence, Ignorance, Neglect and Denial:The Importance of Speaker Key Use on the Bassoon. *The Double Reed, 18*(3), 53-63.

Hill, J. W. (2008). *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750.* Madrid: Akal.

Hodder, I. (2000). The interpretation of documents and material culture. En N. K. Denzin y Y. S. Lincoln, *Handbook of Qualitative Research.* (págs. 703-717). London: Sage Publications.

Jansen, W. (1978). *The Bassoon.* Buren: Frits Knuf.

Jiménez, B. y Tejada, J. (2007). Procesos y métodos de investigación. En Tejada, J. y Giménez, V. (Coords.), *Formación de Formadores. Tomo 2. Escenario institucional* (págs. 543-630). Madrid: Thomson editores.

Joppig, G. (1988). *The Oboe and the Bassoon.* Wilshire: Amadeus Press.

Kenyon de Pascual, B. (1984). A Brief Survey of the Late Spanish Bajon. *Galpin Society Journal*(37), 72-79.

Kenyon de Pascual, B. (1986). El Bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca. *Nassarre, II*(2), 109-133.

Kilbey, M. (2002). *Curtal, Dulcian, Bajón. A History of the Precursor to the Bassoon.* Wiltshire: Antony Rowe Ltd.

Kopp, J. B. (2012). *The Bassoon.* Cornwall: Yale University Press.

Koster, C. (1986). A Translation of: Treatise on the Improvement of the Bassoon Including Two Tables by Carl Almenrader. *The Journal of the International Double Reed Society*, 22-39.

Kvale, S. (2011). *La entrevista en investigación cualitativa.* Madrid: Ediciones Morata.

Langwill, L. G. (1965). *The Bassoon and Contrabassoon.* London: Ernest Benn Limited.

Maier, J. F. (1732). *Museum Musicum Theoretico-Practicum : das ist: Neu-eröffneter Theoretisch- und Praktischer Musik-Saal.* Schwäbisch Hall. Recuperado el 07 de marzo de 2017, de http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527435-1

Martínez-Salgado, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa. Principios básicos y algunas controversias. *Ciencias & Salude Coletiva, 17*(3), 613-619.

Mayor Catalá, B. (2014a). El fagot en La Notte de Antonio Vivaldi. *Publicaciones Didácticas*(43), 76-78. Recuperado el 28 de agosto de 2017, de https://publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/articulo/043017/articulo-pdf

Mayor Catalá, B. (2014b). Sinfonismo concertante para fagot durante el siglo XVIII en España. *Publicaciones Didácticas*(44), 6-9. Recuperado el 28 de agosto de 2017, de https://publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/articulo/044002/articulo-pdf

Mayor Catalá, B. (2017). Sistema de digitaciones y mecanización del fagot desde 1820 hasta 1890. *AFOES Asociación de Fagotistas y Oboitas de España* (6), 18-23.

McMillan, J. H. y Schumacher, S. (2005). *Investigación Educativa. Una introducción conceptual.* Madrid: Pearson.

Mejía Navarrete, J. (2000). El muestreo en la investigación cualitativa. *Investigaciones sociales, 5*(IV), 165-180.

Meo, A. y Navarro, A. (2009). Enseñando a hacer entrevistas en investigación cualitativa: entre el oficio, la profesión y el arte. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales, 17*, 123-140.

Meszaros, J. (2006). *Grifftabelle.* Biebrich: Heckel Biebrich.

Mills, J. (2004a). Conservatoire Students as Instrumental Teachers. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*(161-162), 145-153.

Mills, J. (2004b). Working in Music: becoming a Performer-Teacher. *Music Education Research, VI*(3), 245-261.

Muccetti, E. (1956). *Grifftabelle für Fagott.* Biebrich: Heckel Biebrich.

Nelson, E. (2006). *Mell Bay's Bassoon Fingering and Scale Chart.* Fenton: Pacific, Mel Bay Publications.

Öhlberger, K. (1991). Beethoven and the Bassoonist August Mittag The First Bassoon Teacher at the Vienna Conservatory. *The Double Reed, 14*(3), 61-63.

Penazzi, S. (1982). *Il fagotto.* Milano: Ricordi.

Perkins, M. L. (1980). Bassoon Tutors, 1687-1887: An Annotated Listing. *The Journal of the International Double Reed Society*(8). Recuperado el 18 de septiembre de 2017, de https://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL8/tutors2.html

Quecedo Lecanda, R. y Castaño Garrido, C. (2003). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica, 14*, 5-40.

Rapoport, R. (2010). *Vollständige Grifftabelle für Fagott und Kontrafagott.* Warngau: Accolade.

Reid, S. (2006). Preparándose para interpretar. En J. Rink (Ed.), *La interpretación musical* (págs.125-136). Madrid: Alianza Música.

Rhodes, D. J. (23 de marzo de 2017). *Felix Rheiner: Grove Music Online.* Obtenido de sitio Web Grove Music Online: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42614?q=felix+rheiner&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Riedelbauch, H. (1984). *Bassonographische Grifftabelle für Fagott mit Trillengriffen.* Frankfurt: Zimmermann.

Rodilla Castillo, J. M. (1990). *Tabla de trinos para Fagot, Sistema Alemán o Heckel*. Inédito.

Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J., & García Jiménez, E. (1999). *Metodología de la investigación educativa.* Málaga: Aljibe.

Ruiz Olabuénaga, J. I. (2007). *Metodología de la investigación Cualitativa.* Bilbao: Universidad Deusto.

Sadie, S. (1994). *Guía akal de la música.* Madrid: Akal.

Sandin, M. P. (2003). *Investigación cualitativa en Educación. Fundamentos y tradiciones.* Madrid: McGraw-Hil.

Satzenhofer, J. (1900). *Praktische Fagott-Schule.* Leipzig: Zimmermann.

Schaub, C. G. (2006). *An analysis and new edition of Julius Weissenborn's method for bassoon.* Tesis Doctoral, Florida State University.

Seltmann, W. y Angerhöfer, G. (1978). *Das Fagott* (Vol. II). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

Simons, H. (2011). *El estudio de caso: Teoría y práctica.* Madrid: Morata.

Sommer, B. y Sommer, R. (2001). *La investigación del comportamiento. Una guía práctica con técnicas y herramientas.* México: Oxford University Press.

Spencer, W. (1958). *The Art of Bassoon Playing.* Evanston: Summy-Birchard Music.

Stake, R. E. (1998). *Investigación con estudio de casos.* Madrid: Morata.

Stewart, L. (2014). Alternate Fingerings! Do I Have to Learn Them? *The Double Reed, 37*(1), 123-133.

Talbot, M. (1990). *Vivaldi.* Madrid: Alianza Música.

Teddlie, C. yTashakkori, A. (2009). *Foundations of Mixed Methods Research: Integrating Quantitative and Qualitative Approaches in the Social and Behavioral Sciences.* Los Angeles: Sage.

Tripiana Muñoz, S. (2012). Estrategias eficaces de práctica instrumental. *Música y Educación: Revista internacional de pedagogía musical*, 91, 64-72.

Tripiana Muñoz, S. (2015). *Evaluación de un programa didáctico de estrategias de práctica instrumental eficaces en la interpretación musical*. Tesis Doctoral: Universidad de Zaragoza.

Tripiana Muñoz, S. (2016). Estrategias de motivación durante el aprendizaje musical. *Revista internacional de educación musical,* 4, 25-33. doi:10.12967

Vallon, M. (2015). Recording Reviews. *The Double Reed, 38*(3), 153-155.

Vicente, A. (2008). *La LOGSE en los conservatorios superiores de música de Andalucía: una reflexión sobre el currículo.* Granada: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía.

Vicente Bújez, A. y Díaz Mohedo, Mª T. (2012). New challenges for Music Studies in Higher Education. *Procedia Social and Behavioral Sciences Journal.* Vol. 69. pp. 571-578.

Vicente Bújez, A. y Díaz Mohedo, Mª T. (2017). La Educación Musical Superior como objeto de investigación en la última década: revisión de las publicaciones indexadas en la Web of Science entre 2007 y 2016". En: AAVV [Comps.]: *Temas actuales de investigación en las áreas de la Salud y la Educació.* (págs. 215-222.). Almería: Scinfoper.

Voorhees, J. R. (1976). Notes on the Fingerin System of "Boehm" Bassoons. *The Galpin Society Journal, 29,* 51-63.

Voorhees, J. R. (2003). *The development of woodwind fingering systems in the nineteenth and twentieth centuries.* Hammond: Voorhees Pub. Co.

Wastall, P. (1983). *Learn As You Play Bassoon.* London: Bossey & Hawkes.

Waterhouse, W. (1980). Bassoon. En S. Sadie (Ed.), *The New grove dictionary of music and musicians* (Vol. 2, págs. 873-895). London: Macmillan.

Waterhouse, W. (1983). *The Proud Bassoon: An Exhibition Showing the Development of the Bassoon over the centuries.* Edinburgh: Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments.

Waterhouse, W. (2003). *Bassoon.* London: Kahn & Averill.

Waterhouse, W. (2012). *Tutor Chart Etude.* Sevenhampton: Whitehallpress.

Werr, S. (2011). *Geschichte des Fagotts.* Ausburg: Wissner.

White, P. J. (1984). Early Bassoon Reeds: A Survey of a Some Important Examples. *Journal of the American Musical Instruments Society, X*, 69-96.

White, P. J. (1990). Early Bassoon Fingering Charts. *The Galping Society Journal, 43*, 68-111.

Williams, R. S. (2005). Bad Notes on the Bassoon... And what you can do about them! *The Double Reed, 28*(2), 133-139.

Winter, H. (1971). *Grifftabellen Fagott.* Frankfurt: Zimmermann.

Yin, R. K. (1994). *Case Study Research: Design and Methods.* Thousand Oaks: Sage Publications, CA.

Young, P. T. (1978). Inventory of Instruments: J. H. Eichentopf, Poerschman, Sattler, A. and H. Grenser, Grundmann. *The Galpin Society Journal, 31*, 100-134. Recuperado el 08 de marzo de 2017,

de http://www.jstor.org/stable/841193

Referencias legislativas.

Ley de 9 de septiembre de 1857 de instrucción pública. Gaceta de Madrid núm. 1.710, Ministerio de Fomento, Madrid, España, de 10 de septiembre de 1857.

Decreto de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación. BOE núm. 185, Ministerio de Educación Nacional, Madrid, España, de 4 de julio de 1942, págs. 4838-4840.

Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre. BOE núm. 254, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, España, de 24 de octubre de 1966, págs. 13381-13387.

Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. BOE núm. 238, Jefatura del Estado, Madrid, España, 4 de octubre de 1990, págs. 28927-28942.

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE núm. 106, Jefatura del Estado, Madrid, España, 4 de mayo de 2006, págs. 17158-17207.

Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. BOE núm. 295, Jefatura del Estado, Madrid, España, 10 de diciembre de 2013, págs. 97858-97921.

Partituras, tratados y métodos didácticos.

Almenräder, C. (1824). *Traité sur le perfectionement du basson.* Mainz: Schott.

Bartók, B. (1946). *Concerto for Orchestra*. London: Boosey & Hawkes.

Beekum, J. v. (1978). *Fagotterie I.* Loosdrecht: Harmonia.

Beekum, J. v. (1978). *Fagotterie II.* Loosdrecht: Harmonia.

Beethoven, L. (1933-70). *Symphony Nº2 (Op.36)*. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

Berlioz, H. (1933-70). *Symphonie fantastique*. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

Berr, F. (1836). *Méthode Compléte de Basson*. París: J. Meissonier.

Bourdeau, E. (1946). *Grande Méthode Complet de Basson.* Paris: Alphonse Leduc.

Bourdeau, E. (1951). *Trente études.* Paris: Alphonse Leduc.

Boutry, R. (1972). *Douze Études Atonales.* París: Alphonse Leduc.

Bozza, E. (1945). *Quinze études journalières pour basson.* París: Alphonse Leduc.

Bozza, E. (1958). *Douze Caprices.* París: Alphonse Leduc.

Brahms, J. (1927). *Konzert für Violin* Op. 77. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Dutilleux, H. (1942). *Sarabande et Cortège*. París: Alphonse Leduc.

Fahrbach, J. (1840). *Neueste Wiener Fagottschule.* Viena: Diabelli.

Gambaro, G. (1951). *18 Studies.* Nueva York: International Music Company.

Gatti, N. (1986). *22 Grandi Esercizi.* Milán: Ricordi.

Giampieri, A. (2001). *16 Studi giornalieri di perfezionamento.* Milán: Ricordi.

Herfurth, C. P., y Stuart, H. M. (1956). *A tune a Day.* Boston: The Boston Music Company.

Hotteterre, J. M. (1775). *Méthode pour apprendre a jouer en trés peu de temps de la flute traversiére augmentée des tablatures de la clarinette et du basson*. París: Bailleux.

Jacobi, C. (1968). *Hat Középfokú Fagottgyakorlat.* Budapest: Editio Musica Budapest.

Jancourt, E. (1988). *26 Melodic Studies.* Viena: Universal Edition.

La Borde, J. (1780). *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Paris: Ph.D. Pierres.

Mahler, G. (1906). *Symphony Nº1 in D Major*. Viena: Universal Edition.

Mahler, G. (1961). *Symphony Nº5*. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

Menghini, V. (1978). *18 Studi per Fagotto, in preparazione alla musica contemporanea.* Turín: Scomenga Edizione Musicali.

Milde, L. (1948). *Concert Studies Op.26 Vol.I.* Nueva York: International Music Company.

Milde, L. (1948). *Concert Studies Op.26 Vol.II.* Nueva York: International Music Company.

Milde, L. (s.f.). *25 Studies in all keys Op.24.* Nueva York: Edwin F. Kalmus.

Mozart, W. A. (1933-70). *The Marriage of Figaro*. Miami. E.F. Kalmus.

Mozart, W. A. (1933-70). *Piano Concerto No.23 in A major, K.488*. Nueva York: Edwin F. Kalmus

Neukirchner, W. (1840). *Fagottschule.* Leipzig: F. Hoffmeister.

Orefici, A. (1946). *Studi Melodici.* París: Alphonse Leduc.

Orefici, A. (1965). *Bravoura Studies.* Nueva York: International Music Company.

Ouzounoff, A. (1986). *Actuellemente le basson.* Paris: Salabert.

Ozi, E. (1787). *Méthode nouvelle et risonnée pour le basson.* París: Boyer.

Ozi, E. (1803). *Nouvelle Méthode de basson.* Paris: Conservatoire du Musique.

Ozi, E. (1974). *42 Caprices.* Nueva York: International Music Company.

Penazzi, S. (1982). *Il fagotto.* Milano: Ricordi.

Pivonka, K. (s.f.). *Technické a Rytmické Studie Pro Fagot.* Praga: Schott Music Panton.

Ravel, M. (1932). *Concerto pour piano et orchestre*. Paris: Durand.

Ravel, M. (1929). *Bolero*. París: Durand.

Respighi, O. (1925). *Pini di Roma*. Milán: Ricordi.

Rimsky-Korsakov, N. (1933-70). *Scheherezade Op.35*. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

Romero Andía, A. (1873). *Método de Fagot.* Madrid: Antonio Romero. Recuperado el 22 de octubre de 2017, de http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128506&page=1

Sanchís Durà, S. (2005). *Estudios de perfeccionamiento de fagot.* Valencia: Rivera Editores.

Satzenhofer, J. (1900). *Praktische Fagott-Schule.* Leipzig: Zimmermann.

Sebba, J. (2001). *Abracadabra Bassoon.* London: A & C Black.

Slama, A. (1922). *66 Etudes.* Nueva York: Carl Fischer.

Stravinsky, I. (1933-70). *Histoire du soldat*. New York: E.F. Kalmus.

Tchaikovsky, P.I. (1933-70). *Romeo and Juliet (overture-fantasia).* Nueva York: Edwin F. Kalmus.

Tchaikovski, P. I. (1960). *Sinfonie Nr. 4 f-Moll, Op. 36*. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

Tchaikovsky, P. I. (1933-70). *Fifth Symphony, Op. 64.* Nueva York: Edwin F. Kalmus.

Tchaikovsky, P. I. (1960). *Symphonie pathétique (Nr. 6), Op. 74*. New York: Edwin F. Kalmus.

Wagner, R. (1933-70). *Siegfried-Idyll*. Nueva York: Edwin F. Kalmus.

Wastall, P. (1983). *Learn As You Play Bassoon.* London: Bossey & Hawkes.

Weissenborn, J. (1887). *Praktische Fagott-Schule.*

Weissenborn, J. (1995). *Practical Method for Bassoon.* Nueva York: Carl Fischer.

Weissenborn, J. (s.f.). *Fagottstudien Op.8* (Vol. 2). Leipzig: Edition Peters.

Weissenborn, J. (s.f.). *Fagottstudien Op.8* (Vol. 1). Leipzig: Edition Peters.

Recursos web.

Fingering-Charts:

www.fingering-charts.com

Gobierno de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Glosario:

www.educacion.gob.es/boloniaensecundaria/glosario-c.htm

Hannsens Fagottschule:

www.fagottschule.de

IMSLP Petrucci Music Library:

http://www.imslp.org

International Double Reed Sosiety. Bassoon Fingering:

www.idrs.org/resources/BSNFING/FINGHOME.htm

John and Julie Schroder home page:

www.johnschroder.co.uk

Kohn Music Store:

www.kohnmusicstore.com

Library of Congress:

www.loc.gov

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek:

http://reader.digitale-sammlungen.de

Musical Instruments guide:

www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/

The Orchestral Bassoon:

www.orchestralbassoon.com

SmartMusic:

www.smartmusic.com

Virginia Commonwealth University. Bassoon:

www.vcubassoon.org

Aplicaciones móviles.

ApeHQ. (2011). Bassoon (4.4) [Aplicación Móvil]. Descargado de: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.apehq.bassoon

Apt App. (2016). Bassoon Notes Flash Cards (2.04) [Aplicación Móvil]. Descargado de: https://play.google.com/store/apps/details?id=air.bassoonNotesFlashCards

Shelley Jagow. (2017). Bassoon Fingering & Tuning (1.0) [Aplicación Móvil]. Descargado de: https://play.google.com/store/apps/details?id=edu.wright.bassoonfingeringtuning

Torkex Apps. (2017). Bassoon Fingerings (2.3) [Aplicación Móvil]. Descargado de: https://play.google.com/store/apps/details?id=appinventor.ai_Suhadisapari.Bassoon

Torkex Apps. (2015). Bassoon Fingering Helper (1) [Aplicación Móvil]. Descargado de: https://play.google.com/store/apps/details?id=appinventor.ai_Suhadisapari.FingHelperBsn

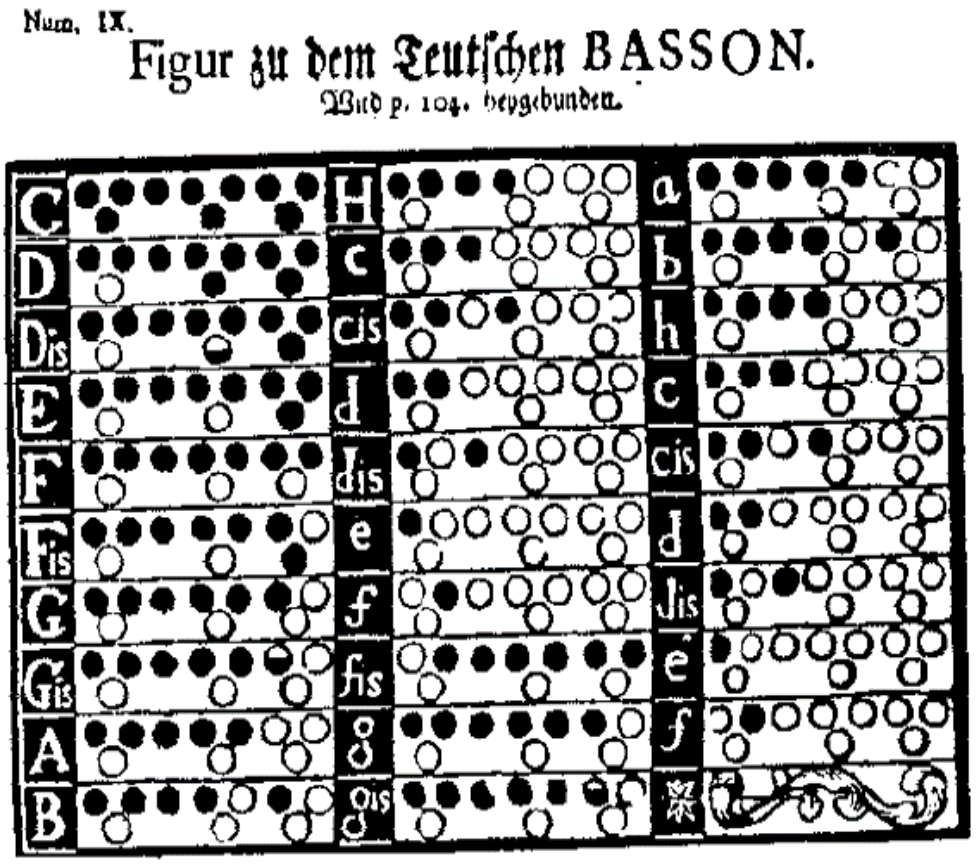
Anexos

Anexo I

~

Imágenes

Imagen 1. Tabla de digitaciones para bajón de Daniel Speer (1697). *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger, Unterricht der Musicalischen Kunst*[42].



[42] Imagen extraída de la web Petrucci Music Library : http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP490279-PMLP591518-speer_grund-richtiger_unterricht.pdf (recuperado el 15 de diciembre de 2017)

Imagen 2. Tabla de digitaciones para bajón en la Iglesia Colegial de Santa María de Xátiva (Valencia).

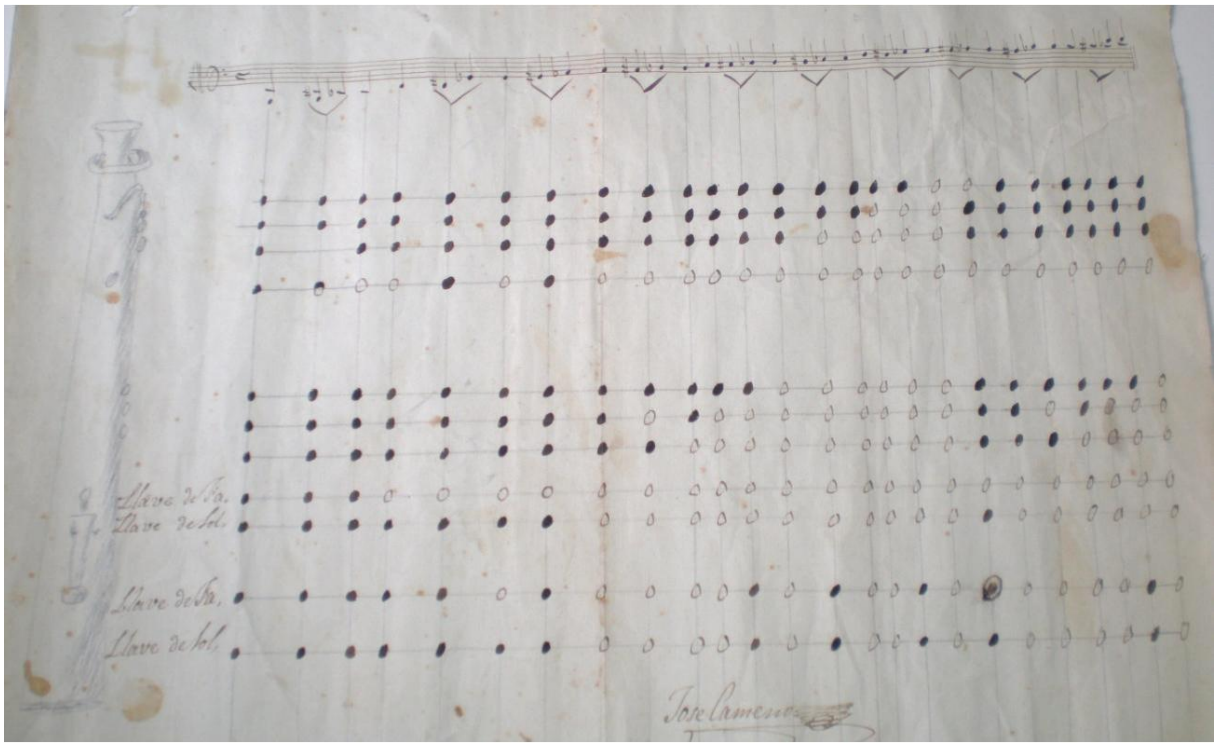
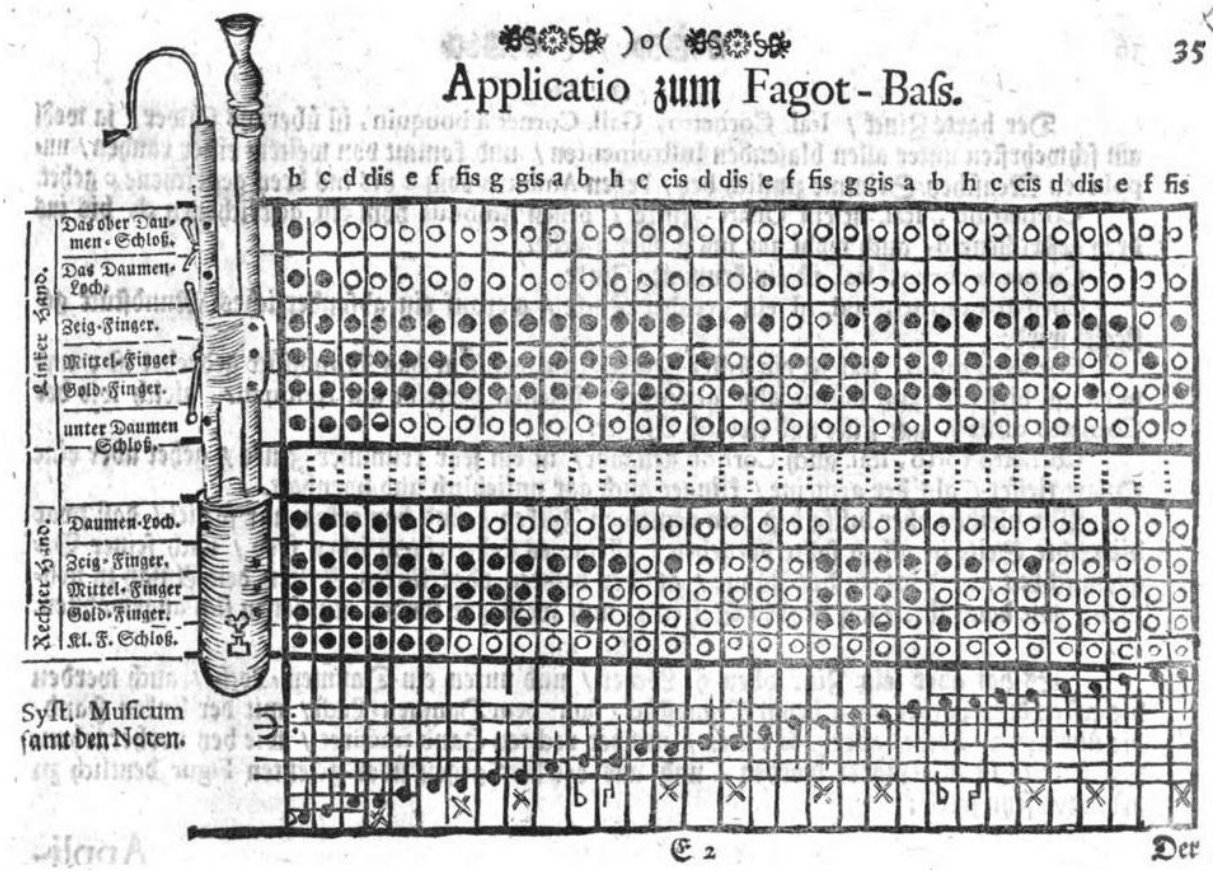
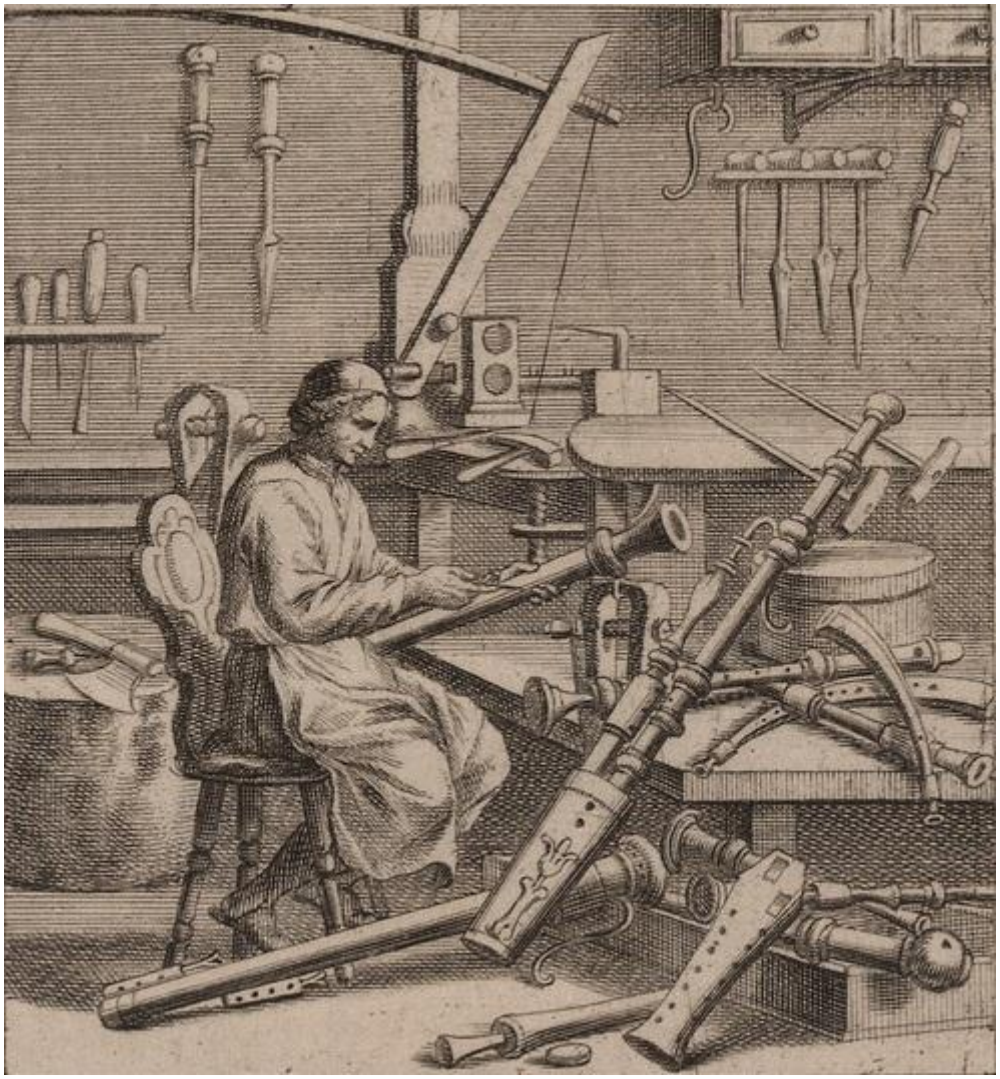


Imagen 3. Maier, J.F. (1732) *Museum Musicum Theoretico-Practicum: das ist: Neueröffneter Theoretisch- und Praktischer Musik-Saal*[43].



[43] Imagen extraída de la web de la Bayerische Staats-Bibliothek: http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10527435_00061.html (recuperado el 12 septiembre de 2017)

Imagen 4. Weigel, C. (1654-1725) *Der Pfeiffenmacher*[44] gravado realizado en Nuremberg el año 1698.



[44] Imagen extraída de la web Library of Congress: https://www.loc.gov/item/miller.0353 (recuperada el 14 de septiembre de 2017)

Imagen 5. Diseño del fagot de Johann Christoph Denner

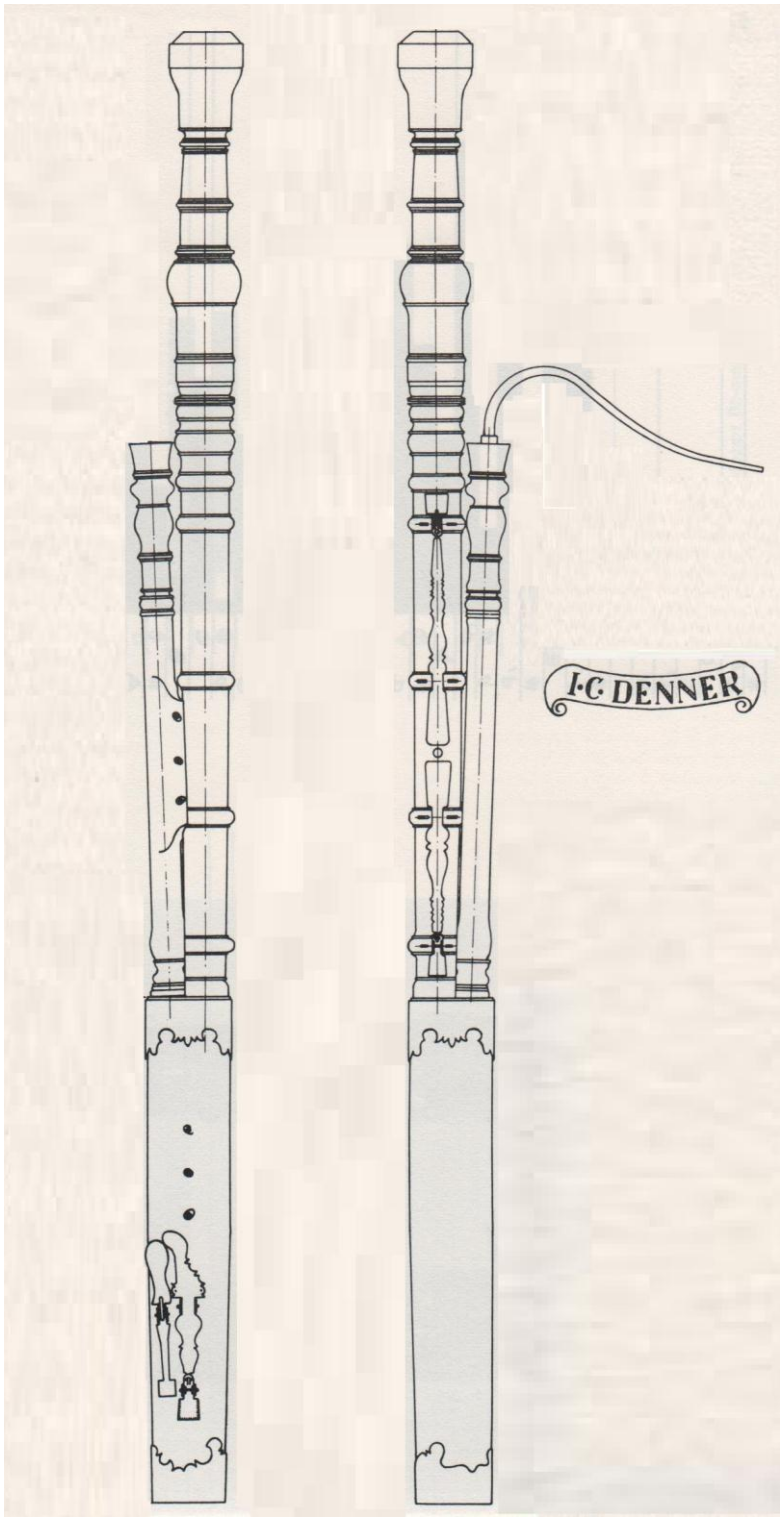


Imagen 6. Detalle de la página X de la *Encyclopédie* (1751-1765) de Diderot y d'Alembert.

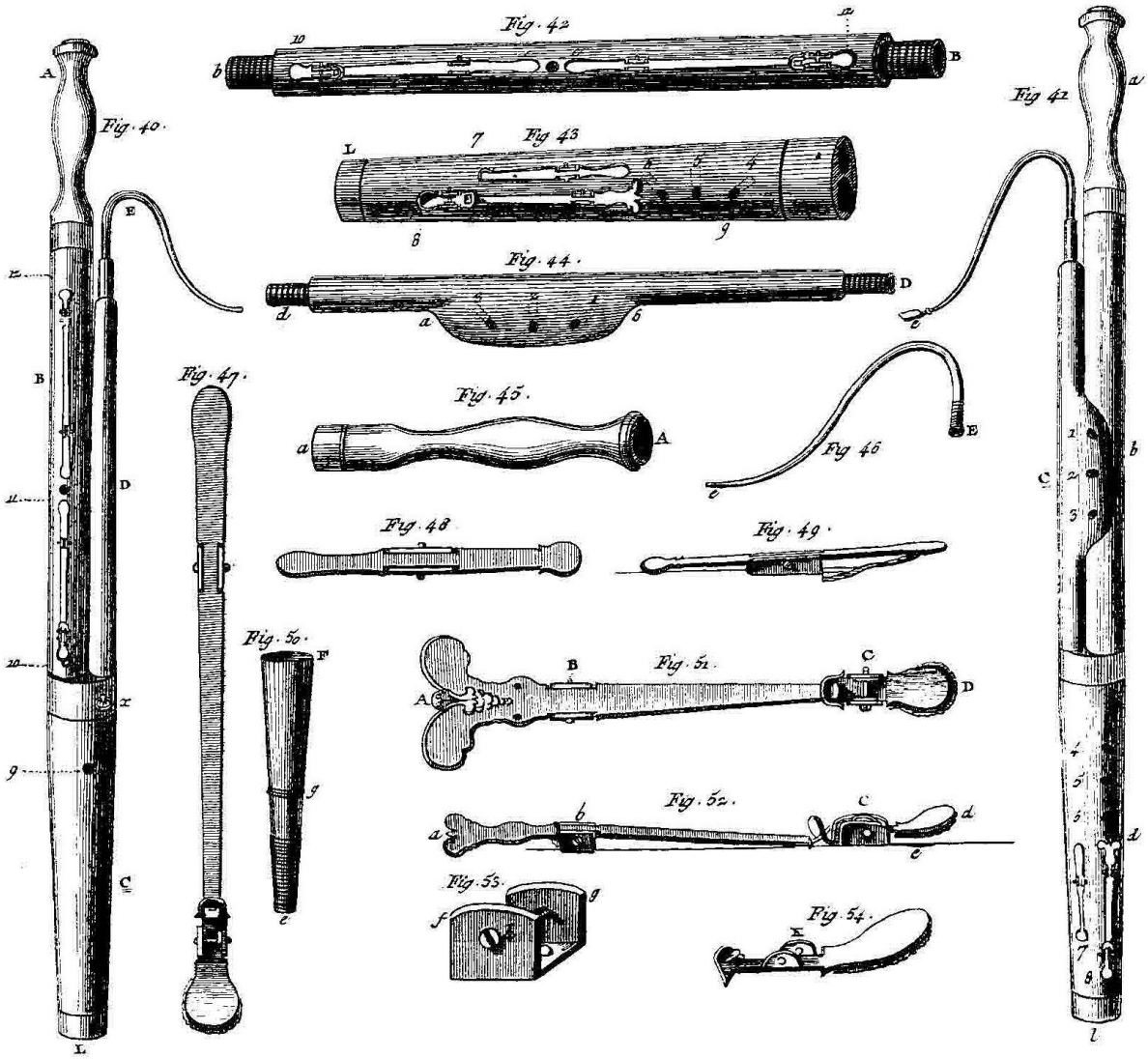


Imagen 7. Dibujo de fagot junto a la tabla de digitaciones en el Método de Hotteterre (1775).

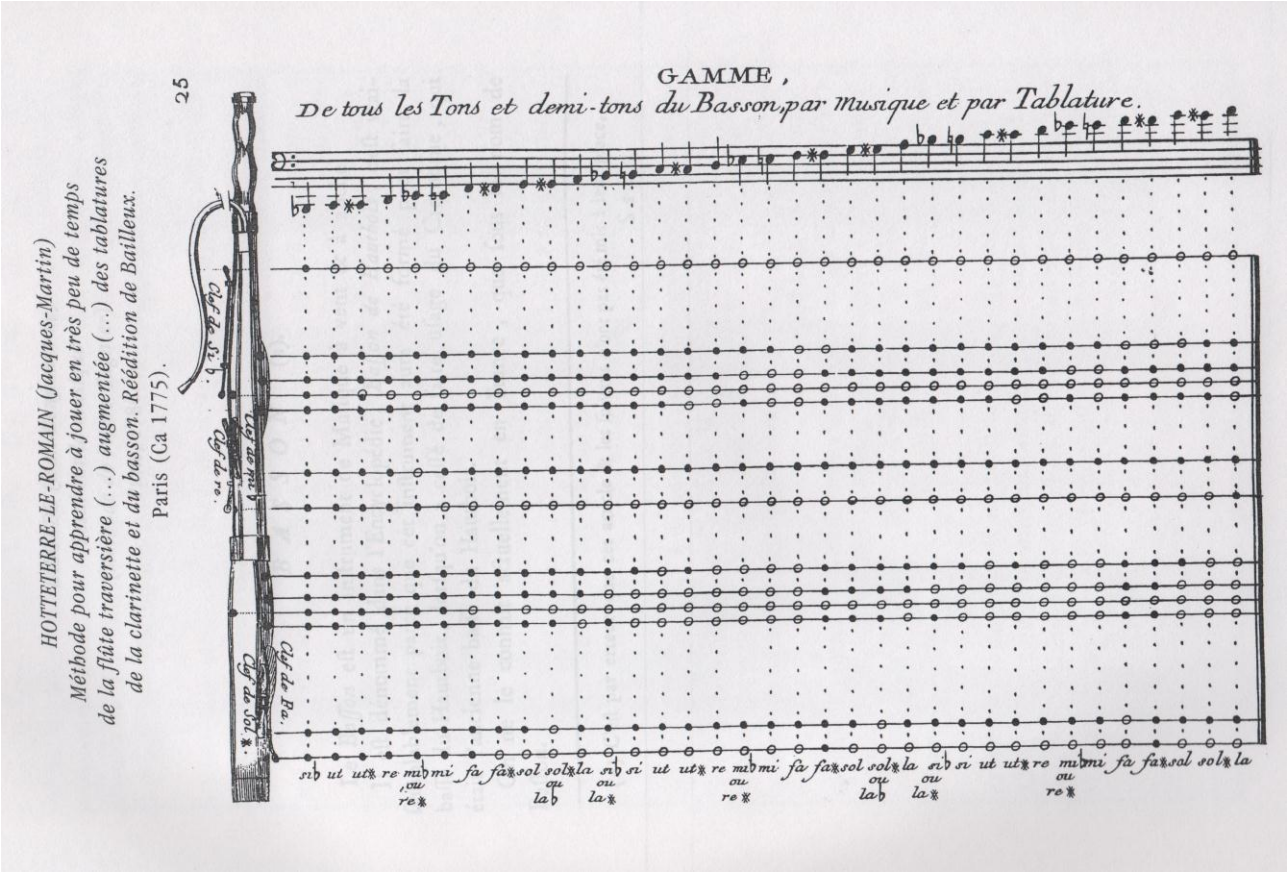


Imagen 8. Diseño del fagot clásico francés de cinco llaves extraído del *Essai sur la musique ancienne et moderne* (La Borde, 1780).

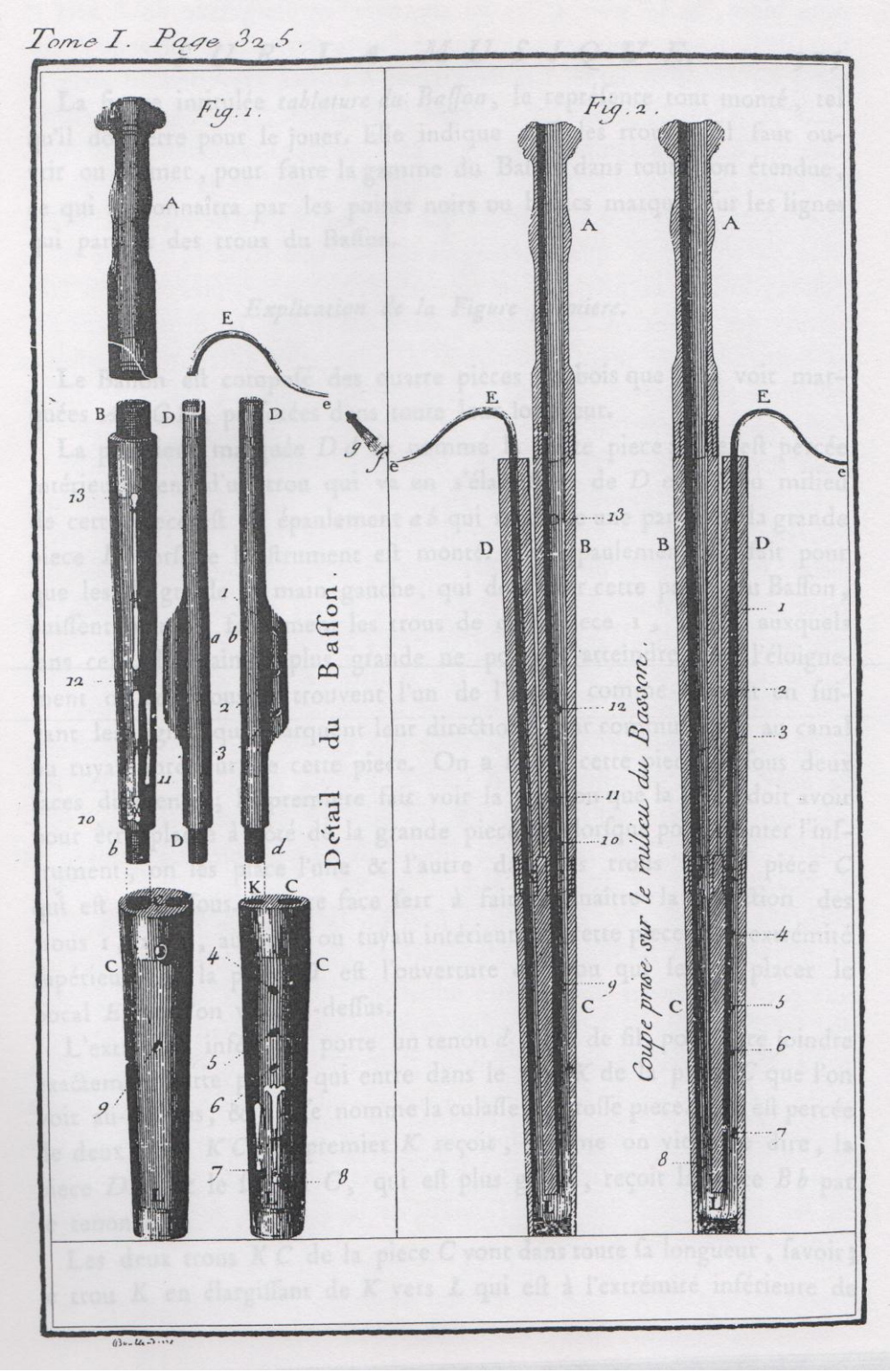
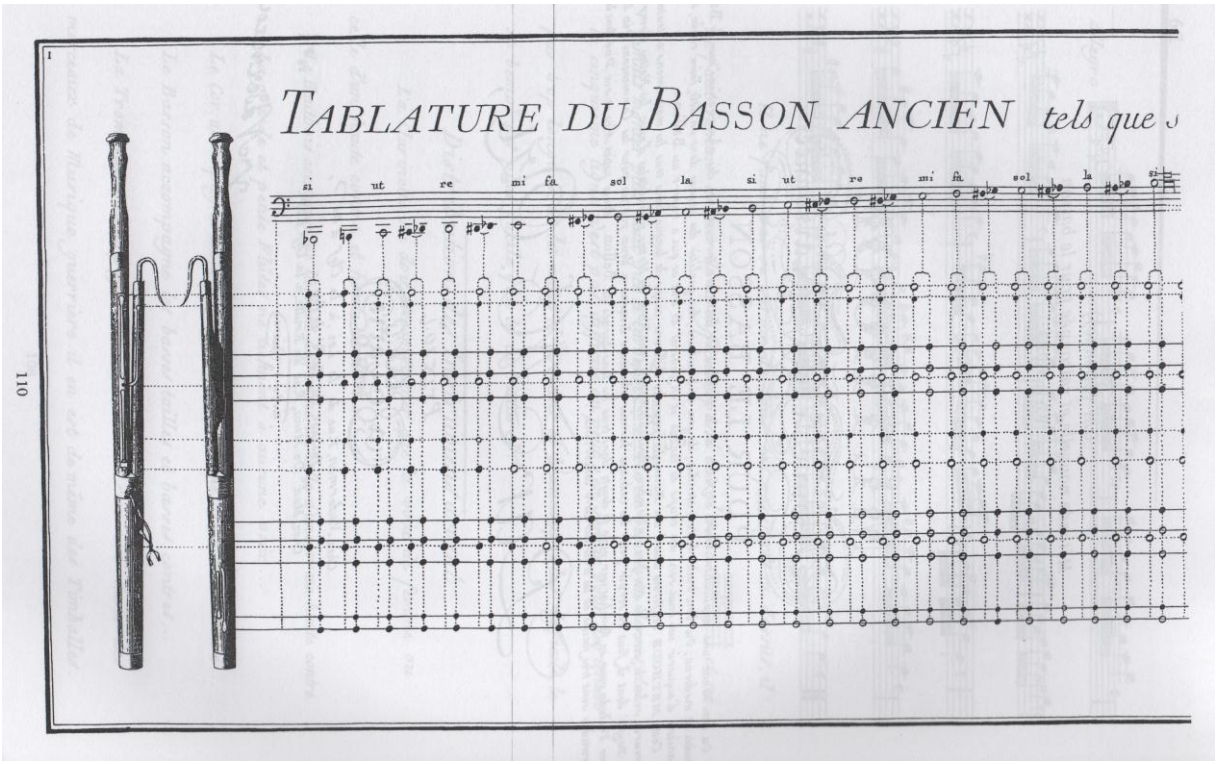


Imagen 9. Detalle de la tabla de digitaciones para fagot “antiguo” del Método de Ozi (1787).



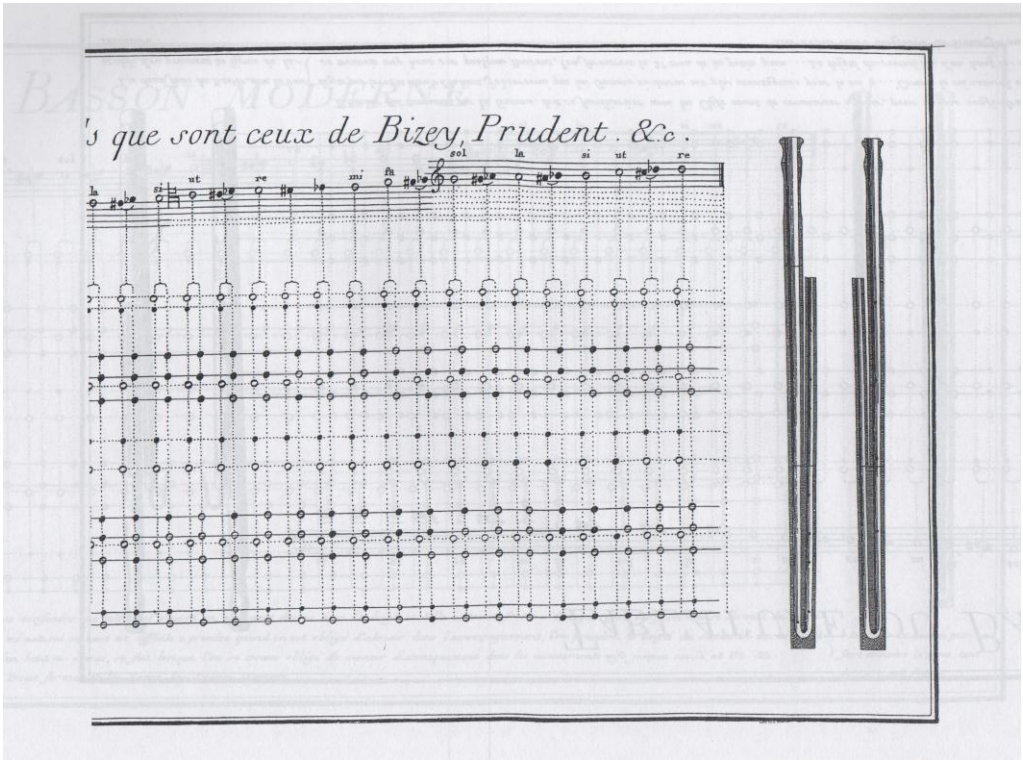


Imagen 10. Detalle de la tabla de digitaciones para fagot "moderno" del Método de Ozi (1787).

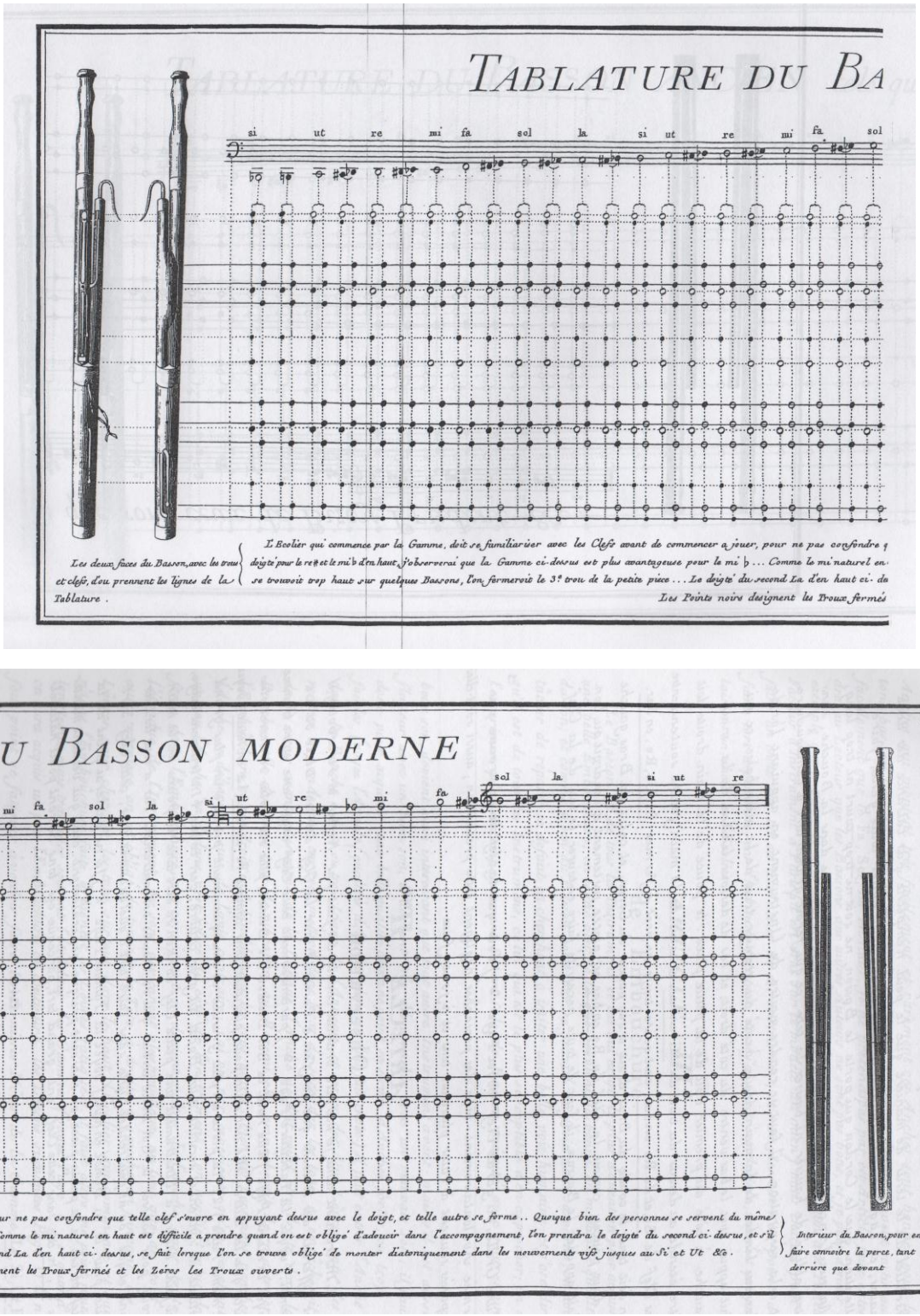


Imagen 11. Dibujo del fagot de Almenräder (1825).

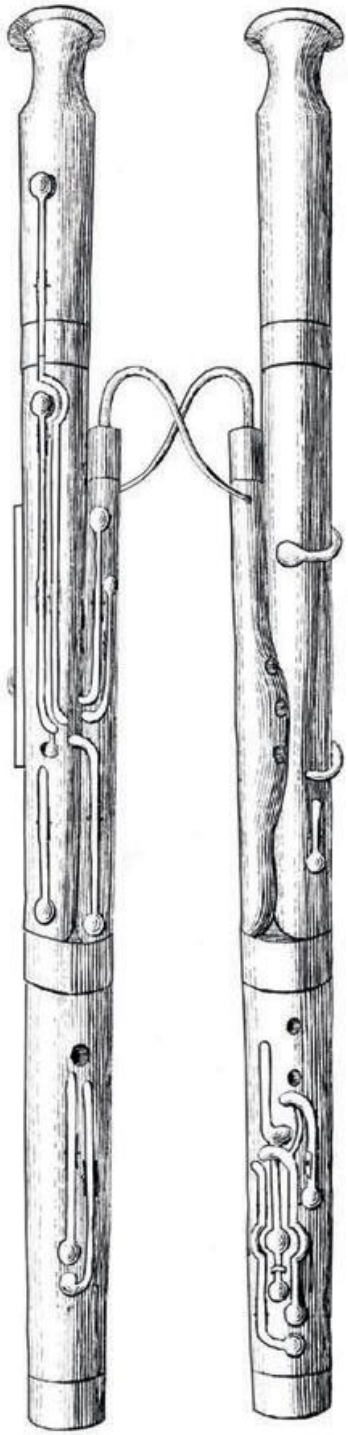


Imagen 12. Dibujo de fagot Savary extraído del *Méthode compléte de Basson* de Frederic Berr (1836).

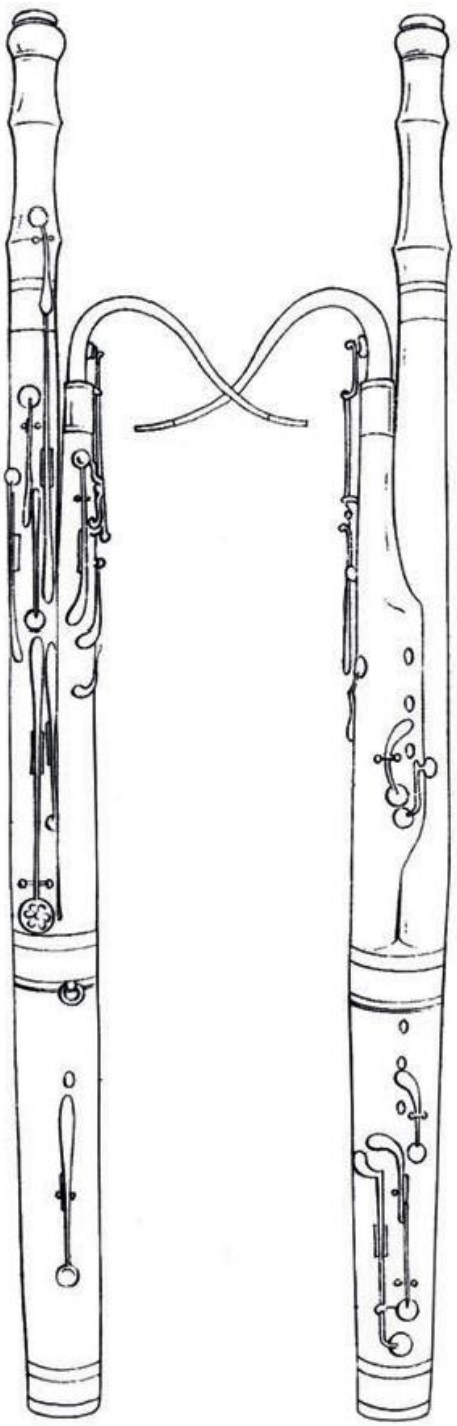


Imagen 13. Diseño del fagot Heckel extraído del *Praktische Fagott-Schule* de Julius Weissenborn (1889).

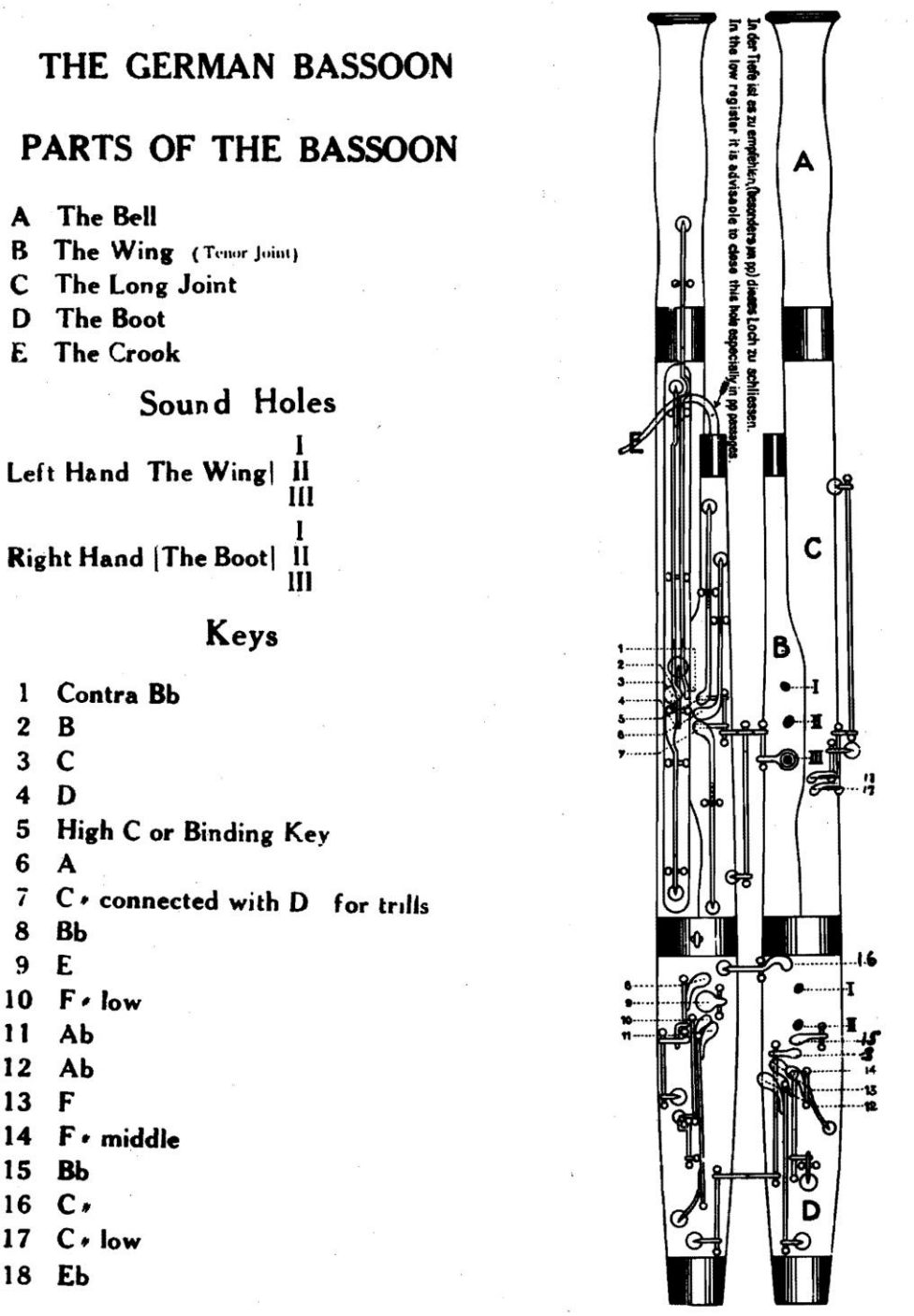


Imagen 14. Fagot barroco: Copia de G.Wietfeld (ca. 1730), construido por Pau Orriols[45].



[45] Instrumento perteneciente a la colección privada del autor.

Imagen 15. Fagot clásico: Dubois et Couturier, Lyon (ca. 1820-35)[46].



[46] Instrumento perteneciente a la colección privada del autor.

Imagen 16. Fagot romántico francés: C. Mahillon, Bruselas (ca. 1870)[47].



[47] Instrumento perteneciente a la colección privada del autor.

Imagen 17. Fagot romántico alemán: Heckel, Biebrich (1887)[48].



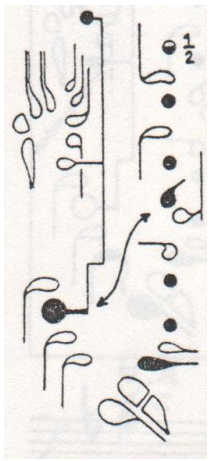
[48] Instrumento perteneciente a la colección privada del autor.

Imagen 18. Fagot moderno alemán: Heckel, Biebrich (1965)[49].

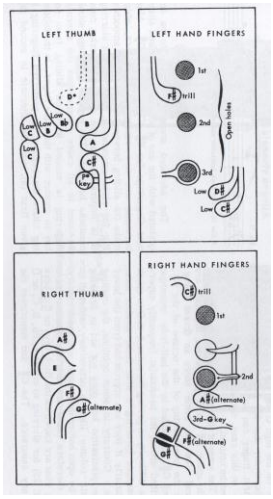


[49] Instrumento perteneciente a la colección privada del autor.

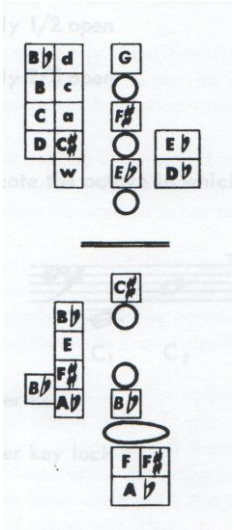
Imagen 19. Diseños del fagot en las distintas tablas de digitaciones.



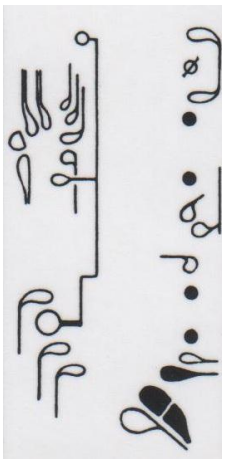
(Muccetti, 1956)



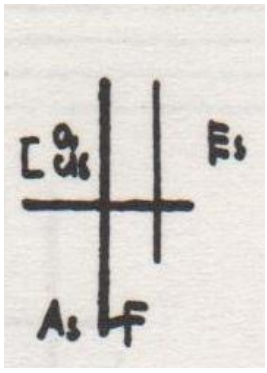
(Spencer, 1958)



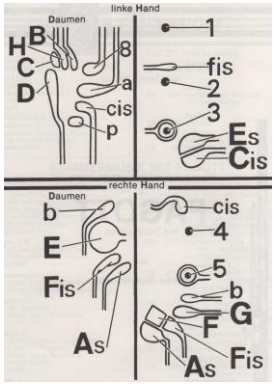
(Cooper y Toplansky, 1968)



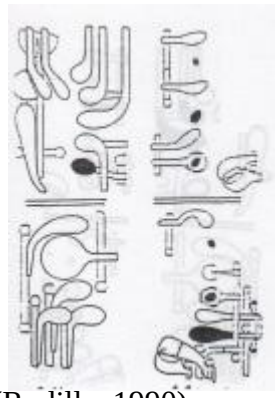
(Winter, 1971)



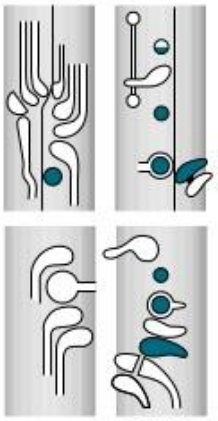
(Riedelbauch, 1984)



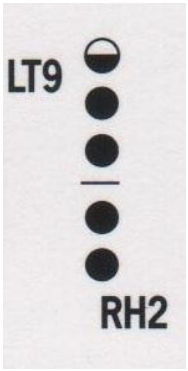
(Riedelbauch, 1984)



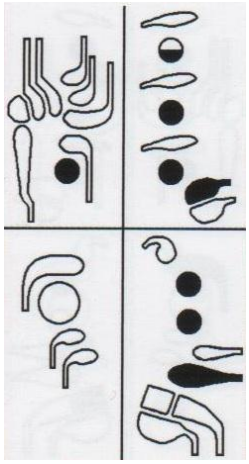
(Rodilla, 1990)



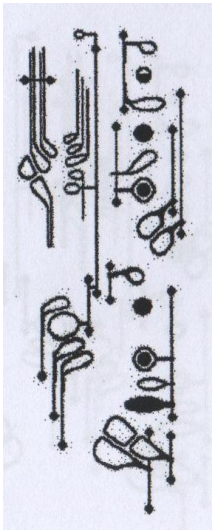
(Fox, 2000)



(Nelson, 2006)

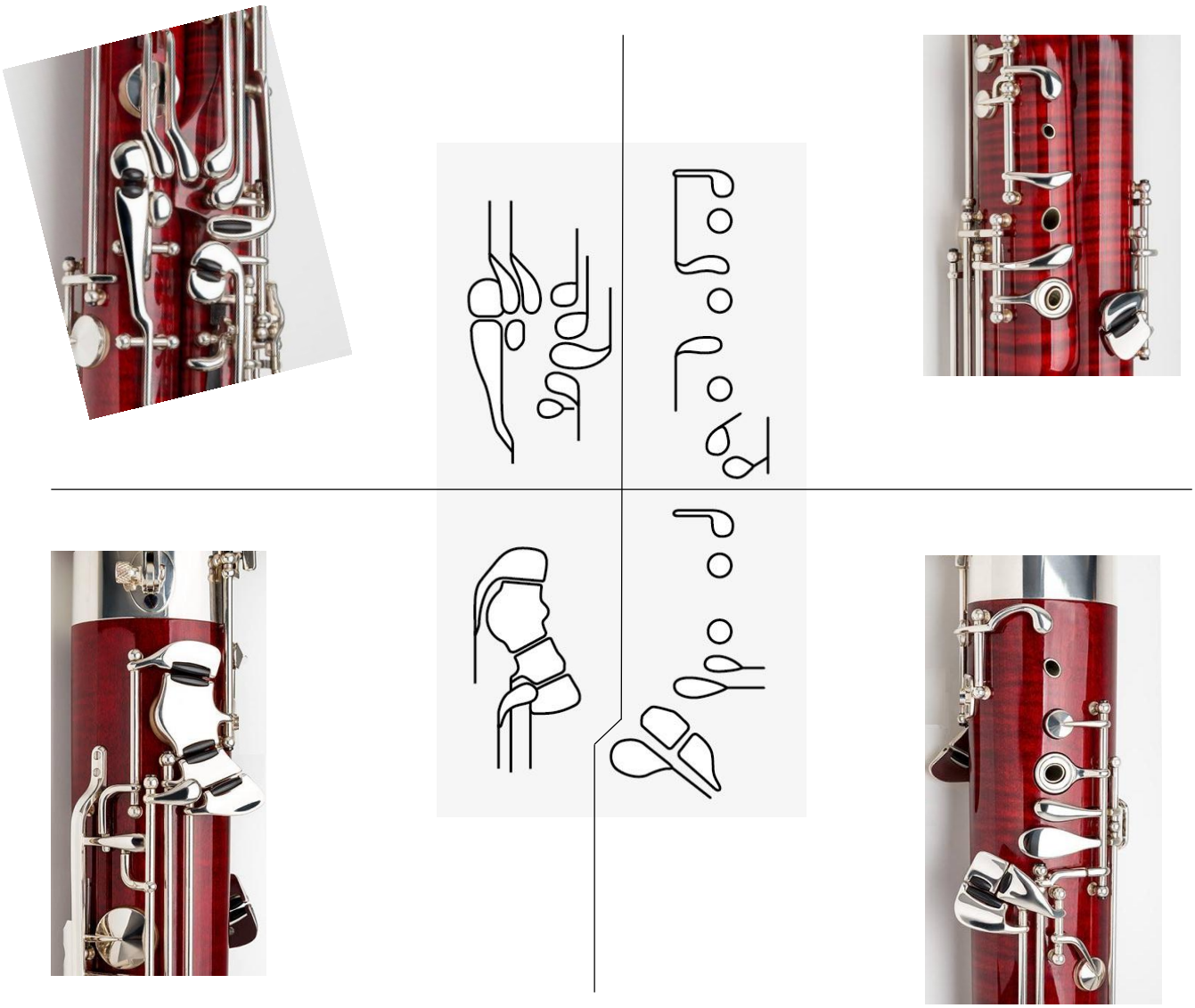


(Rapoport, 2010)

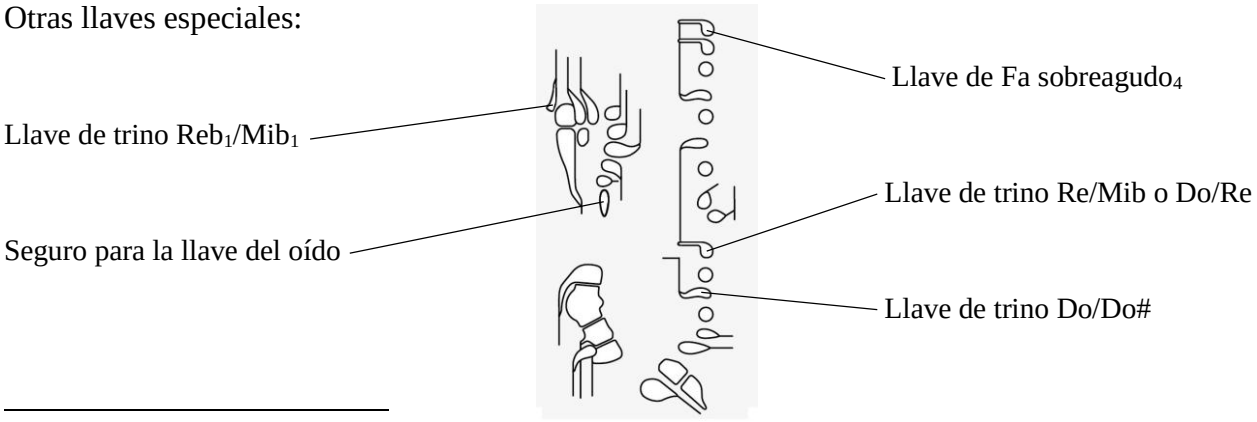


(Dabbene, 2014)

Imagen 20. Diseño propio de las llaves del fagot[50].



Otras llaves especiales:



[50] Las imágenes del fagot han sido extraídas del catálogo de la fábrica de fagotes Bell.

Anexo II

~

Censo de fagotistas

En la siguiente tabla se muestra el censo de fagotistas profesionales en activo en el territorio español. En la columna dedicada al "Lugar de trabajo" se contempla la actividad principal, ya que en ciertos casos los individuos ocupan simultáneamente varios puestos, bien de docentes e intérpretes, o de docentes en varios centros.

Sexo	Nacionalidad	Perfil	Lugar de trabajo
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Nacional de España
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Santander
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Soria
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta de la Comunidad de Madrid
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Elda
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Castilla y León
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Manuel Carra" Málaga
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Federico Moreno Torroba" Madrid
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Nacional de España
Mujer	Española	Intérprete (Banda Militar)	Banda Inmemorial
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. San Lorenzo del Escorial
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Madrid
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Santander
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Sevilla
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Madrid
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Xàbia
Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M. Vigo
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Manresa

Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Tarazona
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Castilla y León
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Orense
Hombre	Española	Docente (Superior)	Musikene, San Sebastián
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Javier Perianes" de Huelva
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Música de Jaén
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquestra Simfònica de les Illes Balears
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta del Liceo
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Almansa
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Torrelavega
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Las Palmas
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Alcañiz
Hombre	Española	Docente (Superior)	E.S.M.U.C.
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Monzón
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Pontevedra
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Tarazona
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Alcalá de Henares
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	O.B.C.
Hombre	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	Orquesta de Extremadura
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Música de Madrid
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Castello
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Mallorca
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Barcelona
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Muicipal de Música de Palma de Mallorca
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Cristóbal de

			Morales" de Sevilla
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Ferrol
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Alicante
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Calahorra
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Barcelona
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Albacete
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Valencia
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia
Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M A Coruña
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Cádiz
Mujer	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	O.B.C.
Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M. “Óscar Esplá” Alicante
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Badalona
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Filarmónica
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta de Extremadura
Hombre	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española
Hombre	Española	Intérprete (Banda Militar)	Getafe
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Jacinto Guerrero" Toledo
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Benidorm
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. A Coruña
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Vigo
Hombre	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	Orquesta -filarmónica de Gran Canaria
Mujer	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Música de Bilbao
Hombre	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Sant Cugat del Vallés
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Lucena

Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Ángel Barrios" de Granada
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Lugo
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Cáceres
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Ramón Garay" de Jaén
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta del Liceo
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Vic
Mujer	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta de Córdoba
Hombre	Española	Intérprete (Banda Militar)	Guardia Civil
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Tortosa
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Plasencia
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Sevilla
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Ávila
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Ramón Garay" de Jaén
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Castello
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Valencia
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Campo Criptana
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta de Córdoba
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Buñol
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.E.M. Calahorra
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Música de Madrid
Hombre	Española	Intérprete (Banda Militar)	Ejército de Tierra
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. “Tenor Cortis” de Denia
Hombre	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	O.B.C.
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Vila-Seca
Hombre	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Galicia
Mujer	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Galicia

Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Castellón
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Victoria de los Ángeles" Madrid
Extranjera	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Linares
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Riba Roja de Turia
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Alicante
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Francisco Escudero" Donostia-San Sebastián
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Música de Pamplona
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Música de Granada
Mujer	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Tenerife
Hombre	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	O.B.C.
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Bilbao
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Moncada
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Segovia
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Ciudad Real
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Filarmónica de Málaga
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Navarra
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Fuengirola
Hombre	Extranjera	Docente (Profesional)	C.P.M. "Martín Tenllado" Málaga
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Requena
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Zyriab" Córdoba
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Catarroja
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta -filarmónica de Gran Canaria
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Nacional de España

Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M. Madrid
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta de Valencia
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Teresa Berganza" Madrid
Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M. "Victoria Eugenia" Granada
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Valladolid
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Zyriab" Córdoba
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Gijón
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Tenerife
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Avilés
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Muicipal de Música de Palma de Mallorca
Hombre	Española	Intérprete (Banda Militar)	Inf. Marina
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Zaragoza
Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.P. Salamanca
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Música de Sevilla
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. La Línea de la Concepción
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Burgos
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Huesca
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Madrid
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Ciudad de Granada
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Real Filharmonia de Galicia
Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M. Valencia
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Nacional de España
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Joaquín Turina" Madrid
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Girona
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Ángel Barrios"
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Lorca

Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Elche
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Silla
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Ponferrada
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Badajoz
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Guadix y Motril
Hombre	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Tenerife
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Almería
Hombre	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Tenerife
Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M. "Manuel Castillo" Sevilla
Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M. Castellón
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Martín Tenllado"
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Francisco Guerrero"
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Logroño
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Filarmónica
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Sevilla
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Ciudad de Granada
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Música de Bilbao
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Jerez de la Frontera
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. León
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Úbeda
Mujer	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Vitoria
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Cartagena
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Cullera
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Francisco Guerrero"
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Leioa
Mujer	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquestra Simfònica de les Illes Balears

Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Palencia
Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M. Salamanca
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Galicia
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Valencia
Mujer	Española	Docente (Superior)	C.S.M. Mallorca
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Majadahonda
Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M. Murcia
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Pamplona
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Astorga
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta de Valencia
Hombre	Española	Intérprete (Banda Militar)	Guarida Real
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta de Valencia
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Baza
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Tarragona i Reus
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Terrassa
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Nacional de España
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Ibiza
Mujer	Extranjera	Intérprete (Orquesta)	Orquesta -filarmónica de Gran Canaria
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. "Francisco Guerrero" Sevilla
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de Navarra
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquestra Simfònica de les Illes Balears
Hombre	Española	Intérprete (Banda Militar)	Guarida Real
Hombre	Española	Docente (Superior)	Musikene, San Sebastián.
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. El Ejido
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Zamora
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Albacete
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. A Coruña
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Barakaldo

Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M. de Jaén
Hombre	Española	Intérprete (Banda Municipal)	Banda Municipal de Música de Almería
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Requena
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Santiago de Compostela
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Puertollano
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Real Filharmonia de Galicia
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Vitoria-Gasteiz
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta del Liceo
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Vall d'Uixó
Mujer	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Móstoles
Mujer	Española	Docente (Superior)	C.S.M. "Rafael Orozco" Córdoba
Hombre	Española	Docente (Profesional)	C.P.M. Sabadell
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Filarmonía de Oviedo
Hombre	Española	Docente (Superior)	C.S.M. Oviedo
Hombre	Española	Intérprete (Orquesta)	Orquesta Filarmonía de Oviedo

Anexo III

~

Guion de la entrevista

BLOQUE 1: Perfil profesional

- ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

- ¿En qué conservatorios has estudiado? ¿Quiénes han sido tus profesores?

- Además de los profesores del conservatorio, ¿con qué otros profesores has estudiado?

- ¿Te has formado en alguna institución extranjera?

- ¿Sueles participar en congresos relacionados con tu instrumento?

- ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial? ¿Podrías explicarme que te aportaron sus clases?

- ¿Tienes experiencia como intérprete? ¿En qué tipo de agrupaciones has participado?

- ¿Tienes experiencia como profesor? ¿Desde cuándo? ¿En qué centros has trabajado?

- ¿Alguna vez has pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

BLOQUE 2: Enseñanza de las digitaciones

- ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot? ¿Qué digitación crees que debe aprender primero un alumno de fagot?

- ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot?

- ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno al terminar las enseñanzas básicas (grado elemental) de fagot?

- ¿En qué curso crees que un alumno debe abarcar toda la tesitura del fagot?

- ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno empiece a conocer las diferentes digitaciones para una misma nota?

- ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

- ¿Cómo debe trabajar el alumno/a este aspecto?

- Cuando enseñas una digitación nueva a un alumno ¿Qué ejercicios recomiendas para que pueda trabajar y asimilar dicha digitación?

- ¿Consideras que este tipo de investigación puede resultar útil a los profesores del instrumento?

- ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar esta investigación para hacerla realmente útil en la docencia?

BLOQUE 3: Experiencia personal respecto a la enseñanza-aprendizaje de las digitaciones

- ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando comenzaste a estudiar fagot?

- ¿Cuánto tiempo llevabas tocando el fagot cuando aprendiste a tocar la escala cromática desde el Sib1 hasta el Do5?

- Cuando tenían que enseñarte una nota nueva en el fagot, ¿utilizaban algún material de apoyo (libro o tabla de digitaciones) o te la transmitían oralmente?

- Si has consultado alguna vez algún libro sobre digitaciones o alguna tabla de digitaciones ¿Qué razones te han llevado a hacerlo?

- ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que aprendiste que había más de una digitación posible para tocar la misma nota?

- Si diste clase con más de un profesor ¿Tuviste que cambiar alguna digitación para alguna nota a lo largo de todo tu aprendizaje? ¿Qué notas tuviste que cambiar? ¿Te daban algún motivo para que cambiaras de digitación?

- Cuando terminaste tus estudios superiores ¿Conocías ya todas las digitaciones que utilizas actualmente?

- ¿Cuántas publicaciones dedicadas a las digitaciones conoces?

- Cuando has coincidido con algún compañero que utiliza alguna digitación diferente a la tuya para tocar una misma nota ¿Habéis contrastado opiniones sobre el por qué de utilizar una digitación u otra?

- ¿Actualmente utilizas una única digitación para cada nota o tienen alguna en la que utilizas una digitación u otra dependiendo del pasaje?

- ¿Qué notas son las que habitualmente sueles cambiar de digitación dependiendo del pasaje?

- ¿Recuerdas haber utilizado en algún momento alguna digitación alternativa para algún pasaje orquestal o del repertorio de fagot que haya ayudado considerablemente a la interpretación? ¿Podrías poner algún ejemplo?

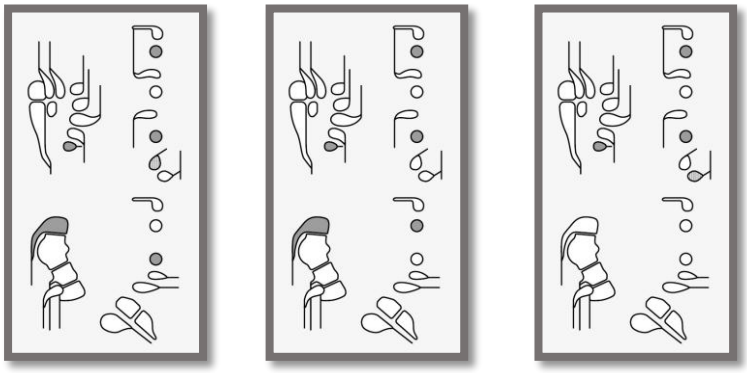
- ¿Sueles utilizar las llamadas llaves de resonancia (llave de Do#2 y de Re#2) en alguna nota bien para ayudarte con la afinación o para conseguir una mayor calidad sonora? ¿En qué notas las utilizas? ¿Por qué motivo?

- Existen algunas digitaciones sobre las que hoy en día hay variedad de opiniones sobre su correcta digitación, estas son las siguientes: Mib_2, el $Do\#_3$, Re_3, $Fa\#_3$, Lab_3, La_3.

¿Qué digitación de las siguientes es la que utilizas como digitación "principal"? ¿Por qué motivo? ¿Utilizas las otras posiciones para pasajes concretos? ¿Hay alguna de estas digitaciones que no uses? ¿Crees que alguna de estas digitaciones es desaconsejable? ¿Por qué motivo?

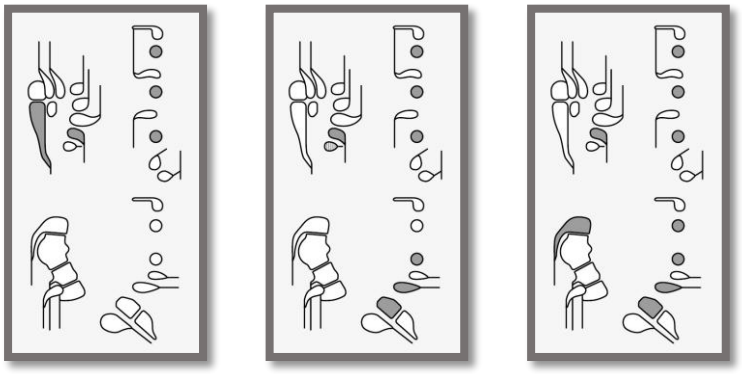
Mib_2 (central):

Digitación (a) Digitación (b) Digitación (c)



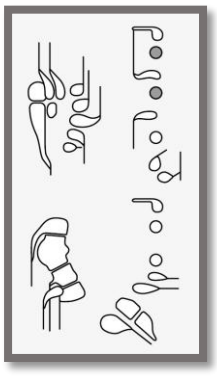
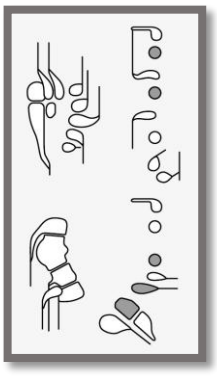
$Do\#_3$ (agudo):

Digitación (a) Digitación (b) Digitación (c)



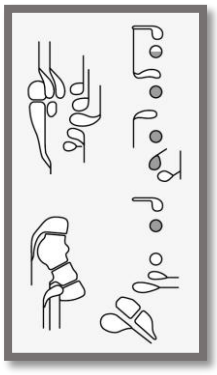
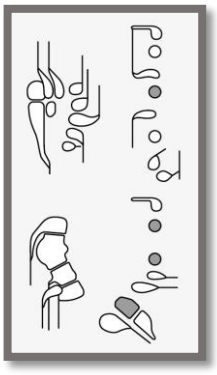
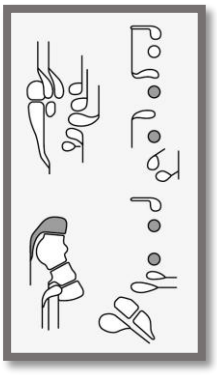
Re_3 (agudo):

Digitación (a) Digitación (b)

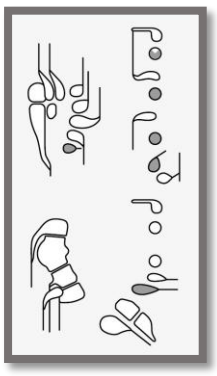
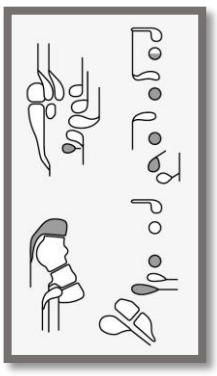
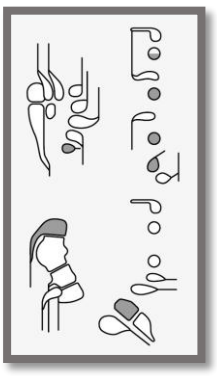
$Fa\#_3$:

Digitación (a) Digitación (b) Digitación (c)

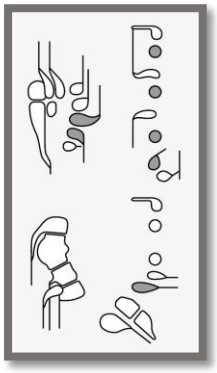
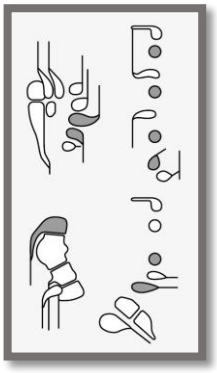
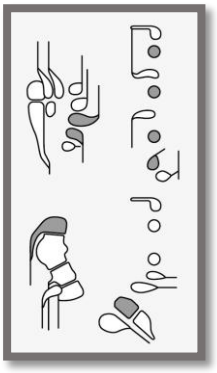
Lab_3:

Digitación (a) Digitación (b) Digitación (c)

La_3:

Digitación (a) Digitación (b) Digitación (c)

Anexo IV

~

Transcripción de entrevistas

Entrevista 1

Investigador: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot? ¿Por qué motivo elegiste ese instrumento?

Entrevistado 1: Empecé con doce años, y el instrumento es que me gustó, se me metió en la cabeza y... tenía que ser el fagot.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado? ¿Quiénes han sido tus profesores?

E.1: En el Conservatorio Profesional de Valencia con Miguel Falomir y en el superior de Valencia con Juan Iznardo, Ovidio Giménez y Julio Pallás.

I: Además de los profesores del conservatorio, ¿con qué otros profesores has estudiado?

E.1: Pues he realizado muchos cursos, no sabría decirte todos ahora de memoria, pero con Francisco Vanaclocha, Juan Sapiña... y muchos más.

I: Ajá, y de esos profesores ¿Hay alguno que te haya marcado por alguna razón en especial?

E.1: Si, Juan Sapiña porque fue un cambio muy grande respecto a todo lo que había tenido antes. Y después con el que hice un post-grado, que fue Marco Postingel.

I: ¿En qué sentido notaste ese cambio con Sapiña?

E.1: Al cambiar de profesor normalmente siempre encuentras otra forma de enseñar, otra forma de dar las clases, y en este caso fue así, otra forma de entender la música, de explicarla, otra forma de tocar… y aparte un gran músico, la verdad es que fue muy bien.

I: ¿Has estudiado en alguna institución extranjera?

E.1: Si, En Fiesole en Florencia en Italia, en la escuela de música de Fiesole.

I: ¿Ahí es donde hiciste el post-grado con Marco Postinghel?

E.1: Si.

I: ¿Por qué elegiste ese postgrado? O ¿Por qué elegiste ir a Fiesole con Marco Postinghel?

E.1: Porque era más o menos en el mismo estilo que venía yo de trabajar con Juan Sapiña y me gustaba, además fue uno de los profesores que me recomendó. Entonces, hice un curso con él, en verano, y cuando le propuse que me gustaría dar clases con él, me dijo que ese año iba a ser imposible estudiar con él en el Mozarteum de Salzburgo porque no había plazas, así que me dio la posibilidad de ir a la escuela de Fiesole, donde también impartía clases.

I: ¿Sueles participar o acudir a congresos relacionados con tu instrumento?

E.1: Si.

I: ¿Qué crees que aportan? ¿Por qué crees que es interesante ir a estos congresos?

E.1: Me parece interesante para actualizarse un poco, porque cuando te dedicas a la docencia principalmente, como es mi caso, acabas un poco "atrofiado" musicalmente, por decirlo de alguna manera. Entonces, asistir a los conciertos también anima un poco a seguir estudiando, a tomar ideas, a refrescar un poco las que ya tienes, a recordar, a conocer a gente, ver los expositores, probar instrumentos, escuchar las ponencias que también suelen ser bastante interesantes, y principalmente por eso.

I: ¿Qué experiencia tienes como intérprete? ¿Dónde has tocado o con qué tipo de agrupaciones?

E.1: Como intérprete no tengo mucha. Alguna colaboración en orquesta profesional con la Orquesta de Córdoba y luego orquestas semiprofesionales más o menos estables y jóvenes orquestas.

I: Y como profesor ¿Desde cuándo estás trabajando? ¿Cuánto tiempo llevas?

E.1: Unos diez años trabajando.

I: ¿En qué centros has trabajado?

E.1: En varias escuelas de música, el conservatorio profesional de Moncada, de mi ciudad, y luego ya en Andalucía, en los conservatorios de Baza, Úbeda, Pozoblanco, Córdoba, Málaga y ahora en Granada.

I: ¿Has notado alguna diferencia respecto a la enseñanza o respecto al alumnado entre escuelas de música y conservatorio? ¿Algo que debas remarcar? ¿O la tarea de enseñar es igual en los dos sitios?

E.1: La tarea de enseñar es igual en todos los sitios, obviamente. Pero también depende, en las escuelas que yo trabajaba en Valencia eran escuelas de banda de música, los niños iban porque querían entrar en la banda, entonces tenían un interés. En los conservatorios hay muchos niños que vienen como si fuera una extraescolar más, no estudian... es el "aparcadero" del niño para que el padre tenga un poco de tiempo libre. Entonces, ese cambio de mentalidad se nota bastante. Luego hay de todo en todos los sitios, eso desde luego. Y en cuanto a la forma de enseñar, más o menos es la misma, lo único que también en una escuela de música das un grado elemental y entonces la exigencia no va a ser la misma que cuando tienes un grado medio.

I: ¿Alguna vez has pensado en la posibilidad de que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.1: Hombre, la verdad es que no, pero bueno, se estudian las digitaciones y se buscan soluciones en clase.

I: ¿Consideras que este tipo de investigación pueda resultar útil para los profesores del instrumento?

E.1: Si, porque al fin y al cabo, la experiencia que he visto con los alumnos es que cada uno viene con un instrumento y a algunos les va bien una digitación, a otros les va bien otra para la misma nota. Entonces una investigación en ese aspecto puede venir bien para encontrar nuevas posibilidades o dar a conocer otras muchas combinaciones de digitaciones que no conocemos.

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot? ¿Qué digitación crees que debe aprender primero un alumno en caso de que haya más de una posibilidad?

E.1: Dependerá del profesor la experiencia que tenga previamente con las digitaciones y las posibilidades que conozca. Yo lo que intento es enseñar las que a mí me funcionan mejor e intentando también simplificar, sobre todo a los niños más pequeños, pero siempre intento enseñarles la posición que yo utilizo, para que la utilicen ellos siempre que les vaya bien. Si no, se busca alguna alternativa, un cambio de algún dedo en concreto u otra posición.

I: ¿Dónde buscas las alternativas? ¿Qué son, entre las que conoces o buscas en algún sitio?

E.1: Principalmente entre las que conozco, que sé cómo funcionan y qué resultado tienen. Entonces, yo mismo a veces utilizo una u otra. Normalmente tengo unas estandarizadas, pero a veces si necesito solucionar una ligadura que no liga bien, pues cambio de posición. También tengo algunas tablaturas sobre posiciones, y se pueden buscar alternativas, a veces para una posición tienes cuatro o cinco posiciones distintas. Además, como últimamente estoy tocando instrumentos históricos, eso me ha abierto mucho la mente. Es más, suelo utilizar algunas digitaciones de fagot barroco, para algún pasaje concreto, si necesito un sonido diferente, o para algún pasaje técnico, no como digitación estándar, claro.

I: ¿Sueles recomendar las mismas digitaciones para grado profesional o grado elemental? ¿O hay alguna digitación que recomiendes, una más cómoda o más fácil para elemental y después la modifiques para superior?

E.1: En un principio les enseño las posiciones que hago yo. A no ser que no funcione en el instrumento que tiene o que por las características del alumno no le vaya bien. En algunas posiciones estoy intentando aligerar un poco, por ejemplo, el $Do\#_3$ yo lo hago con los cinco dedos, pero estoy viendo que para los niños es más fácil hacerlo con tres dedos, que además es como lo hacía yo antes.

I: Ajá, y después más adelante ya ponen los cinco dedos...

E.1: Sí, aunque si les funciona bien la posición podría hasta dejarla así, yo lo he hecho hasta hace pocos años, lo único que lo cambié luego porque sonaba igual de bien, aunque un poco más oscuro y además me facilitaba un trino, por eso la cambié.

I: ¿Qué notas o qué registro crees que debería conocer un alumno durante su primer año de estudiar del fagot?

E.1: En general lo que suelen aprender en el primer año es desde el Do grave hasta el Do o el Re tenor, como mucho.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno al terminar las enseñanzas básicas?

E.1: Puede ser conocer el registro del Do grave al Do sobreagudo, cromáticamente.

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno empiece a conocer diferentes digitaciones para una misma nota dependiendo del pasaje?

E.1: En el momento en que el repertorio le dé problemas con las digitaciones que conoce estandarizadas, entonces se buscan alternativas. Ya con los alumnos de profesional, para los saltos ligados de nota aguda a nota más grave, utilizar otra posición que venga mejor para la ligadura, o para los trinos.

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.1: ¿En concreto sobre digitaciones? No.

I: ¿Cómo debería el alumno trabajar este aspecto, si se encuentra el alumno con la necesidad de utilizar otra digitación?

E.1: Primero, asimilar bien la posición nueva, y luego intentar contextualizarla dentro del pasaje.

I: ¿Le recomendarías al alumno algún tipo de ejercicio para que pueda trabajar las digitaciones estas nuevas en casa?

E.1: Primero aprender la posición, y después intentar tocarla en el pasaje que le da problemas, enlazar la posición con el resto del pasaje. Sobre todo recomiendo que trabajen lento, que bajen la velocidad y que vayan aumentando conforme les salga bien.

I: ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar esta investigación sobre digitaciones? ¿Qué material útil crees que podría salir de aquí?

E.1: No sé, supongo que se debería plasmar en unas tablas de posiciones, y una aplicación práctica de cada posición, en qué fragmento o en qué momento, en qué salto viene mejor utilizarla, porque hay muchas posiciones que me has enseñado que yo no las conozco y no las aplico, pero puede ser que vengan mejor para algún trino, algún salto, alguna ligadura o algún pasaje técnico rápido, mejor afinación, ataque...

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando comenzaste a estudiar fagot? Si utilizaron algún material de apoyo, te las decían verbalmente o te las dibujaban...

E.1: Normalmente me las solían decir verbalmente, quizá de pequeño igual me las dibujaron, que es lo que hago yo a veces con los alumnos, dibujárselas en una libreta y hacer un trabajo en cuanto a una escala para intentar coger soltura y mirar la posición nueva. También, pues las tablaturas de posiciones que vienen en los libros, otras tablas que me dieron, así es como me enseñaban las posiciones nuevas. Ya más avanzado era de forma verbal.

I: ¿Cuánto tiempo llevabas tocando el fagot cuando aprendiste a tocar el Sib grave?

E.1: Yo creo que sería el primer año.

I: ¿Y recuerdas cuándo abarcaste la escala cromática completa desde el Sib hasta el Do sobreagudo?

E.1: Pues sería el segundo o el tercero, no recuerdo.

I: ¿Has tenido que consultar alguna vez una tabla de digitaciones? Y si ha sido así ¿Qué razones te han llevado a hacerlo?

E.1: Cuando estudiaba, para recordar la posición que me habían enseñado tenía que buscarla, y después más adelante por algún problema o un pasaje concreto. Y también para trinos, algún trino que no conocía, que me apareciera en la partitura y he tenido que consultarlo.

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que aprendiste o que descubriste que había más de una digitación posible para tocar la misma nota?

E.1: Pues el primer año, porque me pasaron una tablatura que para cada posición tenía cuatro o cinco.

I: Si diste clase con más de un profesor, como en tu caso que has comentado. ¿Tuviste que cambiar alguna digitación para alguna nota a lo largo de todo tu aprendizaje?

E.1: Si, cambié varias

I: ¿Qué notas tuviste que cambiar? Por ejemplo ¿Recuerdas alguna así en concreto?

E.1: El Mi bemol central, el Do#$_3$, el La$_3$ también, el que hemos comentado de hacerlo con la llave del Sol. El Do sostenido sobreagudo.

I: ¿Y te daban algún motivo para cambiarla?

E.1: Si, cuestiones de ataque, cuestiones de sonoridad, facilitar un trino, que sonaba más homogéneo respecto a las notas que tenía alrededor, afinación...

I: ¿Solía coincidir tu sensación con lo que te decían tus profesores?

E.1: Sí, si que se notaba, al principio eres un poco reacio al cambio, cuesta asimilarlo, pero bueno, sí que se notaba, sobre todo en pasajes técnicos, para afinación, para preparar algún trino y para que las batidas estén afinadas, los cambios siempre cuestan pero luego te acostumbras.

I: Cuando terminaste tus estudios superiores ¿Conocías ya todas las digitaciones que utilizas actualmente, o has ido descubriendo más?

E.1: No, he cambiado algunas. Por recomendación de los profesores y también por lo que te comentaba antes de los instrumentos históricos.

I: ¿Conoces algunas publicaciones dedicadas a las digitaciones? Tablas, libros,...

E.1: Si, hay bastantes, ¿No?

I: ¿Cuántas dirías que conoces?

E.1: No sabría decirte, yo igual conozco cuatro o cinco, y porque no me he puesto a investigar pero seguro que hay muchísimas más.

I: Cuando has coincidido con algún compañero tocando y utilizaba alguna digitación diferente a la tuya para tocar una misma nota ¿Habéis comentado o habéis contrastado opiniones sobre por qué utilizaba una digitación u otra?

E.1: Pues alguna vez sí, sobre todo cuando estás tocando y suena diferente, para llegar a un sonido algo más parecido, más homogéneo.

I: ¿Actualmente utilizas más de un posición dependiendo del pasaje? ¿O tienes unas posiciones bastante estandarizadas?

E.1: Utilizo algunas posiciones bastante estandarizadas que me van mejor, pero eso no quita que en algún momento cambie, quite algún dedo para agilizar un pasaje o introduzca alguna llave que mejora el sonido.

I: ¿Podrías poner algún ejemplo de qué notas son las que habitualmente sueles cambiar dependiendo del pasaje?

E.1: Pues por ejemplo, utilizo la llave de resonancia del Do sostenido grave, para el Si bemol y para el Do agudo, la suelo poner sobre todo si es lento que se escucha mucho más. Y luego el Mi bemol central, yo utilizo pinzas, la llave de Si bemol y el agujero del La, pero en pasajes rápidos quito la mano derecha.

I: ¿Recuerdas haber utilizado alguna vez alguna digitación alternativa para algún pasaje orquestal o para algún pasaje de repertorio de fagot que te haya ayudado a la interpretación?

E.1: Sí, por lo que te he comentado, si por la velocidad del pasaje no daba tiempo, pues intentaba aligerar alguna posición.

I: ¿Sabrías poner algún ejemplo así, de decir: "pues en esta obra, en este pasaje, lo suelo hacer así"? ¿Algo concreto?

E.1: Cuando he estudiado el solo del tercer movimiento del Concierto para piano en Sol de Ravel, el Mib central lo he hecho solamente con la mano izquierda. O para algunos trinos, pero no sabría decirte ahora en concreto.

I: Ahora una pregunta que medio has respondido, pero... ¿Sueles utilizar las llamadas llaves de resonancia, la de Do sostenido grave o Re sostenido, en alguna nota para ayudar la afinación o a la calidad sonora?

E.1: Si, sobre todo la del Do# grave para el Si bemol, el Si y el Do tenor, aunque a veces si necesito más potencia sonora lo utilizo para los graves, desde el Mi grave hasta el Fa_3 o Sol_3. Luego posiciones como el Do#, introducir la mano derecha, aunque ya se suele hacer así, no se coloca el do sostenido francés.

I: Existen algunas digitaciones sobre las que hoy en día todavía hay variedad de opiniones sobre su correcta digitación, que son el: Mib_3, el $Do\#_4$, Re_4, bueno el Fa#, Lab y La sobreagudos. Entonces tengo aquí dibujadas las que se suelen usar más y eso, quiero preguntarte sobre cada digitación:

¿Cuál es la que usas? Y ¿Por qué motivo? O si hay alguna de estas digitaciones que desaconsejarías también por algún motivo especial.

Bueno, estas son:

La de Mi bemol central.

E.1: Utilizo la A. Aunque luego las otras las pruebo con los alumnos por lo que he comentado antes, que cada instrumento va por un sitio y tal vez una posición no suena bien, o no suena homogéneo al hacer el cromatismo Re, Re#, Mi, Mib, y pruebo también con la B. La C no me acaba de gustar porque aunque es la que Heckel recomienda yo siempre la encuentro alta de afinación. Por eso siempre meto algo con la mano derecha, el Sib y el La, como la digitación A, que es la que me va bien, también he tocado una que no está aquí que es lo mismo que la A pero sin el agujero del La. Porque para los niños también les estabiliza más la afinación, les suena más homogéneo y no son tantas llaves.

I: Si, la siguiente digitación, el Do# agudo.

E.1: Para el Do# agudo, yo ahora utilizo la C. Pero he utilizado también muchos años la B. Este es uno de los casos que te he comentado antes, para solucionar problemas técnicos como los saltos con el Do# en una nota aguda, no liga bien, a veces suele pitar o se corta la ligadura, y para eso viene mejor la B. Pero yo utilizo la C como estándar.

I: ¿Sobre el Re agudo, la siguiente digitación?

E.1: Si, en esta utilizo la B, siempre la B, la encuentro más homogénea que el Re vienés que suena mucho más nasal y se escucha descontextualizado. Para mí no es aconsejable el Re vienés, para los alumnos lo veo más cómodo dos dedos que cinco. Además, es una nota que si le das una buena columna de aire suena bien, es más simple, el tono y el timbre son más homogéneos respecto a las notas que hay alrededor.

I: ¿El Fa# agudo?

E.1: Pues de estas no hago ninguna, de las que hay.

I: ¿Cómo es la que haces?

E.1: Una mezcla de todas, el agujero del Re, la llave de Mi bemol grave, Si, La y Fa. ¿La apunto?

I: Si, apúntala aquí.

E.1: Esa es la que utilizo de normal, la que he anotado. Pero hay otras que utilizo alternativas también por lo mismo, por ligaduras, es una nota problemática el Fa# sobre todo para ligar con salto descendente, en cuanto tocas el Milde[51] hay algunos estudios de arpegios que dan problemas. Entonces la que utilizo para esos saltos es la misma pero cambio el Re por el Do.

I: ¿Lab, la siguiente?

51 Ludwig Milde (1849-1913). Compositor y autor de 75 estudios para fagot.

E.1: A ver, yo hago la C pero con el oído. Normalmente Sol y La bemol lo suelen hacer mucha gente sin oído, yo lo hago con oído. Y también he utilizado muchos años la B, con el oído también. Pero la que tengo estandarizada es la C.

I: ¿Por qué cambiaste o por qué crees ahora que te va mejor esa posición?

E.1: Cambié porque me lo recomendó un profesor. Yo utilizaba la B pero me dijo: "No, esa es la posición francesa, la alemana es esta". Y lo cambié y bueno, ningún problema. Quizá para agilizar pasajes viene un poco más complicada, pero yo me he acostumbrado y cuántos menos dedos y que suene la posición mejor, casi que mejor.

I: Y... por último ¿La agudo?

E.1: No hago ninguna de estas, yo no lo hago con medio agujero. Yo hago la A pero con el orificio del Sol tapado. Que es igual que el La bemol pero cambia introduciendo las dos llaves, la de La y Do sostenido.

Ya está, ¿No?

I: Sí, esto es todo, muchas gracias por tu tiempo y por tu ayuda.

Entrevista 2

Investigador: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot? ¿Por qué motivo elegiste ese instrumento?

Entrevistado 2: Yo empecé primero con el saxo a los ocho años, y a los diez u once el fagot. Lo cogí porque me gustaba mucho el chelo y como en las bandas no había chelo, pues fagot. Y otra cosa que me gustaba mucho es que se parecía mucho a la voz de Frank Sinatra y me encantaba. Bueno, me sigue gustando claro.

I: Muy bien, ¿Dónde has estudiado y con qué profesores?

E.2: Empecé en Valencia con Enguídanos, pasé a Madrid con Merenciano. Después en Suiza con Meszaros. Y cursos con Sergio, Marco Postinghel…, también en la JONDE con Eric Hollis que era de la Guildhall… Pero vamos con los que más he aprendido música han sido profesores que no eran de fagot.

I: Has estudiado en el extranjero entonces con Meszaros, ¿no?

E.2: En Suiza, sí.

I: ¿Dónde era?

E.2: Eso era en Wintertur.

I: Y de esos profesores ¿Hay alguno de estos profesores que te haya marcado por algún especial?

E.2: No especialmente. Azzolini es el más espectacular, pero si tienes problemas técnicos que es lo que yo tenía... él es muy buen músico pero no se mete en esto. Meszaros fue alguien que marcó un poco mi ritmo de estudio, lo que pasa que él tenía una técnica bastante anticuada para dar clase. Todos me han ofrecido cosas pero no puedo decir de ninguno que haya sido el súper profesor que a mí me haya interesado, tampoco era yo igual el mejor alumno, posiblemente.

I: ¿Qué experiencia tienes como intérprete? ¿Desde cuándo estás trabajando con orquestas?

E.2: Pues en la JONDE entré con 18 años, después estuve en Valladolid que aprobé la plaza a los 19 y a los 21 aprobé aquí en Granada.

I: ¿Y en Granada desde qué año estás?

E.2: Desde el 91, 24 años ya.

I: Y como profesor ¿Qué experiencia tienes?

E.2: Pues como profesor empecé tarde. Me parece que es una responsabilidad de las grandes. Y yo tenía muchos problemas físicos con mi cuerpo y hasta que no vi un poco la salida y que era capaz de guiar bien a la gente no me dediqué. Y empecé a dar clases hará más o menos unos 10 años máximo.

I: ¿Dónde sueles dar clases, invitado a jóvenes orquestas...?

E.2: He estado en la OJA, en la JONDE, en Murcia he ido bastante y después ahora últimamente en conservatorios, cursos de conservatorio, pero así en una plaza fija no.

I: ¿Has pensado alguna vez que se debería investigar sobre el tema de las digitaciones?

E.2: Hay mucho jaleo con eso, a mí me costó mucho pasar de las digitaciones que me enseñaron los profesores de fagot francés, y eso nos pasa mucho a los valencianos, tengo que reconocerlo. Pasar de esas digitaciones a la digitación Heckel[52] es un cambio duro y había que enseñarlo muy pronto, y después yo no soy realmente especialista en "tranquillas"... las busco cuando me hacen falta. Pero intento basarme lo máximo posible en la digitación Heckel original que para eso están pensadas.

I: Y ya para acabar este bloque... ¿Consideras que esta investigación puede resultar útil para los profesores en un futuro?

E.2: ¡Hombre, y tanto! A mí me gustaría tener un libro bien hecho y bien especificado para qué sirve cada cosa, a mí me vendría muy bien. Seguramente será para gente no principiante, gente que ya esté tocando. Yo hay veces que me encuentro con algún problemita que tengo que solucionarlo en dos días y no he encontrado ningún libro que sea eficaz y rápido de solucionar. Sobre todo trinos o cuando tienes que tocar… Hombre, ahora sí lo sé, cuando tienes que tocar La historia de un soldado y cuando tienes que tocar los solos más característicos sí que te salen las "tranquillas", pero hay veces que no. Sí que sería un buen libro este.

I: ¿Cómo crees que se deberían ir introduciendo las digitaciones a los alumnos en el fagot?

E.2: Yo creo que al principio sería importante enseñar la digitación clásica, la Heckel, la original. Y para mí una parte importante es que esa digitación sea lo más suave posible. Porque hay algunos cambios que son muy complicados y la gente empieza a buscar "tranquillas" para evitarlos porque son muchos cambios. Entonces hay muchos profesores, creo yo que para evitar cambios bruscos lo que hacen es ofrecerte la "tranquilla" antes de enseñar la original. Yo creo que eso sí que está mal, lo

52 Digitación Heckel hace referencia a la digitación para el fagot sistema alemán, conocido también como sistema Heckel.

que se tiene que enseñar es la digitación original y sabiendo que los cambios hay que practicarlos poco a poco sin tener que estar ahí enganchado al instrumento.

I: ¿Qué notas crees que debería conocer un alumno, o qué tesitura el primer año que empiece a tocar el fagot?

E.2: Yo en eso no tengo tanta experiencia, no he dado clase a gente joven. Pero imagino que la central y la grave. Porque ya cuando sube hacia arriba es cuando se complica y ahí el alumno ya tiene que tener un poco más de retentiva mental porque ya sí que empiezas a enseñar dos o tres posiciones por nota, el Fa#, el Re, el La, ya empiezas a mezclar dos digitaciones. Aunque enseñes la original, la otra para la técnica hace falta. Yo ahí no te puedo ayudar mucho.

I: ¿En qué curso crees que debería el alumno abarcar la tesitura del fagot, al primer año, al segundo, al cuarto...?

E.2: Ahí me pillas, yo no soy profesor, pero creo que cada alumno puede tener su ritmo. Y yo creo que eso debe ser el profesor el que debe de mandar. Cuánto antes mejor, eso es la contestación obvia, pero creo que el profesor tiene que enseñar sin marear y sin volcar sus prejuicios en el alumno. Creo que eso es lo más complicado. Y creo que hay alumnos que van un pelín más lentos pero que van muy seguros, después hay gente que aprende muy rápido y después se le olvida y otros que van más pausadamente, creo que depende del profesor.

I: Antes has dicho que está bien ya desde el principio enseñar varias digitaciones ¿Verdad?

E.2: Cuándo llegas a la tercera octava creo que sí, porque se utiliza mucho los dos Fa#, el La, el Sib... Ahí hay dos que tienes que estar utilizando casi sin pensar. Cuando es técnica o cuando es melódico. Tanto el Re vienés como el "tedesco", el Fa#, el La. Esas yo creo que se tendrían que enseñar casi al mismo tiempo. Pero diciéndole muy claro cada vez para qué sirve cada una.

I: ¿Alguna vez has propuesto al alumno alguna manera de trabajar algún pasaje concreto para las digitaciones?

E.2: A mí me enseñaron haciendo cambios de ritmo. O sea, haciendo corchea con puntillo y semicorchea... Te estoy hablando desde la parte que no soy profesor, ¿eh? Yo lo que creo es que es mucho más efectivo enseñarle al alumno un buen pulso y saber dibujar, o saber deletrear el pasaje que ellos van a hacer. O sea, por repetir mucho un cambio, y haciéndolo mal siempre, lo único que aprendes es a hacerlo mal. Si tu ahí le pones palabras "Te voy y, Te voy y," o "Ahí voy, ahí voy", creo que eso es mucho más... Para mí me está siendo muy beneficioso el saber ponerle letras, que muchas veces lo hacemos en plan broma y creo que es muy efectivo, "Tomá-te, tomá-te" o "Tóma-

te, tóma-te". Esas cosas entran mucho antes que el estar pensando en un ritmo, porque el problema de estudiar mucho esos pasos mecánicamente es que acabas siendo muy rígido, y lo que estamos buscando es justo todo lo contrario. Eso creo yo.

I: ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar esta investigación?

E.2: ¿Qué material?

I: Si, o sea ¿Qué crees que se podría sacar de aquí?

E.2: Yo creo que sería un libro interesante... buscar para que ámbito está hecho. Si es para gente de profesional o de cursos más avanzados, lo de la digitación sería espectacular. Si está más encarado a gente más joven habría que hacer otro apartado también de cómo saber estudiar, cómo empiezas a saber la digitación principal, cómo poder ir metiendo sus segundas o terceras posiciones pero de una manera gradual. Menos las de arriba que ya hemos dicho que esas muchas veces tienen que ir mucho más seguido. Eso me parecería importante, tener un libro claro de diferentes digitaciones y trinos, y por ejemplo "para este solo viene bien esta", esto sería fantástico.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones a ti cuando empezabas?

E.2: ¡Ostras que si me acuerdo! En aquel entonces con Enguídanos, tengo que reconocer que tampoco era yo un súper alumno. Pero te enseñaban las posiciones que muchas veces en tu instrumento no iban bien, porque tú estabas tocando un fagot alemán y te enseñaban una posición francesa o medio híbrida. Era buena gente, ¿eh? Pero era como se enseñaba en aquel entonces. Muchas veces para hacer el Mi de tercera octava había que poner la llave pequeñita de la mano izquierda, y yo a veces no la ponía porque me sonaba mejor, pero también era porque yo lo hacía mal y, otras posiciones que ahora no me acuerdo muy bien, pero me hizo un medio cacao mental: "ahora esta posición, ahora la otra" y yo después preguntaba por ahí, "pues no, la alemana es esta", o sea que esa manera de mezclar tanto las posiciones a mí me hizo daño. Me costó, y después cuando llegabas hacia arriba, cuando llegabas a la clave de do en 4ª, ahí fue complicado. Sol, La, Sib, todas estas que te estoy diciendo que habría que fijarlas ya desde el principio, me volvió medio loco, y yo a él también, ¿Eh? (risas)

I: Bueno, y cuando te enseñaba una digitación nueva ¿Te las decía oralmente o te las apuntaba, utilizaba alguna tabla él?

E.2: Era oralmente, y alguna vez hacía un pequeño dibujo, pero nada claro. O sea, que tu mientras lo estaba haciendo sí que lo veías pero después ibas a casa, lo mirabas y como no estaban todas las llaves... "¿Ha dicho esta o me ha dicho la otra?". Muchas veces no sabías si era el agujero o la llave que está al lado.

I: ¿Alguna vez has tenido que consultar un libro de digitaciones o alguna una tabla porque tuvieras que tocar algún pasaje?

E.2: Sí, y es lo que te he dicho. A veces después de mucho pelear encontrabas la solución pero no era fácil. A veces es que cuesta mucho porque son libros que no son muy claros.

I: Sí, como el que me decías...

E.2: Sí, *Das Fagott*. Después había uno ruso también, que había digitaciones muy extrañas. Yo creo que este ruso era más para técnica, para ir rápido, más que para la afinación, estaba pensado solo para hacer muchas notas.

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que empezaste a utilizar o que aprendiste que había más de una digitación para la misma nota?

E.2: Sí, y tanto. En la 5ª de Tchaikovsky con la JONDE. Que los solos me salían... bueno, yo creo que bien, la gente decía que bien, pero lo que más me costaba de todo era tocar piano en los graves. Y ahí empecé a buscar alguna que otra posición diferente para poder esconder el sonido porque entonces tocábamos con cañas muy... bueno, de la primera vez que tocabas con orquesta y tocar piano costaba, y en la 5ª de Tchaikovsky bajas del La, Sol, Fa, Mi, Re, Do, Si... Ahí hay que tocar piano, esa fue la primera vez que dije "aquí hay que investigar algo".

I: Cuando cambiaste de profesor, ¿tuviste que cambiar alguna digitación?

E.2: ¡Buf! ¡Y tanto! Cuando fui con Meszaros el primer trimestre fue duro por eso. Porque él utilizaba el Re vienés, el Mib central era completamente diferente y después cuando ibas a la clave de Do en 4ª, también había muchos cambios. El Do# cambiaba, el Mib también, muchas veces lo hacía con dos. Sí que cambió bastante, él nos sacó la tabla de Heckel original y ahí sí que cambió bastante.

I: ¿Y te daban algún motivo para cambiar...?

E.2: Uy, Meszaros era a lo antiguo, no. Meszaros decía: "esta es la original y, o la haces, o la haces". También es verdad que me costó un poco, tuve que creer en él porque era mi profesor y la verdad que al principio las notas me costaban, pero en pocos días se veía un avance evidente. Y el fagot sonaba mucho más igualado. Sobre todo en algunas notas, que con las posiciones que yo llevaba el sonido era o muy metálico o muy oscuro, cambiaba mucho los registros y con las otras posiciones lo igualaba, pero tuve que cambiar... El Fa# de arriba, me acuerdo, para atacarlo y que no sonara rascado como siempre me había sonado, era complicado.

I: ¿Conoces muchos libros de digitaciones?

E.2: No, no. Ahí soy bastante flojito.

I: Cuando has coincidido con algún compañero tocando, y estabais tocando una digitación diferente para hacer la misma nota a la vez. ¿has hablado con él de por qué?

E.2: Siempre. Y no solo en la orquesta, con alumnos. Alumnos me han enseñado a mí... "¿Cómo haces eso que suena tan bien?" Y después tocando sí que nos ponemos de acuerdo en hacer la misma, sí. Estás en unísono y hasta incluso a veces hablamos para que el acorde suene, porque si tocas la fundamental que la puede tener el segundo, la tocas muy cerrada y muy oscura, así casi sin armónicos o con armónicos graves yo no puedo poner ni la tercera ni la quinta. Entonces sí que nos ponemos de acuerdo. Sí, imprescindible, vamos.

I: ¿Qué notas son las que habitualmente sueles tocar con más de una posición?

E.2: Fa# las dos primeras octavas, bueno, y en la tercera también, el Sol de segunda octava, Sol central, ese sí, y Mib del tercer espacio en clave de Fa, el Mib ese sí que utilizo dos o tres, el Re alemán y el Re tedesco lo utilizo casi continuo, las posiciones que hemos hablado del La y el Sol, Sol#, Fa# esa sí que las utilizo con bastante asiduidad.

I: Y las llaves de Do#, Re# grave que son como de resonancia para algunas notas, darle estabilidad o darle calidad sonora, o afinación. ¿En qué notas sueles usarla?

E.2: No suelo utilizarlas demasiado, pero en momentos… por ejemplo, para tocar la Patética, pero depende mucho de la caña y del momento de tensión en el que yo esté. A veces utilizo una u otra, no tengo una posición clara, depende de si esa semana me encuentro con problemas y lo intento solucionar, o depende un poco de la obra, con quién tenga que tocar, porque muchas veces si tienes que tocar con trompa que tienen un sonido muy metálico para el fagot es muy complicado, en cuanto pongas una tranquilla que suene metálico, por ejemplo, la italiana de Mendelssohn en el Scherzo que son dos trompas y dos fagotes, ese es el ejemplo más claro. Es difícil poner una digitación que te suene claro porque entonces chirría mucho, entonces depende mucho con el instrumento con el que tengas que tocar, de la sección, del solo y de la caña. No tengo algo estipulado pero sí que me gustaría que alguien dijera "esta posición vale para esto".

I: De las notas estas que más suelen cambiar en el fagot, ¿Me puedes decir cuál utilizas, por qué motivo, por qué crees que es mejor cada una?

Mib3 (central):

E.2: Yo utilizo mucho la A, en mi fagot va muy bien cuando quiero que la nota vaya un poquito más baja y si pongo la B no me funciona. Pongo la A cuando quiero que el sonido sea un poco más amplio un poco más oscuro, me viene muy bien. Cuando es digitación más técnica en pasajes rápidos la C. La B no me suele ir muy bien.

E.2: El Do# agudo, yo utilizo la B. Esta con Re ni la conocía.

I: ¿El Re agudo?

E.2: Esta es otra de las que que te digo yo que hay que enseñar mejor casi desde el principio, la vienesa y la alemana.

I: Para qué crees que es mejor cada una…

E.2: Para técnica por supuesto ésta (B), pero también el Re vienés a mí me viene muy bien para hacer un sonido más estrecho y más clarito. Por ejemplo, con los trompas no iría pero si yo tengo que tocar con violines o tengo que tocar una quinta y no quiero que la quinta sea muy sonora y quiero que la fundamental tenga un poco más de peso, toco el vienés. Yo la utilizo bastante, el Re vienés.

I: El Fa# de arriba

E.2: La B, yo utilizo la B. Claro, yo utilizo generalmente ésta y para técnica ésta

I: Para técnica la A.

E.2: La A. Utilizo casi indistintamente los dos, por inercia me sale esta mejor para técnica y ésta mejor para cuando tengo que hacer un solo más lento, pero algunas veces si tienes que hacer algún ligado o cosas así también utilizo la A.

E.2: El Lab… yo utilizo ésta.

I: La A

E.2: Sí, la A.

I: En general es la que más usas ¿y las otras dos las usas alguna vez?

E.2: Sí, ésta también depende de qué nota vengas y a qué nota vayas. También utilizo la B, pero como tienes que levantar demasiados dedos, muchas veces utilizo la A cuando es más de técnica. Ahí lo utilizo indistintamente dependiendo de qué nota vienes y a qué nota vas, no tanto por diferencia de color o de afinación.

E.2: El La igual, utilizo la A y la B indistintamente según a qué nota voy y de qué nota vengo, porque generalmente te evitas este paso, la del Sib.

I: Bueno, pues ya hemos terminado.

E.2: ¿Ya está? Bueno, pues espero que te haya servido.

I: Seguro que sí, muchas gracias.

Entrevista 3

Investigador: ¿A qué edad comenzaste a estudiar el fagot y por qué lo elegiste?

Entrevistado 3: Yo a los 8, y lo elegí por eso, por mi padre, todo el día viéndolo y es lo que se te queda. A los 8, lo que pasa es que antes empezabas con el conservatorio y el fagot lo cogías un año después, así que en verdad no toqué el fagot hasta los 9 años.

I: Y ¿dónde has estudiado?

E.3: Aquí en Málaga y en Granada.

I: Muy bien, y ¿Con qué profesores?

E.3: Aquí estudié con Frantisek[53], que ya el hombre está descansando. Con Alberto Reig[54], y en Granada… porque es que aquí el conservatorio los contrataba y los tenía… Frantisek lo tuvo dos años, solo había 2 alumnos de fagot, yo y… ¿Antonio Jerez lo llegaste a conocer?

I: No, el hermano de Sergio ¿no?

E.3: Si, el hermano de Sergio.

I: Sí, que me habían dicho que tocaba el fagot.

E.3: Solo éramos dos alumnos y el conservatorio lo que hacía era eso, que contrataba, les pagaba al final del curso, y con Alberto en la orquesta... y después en Granada con Ximo en superior.

I: Y ¿eso en qué año era, cuando había solo dos alumnos aquí?

E.3: Pues si yo empecé a tocar con 9, y tengo ahora... Eso es Plan '66[55], y tengo ahora 43, voy a cumplir, pues imagínate, unos 30 años. Año no te puedo decir pero aquí éramos 2 fagotes, dos alumnos, y no había profesores porque antes en el Plan 66 te exigían tener un mínimo de alumnos para poder…entonces estudiábamos con el profesor de viento madera, que era mi tío. Oboe tampoco había, había clarinete, flauta y…

I: Saxo a lo mejor...

E.3: Sí saxo, y viento madera no había más.

I: Sí que ha cambiado, y ahora…

53 Frantisek Machats, fue fagotista de la Orquesta Filarmónica de Málaga.
54 Albert Reig es fagot solista de la Orquesta Filarmónica de Málaga.
55 Sistema educativo anterior a la L.O.G.S.E.

E.3: No, lo que pasa es que los primeros años sí estudiaba con él, y después lo que hacía, me preparaba por libre o contrataban a Frantisek, que no estaba dando clase pero nos daba clase. Yo me tenía que presentar siempre a un examen libre, o a final de curso o en septiembre…eso desde tercero prácticamente. Ha cambiado la cosa un montón.

I: ¿En el extranjero has estudiado en algún sitio?

E.3: En el extranjero no, solo fui un par de veces a dar clases con la solista de la BBC, Rachel[56], no sé si seguirá todavía allí en la BBC. Es la única vez que he salido… así con alguien. Después cursos si, Javier Aragó, Santi Ríos[57].

I: ¿Sueles participar en congresos relacionados con el fagot?

E.3: Una vez he ido al de AFOES[58].

I: El primer año que fue aquí.

E.3: Sí, el primer año, es que después me ha pillado unos añitos que no veas, pero mi idea es seguir manteniendo al menos el contacto con la gente y con la realidad de lo que se mueve.

I: ¿Hay algún profesor que te haya marcado en concreto por algún motivo en especial?

E.3: Hombre, Frantisek es verdad que me cogió cuando estaba empezando, no habíamos tenido un profesor, es lo que te digo. Bueno, tengo que nombrar que he estudiado con mi padre, pero mi padre sí es músico más antiguo, viene de época del músico que se hacía en el atril y la técnica que tienen es prácticamente la que ellos se hacían. Mi padre tocaba con fagot francés y con fagot alemán, a la vez. A mí me ponía a estudiar y claro que me ha marcado el verlo siempre y cómo lo sacaba, ahora que ya uno más o menos ve lo que hay, tela marinera, cómo eran capaces de tocar, de defender el papel. Y después Frantisek porque era otra escuela muy diferente a la que aquí hemos tenido o la que aquí hay, porque él venía del este, pero claro yo era más pequeño, lo ves, y si alguien viene y te dice "esto" y de repente ves…Y después Javier Aragó también me ha gustado mucho y tampoco es muy extenso lo que conozco. Todo el mundo habla y yo lo he escuchado mucho, este italiano...

I: Azzolini...

E.3: Azzolini será la leche, pero bueno alguna vez me gustaría conocerlo, por lo menos verlo en directo.

56 *Rachel* Gough es fagot solista de la *BBC Symphony Orchestra.*
57 Santiago Ríos, fagot solista de la Orquesta Ciudad de Granada.
58 AFOES: Asociación de Fagotistas y Oboístas de España.

I: Como intérprete ¿qué experiencia tienes?

E.3: Como intérprete sí te puedo decir que a lo mejor más que alguna gente que viene de un sitio donde hay más gente estudiando. Porque aquí desde que empezamos éramos muy poquitos, entonces prácticamente con muy pocos años de estudio, con tres años ya estabas tocando en orquestas, defendiendo papeles y bueno, grupos de cámara, de todo: quintetos, octetos, dúos, cuartetos... y después solista con la orquesta, pero había más oportunidades aquí porque éramos menos y porque es una especialidad relativamente nueva y al principio… yo no sé, a lo mejor… ¿tu estudiaste en Valencia, no?

I: Si, en Alicante

E.3: Allí sois más y siempre es más complicado, pero no lo sé. Yo prácticamente he tocado de todo.

I: Y como profesor ¿dónde has trabajo y desde cuándo estás trabajando?

E.3: Pues creo que ahora van a hacer 14 años, desde el 2001, sí, 14 o 15 años y he trabajado en Granada y aquí en Málaga. En el superior de Granada llegué a estar un año con el Plan '66, que eran los últimos coletazos. No me acuerdo del nombre de la chavala que estudiaba pero la tienes que conocer. Y después en el profesional de Granada estuve 3 años y en el Carra[59] y en el Tenllado[60] llevo más de 10 años, no recuerdo cuántos, que todavía es poco ¿no?

I: Y ¿alguna vez has pensado sobre el tema de las digitaciones?

E.3: Si claro, desde el principio, de toda la vida, y te digo una cosa, prácticamente yo… es que es lo que te digo, mi padre tocaba fagot francés y fagot alemán, te dice una digitación y es lo que te pregunté antes, que si vas a contrastarla con el fagot francés y alemán, porque él sí que tenía una mezcla y te decía a lo mejor la misma posición en los dos instrumentos pero era más francesa que alemana. Yo creo que él toca más con las posiciones francesas porque lo he visto tocar y me ha dicho "haz esto así" y lo que te decía antes, creo que el fagot francés lleva menos llaves que el alemán, entonces era todo tocar con menos complejidad, más control de lo que es vocalización, posición de embocadura…y…. ¿cuál era la pregunta? Que ya se me ha ido…

I: Si habías pensado….

E.3: Ah sí, es verdad, yo empecé a estudiar con eso y con el libro. Hasta tercero o cuarto no tuve mi primer profesor de fagot, que es lo que te comento, Frantisek, pero esos primeros años era mi padre

[59] *Conservatorio* Profesional de Música "Manuel Carra" de Málaga.
[60] Conservatorio Profesional de Música "Martín Tenllado" de Málaga.

y el libro, lecciones sobre todo del Weissemborn[61] que siempre está disponible; y los dos primeros….el primer año sí estuve tocando con fagot francés, pero nada, estuve poquito, el primer año que estuve en la banda y te dan el fagot francés, pero ya está. Y a partir de eso claro que piensas, sobre todo a la hora de enseñar, es cuando este problema se hace mayor.

I: ¿Consideras que esta investigación pueda ser útil?

E.3: Hombre claro que puede ser útil. Es lo que te comentaba antes, no creo que todos los problemas de entonación que puedas tener y de control de sonido los pueda solucionar la digitación. Pero sí llevarte a sufrir menos, a controlarla y a saber en qué momento…. Es que antes tenías que tocar pianito y yo no sé cuándo fue la primera vez que me dijeron o que vi que el Mi grave tapándolo completo suena pianito, a partir del Fa medio, todo el registro medio, Sol, y antes era, poner la caña y "toca pianito y aprieta y...", claro que te puede ser súper importante decir "toca esta posición para este pasaje, para controlar", es súper importante.

I:¿Cómo crees que se deben introducir las digitaciones a los alumnos? O sea, ¿qué digitaciones debe aprender primero?

E.3: Yo a partir del registro de Fa medio, el Fa al aire a partir de ahí hacia abajo. Es igual que cuando se enseña la primera alteración, el La#/Sib, yo enseño las dos a la vez el La#/Sib y el Fa#/Solb porque están los dos al lado de la llave de Mi y uno está arriba y otro está abajo. Es decir, lo que es la escala de Do Mayor descendente, desde el Do medio hasta el Fa medio esas en el primer año, con la nota Sol medio y la alteración La#/Sib y Fa#/Solb. Hay algún niño que me llega hasta el La agudo, pero yo prefiero centrarme en el trabajo del registro medio y grave durante los dos primeros años que ya después tendrán tiempo para más.

I: ¿Qué tesitura crees que debería alcanzar al terminar el elemental?

E.3: ¿El elemental? Hasta el Do sobreagudo. Todo lo que es los 4 años, la escala completa hasta el Do sobreagudo.

I: En el caso de lo que me comentabas antes de empezar, por ejemplo, el Mib y eso, qué crees que es mejor ¿enseñar la digitación con menos dedos?

E.3: Yo al principio lo que solía hacer era menos dedos; es verdad que ahora enseño las dos, es decir si enseño el Mib enseño, arriba solo y arriba y abajo. Y conforme van avanzando si les cuesta más trabajo les voy metiendo arriba y después abajo, pero que sean conscientes de que hay que utilizar las

61 Julius Weissenborn (1837-1888) fagotista, compositor y profesor. Conocido por sus composiciones y trabajos pedagógicos dedicados al fagot.

dos posiciones. Estos últimos años voy por esa línea, porque me doy cuenta que después la dificultad de añadir es mucho, sobre todo las llaves del oído, el pulgar de la mano izquierda.

I: Entonces cuando les enseñas el Mib ya les enseñas que hay dos formas de hacerlo, solo una mano o las dos.

E.3: Igual que el Do# agudo, Re agudo, en fin todas las que son….el Fa agudo, Mi agudo, Re# con la llave y sin la llave de agudo, e incluso el Mi sin la llave, el Fa# agudo, esa posición que si para ligar, que si entonación…

I: ¿Conoces algún método que trabaje las posiciones?

E.3: ¿Algún método? Utilizamos la tabla… Yo cuando empiezan desde el principio les doy la tabla, cada equis tiempo nos sentamos, les doy una hoja en blanco de posiciones y ellos me escriben las posiciones y les voy corrigiendo si tiene algún fallo, eso lo hago durante el primer año. Y ellos tocan con su posición, con su tabla de posiciones escritas por ellos, incluso la posibilidad que te he dicho antes, tanto del Mib, Do#, Re, eso ya en segundo año que es cuando trabajamos el registro más agudo; pero ellos siempre cada equis tiempo yo me siento y realizan su tabla de posiciones. Después todos tocan con el Peter Watsall que no me parece la tabla más correcta de posiciones, pero bueno, los veranos son muy largos pues, ahí es donde más problemas me vienen después de las vacaciones, porque cada uno adopta una posición que tú dices "¿qué está haciendo éste?" pero tienen que tener una referencia, yo les doy la de, creo que es la de Heckel, la posición de Heckel que es un librito blanco, que es la que suelen llevar ellos. Si la de Heckel es la que llevan.

I: ¿Recomiendas algún tipo de ejercicio cuando enseñas una posición nueva para que el alumno…?

E.3: Siempre trabajo con medio tono ascendente y medio tono descendente. En cromatismo para trabajar la posición nueva y después siempre recomiendo que al principio toquen con el afinador, sobre todo con posiciones como Sol medio, Fa# medio, Mib medio, que son posiciones más…y registro grave, que todo el mundo da por hecho que el registro grave del fagot es muy fácil de tocar porque no tiene grandes posibilidades de cambio pero a la hora de afinarlo..., por eso te he dicho un año y medio o dos años, trabajar ese registro me parece fundamental porque si consigue impostar la voz en ese registro y colocarla en su sitio, después todo lo que viene por arriba cree que va a resultar muy fácil, porque si ya empiezan a cerrar muy pronto, a la hora de bajar les va a costar más trabajo.

I: ¿Qué material crees que debería salir de este proyecto, de esta investigación, así útil que pueda ayudar?

E.3: Primero, a que seamos conscientes de que hay muchas posibilidades de hacer una cosa de diferentes maneras, facilitárselo a los alumnos y a ti que eres el intérprete, porque muchas veces te han dicho "esto hay que hacerlo así y no me vengas con historias, esto se hace así" y que podamos tener un campo grande donde elegir. Es verdad que habrá cosas que sí hay que hacerlas porque no hay más remedio, porque es lo más valido, pero habrá otras que podemos hacerlas de formas diferentes, y eso pues hasta ahora, hoy en día no creo…supongo que todos por nuestra cuenta hemos estudiado, hemos trabajado, hemos visto cómo funciona esto y lo otro, pero yo no lo veo plasmado en ningún sitio. Entonces que esto llegue algún día a ser un documento visible, no solo porque lo hayas escrito tu sino porque son valoraciones que tú has conseguido a través de muchas informaciones, que es un trabajazo, desde luego, claro que va a ser muy válido.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones a ti?

E.3: Es lo que te comenté antes, al principio por mi padre, claro, lo que es la escala natural no tiene muchas complicaciones, Fa medio vas bajando y los dedos van a su sitio, pero a mí el Mib medio me lo enseñaron arriba solo. El Sol a mí nadie me dio la opción de poner..., no sé si porque en el fagot francés no se usa la llave de Sol, pero el Sol medio a mí de poner llaves nada. Las llaves del oído sí las utilizaba, pero fue a raíz de eso, mi padre me dio las primeras… y de mirar libros, y después venía uno "pon esta", venía otro… Yo también tenía mi tabla de posiciones en casa escrita, donde pongo: "esta piano". Me acuerdo un año que iba a la OJA[62] que venía Higinio[63], y traía un libro de posiciones escritas por él. Higinio desde mucho antes ha salido y ha tocado con uno y con otro, entonces yo le pedí el libro y le dije "déjame que me lo apunte" y yo me apunté que si piano aquí…eso para mí fue un descubrimiento, estamos hablando de hace 20 años, que no hace tanto, pero después llega Javier Aragó también te dice una, Antonio[64] también en algunos cursos que lo he visto, y también ves cómo cada uno, porque muchas veces cada uno aporta algo, dice "esta yo creo que es mejor así y la toca de esta manera" y a lo mejor no la has visto ni siquiera en libros, y de todas esas cosas yo si las tengo en mi casa, que es lo que les voy pasando a ellos, a mis alumnos, un librito de variaciones de posiciones, para piano, de lo que vas pillando.

I: ¿Recuerdas cuánto tiempo llevabas tocando cuando hiciste la escala cromática entera hasta el Do sobreagudo?

62 Orquesta Joven de Andalucía.
63 Higinio Arrue, actualmente fagot solista de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen.
64 Antonio Lozano, fagot solista de la Orquesta Filarmónica de Málaga y profesor del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

E.3: Pues yo creo que fue, si no fue el segundo año, al tercero. También depende del alumno, como te he dicho antes yo prefiero trabajar el registro grave pero si veo un alumno que me funciona y que veo que…pero que creo que antes te enseñaban las posiciones te decían "a tocar y hasta arriba", y nadie se preocupaba de si tenías que cerrar, abrir… te enseñaban las posiciones y hazlas sonar.

Creo que al segundo año era cuando yo era capaz, pero era porque todo era mucho más rápido, yo me acuerdo estando en tercero de instrumento que tocábamos cosas que esta gente toca ahora en primero de medio, y mira que yo vengo de…muchas veces nos da tiempo de centrarnos mucho en aspectos más concretos, me paro aquí o allí, pero muchas veces va en función del niño, pero que sí, yo creo que en segundo año más o menos.

I: Y cuando te enseñaban una posición nueva ¿utilizaban alguna vez algún libro o alguna tabla?

E.3: Si, mi padre cuando me enseñaba una posición siempre me la enseñaba con una tabla porque el sí aprendió con una tabla, a él no le ha dicho nadie "esta posición es así". Lo que pasa que si tablas de fagot francés, que es la primera que yo tuve, tabla de fagot alemán que es la del Weissemborn, que yo no sé ni como pude descifrar esto, porque para los alemanes estarán muy bien pero… y esas fueron las primeras tablas que tuve de posiciones.

Después más adelante no, hombre, a veces para posiciones nuevas más concretas, si tenía que enseñar un Fa medio un Do medio, eso como van al oído y eso, pero después si llega... Frantisek ya tenía….si tú ves ahora las posiciones, que las tengo apuntadas también de las que él me dio; él tenía un Heckel antiguo, que tendría menos llaves también y es más parecido, utiliza menos llaves. Y después sí, ellos ya tenían las cosas más claras y siempre decía "haz esto es así", de hecho Frantisek siempre llevaba hojas en blanco para que cuando aprendíamos una posición nueva la apuntáramos, y la trabajábamos antes de mirarlas en las tablas. Es que la tabla muchas veces en una posición te daba varias posiciones. La posición de tablas de Fox también la tengo, pero es verdad que las posiciones de fagot americano cambian mucho y lo que tú me has comentado, no utilizan las llaves del oído.

I: Cuando has consultado un libro de digitaciones o una tabla, ¿qué razones te han llevado a hacerlo?

E.3: Pues buscar una solución para tocar más piano, para que suba la entonación, para que baje, para que me resulte más fácil ligarla... Sobre todo el Re agudo, a partir de lo que son las notas agudas, Fa# agudo, Re agudo, todo eso, el sobreagudo es más fácil de ligar, no sé si por el cambio de presión, por lo menos a mí me resulta más fácil.

I: ¿Te acuerdas cuando fue la primera vez que aprendiste que había más de una digitación para hacer la misma nota?

E.3: Eso fue bastante avanzado, al principio sería por la falta de…pero tú incluso veías en los libros que había varias posiciones pero te enseñaban esta y tu hacías esta. Y la posibilidad, pues no te exageraría si hace 20 años atrás que lo empecé a hacer, y sobre todo cuando empiezas a enseñar, ahí es fundamental, que los chavales tengan todas las posibilidades que puedan tener. Una posición real para comenzar, bueno, es que decir real, bueno la más estándar que se utiliza, y ya con sus variaciones, por cuestión de entonación, porque ahora llega el verano con el calor, el instrumento se sube, y empezamos a quitar llaves, a hacer las cañas más largas, tudel más largo, el invierno…, pero eso no te lo va a solucionar la digitación en sí, pero sí te va a solucionar tocar un pasaje más piano, en *legato*, pasajes rápidos que ahí sí creo que hay que eliminar cuantos más dedos mejor.

I: Cuando diste clases con profesores diferentes y tuviste que cambiar alguna digitación, ¿qué motivos te daban para cambiar de una digitación a otra?

E.3: Muchas veces te daban la razón, en pasajes rápidos para pasar de un cromatismo es más fácil esta, o para la entonación que a veces se queda más baja, es verdad que hay posiciones que tocando de una forma u otra, sobre todo el tocar piano, cuando empiezas a tocar en orquesta o das clases con profesores que tocan en orquestas o cámara, eso de tocar piano pues para ellos es más evidente que para nosotros, que también tendría que ser lo mimo, pero ellos lo tienen más fresco porque están todo el día luchando con la sonoridad. Yo creo que las razones de los cambios que me han dado siempre han sido de gente de orquesta, que llevan años tocando en orquesta, buscando sonoridad, entonación, piano... casi todo.

I: Y normalmente ¿coincidían los motivos que te daban con el resultado?

E.3: Por ejemplo, cuando toqué con con Javier Aragó el Hindemith, la sonata, el Sib agudo con la llave de Do# grave, me dijo "mira prueba ya verás como tú puedes controlar", es verdad que se controla, mucho más piano, más estable, la entonación te baja, porque tocar esa nota Sib agudo pianísimo como está escrito en esa sonata, como termina, igual que cuando entras con el Sol grave al final, pues metes la llave de Mi para atacar más fácil, ¿no? Pues fue eso, siempre probando, "mira prueba esto", porque tú lo tocas al principio apretando... entonces pues él te dice "no, prueba esto" y te resuelve, te facilita el control.

I: ¿Qué notas son las que habitualmente sueles cambiar dependiendo del pasaje?

E.3: Fa# agudo, Mib agudo; el registro agudo la llave la puedo utilizar o no, porque yo suelo estar calado, y me quedo… y el Mi y el Fa muchas veces necesito que brillen más o que suban, le quito la llave, incluso al Mi le quito abajo, y el Fa# agudo. Y después abajo en el registro grave es que hay

pocas posibilidades, pero el Do# agudo lo cambio mucho para el *legato*, para cuando tocas pasajes rápidos arriba, si son abajo el Re también lo sueles cambiar. Sobre todo el registro agudo y el registro medio suelo utilizar cuando toco piano la llave del Mi y muchas veces tapa arriba... el Si, el Re, sobre todo el registro medio…y el registro sobreagudo es el que menos tengo explorado. Ahí yo no sé si es que hay pocas posibilidades también de tocar, pero es verdad que también me he puesto a mirar muchas veces y para hacer una misma nota hay, pero es el que menos suelo tocar.

I: ¿Recuerdas haber utilizado una digitación alternativa para un pasaje orquestal o para algo de repertorio como el Hindemith que decías que te había ayudado muchísimo, que digas, esto…?

E.3: En la entrada de la Patética, creo que lo hago tapando un poquito, sí, creo que era tapando como lo hice. En Romeo y Julieta, en el canon ese que hay al principio, el segundo fagot empieza con el Fa, utiliza el Fa# grave tapando las dos el Mi y Fa para hacerlo pianísimo. Empiezan dos clarinetes y dos fagotes haciendo un canon, ahí si me acuerdo que me ayudó mucho el utilizar llaves opcionales para tocar lo grave más piano. Y en el solo de Carmen lo haces con el Re completo y sale más brillante, que si lo haces con el de arriba se queda más calado. Ahora mismo así…habrá infinidades de pasajes pero ahora mismo no caigo yo en más.

I: Las llaves de resonancia, estas del Do# grave, Re# grave, éstas ¿para qué notas las sueles usar?

E.3: ¿Las llaves de resonancia cuáles?

I: Sí, estas las del meñique

E.3: Lo que te he dicho antes, el Sol medio, el Mib medio, el Re agudo…a partir del Mi, menos el Mib que no la suelo poner. A partir del Mi todas, pero que también las cambio, las quito...

I: A partir del Mi para arriba, la del Mib

E.3: Sí para arriba

I: Y para el Sol…

E.3: La del Sol y Re agudo. Esa la utilizo cuando está calada, muchas veces para hacer trinos Re/Mi con las llaves y cuando hay que ligarlos, que en mi fagot no funciona. Yo he probado en otros fagotes de los chavales y funciona mejor, pero en el mío para ligarlas me funciona mejor el alemán, pero es verdad que en muchos fagotes con esa llave para ligar con el Re agudo facilita la función. El Sol si la cojo, el Sol agudo, y el Fa#, hay posiciones que el Fa# es que lo cambio mucho, si te tuviera que decir ahora mismo cuál es la que utilizo, no podría; yo no sé si pasa a todo el mundo más o menos algo

parecido o será que cada uno tiene, pero si yo ahora mismo te tengo que decir con la posición que toco, no, porque como juegan mucho aquí arriba y con la llave pues…no sabría que decirte.

I: Ahora las digitaciones así más conflictivas o que hay más posibilidades, que me digas cuál usas, o si usas varias, cada una ¿para qué sueles usarlas?

Esta es del Mib central

E.3: Esta es la que yo utilizo

I: La A

E.3: Y muchas veces pongo la llave

I: Del Do#, la de abajo

E.3: Sí, y cuando empiezan a tocarla al principio enseño esta, y la de arriba con la llave

I: Sería esta, es la C

E.3: Ésta y ésta son las dos primeras que utilizo. Estas son las dos con las que yo empiezo a enseñar el Mib

I: Que enseñas casi simultáneamente a los niños

E.3: Sí, las dos a la vez. Les enseño ésta (C), si veo que tiene más dificultad la paso aquí, porque aquí es más fácil aunque les cuesta más trabajo llegar pero las voy pasando aquí, incluso sin la llave, solamente esto. Pero al final con la que se suelen quedar es con esta.

I: ¿Con el Do# agudo?

E.3: Esta es la que toco

I: ¿La C?

E.3: Y siempre la enseño con la A. Sobre todo eso para ataques en piano, ataques más cómodos la A.Y la C que tiene más resonancia y que va más en contraste con la escala cromática, cuando empieza a hacer una escala cromática el salto que hay Do# y Re son dos pasos que viene del do, que es otra posición que se me suelen quedar muy calada y uso esta llave también.

I: La del Do# grave

E.3: Si para el Do agudo y para el Sib agudo cuando quiero tocarlas piano y eso, pero empiezo con la C y con la A.

E.3: ¿Y el Re no? El Re empezamos con esta

I: La B

E.3: Con la B y después utilizamos…pero es lo que te he comentado, el Do#, el Re agudo, el Re#, todas son posiciones que más o menos vienen unas detrás de otras cuando las enseñas, pues siempre las dos opciones y en función a como el niño me responda pues…muchas veces le cuesta más trabajo llegar aquí porque está más separada, por la mano, entonces es más fácil que el niño haga la A en el Re para empezar, incluso utilizando si les cuesta el ataque que sea limpio, utilizo la llave de arriba, del Mib o la llave del Do agudo.

I: ¿Fa#?

E.3: Ahora mismo no sé decirte ni la que utilizo. Las 3 que hay ahí las toco yo, y en función del pasaje utilizo una u otra.

I: Sin el instrumento cuesta...

E.3: Ésta la utilizo mucho, la B pero la A también pero con parte de la C.

I: ¿Ah sí? ¿Cómo sería?

E.3: La parte de abajo…

I: La podrías poner aquí más o menos

E.3: Y utilizando esta, que sería una mezcla de...

I: Sí, sería está más o menos pero con media y con la llave de mi

E.3: Tendría que coger el fagot pero yo creo que sí (dibuja el ejemplo D, mano izq. de A y mano dcha. de C)

I: Y después ¿el Lab y el La de arriba el agudo?

E.3: El agudo,

I: Esos también tiene varias posiciones.

E.3: ¿Cómo se olvida esto, eh? Yo por eso las tengo apuntadas, yo tengo las que les paso a ellos y tengo las mías. A ver, Lab, me cuesta concentrarme. Sólo lo utilizo con este, nada de estos dos, y con la llave de octava.

I: La A. ¿Conocías la B y la C?

E.3: Si te soy sincero creo que no la suelo utilizar.

I: Yo he tocado con esta siempre y estas dos las he conocido luego y sí que hay gente que las toca.

E.3: Me gustaría hacerle una foto ¿puedo?

I: Si claro, como no hay nada apuntado, si quieres llevártela, la de antes no porque como me has apuntado la del Fa#. Y el La… esta es súper estable, pero para pasajes rápidos no funciona, muchos dedos y pocos que tengan que ver.

E.3: Por eso antes siempre nos enseñaban esta, porque antes lo que predominaba los ataques rápidos y todas las notas.

I: Yo creo que sí, pero esta es un poco una mezcla de las dos. Ésta está muy brillante y muy alta de afinación y ésta muy estable pero los dedos…ésta es como el término medio que yo, para mí...

E.3: El La este.

I: O sea igual pero poniendo las llaves. Sí, normalmente el que usa el Lab de una manera hace el La igual.

E.3: Más que nada porque se coincide la mano derecha,…

I: Claro, es igual poniendo la izquierda. Bueno, pues ya hemos terminado, muchas gracias por tu tiempo.

Entrevista 4

Investigador: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

Entrevistado 4: Empecé con 11 años en la banda del pueblo donde nací... yo quería tocar la trompeta y me dijeron, no, mejor la trompa, en ese momento entró un músico que tocaba el fagot y lo probé. En principio no me gusta mucho, sobre todo su aspecto. Mis padres lo tuvieron claro enseguida aunque yo no estuviese muy convencido. Después fue cambiando esa idea conforme iba estudiando y conociendo el instrumento, y sobre todo cuando empecé a escuchar los discos de alguien que me descubrió un auténtico universo sonoro, Klaus Thunemann.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado? ¿Quiénes han sido tus profesores?

E.4: Pues primeramente con Aurelio Bernabéu, después en el conservatorio de Elche (Alicante) con Juan Torres; más tarde en Alicante con Juan Iznardo; en Madrid con Paco Más y en Stuttgart con Sergio Azzolini.

I: Además de los profesores del conservatorio, ¿con qué otros profesores has estudiado?

E.4: He realizado clases magistrales con con Thunemann, Dag Jensen, Azzolini, Otto Hartmann, Helmunth Jung.

I: ¿En Stuttgart que estudiaste?

E.4: Se llamaba Solisten-klasse, una especie de post Grado o Máster.

I: ¿Sueles participar en congresos relacionados con tu instrumento?

E.4: Siempre que el trabajo y las obligaciones lo permiten sí, claro.

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial?

E.4: Pues yo diría que dos, Paco Mas, que me hizo ver que podía dedicarme a esta profesión y después Sergio Azzolini que me enseño casi todo lo que sé de este mundo. Quizás también Thunemann a través de sus grabaciones, fue el que me mostró que con este instrumento se pueden hacer muchas cosas. Mi ilusión siempre fue estudiar con Thunemann, pero coincidí con Sergio que había sido alumno suyo, y decidí seguir estudiando con él.

I: ¿Tienes experiencia como intérprete? ¿En qué tipo de agrupaciones has participado?

E.4: Llevo aquí en la Orquesta Filarmónica de Málaga desde los 22 años, hace ya más de 25. Y durante este tiempo he colaborado con orquestas y grupos en Alemania, aquí en España en muchas de las orquestas profesionales, grupos barrocos, grupos de cámara... etc.

I: ¿Y como profesor qué experiencia tienes?

E.4: Doy clases aquí en Málaga desde hace unos 10 años en el conservatorio superior y cada año es una experiencia, después en orquestas jóvenes, en diferentes cursos de perfeccionamiento..., son experiencias que te enriquecen y te hacen crecer.

I: ¿Alguna vez has pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.4: En el caso concreto de las digitaciones no lo había pensado. En general el mundo del fagot va evolucionando como todo en la vida, se van descubriendo cosas y muchas de ellas no quedan plasmadas, en el tema de las cañas, digitaciones, etc.

I: ¿Consideras que este tipo de investigación puede resultar útil a los profesores del instrumento?

E.4: Si claro. Todo lo que sea información que ayude, bien a profesionales como a estudiantes será interesantísimo.

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot? ¿Qué digitación crees que debe aprender primero un alumno de fagot?

E.4: Creo que una información básica, posiciones estándar, para que el alumno vaya cogiendo confianza con el instrumento y a partir de ahí darle ideas, digitaciones diferentes con las que puedas sacar diferentes colores, sonoridades, poco a poco, pero partiendo de un estándar.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot?

E.4: Es complicado porque depende del tipo de alumno. Si tiene instrumento propio o no. En los conservatorios muchas veces inician los estudios sin instrumento. Es complicado, después depende del tiempo que dediquen al estudio diario. Partiendo de un mínimo, el ritmo lo marcan ellos.

I: Y al finalizar el grado elemental, ¿Qué tesitura crees que debería conocer un alumno?

E.4: Por lo menos la tesitura del fagot barroco, hasta el La agudo debería conocerla y tener cierto dominio a cierta velocidad. Yo creo que esa tesitura no estaría mal.

I: ¿En qué curso crees que un alumno debe abarcar toda la tesitura del fagot?

E.4: Es difícil, porque cada persona se desarrolla a un ritmo diferente. En los instrumentos de viento en general y en el caso del fagot en particular depende mucho del control físico del alumno y de cómo se desenvuelva. Todo dependerá del trabajo y las horas de estudio.

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno empiece a conocer las diferentes digitaciones para una misma nota?

E.4: Insisto. Depende de las horas de estudio del alumno. Tenía un alumno que con 11 años llamaba la atención por la facilidad cuando tocaba el fagot. Y yo siempre he dicho lo mismo, que al final esto son horas, el chico hacía mucho deporte, era muy activo, pasaba horas también encima de la bicicleta, pero además tenía mucha disciplina de estudio. Claro, alumnos con 14 años igual no habían alcanzado ni la mitad de horas que él. Así que sobre todo eso, horas y disciplina de estudio.

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.4: Hay métodos que indican gran variedad de digitaciones.

I: ¿Cómo debe trabajar el alumno cuando conoce una digitación nueva?

E.4: En principio el profesor debe explicarle, una vez conocida la digitación estándar, que existen otras posiciones que son mejor utilizar en tal pasaje de concierto de solo orquestal, bien por color, afinación o para superar una dificultad técnica.

I: ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar esta investigación para hacerla realmente útil en la docencia?

E.4: Un método interesante con diferentes opciones de digitaciones para notas explicando donde utilizar cada una y porqué mejor unas a otras aunque al final la aplicación será personal y el intérprete es el que siempre elige.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando comenzaste a estudiar fagot?

E.4: Me las decían verbalmente. Muchos compañeros las apuntaban, pero a mí se me quedaban grabadas en la memoria.

I: ¿Cuánto tiempo llevabas tocando el fagot cuando aprendiste a tocar la escala cromática desde el Sib1 hasta el Do5?

E.4: No recuerdo.

I: Cuando tenían que enseñarte una nota nueva en el fagot, ¿utilizaban algún material de apoyo o te la transmitían oralmente?

E.4: Si, siempre verbalmente. Y como he dicho antes, se me quedaban grabadas. Aunque teníamos fuentes de consulta

I: Si has consultado alguna vez algún libro sobre digitaciones o alguna tabla de digitaciones ¿Qué razones te han llevado a hacerlo?

E.4: Normalmente no he consultado. En música contemporánea si.

I: Si diste clase con más de un profesor ¿Tuviste que cambiar alguna digitación para alguna nota a lo largo de todo tu aprendizaje?

E.4: Si claro. No solo cuando trabajas con profesores sino también de otros alumnos y compañeros de profesión vas aprendiendo digitaciones nuevas.

I: ¿Recuerdas alguna nota en concreto?

E.4: Pues no recuerdo.

I: Cuando terminaste tus estudios superiores ¿Conocías ya todas las digitaciones que utilizas actualmente?

E.4: No. Eso significa que he seguido enriqueciendo mi conocimiento en este aspecto. E incluso alguna que si conocía y que no utilizaba y ahora si por diferentes razones.

I: ¿Cuántas publicaciones dedicadas a las digitaciones conoces?

E.4: Para mí la más completa es la de Penazzi[65] que muestra tablas de posiciones sobre multifónicos, cuartos de tono.... Después Weissenborn[66], Obradours[67]...

I: Cuando has coincidido con algún compañero que utiliza alguna digitación diferente a la tuya para tocar una misma nota ¿Habéis contrastado opiniones sobre el por qué de utilizar una digitación u otra?

E.4: Si, se prueban y si te convence la utilizas, o viceversa.

I: ¿Qué notas son las que habitualmente sueles cambiar de digitación dependiendo del pasaje?

E.4: Pues ya te digo que desde hace pocos años estoy introduciendo muchas y cambiando muchas. Por ejemplo el $Do\#_3$, suelo poner toda la mano pero cuando hago la técnica hago el vienés, y si es un pasaje más oscuro uso solo la mano izquierda. Un ejemplo práctico sería al inicio del solo del segundo movimiento de la cuarta sinfonía de Tchaikovsky, ahí utilizo solo la mano izquierda porque el sonido es más oscuro, facilita el pianísimo y da más un color más íntimo. En fin, cada vez uso digitaciones más variadas.

65 Penazzi, S. (1982). Il fagotto. Milano: Ricordi.

66 Julius Weissenborn (1837-1888) fagotista, compositor y profesor. Conocido por sus composiciones y trabajos pedagógicos dedicados al fagot.

67 Obradours, F. (1938). Ensegniment Complete du bassoon. Paris: Alphonse Leduc.

I: ¿Recuerdas haber utilizado en algún momento alguna digitación alternativa para algún pasaje orquestal o del repertorio de fagot que haya ayudado considerablemente a la interpretación?

E.4: Si, muchas.

I: ¿Sueles utilizar las llamadas llaves de resonancia (llave de Do#2 y de Re#2) en alguna nota bien para ayudarte con la afinación o para conseguir una mayor calidad sonora? ¿En qué notas las utilizas?

E.4: Para el Do, para el Sib, a partir del Re agudo pongo la del Mib ya la pongo en todas. La del Do# también la uso mucho para los graves, para darle color.

I: Y ahora de las digitaciones que hay más polémica o más opiniones, qué digitación de las siguientes es la que utilizas como digitación "estándar", o si usas más de una.

Mib3 (central):

E.4: Yo aquí uso esta (C) pero menos. Esa (B) la uso para hacer el Re# que debe estar más bajo que el Mib. Y después esta la uso (A) pero con la llave del Mib, y la B igual. La C para la técnica.

Do#4 (agudo):

E.4: Yo uso la C como estándar, el B es más claro y el A el más oscuro. Entonces ya depende, el B para técnica, el C como base y el A para pasajes piano o oscuros.

Re4 (agudo):

E.4: El A no lo suelo usar, solo para para ligar alguna octava, pero no, es muy raro. Normalmente la B para mi es el estándar y también es más oscuro.

Fa#4:

E.4: Este (A) poco, y este (B) el estándar. Y este (C) no lo conocía. A veces uso el B pero para que sea más oscuro y baje la afinación pongo el medio agujero en el índice izq. y la llave del Mib, la afinación la baja depende de lo que tapes el medio agujero.

Lab4:

E.4: Este (B) es el que uso yo como estándar. El A lo uso para técnica, para pasajes rápidos.

La4:

E.4: Yo uso el B pero sin tapar el agujero del La, dedo corazón de la mano derecha. El A lo uso para técnica, para colores oscuros o para bajar la afinación.

I: Bueno, pues ya hemos terminado, muchas gracias por tu ayuda y por tu tiempo.

Entrevista 5

Investigador: ¿A qué edad comenzaste a estudiar el fagot y por qué motivo elegiste este instrumento?

E.5: Empecé a los 12 años y después de haber estudiado solfeo, en la banda me tenían que dar un instrumento y me dieron un saxofón, que no me gustó, y resulta que tenía un compañero de colegio, de clase, que tocaba el fagot, que empezó con el fagot, que se llama José Vicente Tatay, que está en la orquesta de Palma de Mallorca, y me gustó, y en la banda no había ningún fagot, y por eso empecé a tocar el fagot.

I: ¿Dónde has estudiado y con quién?

E.5: Empecé los estudios con el solista de la banda municipal Vicente Campos, con clases particulares. Después ya pasé a conservatorio con el señor Enguídanos. Y posteriormente me fui al Conservatorio de la Haya, Conservatorio superior de la Haya, con Johan Steinman tres años, y básicamente esa ha sido mi formación en fagot.

I: ¿Y aparte?

E.5: ¿Quieres que te diga algo más? ¿Con quién he hecho cursos?

I: Claro, eso iba a preguntarte, aparte de así…con quien…

E.5: Pues hice bastantes clases particulares y cursillos con Vicente Merenciano, con Enrique Abargues también de la Orquesta Nacional, alguna clase con Vincenzo Menghini, esporádicamente un curso con Azzolini, con Gustavo Núñez…los maestros que vinieron por Valencia.

I: ¿De todos los profesores que has tenido, hay alguno que te haya marcado por algo especial?

E.5: Me marcó Johan Steinman, porque después de haber hecho estudios aquí en España, pues él me cambió toda mi forma de tocar, porque son muy técnicos, musicalmente exigente, y él me cambio, me hizo ver… la música de fagot, la interpretación, de otra manera, me cambió completamente. Y luego me gustaría nombrar a Brian Pollard, gran fagotista, al cual he seguido mucho pero he tenido muy poco tiempo con él de clase, pero sí que me ha marcado como fagotista, no como profesor.

I: ¿Brian Pollard era profesor en la Haya también?

E.5: Él vivía en Amsterdam pero era profesor en el conservatorio de la Haya y él asistía al tribunal de exámenes todos los años cuando yo estudiaba allí. Y yo creo que es la figura que más me ha marcado como fagotista.

I: ¿Sueles participar en congresos relacionados con el fagot?

E.5: Pues bueno, estuve en el 2006 participé en el congreso de la International Double Reed Society[68] que me invitaron para tocar en el concierto de Blanquer[69], y luego participé como alumno en el congreso de AFOES del año pasado 2014 en Zaragoza y esa es mi experiencia congresos.

I: ¿Te parece interesante este tipo de…?

E.5: Sí, por supuesto, creo que es un gran escaparate para la música, para fagotistas, para ver todas las diferentes facetas del fagot, todo el repertorio que se hace, tanto antiguo como actual. Luego aparte productos relacionados con el fagot, accesorios... Por mil razones creo q es muy interesante que se hagan y que la gente participe.

I: y ¿Dónde fue la conferencia de la IDRS?

E.5: En la Universidad de Valley State en Indiana, Estados Unidos.

I: ¿Qué experiencia tienes como intérprete?

E.5: Actualmente soy solista de la Banda Municipal de Valencia, hace ahora 9 años. Estuve 3 años de ayuda de solista en la Orquesta Sinfónica de Navarra, antes era la orquesta Pablo Sarasate., cuando yo estaba. Durante mis años en Holanda participé con algún grupo de música de cámara, con la orquesta del conservatorio de la Haya también. He colaborado con la Orquesta de Valencia, y con las agrupaciones de aquí. En Valencia por ejemplo estuve muchos años tocando con la Orquesta Turiae Camerata que funcionó durante 10 años, y estos últimos años he estado tocando con la Orquesta Sinfónica del Mediterráneo. En la orquesta de Torrent estuve unos años tocando, son orquestas también de otro rango, pero son profesionales también y son orquestas que han sonado muy bien. Y anteriormente tuvimos un quinteto de viento muchos años también que disfrutamos mucho con compañeros profesionales todos.

I: ¿Cómo profesor que experiencia tienes? ¿Dónde has estado trabajando?

E.5: Estuve unos años en el conservatorio de Ponferrada del Ministerio y luego ya más recientemente estuve en conservatorios de la Comunidad Valenciana, un par de años en el Conservatorio de Torrent, en el Conservatorio Profesional de Denia, y luego ya estuve dos años en el Conservatorio Superior de Valencia y en el Conservatorio superior de Alicante otros dos años.

I: ¿Alguna vez habías pensado que se debería investigar sobre este tema de las digitaciones?

68 La International Double Reed Society (IDRS).

69 El compositor alcoyano Amando Blanquer Ponsoda escribió en 1977 su *Concert pour basson et orchestre à cordes*.

E.5: Si, creo que es un campo interesante porque nunca acabamos de conocer todas las posibilidades de nuestro instrumento, y muchas veces creemos que lo sabemos todo y una nueva digitación nos puede sacar de un apuro cuando menos nos lo esperamos. Yo suelo tener mis apuntes como todos, para poder consultar los pasajes concretos, sobre todo en el registro piano. Las notas piano y sobreagudas que son con las que peor lo pasamos.

I: Y ya para terminar este bloque, ¿consideras que esta investigación puede ser útil para los profesores en un futuro?

E.5: Seguro, creo que tener un trabajo serio sobre esto y tener un amplio abanico de posibilidades siempre es interesante para profesores, interpretes, alumnos y los fagotistas en general.

I: Seguimos ¿no? Segundo bloque. ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los alumnos? O sea ¿qué deberían de aprender primero?, en el caso de las que hay varias posibilidades pues a lo mejor la que sea más fácil de emitir, la que esté mejor afinada, la que sea menos dedos…

E.5: Yo aquí tengo una teoría muy particular. Yo creo que en la enseñanza actual evidentemente las más elementales, las notas naturales, pero yo como conocedor de los instrumentos antiguos creo que sería interesante que todo alumno comenzara digamos paralelamente o idénticamente a cómo evolucionó la historia del instrumento, es decir, utilizando el registro que se utilizó primitivamente con el bajón, un registro grave y medio, no un registro tenor; con unas posiciones muy elementales porque no había llaves y luego ir avanzando igual que ha ido avanzando la innovación del fagot, con las nuevas llaves. Creo que sería muy interesante el poder empezar con un instrumento muy básico incluso sin llaves o con muy pocas llaves y luego a medida que el alumno va progresando ir añadiendo llaves. Para eso evidentemente habría que trabajar con un repertorio acorde a esto, empezar con un repertorio muy elemental, como era el repertorio del Renacimiento e ir avanzando en la enseñanza de digitaciones conforme avanza, evoluciona la armonía y las exigencias del fagot en épocas posteriores.

I: ¿Qué notas crees que debería conocer un alumno al terminar el primer año de estudios?

E.5: Conforme están estipuladas las enseñanzas de hoy en día que los alumnos empiezan con 6 o 7 años muchos no alcanzan a tocar todas las digitaciones, pero en el caso de que se pudiera, yo siempre creo que lo más aconsejable es un registro medio, en el cual el alumno necesite el menor esfuerzo posible, no querer llevarlo al límite de muchos dedos en notas graves o mucha presión en notas agudas. Digitaciones simples. En los primeros años son años de trabajar aspectos técnicos, buen sonido y unas buenas formas y una buena colocación, para eso no puedes mezclar muchas dificultades técnicas de digitación, hablando del primer curso. Entonces, centrándonos en tu pregunta, pues quizás

entre un Fa grave como mucho y un Do agudo como mucho, y si me apuras con 7 años si hace solo Sol, La, Si, Do, Re, Mi y Fa no pasa nada tampoco, ya se puede hacer música con una escala de notas naturales el primer año se puede hacer cosas, de manera que el alumno no se ve forzado a adquirir malos hábitos por tener que hacer demasiada fuerza o demasiados dedos.

I: ¿Cuándo crees que sería buen momento para que el alumno empiece a conocer que hay diferentes digitaciones para la misma nota?

E.5: Cuando el repertorio así se lo exija. Creo que es interesante que cualquier conocimiento de una digitación tenga una aplicación, el hecho de enseñar digitaciones para saber solo, conocer la escala cromática, no lo veo lo más conveniente. Creo que lo mejor es que cada nota sea aplicada a la música, siempre. Te enseñan una nota nueva "este es el La, pues vamos a tocar una música y tú vas a hacer ese La", pero ya partiendo de un La dentro de la música, que suene musical, no hagas un La porque quiero que aprendas a tocar un La. Que no sea una ejecución matemática sino una cosa artística desde el principio.

I: ¿Conoces algún método que trabaje específicamente el tema de las digitaciones?

E.5: No, bueno, conozco un método que trabaja digitaciones contemporáneas, un italiano, Rino Vernizi, pero así no conozco… sabemos que muchas casas de instrumentos han editado sus propias digitaciones, y hoy en día con el acceso a internet vemos blogs de fagotistas que tienen sus propias digitaciones. Hay uno en concreto, este americano que que es famoso por sus digitaciones.

I: ¿Terry Ewell?

E.5: Si, Terry Ewell

I: ¿Recomiendas algún tipo de ejercicios para el alumno cuando aprenda una posición nueva para afianzarse con esa posición o algo?

E.5: Yo creo que el mejor ejercicio es la práctica musical, por ejemplo cuando llegas a cierto grado, que estudias el concierto de Mozart, que llegas y tienes que hacer un trino La/Sol agudo, que eso no te lo han enseñado hasta ese momento; entonces te lo enseñan para que lo apliques. En ese momento lo practicas dentro de ese ámbito, o por ejemplo cuando has de estudiar cierto pasaje piano y te enseñan a hacer este Mib o este Fa# con esa mano izquierda cerrada con lo cual te solventa, te saca de un apuro ese día el concierto. No conozco ningún método, lo mejor es aplicarlo al repertorio.

I: ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar esta investigación para hacerla útil para la docencia?

E.5: En principio tener una tabla con un máximo abanico de posibilidades para una misma nota en principio en la que se especifique también la utilidad de cada posición, pues ésta para trino, estas posiciones para piano, para este pasaje en concreto, porque también muchas veces van asociadas las posiciones a diferentes solos orquestales. Luego también dependiendo de qué instrumento o la forma de tocar funcionan mejor unas posiciones que otras, hay posiciones que a unos fagotistas les funcionan y a otros no, entonces no sé de qué manera eso se podría también plasmar.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando estudiabas fagot?

E.5: Si, lo primero que me enseñaron fue la escala cromática, nota por nota. Las primeras clases eran sin método, era ir aprendiendo la escala cromática y las escalas básicamente. Pero era todo un ejercicio de aprender las digitaciones, de decir "primero antes de hacer la música vamos a ver cómo funciona este aparato"; el Do se hace así, el Re así, el Mi, muy bien, cuando ya tienes la octava la escala de Do Mayor picada y ligada, luego alguna notita más pues la escala de Fa mayor, de Mi…

I: ¿Las digitaciones te las apuntaban o te las decían oralmente y las memorizabas?

E.5: Posiblemente fuera todo de memoria, porque entonces el primer método que comprábamos era el Weisemborn[70]. Es posible que ese método tuviera las digitaciones básicas o un pequeño dibujo, pero ya no recuerdo más. Yo recuerdo al principio la escala cromática, y luego ya pasas al Weisemborn, a hacer escalas y ejercicios del Weisemborn.

I: ¿Recuerdas cuánto tiempo llevabas tocando cuando hiciste la escala completa del Sib grave hasta el Do sobreagudo?

E.5: Yo recuerdo que entonces para entrar al conservatorio ya tenías que entrar tocando, entonces te exigían saber la escala cromática y tocar alguna cosa, lo que no recuerdo si era de Sib al Do, o era desde el Do al Sol agudo o al La, pero yo creo que cuando entré al conservatorio ya me pedían tocar, saber algo entonces.

I: Si has consultado algún libro de digitaciones o alguna tabla, ¿qué razones te han llevado a hacerlo?

E.5: Algún apuro, por ejemplo recientemente el trino La/Si sobreagudo, y ninguna de las digitaciones que yo conocía o que tenía apuntadas por mi profesor el señor Enguídanos en su día me venían bien. Sí, la razón es apuros, o notas piano, vas a tocar a cualquier sitio y tienes que tocar un pasaje con una nota piano, y sabes que el director va a exigirte y buscas, buscas apuntes o en internet o preguntas

70 Julius Weissenborn (1837-1888) fagotista, compositor y profesor. Conocido por sus composiciones y trabajos pedagógicos dedicados al fagot.

I: ¿Recordarías cuándo fue la primera vez que aprendiste que había más de una digitación para hacer una misma nota?

E.5: Si, es posible que fuera cuando en el conservatorio ya tienes cierta agilidad y empiezas a tocar esos conciertos de Vivaldi[71], que son los que en el tercer año ya queremos tocar todos, entonces ves que hay veces que no, porque a lo mejor eres joven y todavía no has tocado en grupos que te exijan solos difíciles o tocar muy piano, pero que si quieres tocar ciertos conciertos, hay pasajes de Mib/Fa natural y sabes que con la mano izquierda no te da, entonces hablas con alguien y te dice "no, pues yo lo sé así porque tal fagotista de mi pueblo que está en esta orquesta me lo ha enseñado". Me suena que en esa época, de esos conciertos, eran otros compañeros más que el profesor, al menos en mi caso, bueno, al profesor también podías preguntarle esas cosas, pero a veces le preguntabas más a amigos que al profesor, e ibas aprendiendo nuevas digitaciones de como lo hacían unos y otros.

I: Como diste clase con más de un profesor, ¿tuviste que cambiar alguna digitación a lo largo de tu aprendizaje?

E.5: He ido evolucionando, nunca recuerdo tener exigencias por parte de algún profesor que te diga, "esto no lo hagas así que no suena bien, hazlo así", es posible que alguna vez alguien te diga "no, esto no lo hagas nunca más así, el Mib así, el Re agudo por detrás". Recuerdo más que sea por iniciativa propia porque lo ves práctico porque a mí me funciona mejor el cambiar de posición.

I: Cuándo terminaste superior ¿conocías ya las digitaciones que utilizas actualmente, o utilizas más?

E.5: No, rotundamente no.

I: ¿Cuántas publicaciones conoces dedicadas a las digitaciones?

E.5: Pues si hablamos de publicaciones realmente pocas, habíamos comentado algunas de algún especialista en música contemporánea; pues a lo mejor lo que ha publicado la casa Heckel, que son bastantes posiciones estándar, en los propios métodos muchas veces aparecen algunas digitaciones básicas, en los tratados antiguos franceses que estudiábamos sí que te venían las digitaciones, pero no suelen ser tablas con muchas alternativas, sino se ofrecen una o dos como mucho para cada nota.

Actualmente sí que sé que en internet es posible encontrar alguna página personal de algún músico que ofrece sus propias digitaciones, pero así como unas publicaciones basadas únicamente en la digitación no.

71 Antonio Vivaldi (1678-1741). De Vivaldi se conservan 39 conciertos para fagot, dos de ellos incompletos.

I: En el método de Romero[72] también hay una tabla, para fagot francés, claro.

Y cuando has coincidido con algún compañero tocando en la orquesta y teníais que tocar un mismo pasaje al unísono y utilizabais distinta digitación ¿habéis contrastado opiniones?

E.5: Por supuesto, por supuesto. Muchas veces cuando el que tienes al lado es mejor que tú le preguntas, "y esto cómo lo has hecho", estás escuchando que le suena muy bien y le dices" ¿esto cómo lo haces?", y recelosamente el compañero te lo muestra, y a la inversa también. Hemos intercambiado muchas veces. O alguna vez que estas tocando con alguna persona y ves que puede mejorar con alguna posición te atreves a decirle "prueba esto y verás que puede funcionar" sobre todo en notas piano, sí, es bastante común hablar de eso, y más en orquesta

I: Actualmente ¿qué digitaciones son las que sueles variar más dependiendo del pasaje? Las que tengas más de una digitación estandarizada para la misma nota.

E.5: Do#3 y Re agudos, que se pueden hacer por detrás con los 3 dedos de la mano derecha, esas las varío bastante. El Mib agudo también, utilizando el meñique o no de la mano izquierda, el Mib es definitivamente, ahora al cambiar de instrumento, recientemente llevo un año con instrumento nuevo entonces me encuentro más como con algunas posiciones diferentes al instrumento anterior. El Sol# agudo que siempre es conflictivo lo tenía muy claro con el anterior instrumento, con este aún estoy experimentando y… Sib y Do agudo a veces el meñique de la mano derecha que los mantiene o los sube un poquito ese do, a veces ayuda.

I: ¿Recuerdas algún pasaje orquestal en concreto o de repertorio de fagot que al cambiar la digitación te haya ayudado considerablemente?

E.5: ¿Algún solo?

I: Si, algún solo o alguna obra o algún pasaje en el que una digitación te haya salvado la vida.

E.5: Hombre por supuesto, ese trino Mib fa natural con la mano derecha, ese trino de Mozart La/Sol sobreagudo, ese trino La/Sib sobreagudo nuevo con un dedo solo es una maravilla, el trino Mib/Fa agudo del concierto de Mozart con la mano derecha también en su día me ayudó, me quitó un quebradero de cabeza. Ahora estoy buscando un trino Re/Do# central que no encuentro.

I: Ahora te daré yo uno… ¿para el Bitsch?

E.5: No para el Bitsch. Porque una de las sonatas de la capilla que aparece alguno y no estoy cómodo.

72 Romero y Andía, A. (1873). Método de Fagot. Madrid: Antonio Romero.

I: Eso con el barroco sería más fácil

E.5: Mucho más. Pero bueno y seguro que casi todos en algún momento…

I: ¿Sueles utilizar las llamadas llaves de resonancia, la de do# y re # grave para algunas notas?

E.5: Si, intento usarlo lo menos posible. Por ejemplo el sol central, intento no usarlas, pero muchas veces sí que estoy tocando y me encuentro más cómodo con ellas, pero por normal general no las suelo utilizar.

I: ¿Qué te aportaría por ejemplo para el sol central, cuando la pones, para qué?

E.5: Yo creo que oscurece un poco el sonido o quizás le quite armónicos o timbre y entonces no sobresale tanto en algunos momentos que no es necesario. Luego en el do agudo hay veces que lo coges porque te sube un poco la nota, pero te suena más nasal. Para el Mib central últimamente lo cojo, le da un poquito más de volumen. Bueno, no tengo ningún criterio. Últimamente intento coger el mínimo número de llaves para no complicarme, para facilitar la agilidad pero sí que cuando es necesario la utilizo.

I: La llave de Do# grave, o sea la de arriba en el meñique. La del Mib, la de arriba. Está en el registro agudo ¿sueles cogerla?

E.5: No siempre, por ejemplo a partir del La sobreagudo, La, Sib y Si, muchas veces no la cojo porque no suena tan brillante y puedo sonar con potencia, bueno es un criterio personal, y muchas veces no la cojo, porque siempre las he cogido y me han enseñado a coger, muchas veces no, no sé si emite mejor o me encuentro más cómodo sin cogerla.

I: De las digitaciones éstas que son las que más suelen cambiar, mira a ver cuál sueles usar de cada una o si usas varias para qué crees que es mejor una y la otra y…

Mib3:

E.5: Básicamente el Mib_3 siempre he utilizado el A, en piano el B apaga mucho el sonido esa posición B y últimamente estoy probando la C, incluso la C sin la llave de resonancia. Me está funcionando bien la C últimamente. Estuve haciendo un concierto el mes pasado con un chico que está estudiando en la escuela Reina Sofía y allí le dice Thunemann que esa posición, entonces digo si yo nunca lo he hecho así, y con el fagot nuevo me está funcionando bien. Pero yo siempre he trabajado esta la A.

I: ¿Y el do# agudo?

Do#4:

E.5: Ah agudo no sobreagudo, vale. Yo hago la B básicamente la B y con el fagot nuevo estoy utilizando mucho más la A, en pasajes rápido la A evidentemente, pero si tengo un solo y hay que cantar la B. La C en el fagot nuevo no va tan bien como en el antiguo, así que la C la estoy dejando.

I: Antes si la usabas más

E.5: Si apagaba el sonido y no sonaba tan brillante como la B, pero bueno, no me molesta que brille.

I: ¿Y el Re?

E.5: Utilizo ambos. La digitación A por norma general si no es muy rápido el pasaje suelo utilizarla bastante porque me centra la afinación me olvido de si cae o no cae, pero con el fagot nuevo estoy intentando poco a poco utilizar más la B. Creo que está más compensado la B, no cambia tanto el timbre. Yo siempre he tenido problema de que se me ha quedado bajo ese Re, sí que hay gente que tira a tener la afinación hacia arriba, yo he tenido problema de que se me quede baja esa nota igual que el Do#, el Re sobre todo entonces por eso he recurrido a la A que me han evitado el afinar.

E.5: Fa# 4. Yo hago la digitación B. Básicamente la B.

I: ¿Conoces la A y la C?

E.5: No conozco la A, más que para el trino, aunque no es exactamente igual y a veces hago la B con el tercer dedo también. Es como un Sol agudo, como la del trino. Pero básicamente la B. Las otras las desconozco.

I: La C yo tampoco la conocía, viene en muchos libros americanos más que nada. El Lab y el La, aquí más o menos es igual pero con el pulgar, entonces…

E.5: Yo estoy con mi cambio de instrumento pero a mí siempre me ha gustado mucho la B, la B me ha ido muy bien porque está centrado canta. A mí me decía este chico que Thunemann solo quiere la A, pero esta es muy buena también.

I: Sueles usarla también la C

E.5: También.

I: ¿Para qué usas cada una?

E.5: La C por ejemplo si tengo que hacer un pasaje pasando del Sol, si hago Sol La Sol Fa Sol, con los pulgares utilizo la C, pero básicamente la B me da más seguridad. Pero estoy trabajando la A con el fagot nuevo porque es más sencilla, es un dedo solo y si consigo que suene y suba…Hace muchos

años hacía la A, siempre he hecho la A. La C es la que me enseñaron al principio de la carrera, pero sin el Sib, se quedaba muy baja y estabas obligado a subirla pero lo hacías.

I: El La igual ¿no? Pero poniendo la llave.

E.5: Yo el La ésta, la A me va bien, y en algún pasaje la C.

I: Ajá, muy bien. Pues bueno, esto sería todo, muchas gracias por tu colaboración.

Entrevista 6

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.6: Empecé con 12 años, y porque tengo una tía que toca la flauta y su marido toca el fagot. Yo quería tocar la flauta pero ella me dijo que no, que mejor el fagot. Así que me gustó y a tocar el fagot.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado? ¿Quiénes han sido tus profesores?

E.6: Pues he estudiado aquí en Valencia con Miguel Falomir y después el superior con Juan Iznardo. Además con Enrique Abargues y Julio Pallás prácticamente toda la vida académica. Después he hecho cursos con Juan Sapiña, David Tomás, Salva Sanchis, Thunemann,...

I: ¿Sueles participar en congresos relacionados con tu instrumento?

E.6: Si, lo intento en la medida de lo posible. El AFOES que es lo primero que he conocido, siempre estoy interesado.

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial? ¿Podrías explicarme que te aportaron sus clases?

E.6: Pues el hecho de escuchar los CD's de Thunemann, el Weber, los Vivaldis,... Era como el objetivo, ¿no?, la referencia.

I: Como intérprete ¿qué experiencia tienes?

E.6: Pues en orquesta, yo comencé en la JORVAL[73] desde los 18 o 19 años, que estuve 7 u 8 años, después en la Orquesta de la Universidad de Valencia que estuve casi 10 años, el hecho de tocar todas las semanas con la orquesta, es muy provechoso. En grupos de cámara casi toda la vida, desde estudiante y después como profesional en el grupo Illana que grabamos un CD. Después en orquesta profesionales pues en la Orquesta Nacional de España, aquí en Valencia en la Orquesta de Les Arts, en la Banda Municipal de Música de Bilbao y Mallorca... y algo más.

I: ¿Y como profesor?

E.6: Pues empecé también con 18 años aquí en la banda de la Font de Sant Lluis, después en los conservatorios de Meliana, en la Escola de Benifaió, algunas escuelas de música... Después en el conservatorio de Alcañiz. Estuve también en conservatorios de Castilla la Mancha, un año en el Conservatorio Superior de Alicante y después en otros conservatorios de aquí de la Comunitat: Cullera, Carcaixent, La Vall d'Uxó y Valencia.

73 Joven Orquestra de la Generalitat Valenciana.

I: ¿Alguna vez has pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.6: Sí, sobre todo porque vienen alumnos al conservatorio tras hacer el elemental en la banda y cuando llegan al conservatorio la base de las digitaciones es muy diferente de unos a otros. Así como algunas son más estándar hay otras digitaciones que son kafkianas, que a veces ni suenan a la nota que tiene que ser. Y es que hay profesores a veces que no son fagotistas, te lo cuentan los propios alumnos, son oboístas o clarinetistas y les ponen a dar fagot, entonces ese profesor le ha pasado las digitaciones que buenamente ha podido al alumno, y alguna de esas digitaciones son súper raras. Estaría bien... a veces he pensado en hacer una base y decir "señores, estas son las digitaciones buenas, estudiad estas y enseñad estas". Sería lo bueno.

I: Entonces consideras que esta investigación podría ser útil.

E.6: Sí, y más en fagot. Porque, de hecho, ahora que me acuerdo, hay un programa que se llama SmartMusic[74], que no se si lo conoces, viene de Estados Unidos. Pues es un programa para aprender a tocar instrumentos, sobre todo para mejorar. Está muy bien para los niños de grado medio, y es un programa que te permite tocar encima del acompañamiento y te dice si haces bien la digitación. Pues me he dado cuenta que incluso en ese programa las digitaciones de fagot están mal. O sea, que ni siquiera hay algo tan estándar para estar ahí.

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot?

E.6: Es conforme las vayan necesitando. Tenemos el problema que como empiezan tan pequeños, fisionómicamente el fagot es muy grande para los niños. Entonces es más una cuestión de lo que puedan hacer, que lo que crees que deben hacer o lo que deban alcanzar. Muchas veces no les llegan los dedos, entonces mis alumnos comienzan solo con la tudelera, el tudel y la caña, porque muchas veces no les llegan los dedos a las posiciones.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot? Y después, ¿Qué notas cuando acabe el grado elemental de fagot?

E.6: El primer año es otra vez lo mismo, dependiendo un poco de si el niño se ha desarrollado más pronto o no. Hay niños que durante su primer año solo hacen Do, Re, Mi, Fa, y no puede hacer más porque no llegan al Si ni al La. Y cuando acaban el grado medio pues desde el Do o Sib grave hasta

74 SmartMusic, Music Education Software. www.smartmusic.com

el Fa. Aunque hay niños que llegan perfectamente hasta el Fa, Fa#, Sol, incluso hasta el La. Lo que te permite comenzar en grado medio ya con las piezas avanzadas de Weissenborn[75] perfectamente.

I: Y la tesitura entera hasta el Do sobreagudo ¿Cuándo crees que la debería abarcar un alumno?

E.6: Yo creo que desde final del primer curso de grado medio y en segundo poder comenzar ya sin dificultad. De Sib a Do sin problema.

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno conozca varias digitaciones para una misma nota?

E.6: Hay veces que los alumnos mismos te piden: "en banda estamos tocando esto y dicen que estoy muy desafinado...". Y entonces necesitas enseñarle otra posición alternativa aunque sean muy pequeños, igual en tercero que comienzan con las clases de conjunto ya necesitan alguna posición porque se quedan muy altos en alguna posición... o muy bajos, por ejemplo con el Re, les enseñas entonces el Re vienés y no tienen problemas si son pasajes lentos.

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.6: No, ni idea.

I: ¿Cómo recomiendas a un alumno que trabaje cuando conoce alguna digitación nueva?

E.6: Si son posiciones para hacer en pasajes lentos no hace falta porque igual son para una nota, para tocar en la banda... Y si son pasajes rápidos pues técnica básica de escalas, terceras o arpegios, como con cualquier otra posición.

I: ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar esta investigación para hacerla realmente útil en la docencia?

E.6: Igual una base de digitaciones estándar, como un biblia de digitaciones que digas "señores, si cogéis esto no os equivocaréis". Sería perfecto.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando comenzaste a estudiar fagot?

E.6: Si, yo tuve la suerte de que ya tocaba la flauta dulce, y comencé con el fagot a los 12 años, entonces no tenía problema físico por la posición o el tamaño del fagot. Simplemente, esto es un Fa, un Mi, un Re, un Do...

I: Ajá, ¿te las decían verbalmente?

75 *Julius Weissenborn* (1837-1888) fagotista, compositor y profesor. Conocido por sus composiciones y trabajos pedagógicos dedicados al fagot.

E.6: Si, verbalmente. Como empecé más mayorcito no tenía problema.

I: Y el profesor que te las decía ¿utilizaba algún material de apoyo?

E.6: No, las conocía y me las decía. Ya más adelante si comenzaban a ser más complicadas sobre todo a partir del Fa y Sol agudos, el La sobreagudo... esas ya las ibas apuntando en el mismo libro cuando aparecían, decía "mira pues esto es un La". O "mira que hoy vamos a aprender el La" y te apuntaba la posición en el libro.

I: Cuando has tenido que consultar alguna vez alguna digitación ¿Qué te ha llevado a hacerlo?

E.6: Me viene a la cabeza algún trino, que ahí tiras mano del profesor. Recuerdo que Falomir llevaba con sigo una tabla de digitaciones de trinos que creo que era del Bourdeau. Pero lo que es una digitación para una nota sola no recuerdo haber consultado.

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que conociste una digitación alternativa para la misma nota?

E.6: Pues creo que sí. Posiblemente sería para el Sol central, poner la llave del Do# grave para centrarla y afinarla. Que recuerdo haber pensado "Si esta se utiliza tanto ¿por qué no me la enseñaron desde el principio?". Pero no, después te das cuenta de que no es útil empezar así porque necesitas comenzar primero con la posición más básica aunque no esté tan bien afinada.

I: Como diste clase con más de un profesor ¿Tuviste que cambiar alguna digitación?

E.6: Si, los que nos pilla de nuestra edad hemos sufrido el tema de las llaves de octava. Es una enseñanza que como ha cambiado tanto en tan poco tiempo, porque se venía del fagot francés, eso me han dicho a mí, que si las llaves de octava después no se cogían. Cuando hicieron después el cambio al fagot alemán y las posiciones sobre todo de la llave del La, la octava del Sib, del Si y el Do, es un poco el trauma que hemos tenido todos. También el Do# agudo, que va con las dos manos, yo lo hacía con una. El Mib que lo hacía con dos manos y después es con una.

I: Cuando terminaste tus estudios superiores ¿Conocías ya todas las digitaciones que utilizas actualmente?

E.6: No, acabé el superior y después cuando estudié con otros profesores fue cuando hice más cambios, todas estas digitaciones.

I: ¿Cuántas publicaciones dedicadas a las digitaciones conoces?

E.6: Poco, lo que te comentaba de la tabla esta de trinos del Bourdeau[76]. Hombre, en el Aprende Tocando el Fagot[77] hay una tabla muy básica de digitaciones y en el Weisseborn, pero estas tablas son muy poco funcionales. Están dibujadas a veces un poco mal, otras te vienen sin las llaves incluso, no sé si vendrán del fagot francés, no estoy seguro. Y sí que es verdad que tengo una tabla de digitaciones de la Heckel que es bastante estándar.

I: Cuando has coincidido con algún compañero que utiliza alguna digitación diferente a la tuya para tocar una misma nota ¿Alguna vez habéis comentado?

E.6: Si, comentas: "qué digitación usas", sobre todo porque hemos sufrido un periodo en el que has tenido que cambiar. Igual si no hubieses tenido que cambiar nada pues te genera menos inquietud, pero el hecho de estar continuamente haciendo un reciclaje porque las posiciones que tenías no eran estándar.... Pues sí que hace, también si hay alguna nota especial, si tienes que tocar muy piano o muy fuerte, o algún trino específico pues ahí sí que paras y preguntas.

I: ¿Actualmente cuáles son las notas en las que tienes estandarizadas más de una digitación dependiendo del pasaje?

E.6: El Do#; el Sol agudo que a veces hago el medio agujero o sin el oído, o sea, media agujero y oído o ninguna de las dos; el Mib central; también el Fa# cuando tienes que hacer una ligadura desde una nota aguda, que la mano izquierda pones el dedo de abajo en vez de el del medio, esa ya cuando viene una ligadura así ni lo pienso; la del Re vienés, la del Sol dependiendo del pasaje si es rápido o no cojo la del Do#; el Mib si es fuerte o piano, sobre todo el tema de la dinámica es importante en mi caso.

I: ¿Recuerdas haber utilizado en algún momento alguna digitación alternativa para algún pasaje orquestal?

E.6: Lo del Sol# mucho, porque hacía uno que era muy opaco, el Mib igual para cuando era fuerte que era muy limitado. Cosas así.

I: ¿Sueles utilizar las llamadas llaves de resonancia (llave de Do#2 y de Re#2) en alguna nota?

E.6: Para el Sol pero no mucho más. Conozco a gente que la coge para el registro central. Pero a mí me da la impresión de que cambia demasiado el color. La llave del Mib grave a partir del Mi si la

76 Bourdeau, E. (1946). Grande Méthode Complet de Basson. Paris: Alphonse Leduc.
77 Wastall, P. (1983). *Learn As You Play Bassoon*. London: Bossey & Hawkes.

cojo, pero por ejemplo, en el Mib y Mi, dependiendo del pasaje, si necesito un sonido más apagado o más brillante.

I: Ahora, de las digitaciones donde hay más variedad o polémica, me gustaría que me dijeras ¿Cuál sueles usar como digitación "principal"? ¿Por qué motivo? ¿Para qué utilizas cada una de ellas? Etc. Esta es el Mib central.

E.6: Si, esta la uso, esta también... y esta, todas.

I: ¿Y para qué usas cada uno?

E.6: Pues esta para tocar fuerte, la C. La B para piano, La A depende de las ligaduras, si hago Sol Fa, Mib, Re, Do, para que salga bien claro y definido la suelo usar. Pero depende del pasaje. También hago una que son los dos, o sea, la C pero sin la llave de Do#, creo recordar que en las Bodas de Fígaro uso esa.

I: El Do# agudo.

E.6: Si esta la uso para pasajes muy rápidos (A), esta también (B), esta (C) es quizá la que más uso ahora porque creo que es la más centrada de sonido. Si son pasajes rápidos la A si son pasajes lentos la C, y la B depende de la ligadura.

I: Y el Re.

E.6: Si, hago el Re vienés y el otro. También a veces cojo la llave de resonancia, la del Do# grave, para la afinación y el color si hay algún pasaje. Por ejemplo para hacer Sol--ReRe, Sol—ReRe (canta el solo de Carmen de Bizet) dejo la llave en el Sol y está mucho mejor la afinación. Y para el Mozart también, hago Sib Sib Re Sib Fa Fa... me ayuda mucho también.

I: Después el Fa#

E.6: Esta la uso pero sin la llave de Mib (A), esta es la que uso más (B) y la C ni la conocía.

I: Después el Lab y el La.

E.6: Exacto, esta es la que uso yo normalmente, el A. Bueno, en el Lab uso más la B pero sin el Sib o a veces con el Sib. Pero la que uso para pasajes rápidos es la C pero sin el Sib, lo que pasa que se queda más bajo, pero si es un pasaje rápido... Alguna vez uso la C sin el Sib sin el oído y sin el medio agujero.

E.6: Y en el La esta es la que uso yo normalmente (A) y alguna vez más con el Sib cuando se me queda bajo. La A y la B indistintamente, dependiendo del pasaje. Y la C no la uso, sí que sé que algún

alumno ha venido con ella, pero no me gusta porque es muy oscura. Depende también del fagot, ¿eh? Por eso no la uso.

I: Muy bien, pues ya hemos terminado, muchas gracias por todo.

Entrevista 7

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.7: A la edad de 8 años empecé a estudiar música en la banda de mi pueblo. Elegí el fagot porque me llamaba la atención, era tan diferente y poco conocido que me cautivó y así decidí que el fagot, que no sabía ni como sonaba, sería mi instrumento.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado? ¿Quiénes han sido tus profesores?

E.7: He estudiado en el Conservatorio de Valencia, el grado elemental con el profesor Miguel Falomir lo compaginaba con el profesor Alfonso Garcia en la escuela de mi banda. Posteriormente los grados Medio y Superior con los profesores José Enguídanos Arastey y Juan Iznardo, el cual fue con el que finalicé el grado superior de música.

I: ¿Has estudiado en el extranjero?

E.7: No, solo he recibido clases particulares pero no estudios oficiales. Con Patrick de Ritis, solista de la sinfónica de Viena. Realicé alguna clase en Viena y cuando él tenía oportunidad de venir a Valencia o Barcelona al conservatorio del Liceu.

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial?

E.7: Si, hay varios, principalmente el maestro Enguídanos, por su calidad humana, sabiduría y experiencia en el mundo del fagot. Para mí es parte de la historia del fagot en España por sus experiencias vividas durante tantos años en el mundo del fagot. Espero que pronto se le reconozca de algún modo la cantidad de fagotistas que hemos salido formados de alguna manera por el maestro. Otros de los profesores son Vicente Merenciano en el cual asistía a los famosos cursos de Torrent y con Enrique Abargues en el cual no aproveché suficientemente la ocasión de poder aprender más de lo que me hubiera gustado por diversas circunstancias de la vida. Su calidad musical y sobre todo humana son dignas de alabar.

I: ¿Has participado alguna vez en algún congreso relacionado con tu instrumento?

E.7: No, no he podido. Los dos últimos de AFOES me fue imposible por diversas circunstancias. Si que me gustaría ir, incluso alguna vez asistir a algún IDRS a ver qué pasa allí, estaría genial ir alguna vez.

I: ¿Tienes experiencia como intérprete? ¿En qué tipo de agrupaciones has participado?

E.7: La verdad que no he tenido muchas oportunidades de tocar como interprete solista, pero sí en música de cámara y orquesta sinfónica. También he realizado producciones músico-teatrales para público infantil y grabaciones de todo tipo.

I: ¿Como profesor dónde has estado trabajado?

E.7: Son diversos las ciudades en las cuales he trabajado de profesor, Cuenca, Cádiz, Castellón, Elda, pero actualmente trabajo en el Conservatorio Profesional de Riba-roja de Túria

I: ¿Alguna vez has pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.7: Si claro, porque cualquier avance o publicación al respecto mejora la calidad de la enseñanza, tanto de los profesores como de los alumnos.

I: ¿Consideras que esta investigación puede resultar útil para el profesorado?

E.7: Pienso que es imprescindible. Toda aportación a la comunidad educativa y a la práctica del instrumento siempre es bienvenida.

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot? ¿Qué digitación crees que debe aprender primero un alumno de fagot?

E.7: Primero a demanda, es decir, pienso que primero debes enseñarle la que tu creas que es la adecuada, después ya ves la disponibilidad de su mano, sus dedos, sus músculos, si adelanta el codo, si baja el hombro, si tuerce la cara.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot?

E.7: También depende de lo que demande el alumno, nunca forzarlo a hacer cosas que no pueda hacer tanto física como mentalmente. Las que su evolución y condición física pueda realizar.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno al terminar las enseñanzas básicas de fagot?

E.7: Una vez terminado el grado elemental yo creo que debería conocer la tesitura grave, central y agudo, pero sin meterme todavía en la sobreaguda, tal vez hasta el sol o La.

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno conozca que hay diferentes digitaciones la misma nota?

E.7: Cuando tenga uso de razón en el sentido de diferenciar o discriminar la afinación o el timbre. Yo creo que a partir del grado profesional, que tienen 12 años ya pueden tener conciencia de estas cosas, no tanto como con 16, pero se puede iniciar en ese curso a tomar conciencia de estas consideraciones.

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.7: No, el Aprende Tocando el Fagot[78] las indica allí y añade alguna variante, pero como método no conozco. Ni conozco libros que trabajen la técnica diciendo "estas posiciones son así, ahora trabaja esto con esta otra digitación", tampoco lo hay. Para los estudios de 5º y 6º de profesional es necesario un libro de técnica trabajando las posiciones sobreagudas sería esencial.

I: ¿Cómo recomiendas a un alumno que trabaje cuando le enseñas una digitación nueva? ¿Qué ejercicios le recomiendas para asimilar dicha digitación?

E.7: Funciona muy bien que hasta que no está la posición bien puesta no emitan el sonido. Ese tiempo se irá reduciendo cada vez hasta que llegue un momento en el que salga mecánicamente. Por ejemplo, el paso de Fa# a Sol#, colocas y emites el Fa#, después colocas los dedos del Sol# y cuando están puestos entonces emites el sonido, claro igual tardas 4 o 5 segundos, pero cada vez tardarás menos segundos y conseguirá realizarlo de forma automática.

I: ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar esta investigación para hacerla realmente útil en la docencia?

E.7: Yo creo que lo ideal sería un método para el alumnado entre 4º y 6º de profesional que creo que es donde más se aprovechará. Porque de 1º a 3º de profesional se puede llegar a consolidar tanto la clave de Do como la de Fa y las notas centrales del fagot, y cuando eso esté consolidado pueden tener otra tarea de 4º a 6º de profesional que sería método de digitaciones, pasajes... todo lo que se puedan encontrar en el superior lo tengan de alguna forma trabajado.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando estudiabas fagot?

E.7: Si, el profesor me la decía y yo la aprendía, a veces la apuntaba en una libretita y ya está. No había otra.

I: ¿Cuánto tiempo llevabas tocando el fagot cuando aprendiste a tocar la escala cromática hasta el Do5?

E.7: Yo supongo que dos o tres años seguro, pero no recuerdo exactamente.

I: Cuando te enseñaban alguna nota nueva, ¿Tu profesor utilizaba algún material de apoyo?

E.7: No, solo se apuntaba la posición en una libreta y así esta servía de apoyo cuando surgían dudas.

78 Wastall, P. (1983). *Learn As You Play Bassoon*. London: Bossey & Hawkes.

I: Y cuando tu has tenido que consultar alguna digitación de algún libro ¿Qué motivo te han llevado a consultarlo?

E.7: Pues por cuestiones técnicas, para mejorar la viabilidad en la velocidad, afinación o timbre. Ahí si que suelo modificar las digitaciones.

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que aprendiste que había más de una digitación posible para tocar la misma nota?

E.7: No, no recuerdo pero seguro que sería con algún compañero, probando y preguntando, a través del compañerismo se aprendían muchas posiciones.

I: ¿Tuviste que cambiar alguna digitación para alguna nota a lo largo de todo tu aprendizaje cuando cambiabas de profesor?

E.7: Me recomendaban cambiar, de ahí a cambiar ya era otra historia, pero si.

I: Ajá, ¿y qué motivos te daban para cambiar?

E.7: Pues unos decían facilidad, otros que les iba bien con su instrumento, pero igual con el mío no, pero sobre todo era timbre, afinación o timbre.

I: ¿Recordarías alguna de estas digitaciones que te recomendaban cambiar?

E.7: Si, pues por ejemplo el La sobreagudo, unos cogían la llave del Sol, otros con Fa y Sib que lo abre más. Yo por ejemplo uso la posición con la llave del Sol, pero si que reconozco que cuando canto o quiero más potencia cojo la de Fa y Sib. Esa o el Do# con 2, 3 y 4 abajo. Bueno, puede haber más, el Re con 2, 3 y 4, el Re vienés que dicen.

I: ¿Cuántas publicaciones dedicadas a las digitaciones conoces?

E.7: Yo conozco la del libro Toplansky, el Das Fagott, y poco más.

I: Cuando has coincidido con algún compañero que utiliza alguna digitación diferente a la tuya para tocar una misma nota ¿Habéis contrastado sobre cuál era mejor?

E.7: Si, sobre todo en Pamplona con Ferrán Tamarit[79] unificábamos criterio por cuestiones de timbre. Y a veces corregíamos alguna digitación tanto él como yo para que sonara más empastado. Eso ocurría bastantes veces y es interesante porque ves el punto de vista de uno o de otro.

I: ¿Actualmente qué notas son las que sueles cambiar más dependiendo del pasaje?

79 Ferrán Tamarit, fagot solista de la Orquesta Sinfónica de Navarra.

E.7: El La sobre todo, el Re agudo también, el Mib central lo cambio muchas veces, o bien lo dejo suelto con 1-3, o bien cojo la llave del Do# o incluso pongo 1 y Sib o 2 y Sib, ese lo varío mucho.

I: ¿Recuerdas haber utilizado en algún momento alguna digitación alternativa para algún pasaje orquestal o del repertorio de fagot que haya ayudado considerablemente a la interpretación? ¿Podrías poner algún ejemplo?

E.7: Si, recuerdo un solo de una obra para banda titulada "Expansió" del compositor Miguel Angel Berbis, comienzan los dos fagotes a solo y después se queda un fagot solo, casi a modo de cadencia, es el solo más difícil que he tocado y una de las obras que más he estudiado el cambio de posiciones.

I: ¿Las llaves de resonancia (llave de Do#2 y de Re#2) en qué notas sueles usarlas?

E.7: En el Sol central uso el Do# grave, muchos usan la del Mib, pero no me funciona; para el Mib central también uso la del Do# grave; y la del Mib no la uso como resonancia, siempre uso la del Do#, bueno, en los agudos si, a partir del Fa pongo la llave del Mib.

I: Bueno, ahora entre las siguientes digitaciones me gustaría que me dijeras ¿Qué digitación de utilizas como digitación "principal"? ¿Para qué usas cada digitación? ¿Hay alguna que no uses?

E.7: Para el Mib central uso la C, bueno, la A la B y la C. De normal como estándar la C, la A me suena mal tímbricamente, la B la uso bastante, pero la C cuando hace falta potencia.

Do#4 (agudo):

E.7: Uso la B siempre, la C la traían algunos alumnos, pero creo que molesta el usar demasiados dedos, soy partidario de usar menos.

Re4 (agudo):

E.7: Uso la B, pero le suelo poner la llave del Re.

I: ¿Tu las numeras las llaves?

E.7: Yo si, pongo, 123, 123. Así es más fácil para los alumnos. Estaría bien unificar un código como los clarinetes, podrías introducirlo. 123, 1A, 1B, etc. Entre letras y números decir posiciones, vendría muy bien.

Fa#4:

E.7: Uso esta, la A, pero la que más uso es la B, pero para muchos pasajes va mejor la A. Pero destapo más de medio agujero. Y la C sin el Sib también, puede ser.

Lab4:

E.7: En el Lab uso la C.

La4:

E.7: Para el La uso la A y la C, indistintamente.

I: Muy bien, pues muchas gracias por todo, por tu tiempo y tu colaboración.

Entrevista 8

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.8: Empecé a los 13 años, y comencé porque en aquella época los instrumentos estaban limitados, yo empecé con el saxofón, y se produjo una baja, y el director, que se llamaba Francisco Villarejo, me ofreció el fagot. Y en año y medio estaba ya en la banda, porque como no había otro, bueno, el otro fagot que había era un hombre que trabajaba y no podía ir. Y estuve en la banda hasta que me fui a la mili. Lo que pasa es que en el intermedio yo me puse a trabajar porque hacía falta en casa, así que durante esos años solo estuve manteniéndome hasta que me fui a la mili, y ahí fue cuando comencé a estudiar en serio. Porque hice la mili en Cartagena, 15 meses, y ahí fue cuando más estudié yo en toda mi carrera. Después ya me trasladaron a Palma de Mallorca y entré en la Orquesta Sinfónica de Baleares, que había un director que se llamaba Gerardo Pérez Busquier, y estando allí se fundó la banda de la Policía Municipal, allí estaba Ribelles. Y estando tocando en la orquesta vino un día y me dijo... (él hablaba a todos de usted): "¿A usted le gustaría formar parte de la banda?" En la banda habían hecho una plantilla a partir de una banda militar que había a principios del siglo XX. Me dijo: "es que en esta plantilla a mí me sobran saxofones y quiero poner dos fagotes". Y yo dije que sí, entonces se hicieron oposiciones pero como fagot no existía en la plantilla accedí como contratado interino. Ahí fue cuando comencé mi carrera, después estuve contratado en Barcelona, pero estuve muy poco tiempo, después en la Orquesta de RTVE que estuve 4 años, y después en la Orquesta Nacional, que estuve 11 años, hasta que aprobé las oposiciones de conservatorio aquí en la Comunitat Valenciana, hasta que me jubilé.

I: ¿En qué año fueron las oposiciones aquí?

E.8: En el 85 (1985).

I: Ajá, entonces estuvo en la Orquesta Nacional hasta el año 85 y después vino aquí, a Torrente, ¿verdad?

E.8: Sí, en Torrente, bueno, estuve dos años compartiendo con Cullera, porque eran centros nuevos en aquel entonces, pero sí, en Torrente, hacía dos días en Torrente y uno en Cullera, hasta que se llenó la matrícula en Torrente y ya me quedé ahí y mandaron a otro profesor a Cullera.

I: ¿En qué conservatorios estudiaste y con qué profesores?

E.8: Yo en Valencia, pero nunca lo hice oficial, toda la carrera la hice libre. Yo iba y me examinaba, y fui aprobando, claro. Desgraciadamente no podía permitirme el lujo de asistir a clases porque tenía que trabajar. Yo aprendí con Enguídanos, iba a su casa, que vivía aquí detrás del ayuntamiento, y

después me examinaba en Valencia. Bueno, los últimos exámenes los hice en Palma, que al no haber profesores se desplazaban hasta allí para examinarte. Entonces yo ya estaba en la orquesta, me quedaban creo que dos años, y lo que me quedaba lo hice en un año, los dos cursos de fagot, armonía, historia de la música, en el año 66-67. Pero vamos. como alumno oficial no hice ninguna asignatura, porque no podía desplazarme. Yo estando en Torrente he ido también a formar parte de tribunales. Eso se hacía antiguamente, era como una ayuda para facilitar que la gente pudiera examinarse sin tener que desplazarse.

I: ¿Entonces el profesor que te ha marcado ha sido Enguídanos?

E.8: Si, claro, es el único que he tenido, todo lo que he estudiado ha sido con él.

I: Antes me has estado enseñando el libro que hiciste sobre las digitaciones. ¿A qué se debió que sintieras esa inquietud?

E.8: Te explico, yo empecé con el fagot francés, entonces claro, a partir del Mi agudo ya no tiene nada que ver con el fagot alemán. El cambio fue bestial. El cambio fue ir a Alemania el mes de agosto a recoger un fagot y en el mes de septiembre ir a la orquesta ya con el fagot alemán. Porque yo consideraba que si empezaba a compaginar uno y otro al final no iba a hacer nada. A Enguídanos por ejemplo le pasó eso en el labio, porque las presiones no tienen nada que ver, ni las digitaciones. Entonces claro, él empezaba y no se sentía seguro y de repente le llegaba algún papel comprometido y como le salía mejor con el francés lo acababa tocando con el francés. Yo tuve la suerte de que en aquel entonces tocaba de segundo en la orquesta, entonces tenía menos presión, aun así esa ha sido la segunda etapa que más horas he estudiado en mi vida. Porque tu imagínate cambiar toda una octava, y entonces yo con tablas que había... hay una que conocerás que te pone las notas y debajo las digitaciones. Entonces, con esa tabla me lo arreglé yo. Y volví con este libro[80] en el 73 que fue cuando aprobé en la Orquesta Nacional, porque yo en la de Radio Televisión estuve con el fagot francés tocando. Y cambié un año antes de hacer las oposiciones en la Nacional. Claro, yo sabía que Frühbeck deBurgos, que estaba entonces de director de la Nacional, no estaba contento porque corría por todo el mundo y los fagotes no tenían nada que ver, y como en la Orquesta de Radio Televisión cambiamos, antes ya empezó a moverse la gente. Primero nos dieron un Püchner, que los compró la orquesta, pero en el 73 fui yo a recoger un Püchner para mí, porque era el fagot que conocía, fue cuando encontré el libro de Toplansky. Entonces, al encontrarme yo con todo este tipo de cambios, empecé a poner nota por nota," a ver, esta nota por aquí por allá". Claro, la gente que habéis empezado con el alemán

80 Cooper, L. H. y Toplansky, H. (1968). *Essentials of bassoon technique (German system)*. New Jersey: Howard Toplansky.

tenéis menos dudas, pero nosotros las teníamos todas. Y ya te digo, la peor oposición que hice en mi vida fue la de la Orquesta Nacional, la peor en el sentido de que dominaba poco el instrumento, pero claro, me aprobaron precisamente por eso, porque querían un cambio de sonoridad, yo estuve conviviendo al menos dos o tres años con fagotes franceses en la nacional.

I: ¿Fuiste el primer fagot alemán de la nacional?

E.8: Si, por eso te digo, que estuve al menos dos años hasta que se decidieron a cambiar al final, se ve que Frühbeck les dijo: "Eh! Aquí hay que cambiar", entonces se decidieron, que también les costó mucho. Los otros dos eran Manolo Alonso, que tu no lo conocerás y el otro era Vialcanet. Entonces estaban ellos de solista, yo de segundo y un contrafagot que se llamaba Calero, que también era un contrafagot francés. Y ya te digo, no te puedes imaginar lo horrible que es convivir con dos sistemas, ni en sonoridad, ni en afinación,... buscar el poder hacer algo era muy difícil.

I: Entonces ¿El haber estudiado sobre las digitaciones crees que ha ayudado a tus alumnos?

E.8: Mucho, porque no me he limitado a decirles, "eso así", sino a explicarles en cualquier pasaje eso así, eso así, no hay ningún instrumento y menos el fagot con la tesitura que tiene, que suene igual... solo viendo que una misma nota se puede hacer de muchas maneras diferentes... claro, es un instrumento con muchos armónicos. Aquí sacas más de una octava de sonidos armónicos, claro, los sonidos armónicos no son una posición básica entonces tienes que buscar la sonoridad, la afinación, etc.

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot?

E.8: ¿Para comenzar un niño?

I: Si para empezar.

E.8: El Mi, el Mi que es una posición y a partir de ahí haces: "Mi, Re, Do, Re, Mi, Fa, Mi, Re, Do...". Esa mano es la que hay que afianzar porque si esa mano no está bien tapada el resto no va a funcionar. Si esa mano no la consolidas bien consolidada y tienes un dominio absoluto, el resto no vale para nada porque en cuanto se mueva un dedo lo demás no saldrá nada. Hombre, en principio la embocadura, la formación de los labios, la emisión... pero en cuanto ya cogen el instrumento, esa mano. Ya sabes que hay niños que el dedo no les llega a tapar el Do y ya tiene que ser un instrumento que tenga la espatulita ahí o un instrumento de manos pequeñas o adaptado, pero lo fundamental es eso, tapar los agujeros, porque después ya pones el Si, La y para el Sol ya tienes llave, lo mismo da que pises ahí que ahí, pero la mano izquierda es la fundamental.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot?

E.8: También depende de lo que demande el alumno, nunca forzarlo a hacer cosas que no pueda hacer tanto física como mentalmente. Pero yo pienso que de un Do agudo a un Fa grave, debería ser lo normal, después ya si ves que el alumno puede asimilar más pues ya se podría subir a un Fa agudo y bajar hasta el Do grave, e introducirle sostenidos y bemoles.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno al terminar el grado elemental?

E.8: Es que eso es muy relativo porque un alumno, tú lo sabes, yo he tenido y tu seguro que también, algunos pasa un año y dices: "bueno y este niño...", pero lo normal es que puedan llegar hasta el Re o el Mi. Si consolidan hasta el Re está bien. Y después, ya a partir de ahí hay que ir consolidando el sonido muy bien porque ese registro ya es más complicado. Porque claro, si el fagot no hubiese evolucionado tanto desde el barroco sería más fácil, pero es que ahora hay casi una octava más. Esa gente que ha ido introduciendo tesitura hacia el agudo es gente que se ha preocupado en conocer y ampliar la tesitura del instrumento, pero claro, para los que hemos tenido que estudiar el instrumento, para los niños... eso cuesta muchas horas. Sobre todo los compositores son los que han contribuido a esas cosas, por ejemplo Stravinsky empezando con el Do sobreagudo, ten en cuenta que Stravinsky lo pensó para el fagot francés, porque el fagot francés al ser más estrecho los sobreagudos salen mucho más fácil, pero ahora trata de hacerlo con el alemán, o el solo del Bolero. Si tú analizas la música francesa ves enseguida, por ejemplo: Debussy, en la Iberia hay un solo de fagot que hace "la la si, do, do do re, do si la" (canta el pasaje) y después para terminar de fastidiar al fagot pone "la la si do, do do re# do si la" (canta el pasaje) ¿sabes?, después Ravel, en el concierto para piano en Sol que llega hasta el Mi sobreagudo, y eso que ahora los fagotes tienen llave del Mi sobreagudo, pero antes tenías que cambiar el Mi y fallaba mucho, y si sale no pasa nada, pero si falla se oye en todas partes. Quiero decir que los franceses siempre han sido los que se han adelantado a eso por el tipo de música o lo que sea, pero también porque las notas sobreagudas en el fagot francés salen mucho más fáciles que en el alemán. Y después el repertorio para fagot, la Fantasía de Bozza que llega hasta el Mi dos o tres veces, vamos, te metían el Mi enseguida.

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para enseñar a un alumno que hay diferentes digitaciones la misma nota?

E.8: Hombre, yo considero que hay posiciones básicas, pero no una solo, sino varias básicas que deberían enseñarse durante la época de estudio. Después ya cuando preparas repertorio sí que hay pasajes que de hacerlo de una manera a hacerlo de otra varía mucho, y entonces se podría aplicar. Por ejemplo, Pinos de Roma ¿cómo haces del Re al Do? Hay una posición que es toda tapada, claro si lo

haces con la posición normal no llegas. Por eso digo yo que mucha gente que se ha visto en necesidades de estas, es cuando ha inventado cosas, porque si no, no da tiempo. Esa está en el libro de Cooper. O para hacer el trino. Por ejemplo, en el Scheherazade, en las cadencias hay un Re que sale con el armónico de Sol que ayuda mucho, tapando todo, como el Sol pero apretando un poco sale el armónico. Eso es lo que quería hacer yo con este libro pero claro...

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.8: No, que sea específico, no. Hombre, en cualquier libro aparecen, pero lo que habría que hacer es en base a los estudios aplicar las digitaciones. El fin de la música es interpretar lo mejor posible para que llegue con la máxima calidad al oyente, pero claro, uno no puede dejarse el mecanismo de lado, si no hay mecanismo... uno deja el mecanismo cuando ya lo domina, pero hasta entonces tienes que emplear unas técnicas, unas mecánicas para poder después olvidarte de ello. Pero las posiciones hay que aplicarlas a la música, no la música a las posiciones, si tu una vez dices, yo voy a hacer este pasaje o este solo, una vez lo tengas ya te dedicarás a sacarle una interpretación buena, un sonido y afinación buena, etc. Lo suyo es conocer todas las digitaciones bien para después poder aplicarla a la música que en definitiva es lo que interesa.

I: ¿Recomendarías algún ejercicio específico cuando un alumno tenga que adquirir una digitación nueva, para asimilarla bien?

E.8: Una de las cosas en las que se puede insistir es en hacer el mismo pasaje de muchas maneras, por ejemplo: vamos a hacerlo picado, después ligado, después en puntillo, y después ya buscaremos la digitación que mejor le vaya. Pero no hacerlo siempre igual, porque si lo haces siempre igual creas una rutina y casi siempre se falla en el mismo sitio. Sin embargo si tú vas variando en ritmo, articulación, etc. La perspectiva te cambia, buscar la variedad porque entonces los dedos se acostumbran a no hacer siempre lo mismo y eso te da agilidad.

I: ¿Qué material crees que debería generar esta investigación para hacerla realmente útil en la docencia?

E.8: Pues lo que hemos dicho antes, unificar criterios y adoptar un sistema, un método, si esa tabla de digitaciones es buena, pues que todo el mundo tenga la oportunidad de ver que en un mismo pasaje… el poder tener una referencia para poder aplicar lo que en ese momento sea lo más adecuado. Que el que esté escuchando tenga el mejor resultado posible, y el músico debe encargarse de que eso pueda ser posible. Porque el oyente no sabe si tú estás haciendo el La por ahí, o el Do, el oyente lo que quiere es estar satisfecho con lo que oye. El método, cada uno aplicará el que mejor le convenga,

pero el resultado tiene que ser lo mejor posible. Claro, tu a un niño no puedes empezar diciéndole, Do Re Mi Fa Sol, "no mira, para el Sol coge esta llave", no, primero hay que plantar el árbol, hay que enseñar digitaciones básicas y después ya se irán añadiendo cosas, no al revés, no vas a enseñarle a un niño las digitaciones complementarias cuando todavía no sabe hacer las digitaciones básicas, lo volverías majara. Eso ya cuando lo otro esté ya dominado.

I: En la orquesta cuando algún compañero utiliza alguna digitación diferente ¿Hablabais o contrastabais opiniones sobre cuál era mejor?

E.8: Ahí nadie decía nada. Si salía bien o mal... el músico es individualista por naturaleza. Por lo menos en mi época, yo veía orquestas extranjeras que venían a tocar y una hora antes del concierto estaban los trombones u otra cuerda hablando y probando pasajes, etc. yo eso aquí no lo he visto nunca.

I: Del libro este que hablamos antes, me comentabas que tenías más de una posición básica, ¿verdad?

E.8: Claro, porque yo considero las alternativas como algo más excepcional, pero las básicas son notas que puedes alternar, pero que las usas indistintamente, las otras ya sería para algo excepcional para algún pasaje concreto, tipo lo que decíamos de Pinos de Roma, lo del Scheherazade.... Entonces, básica significa que puedes emplear una u otra, básicas de uso normal pero dependiendo de una aplicación u otra. Por ejemplo, el ataque del Mi grave con la llave se consideraría básica. Está claro que si al Mi le pones la llave del Do# grave lo que haces es taparla y prolongar el tubo, entonces la nota baja y suena más apagada, igual pasa con la espátula del La, porque de salir por el tudel y por el oído son dos agujeros, si tapas uno ya se escapa el aire solo por uno, eso puede ocasionar que rasque la nota o no. Para hacer el La central con la espátula sale clavado.

I: ¿Las llaves de resonancia (llave de Do#2 y de Re#2) en qué notas sueles usarlas?

E.8: Eso depende del instrumento. Por ejemplo, el Sol central que coges la llave del Mib, hay quien coge la de Reb, está claro que ayuda porque ese armónico es alto. Igual que el Fa#, que ahí la alternativa es la llave de delante, si está bien equilibrado, claro. Yo las llamaría más que de resonancia de afinación.

I: Bueno, ahora de las notas que hay más diversidad de opiniones ¿Qué digitación utilizas como digitación "principal"? ¿Para qué usas cada digitación?

Mib3 (central):

E.8: Espera que ahí hay mucho que hablar. En los Sonora con el primer dedo no salen, hay que poner el segundo. Lo más básico sería esa (B), pero claro, en los Sonora no sale. Y eso debe tener que ver con la llave del Sib, que en los Schreiber hay tres agujeros, dos más pequeños y uno grande, los dos más pequeños van al tubo que baja y el grande al tubo que sube; el Sonora tiene dos agujeros solo, uno va delante y otro detrás, por eso debe pasar lo del Mib. Yo cogí un Sonora, le tapé los agujeros y le taladré los agujeros como al Schreiber. Son cosas, aparte de características, depende del instrumento. Tú date cuenta en el Mib solo, el problema que hay. Yo pongo el básico como esta (B), después la A. Y la C depende del instrumento, si se te presta pues sí. Tú has tocado Vivaldi, ¿no? El "tiroriro[81]", si haces Mi Re# Mi, ¿eso es básico o alternativo? Si lo haces con posición real es más difícil que si haces la posición C.

Do#4 (agudo):

E.8: Si, esos están bien. Yo con eso me he tirado horas y horas, estaría bien que se editara, bien la Generalitat o algo, para el profesorado, o algún congreso, pero seguimos en la individualidad.

I: Si, se podría proponer a AFOES.

E.8: Hombre, eso estaría estupendo y además sería una cosa pionera, establecer las reglas para unificar las posiciones. Está claro que después habría quien dijera, "a mi esa no me va, yo hago esta", pues bueno, pero ya conocería las otras. También hay que tener en cuenta que la mayoría de los problemas no son resolver pasajes rápidos, yo creo que el problema es en los pasajes lentos, porque ahí sí que tienes que buscar la más afinada, la más adecuada a su entorno, etc. esto sí que canta enseguida. Por ejemplo el final del segundo movimiento de la cuarta sinfonía de Tchaikovsky, si tú al último Fa le tapas el Sib te sale más velado, es menos agresivo, pones el oído automático, y puedes apianar más. Todas esas cosas son las que se deberían compartir. Tener recursos para poder aplicarlo en el pasaje adecuado, si lo necesitas, y si no, pues nada, mejor. Son cosas que hay que investigar y la labor del profesor es esa, facilitar herramientas al alumno.

I: Bueno, pues como ya tenemos que dejar la entrevista, muchas gracias por tus aportaciones y por tu disponibilidad.

[81] Tiroriro, es como se llama al Concierto en Mi menor Nº6 de Antonio Vivaldi.

Entrevista 9

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.9: Yo empecé con la música cuando tenía 8 o 9 años, pero tocaba el saxo, aunque no me gustaba demasiado. Entonces la banda compró fagotes franceses que los cogieron Vicent Palomares y Kiko Torres, pero el padre. Y yo cuando vi ese instrumento y lo escuché me gustó mucho, me llamó mucho la atención, pero no dije nada. Un día quedé con mi tío Ximo para que me llevara en coche al ensayo de la banda, y recuerdo que mi tío me preguntó que cómo es que iba tan poco a la banda, entonces le conté que no me gustaba el saxo, que me gustaba el fagot, así que él me dijo: "Ah, ¿Si? Yo hablaré con el director". Así que al llegar al ensayo mi tío habló con el director y él vino hacia mí y me dijo: "¿No te gusta el saxo? ¿A ti que instrumento te gusta?" Y yo: "a mí, el fagot", y él decía: "El fagot es un instrumento muy difícil…", pero claro, al verme tan decidido, la banda compró otro fagot y empecé. Eso fue cuando yo tenía 13 años.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado? ¿Quiénes han sido tus profesores?

E.9: Bueno, mis primeras clases las di con Vicente Palomares. Éramos amigos, y me dieron el fagot en septiembre pero hasta octubre no podía empezar en el conservatorio, así que Vicente me dio las primeras clases. Él iba dos cursos más avanzado que yo, y claro, me dijo lo que me podía decir un niño haciendo tercero de elemental, pero bueno, para poder empezar a hacerlo sonar. Así en octubre empecé en el conservatorio con Enguídanos y con él he hecho desde preparatorio hasta terminar el superior, todo con él. Ya más mayor hacía cursos de verano, con Janos Meszaros, Daniele Damiano, y alguno más, pero los estudios oficiales los hice con Enguídanos.

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial? ¿Podrías explicarme qué te aportaron sus clases?

E.9: Hombre, el que me ha marcado ha sido Enguídanos, ya que es el que he tenido siempre. Y también porque era una persona muy especial. Además, cuando te haces mayor entiendes más a las personas, y Enguídanos aunque pareciera que dijera poco era una persona que con lo poco que te decía te hacía tocar como él quería, entonces era una manera de enseñar, te daba poca información pero terminábamos tocando como él quería, siempre te llevaba a su camino. Yo siempre lo he apreciado mucho.

Y después en cursos, el primero que me marcó fue Meszaros, fue con el primero que salí, y era una persona muy cuadriculada, pero fue la primera vez que abrí un poco los ojos a lo que era fuera del conservatorio, era otra información. Pero como marcarme, sin duda Enguídanos.

I: ¿Qué experiencia tienes como intérprete?

E.9: Pues además de las bandas del pueblo, orquestas y demás, tengo la experiencia del Quinteto Cuesta en el que estuve 8 o 9 años trabajando a un nivel muy grande y muy constante. Hicimos unos cursos que organizaba La Caixa en los que traía a músicos ingleses, y después ellos nos llevaron a Inglaterra a trabajar con gente importante, músicos de la St. Martin in the Fields, con Celia Nicklin, Anthony Pay, Schellenberger, Lothar Koch… Fue muy intenso, grabamos un disco, después ellos siguieron grabando más. Después he tocado en orquestas como la Orquesta Sinfónica de Valencia, la Orquesta Nacional de España, y demás, y ahora en mi última época con el Grupo Enigma, con los que llevo 18 años y ahí hemos hecho de todo, música contemporánea, agrupaciones instrumentales, orquesta grande, música clásica. Ahí he tenido la oportunidad de tocar como solista, toqué el concierto de Joan Guinjoan para fagot y grupo instrumental, también toqué el Dead Elvis de Michael Daugherty. Y después, con la orquesta de aquí del pueblo he tocado varios Vivaldis, Danzi…

I: ¿Qué experiencia tienes como profesor?

E.9: Pues como profesor sí tengo más experiencia. Yo al terminar quería tocar en orquesta, pero por circunstancias de la vida me fue más accesible trabajar en conservatorios, y en ese sentido, el hecho de poder trabajar en el conservatorio de Carcaixent, a 20 kilómetros de mi casa, me limitó mucho, porque me sabía mal dejar un trabajo al lado de casa para irme a Madrid, Valladolid,… entonces eso me marcó. Comencé a trabajar en el conservatorio de Carcaixent en el año 85, y ya en el año 91 aprobé las oposiciones, así que desde el año 85 hasta ahora que siempre he estado dando clases. Aparte de eso, he estado en la escuela de aquí de Tavernes y de aquí han salido muchos fagotistas buenos, esa es mi experiencia. En este momento estoy en el conservatorio superior de Valencia desde el 2005. He estado 8 años también en el conservatorio superior de Zaragoza. Y después he impartido cursos en la Alcudia, Castellón, Zaragoza…

I: ¿Alguna vez has pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.9: Siempre. Es que el fagot yo siempre lo he notado como… A ver, yo empecé con el saxo, que es un instrumento moderno, entonces todo está muy claro, las posiciones y demás. Pero en el fagot, en el fagot no hay nada claro. Y ocurre que depende de con quién estudies y con quién hayas estado relacionado haces unas posiciones u otras, no hay algo estándar. Y después las típicas "tranquillas" que en todos los instrumentos también están. Eso es lo que yo veo que pasa en el fagot.

Hoy en día hemos conseguido que la música de cámara sea una asignatura importante y que los alumnos ensayen fuera de su horario de clase, y cuando viene un alumno y te dice: "tengo que tocar esto, ¿Cómo lo hago?" Te traen a clase el problema, y tú dependiendo de tus posibilidades, pues le dices alguna tranquilla, y ellos también lo agradecen. Entonces sí es verdad que hoy terminan con más información que cuando terminábamos nosotros. O el tema de la orquesta en el conservatorio, antes no era asignatura, entonces había gente que terminaba el superior sin haber tocado en orquesta, y precisamente en la orquesta es donde más se necesitan digitaciones alternativas.

I: Claro, esa es la cuestión, los músicos de orquesta las utilizan mucho.

E.9: Yo, gracias a la relación que tengo con Vicente Palomares, que me ha ido trasmitiendo muchas cosas, alguna digitación… Siempre estamos en contacto. Entonces toda la experiencia que él tiene de digitaciones por estar en la orquesta me lo ha trasmitido cuando me ha surgido el problema, eso se lo tengo que agradecer. Es que las orquestas, cuando vas a una orquesta como la Nacional, una orquesta que tiene solera, cuando el maestro baja la batuta y empieza a sonar la orquesta ahí dices "cuidado". Es como si estuvieras en un atasco de coches, que tienes coches a ambos lados, delante y detrás, tú tienes que ir por ahí y no puedes ir por otro sitio. Una sensación de ir por unos raíles, es decir, o vas por ese camino o estás fuera, y si estás fuera, no estás tocando bien. Y por eso, la Filarmónica de Berlín suena como suena, la de Londres suena como suena, y la de París suena como suena. Porque aunque vayan renovándose los músicos, cuando entra uno nuevo, la solera de la orquesta lo lleva al sitio.

I: Claro, y eso es muy difícil.

E.9: Sí, y porque al fin y al cabo, cuando estás en una orquesta para que suene todo homogéneo estás obligado a este tipo de… no tienes más remedio, no puedes tocar en plan anárquico… "pues yo hago este Sol por ahí porque me sale mejor" y que suenen dos Sol diferentes.

I: Precisamente es una de las cuestiones que suelo preguntar, el concretar digitaciones con los compañeros de la orquesta. Y hay músicos que tocaban con orquesta hace 40 o 50 años que dicen que en su época no solían ponerse muy de acuerdo, que cada uno iba a lo suyo.

E.9: Sí, sobre todo si hay problemas personales, pero no debería haberlos. Si tienes la mala suerte de estar sentado al lado de alguien con el que no tienes *feeling* o con el que has tenido alguna discusión o problema personal, aunque no te hables con él, cuando estás ahí sentado no tienes más remedio que unificar criterios en alguna posición en beneficio de la música. Pero si no es así, eso es malo para ti y para la cuerda.

I: ¿Cómo crees que es la mejor manera de ir introduciendo las digitaciones a los alumnos de fagot al empezar a estudiar?

E.9: ¿Cuando empiezan desde cero?

I: Si.

E.9: Pues ahí, por lo que yo conozco siempre hemos empezado por el Do. La primera nota que te hacen tocar, ¿no? Y después yo me he dado cuenta que hay gente que prefiere empezar por el Fa que es la nota al aire, sin tapar nada, y a partir del Fa, Mi, Re, Do. Siempre hemos hecho Do-Re-Mi-Fa, pero es que el Do es una nota puñetera, porque si no le echas el aire bien se cae, en cambio el Fa es más estable. Yo ahora hace años que no doy clase a niños que comienzan, pero si tuviera que dar clases a un niño desde el primer momento posiblemente haría del Fa hacia abajo.

I: ¿Qué notas crees que debería conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot?

E.9: Eso depende, porque uno de los problemas que tiene la enseñanza actual es que empiezan tan pequeños que la mayoría de niños no tienen el tamaño suficiente ni en las manos, ni en el cuerpo, para poder tocar, entonces son ellos los que en cierta manera limitan lo que se debe aprender. Por ejemplo, ese Do, no todo el mundo llega.

Pero pensando en un alumno que no tuviera esas limitaciones, pues en el primer año coger como mínimo desde ese Do central cromática para arriba una octava y para abajo, así que como mínimo hasta el Do de arriba, si el niño admite más, pues todo lo que admita. Y si no, pues hasta donde llegue, y si tienes que tenerlo un año entretenido con la caña, porque no le llegan los dedos, pues…

I: ¿En qué curso creéis que debería conocer un alumno toda la tesitura del fagot?

E.9: Lo mismo que te he dicho antes, depende de lo que admita el alumno, si lo puede hacer en segundo, pues ¿por qué no? Yo no frenaría nunca a nadie por sistema, por marcar un ritmo preestablecido, si ves que el niño va a buen ritmo, pues cuanto antes mejor. Ahora, si ves que le va a costar, que lo estás agobiando, entonces no tendrás más remedio que levantar el pie, es decir, lo dejaría al ritmo del alumno.

I: Claro, si al final cada niño te marca su ritmo.

E.9: Así es, y con el fagot más todavía, precisamente porque es un instrumento grande, eso limita y condiciona los primeros años. En mi caso fue diferente, porque yo empecé a tocar el fagot después de tocar el saxo, ya con 16 años, que yo ya era como soy ahora. A mí la enseñanza inicial me fue mucha más fluida de lo normal. Pero hoy en día no es así, por la enseñanza actual.

I: Sí, antes era más común comenzar con más edad, y además primero hacíamos un año solo de solfeo. Después con la LOGSE ya todos o casi todos comenzaban con ocho años.

E.9: Exacto, hoy en día incluso la clase de fagot a veces la das antes que la primera clase de solfeo, que todavía no tienen idea de nada, y tú ya les estás poniendo el instrumento en la boca. Y eso, para bien o para mal, ha cambiado mucho la forma de enseñar, tienes que trabajar de otra manera diferente, y claro, nadie se ha preocupado de enseñarnos cómo hacerlo. Porque cuando salió esa ley de empezar todo con ocho años yo ya tenía la oposición. Deberían de habernos facilitado la formación, es decir, que se nos ofertaran unos cursos para que nos enseñaran cómo se deben tratar a los niños de ocho años que comienzan a tocar el fagot, no el piano o el violín, el fagot. Todo lo hemos tenido que improvisar nosotros.

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno conozca que hay diferentes digitaciones para misma nota?

E.9: Yo creo que ahí sí que tienen que estar un poco adelantados, para no liarlos. No puedes decirle a un niño pequeño que el Lab se puede hacer de tres o cuatro maneras distintas, y que no se aclare. Debes ofrecerle una posición estándar, que será la que tú consideres como profesor. Y una vez empiece a enfrentarse a problemáticas ya irás dándole unas tranquillas para trinos o posiciones que pueda utilizar. Ya es bastante difícil aprenderse las digitaciones en el registro agudo del fagot, como para encima decirle que el Fa# o el Lab se puede hacer de cuatro maneras distintas.

I: Claro, el registro agudo es delicado. Y por ejemplo ¿Le enseñarías una digitación alternativa para que la supiera o esperarías a que la pudiera aplicar en algún pasaje?

E.9: Yo creo que si él ha visto la necesidad, y tú le das una solución y funciona, esa solución se lo graba en oro. En cambio, si le enseñas algo solo porque sí, y además le cuesta un poco, pues pasa del tema, por eso yo creo que esas cosas se tienen que hacer cuando se tienen que hacer, no imponerlas antes de hora porque puede incluso crear rechazo.

Por ejemplo, cuando yo cambié de fagot francés al fagot alemán, a mí me compraron un Schreiber que en aquel momento era muy bueno, el 5071, el modelo Solista. Pero Schreiber cambió el taladro del Do#, la llave esta de arriba del oído y el Do# no salía, y Enguídanos me dijo: "tú no tienes otra que hacerlo de esta manera". Y desde el primer día me enseñó a tocar el Do# vienés, pero el de abajo también, pero en vez de poner tres dedos, solo dos. Y es el que he hecho siempre, pero después ya cuando he tenido otros fagotes he tenido que cambiar. Yo por esa condición, como toda mi vida he hecho el Do# vienés, yo ya le echo el aire de tal manera que si intento hacer el otro, se me queda a

medio camino, porque como estoy acostumbrado al vienés tan brillante, el otro se me muere. En cambio, cojo el fagot de mi compañero Vicent y me sale un Do# que suena como el vienés. Es el único fagot, su Heckel, que yo hago el Do# por arriba y me suena casi como el vienés, por eso si él coge el otro se le va demasiado. Pero eso es igual que el Re. El Re lo hacemos como estándar así, pero otras veces tocas otras cosas que necesitas que sea más brillante.

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.9: No, como único objetivo, no. ¿Lo hay? Sí conozco recursos para música contemporánea, digitaciones de multifónicos, cuartos de tono… El último concierto que hice con Enigma, bueno el penúltimo, tocábamos una obra de Sofía Gubaidulina y hay un movimiento con multifónicos en negras y corcheas, y cada nota era un multifónico diferente, eso era misión imposible. Al final sales del paso, pero sí que es verdad que para poder tocar ese pasaje tienes que ser una persona que esté metida en ese mundo, que esté tocando a diario multifónicos y que además los aprenda y asimile de una manera natural, y eso es muy complicado.

La suerte es que hoy en día tenemos muchos recursos, yo por ejemplo, para ese concierto recuerdo que le envié un Wathsapp a Vicente Palomares con una foto del pasaje que tenía que tocar y él me envió fotos de digitaciones.

I: Claro, es que ahora es mucho más fácil acceder a la información, consultar…

E.9: Claro, imagínate la diferencia. Abrir la partitura, ver esto y mandar una foto. Hablando los dos muchas veces hemos solucionado algún problema o alguna duda. Hay un Mib muy bonito, muy fácil, que sale muy bien.

I: Hay uno que es, con estos dos, Fa# y Do#.

E.9: Ese, ese es. Y después, hay que tener en cuenta las características del instrumento, recuerdo un vídeo que tenía Vicente de un concierto que dio Azzolini en Morella. Salió a tocar una obra con su Heckel y otra con otro instrumento. ¿Y por qué? Porque probablemente le fuera mejor el otro instrumento por cualquier motivo. Si yo tuviera que tocar ahora mismo en público el Dutilleux, tan fácil que es Dutilleux. Yo le pediría mi Fox a Santi, porque el Mi y el Fa sale perfecto con ese fagot, pero con el Heckel no puedo, no puedo sacarlo.

I: ¿Qué ejercicios recomendarías a un alumno para trabajar y afianzar una digitación nueva?

E.9: Como comentaba antes, yo creo que eso va ligado a la necesidad. O sea, si antes de enseñar algo esperamos a que se cree la necesidad, el alumno está diciéndote que tiene un problema en tal pasaje,

sea por tocar *piano*, por la fluidez, por un trino o por lo que sea. Porque yo, sinceramente, coger una nota y hacer un trabajo sobre la nota, no lo veo, lo normal es aplicarlo donde ha salido el problema. ¿Tú recuerdas la primera lección del Milde?

I: Si

E.9: El pasaje que hace Sol-La-Fa#-La-Sol-La-Fa#-La (canta el pasaje), como ese dedo es tan torpe, yo recuerdo que Enguídanos nos enseñaba el La con el meñique y el pulgar, entonces evitaba ese dedo torpe ahí. Claro, cuando a ti te enseña esa nota te resulta más difícil hacer el La por ahí que como tú lo haces. Pero en ese momento, no tienes más remedio, y cuando lo trabajas ves que no tienes el problema. Y hoy como profesor, yo uso mucho ese La. Cuando veo un pasaje que el La normal me entorpece, enseguida lo cambio. Pero siempre sobre el repertorio, y así también el alumno tiene más conciencia de que le estás enseñando algo útil. El trino famoso del Mozart del Mib-Fa, todo el mundo levanta un dedito y claro, el Fa suena bajo, si haces dos, no les gusta porque son dos dedos, pero hay muchísimos que lo hacen con un dedo y están bajísimos, y eso no es lo que toca.

I: ¿Qué material creéis que debería generar esta investigación para que fuera realmente útil para los docentes y para los profesionales del fagot?

E.9: Hombre, yo creo que esto que estás haciendo… ¿Cómo lo tendrías que hacer? No lo sé, pero la idea que llevas me gusta, de hecho iba a decirte, hombre cuando acabes todo me gustaría tenerlo.

I: Hombre, por supuesto.

E.9: Porque, poder tener esa información al alcance de tu mano… Es decir, todo eso, no puedes tenerlo en la cabeza porque es demasiada información. Si a ti mañana te llegan unas partituras y ves ciertos pasajes complicados, ya empiezas a pensar y a buscar recursos que tengas en la cabeza, pero hay veces que no tienes ningún recurso de los habituales que suelas utilizar. Entonces tienes que tirar mano de algún sitio. Si vas a hacer una tesis tendrás que meterte ahí muy a fondo, el trabajo que pueda salir de ahí puede ser muy interesante. Y yo lo primero que te aconsejaría es, si te sale bien que lo publiques cuanto antes. Tal vez yo el trabajo ese lo estructuraría por las necesidades. O sea, saber distribuir posiciones para notas piano, otras para utilizar en pasajes rápidos de técnica… Y si lo tienes bien distribuido, pues ya vas a buscar dentro de la sección de piano a ver si está ahí.

I: Si, como por categorías. Y después las notas más conflictivas, por ejemplo, el Fa#, esta para *piano*, esta para técnica…

E.9: Con el Fa# recuerdo… cuando he tenido alumnos que han ido al Reina Sofía, y ahí estudian con Thunemann. La primera clase de Thunemann yo ya sé cuál es. Dice: “una escala cromática”, y ahora

empieza: "las llaves de octava, el Fa# así…" Y te cambia las posiciones. Àlber, que fue uno de los primeros que fue allí, me decía: "Es que el Fa# lo hace así", y yo: "pero si suena peor", y dice: "Si, él sabe que suena peor, pero es para la técnica. Él dice que el otro Fa# para algunos pasajes es torpe". Entonces, es lo que decía Enguídanos, la mejor posición es la que mejor suena, con menos dedos. Entonces, Àlber me pasó tres o cuatro notas que las cambiaba por la técnica, otras era por sonoridad, pero estas eran para la técnica, porque los pasajes salían más ágiles. Claro, la gente te dará muchas ideas, todos te aportarán algo, igual hay muchas cosas que te hemos dicho que ya te las habían dicho otros, pero siempre encontrarás de todas las entrevistas algo.

I: Sí, claro. La verdad es que las entrevistas me están aportando mucho.

E.9: Para que veas la importancia de una tranquilla. Yo en el Quinteto de Jean Françaix, empecé a trabajarlo, y me las veía y las deseaba, no podía tocarlo, y recuerdo que me dijeron un Fa# que me solucionó el problema. Recuerdo a Pascual Sancho, que hicimos una ópera juntos, y me preguntó si había tocado el Quinteto de Jean Françaix alguna vez. A él le preocupaba el mismo pasaje, y yo se lo toqué, además casi sin mover los dedos y puso un cara: "¿Cómo has hecho eso?" y cuando se lo expliqué y vio lo fácil que era… le había salvado la vida, para que veas la importancia de una tranquilla. Una nota te puede amargar la semana, y una tranquilla te la puede salvar.

I: Efectivamente, yo creo que todos alguna vez hemos pasado por esos momentos.

E.9: Pero puede llegar ser una obsesión, recuerdo que Danielle Damiano nos decía que al principio de estar en la Filarmónica de Berlín, se levantaba a las tres o las cuatro de la mañana a probar la caña. Igual había estado arreglándose la caña esa tarde y se acostaba, pero no podía dormir pensando en la caña, si habría cambiado o iría bien, porque al día siguiente tenía ensayo a las diez, y a las cuatro de la mañana se despertaba, se ponía a probar la caña a ver si iba igual o la tenía que retocar, era una obsesión. Me acuerdo que cuando vino a Valencia a tocar, por aquel entonces tocaba con cañas hechas, y yo le pregunté: "¿No haces cañas?", y me dijo que no, porque no tenía tiempo, que necesitaba que alguien le hiciera las cañas. Y si tú ves lo que yo llevo, siempre suelo llevar un par de estuches con veinte cañas cada uno, pues Danielle traía un estuche de tres cañas. Esa técnica la he usado yo también, llevas la caña que estás tocando, una vieja pero que no está agotada y que te puede salvar algún apuro, y una caña nueva. Pero realmente siguen siendo tres cañas. Pues él vino de Alemania a aquí a dar un curso y en el fagot solo llevaba tres cañas, no tenía más.

I: ¿Recuerdas cómo os enseñaban las digitaciones, si os las decían, las apuntabais…?

E.9: Las agudas sí me las apuntaba, las demás eran más fáciles, te las decían y se te quedaban.

I: Si has consultado alguna vez algún libro de digitaciones ¿Por qué motivo ha sido?

E.9: A veces por curiosidad. A veces me he encontrado alguna tabla y digo: "a ver aquí esto…" Ese famoso trino de La-Si natural, del Berlioz o del Villa-Lobos. Te das cuenta de que en muchas tablas de posiciones no está. Y dices: "Pones una tabla de trinos, y ese que es el que hace falta no está", y entonces entiendes por qué no está, porque la mayoría no lo saben. Pues eso, muchas veces es por pura curiosidad, si hay varias posiciones dices: "A ver como hace el Sol" y miras, por curiosidad pero sin ninguna intención de cambiar. Y después ya puedes mirar cuando se te crea la necesidad, para solucionar un problema.

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que descubriste que había más de una digitación posible para una misma nota?

E.9: Pues el momento exacto no, pero sí recuerdo que fue el Do# vienés, por la necesidad, cuando cambié de fagot francés al fagot alemán. Después ya lo primero que te enseñan es la ligadura del Mi y el Sol, a coger el oído y el medio agujero, eso nos lo enseñaron en primero de fagot. Hoy en día sería más complicado hacer eso. Porque antes cuando empezabas ya habías dado solfeo, ya no te sonaba a chino lo que estabas mirando.

I: ¿Hubo algún profesor que te cambiara alguna nota? Que te dijera: "Mira, esta nota es mejor hacerla así".

E.9: A mí el primero fue Meszaros, si yo le hubiera hecho caso habría cambiado casi todas las digitaciones, y si le hubiera hecho caso hubiera cogido las llavecitas. Pero yo con el tema de las llaves también tengo una anécdota… Cuando yo tocaba el fagot francés las llaves eran obligatorias. Y una de las ventajas que tenía cuando cambiabas al fagot alemán era que no era necesario tocar las llaves. Entonces claro, a nosotros nos enseñaron a tocar sin llaves, y me costó mucho acostumbrarme a no cogerlas. Por eso después cuando Meszaros me dijo de coger las llaves y me forzaba a que las cogiera, yo lo intentaba, y me resultaba peor todavía que lo otro. Y me acuerdo que toqué en la audición de ese curso el segundo movimiento del Mozart, y le encantó mucho, me besó "molto bene, molto bene" y me coge y me dice: "pero con llaves, sonaría mejor". Así que hoy en día me oyes tocar y cojo muchas, pero no con la obligación porque tengo que hacer un La, sobre todo el La es la que menos uso, porque me lo sube mucho.

I: ¿Qué notas son las que habitualmente tienes más de una opción dependiendo del pasaje?

E.9: Yo creo que una de las notas que más cambio es el Re vienés y el Re normal, dependiendo del pasaje a mí me va automático, es como si yo ya tuviera una intuición de como quiero que suene, entonces ni lo pienso.

I: ¿Y las llaves de resonancia (Mib/Reb graves)?

E.9: La que más uso es esta (Do#) la uso para el Do de arriba, para el Sol, para bajar el Sol, para el Mi grave. Ese dedo lo tengo muchas veces puesto. También la del Mib la uso mucho, como ayuda a la afinación, el color, el sonido…

I: Muy bien, y cuando tocas con alguien ¿Os ponéis de acuerdo con qué digitación utilizar?

E.9: Si, mira por ejemplo, ahora tenemos un solo en la obra libre que estamos montando para el certamen, y en el primer ensayo al que fui el director dijo: "Ahí tocáis dos". Y claro, como es Re y doble picado, yo me lo había mirado con el vienés queda muy bien, pero mi compañero lo hacía de otra manera y tuvimos que ponernos de acuerdo.

I: Ahora, de las digitaciones que hay más variedad: Mib3, el Do#4, Re4, Fa#4, Lab4, La4. ¿Qué digitación soléis utilizar como digitación principal? ¿Para qué utilizas cada digitación?

Mib3 (central):

E.9: Yo uso esta (B). Enguídanos enseñaba esas dos. En nuestra época el noventa por cien de los que tocábamos teníamos o Schreiber o Sonora y en el Sonora ese Mib no sonaba bien y el otro si, y el Schreiber al contrario. Entonces Enguídanos, si tenías un Schreiber te decía "el Mib por ahí", tenías un Sonora, "el Mib por ahí". Cambiabas de Sonora a Schreiber y te decía, "ahora tienes que cambiar el Mib". Hay gente que tiene esa posición como normal porque a lo mejor empezó con Sonora, y toda su vida ha hecho el Mib por ahí. Pero Enguídanos lo diferenciaba y nosotros lo sabíamos.

Do#4 (agudo):

E.9: Yo esta (B), y si hay algún pasaje, por ejemplo el otro día tenía un pasaje que necesitaba que fuera menos nota y más acorde, entonces usaba esta (A), se quedaba más velado.

Re4 (agudo):

E.9: Como te he comentado antes, indistintamente los dos, dependiendo del pasaje.

Fa#4:

E.9: Yo casi siempre esa (B). Y esta (C) no la conocía.

Lab4:

E.9: Ahí te has quedado corto. Ahí no hay ninguna de las que yo uso, están a medias.

I: Tú haces la B pero sin el Sib, ¿verdad?

E.9: Correcto, yo uso esta (B) sin esta y esta (C) sin esta.

I: Si, la B y la C pero sin el Sib.

E.9: Eso es, y esta (A) muy pocas veces porque no la controlo, se me sube demasiado. A mí es que con la llave del Sib se me escapa hacia arriba la afinación. Controlo más de abajo para arriba que de arriba para abajo.

I: ¿Y con los alumnos también… les enseñas esa?

E.9: Lo que pasa con los alumnos es que cada uno viene ya con la suya. Entonces yo suelo hacer una explicación con el Lab y les digo lo que hay. Pero cada uno dependiendo de dónde venga trae una digitación como básica.

La4:

E.9: Yo uso la A. Esta (B) ni sabía que se podía hacer, y esta (C) lo que te decía del primer estudio del Milde.

I: Bueno, pues ya está, hemos terminado. Al final nos hemos alargado un poco (risas).

E.9: Es que yo soy muy hablador.

I: Eso es perfecto para las entrevistas, muchas gracias por todo.

Entrevista 10

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.10: Comencé a los 11 años, bueno, empecé con el clarinete dos años antes, pero en la banda no había fagotes, había muchísimos clarinetes y recuerdo que un día me llamó el director y me dijo: "tú el año que viene vas a empezar con el fagot", y yo: "¿El fagot?", y me dijo: "Sí, te mandaremos a Valencia que hay un profesor muy bueno, dile a tus padres que vengan un día aquí y te cambiamos el instrumento". Y yo, claro, cuando llegué a casa yo no quería el fagot, había un hombre mayor que lo tocaba y yo pensaba, "ostras, yo no quiero el fagot". Bajamos allí y cuando abrió la caja y lo vi pensé, madre mía. Así que nada, en casa una discusión con mis padres porque no quería ese instrumento… pero al final, fagot. Y bueno, era un fagot sistema francés, empecé a ir al conservatorio con D. José Enguídanos y no fue hasta el segundo curso de fagot cuando cambié al sistema alemán.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado? ¿Quiénes han sido tus profesores?

E.10: Yo hice mis estudios en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Después asistí a cursos de perfeccionamiento con Vincenzo Menghini y Ovidio Danzi. Después estudiar fuera no, porque ya estaba trabajando en la orquesta.

I: ¿Has asistido a algún congreso?

E.10: Sí, el que se hizo en Madrid. El que se hizo en Andalucía no pude por el trabajo.

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial? ¿Podrías explicarme qué te aportaron sus clases?

E.10: Enguídanos para mí ha sido mi maestro. Después cuando asistes a cursos con profesores coges algo de cada uno, pero al final es tu maestro quien te marca un poco. Sí que Danzi tenía una forma más especial de ver… porque, cuando trabajaba una obra nunca estaba a tu lado, siempre se iba allí al final y pedía que tocarás para él, entonces te hacía tocar y todo iba en función de lo que tienes que transmitir al oyente, era un poco diferente en ese aspecto.

I: ¿Qué experiencia tienes como intérprete?

E.10: Pues como intérprete desde muy pequeño siempre he tocado por ejemplo en quinteto de viento, primero en la banda, después en la Orquesta de Bilbao teníamos un quinteto también, en la ONE también al principio estuve siete u ocho años con quinteto de viento, he hecho mucha música de cámara. No sé, siempre he tenido bastante actividad en lo que es música de cámara, me gusta tocar con gente, y si es un grupo reducido mejor. Es un aspecto en el que disfruto mucho.

I: ¿Y cuándo entraste en la Orquesta Nacional?

E.10: Pues en el año 87, que yo realmente no iba a hacer las pruebas de la Orquesta Nacional. Yo iba a hacer las pruebas de la Joven Orquesta de la Comunidad Europea (EUYO), eran un 7 de enero del año 87. Durante las Navidades me llamó Enguídanos y me dijo: "hay una plaza de fagot en la Orquesta Nacional y las pruebas son el día 7". Y al ser el mismo día, pregunté qué había que tocar… Las pruebas de la europea eran a las nueve de la mañana y las de la nacional a la una de mediodía así que pensé, "hablaré con el pianista que me acompaña a las pruebas de la europea y que me acompañe después", así que hable con el pianista, me acompañó y aprobé. Pero no era una cosa que tenía en mente, fue algo que surgió. Además, en la europea teníamos que hacer prueba de fagot y de contrafagot, así que me iba a Cullera y Juanito Sapiña me dejaba estudiar con el contrafagot de su banda porque aquí no teníamos. El contrafagot no sonaba, no funcionaba y mi estudio era digitar y pasar aire, no sonaba claro, estaba una hora y me volvía a casa, y después llegamos y los de la europea nos dijeron que no habían podido conseguir contrafagot y que no harían pruebas de contrafagot, total una semana yendo a Cullera a digitar y al final para nada.

Bueno, eso fue a los 23 años. Desde los 18 estaba en la Orquesta de Bilbao, los de la Orquesta de Bilbao fueron al conservatorio de Valencia a hacer pruebas, habían estado por diversos países del este haciendo pruebas, en Rumanía, Polonia, Inglaterra y trajeron mucha gente de allí, y después vinieron al conservatorio, y recuerdo que toqué el Mi menor de Vivaldi y repertorio orquestal.

I: ¿Qué experiencia tienes como profesor?

E.10: Más bien poca, estuve en el conservatorio de Zaragoza pero muy poco tiempo. Como estar de profesor en algún sitio más bien ninguna. Cursos y clases particulares, pero me gusta descansar en vacaciones y recargar pilas.

I: ¿Alguna vez habías pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.10: Está claro que cuando estudiábamos algunas posiciones que no son habituales hemos aprendido, pero te das cuenta de la importancia de su utilización cuando llegas a la orquesta. Cuando de repente vas a hacer un piano y… Mira, voy a ponerte un ejemplo, el Fa#... Yo llevaba tres o cuatro semanas en la orquesta y tocamos un concierto para piano de Mozart, el número 23, que en el segundo movimiento hay 12 o 13 compases de espera y entra el segundo fagot con un Fa# grave en *piano*, y yo que veo que me toca entrar y que nadie más entraba y el pianista con una pulsación súper suave va apianando, desapareciendo y justo cuando ya desaparece se gira mirándome como diciendo: "a ver

este lo que va a hacer", me tuve que buscar la vida y al final acabé tocando con una sordina porque no encontré ninguna solución, ahora sí conozco, pero también es cierto que hoy en día hay mucha gente que desconoce estas tranquillas, pero en aquel momento no se conocían. Lo del Fa# sostenido, coincidió que yo entré en la orquesta en el 87, y en el año 89 vino la Filarmónica de Berlín, bueno, hicimos el curso con Menghini y un día cuando acabamos el curso nos habló que tenía un alumno que era solista de la Filarmónica de Berlín, Daniele Damiano, y coincidió que vino la Filarmónica a Madrid, así que llamamos al hotel y preguntamos por Daniele, fuimos a cenar y estuvimos hablando mucho. Al día siguiente él no tocaba, tocaba el otro solista pero a las 10 de la mañana fuimos al auditorio y estuvimos allí con él y fue un intercambio, bueno, más que intercambio estuvo diciéndonos posiciones para pasajes, por ejemplo: el La con la llave del Fa# para entrar piano, vamos fue una mañana súper productiva y fue cuando nos dijo varias digitaciones para hacer el Fa# en *piano*.

Otra cosa que creo que hay necesidad es el ponerse de acuerdo con el compañero de atril. Por ejemplo, cuando tocas el Bolero y el del lado hace el pasaje de los Sol-SolSolSolSol-Sol-Sol (canta el pasaje). La posición normal es dura, siempre es dura, pero si haces la posición del Lab, este dedo y Sib, así sale solo y está más bajo, puede tocar piano, puedes mantener… Entonces antes de tocar, dices: "oye, vamos a hacer esta posición", ya no es cuestión de que yo tengo que decir qué posición hay que hacer, es llegar a un acuerdo y utilizar los dos la misma posición por sonoridad, por timbre, afinación, para obtener un mejor resultado.

I: Aunque lo suelo preguntar más adelante, veo que es algo que te has planteado. Hablando con un fagotista que tocó en la Orquesta Nacional hace muchos años me comentó que en su época cada uno iba a lo suyo y nadie preguntaba a nadie, así que veo que ha cambiado.

E.10 Nosotros lo bueno es que como en mi orquesta somos cinco, y nos llevamos bien, pues siempre encuentras a alguien que te aporta alguna solución, al haber más gente es más fácil.

I: ¿En qué curso crees que debería conocer un alumno toda la tesitura del fagot?

E.10: Yo es que recuerdo la lección 21 del Weissenborn, que ponía, para esta semana el Fa#, y cada semana era una… Yo creo que es un poco en función de lo que tengas delante, el alumno te marca un poco el ritmo. Como es una enseñanza individualizada es más flexible.

I: ¿Cuándo creéis que es buen momento para que un alumno conozca que hay diferentes digitaciones para una misma nota?

E.10: Yo creo que debe ser un proceso natural, cuando vayan apareciendo o que surja la necesidad. No es decir: "Hoy tenemos clases de digitación", sino más bien a medida que vayan surgiendo los

problemas, y tienes la necesidad: "pues mira, aquí para facilitarte esto, puedes hacer esto". O incluso por problemas del instrumento, hay veces que una nota está muy desafinada y tienes que decirle que cambie algo. Yo por ejemplo, si pongo el vienés tengo que cerrar la mano entera, por ejemplo para el inicio del solo de la Cuarta de Tchaikovsky. Yo para los acordes, normalmente sí que uso el Re vienés, me da más estabilidad y el paso del aire es más fácil, te permite tocar más fluido.

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.10: Bueno, de música contemporánea sí. Yo toqué un concierto de música contemporánea que el compositor vino con la partitura y un libro. Y yo me quedé mirándolo y me dijo: "Toma, para que te mires los cuartos de tono". Y cuando abrí la partitura y yo vi que todas las notas tenían cuartos de tonos ascendentes y descendentes, le dije: "¿Y tú crees que a mí me dará tiempo a aprenderme esto para la semana que viene? Yo recuerdo, lo del Milagro de la Rosa, de Hans Werner Henze, cuando me mandaron el papel había algunos multifónicos pero ponía las digitaciones. Pero después había un pasaje de notas sueltas que terminaba con un Mi-Fa sobreagudo. Y yo pensé, bueno, pues cojo la otra posición y muerdo, y el primer día leyéndolo lo hice. Pero al día siguiente me fijo bien y veo que era Mib-Fa, arriba y digo, a ver como paso yo del Mib al Fa, y tuve que estar buscando ahí en libros de digitaciones hasta que di con un Mib que, bueno, ahora mismo ni lo recuerdo.

I: Hay uno que es, con estos dos, Fa# y Do#.

E.10: Hay uno que uso yo para el Concierto de Jolivet, lo busqué y lo uso para ese concierto. Pues son cosas que, nunca me había salido un pasaje que enlazara Mib-Fa, entonces es lo que decíamos, ¿Cuándo lo trabajas? Pues cuando surge la necesidad, pero normalmente tú, eres profesional, tienes que tocar esto o lo otro y antes te estudias el papel, entonces surge la necesidad, vas consultas y ya está.

I: ¿Qué ejercicios recomendarías a un alumno para trabajar y afianzar una digitación nueva?

E.10: Yo creo que primero sería buscar la sonoridad, el paso de aire. Las notas suenan por el aire, cuando pasa el aire, entonces yo creo que tenemos que buscar el control de la nota nueva, la afinación, la sonoridad, que no desentone el color de las notas… hay posiciones que son automáticas y otras que necesitan buscarse más.

I: ¿Qué material crees que debería generar esta investigación para que fuera realmente útil para los docentes y para los profesionales del fagot?

E.10: Pues estaría bien unas digitaciones para pasajes orquestales. O sea, si uno tiene que tocar la cuarta de Tchaikovsky, el Fa del final que tiene que desaparecer. Hay un Fa muy bueno del barroco

en piano, pues sabe que mira el pasaje y dice: "para acabar esto, esta". O si tiene que empezar el solo Re-Do-Sib-La-Sib, si empieza con el Re vienés o con el normal, dependiendo de cada uno lo que le quiera dar. O por ejemplo, para la consagración, con mi fagot la llave con la que haces el Do siempre ha sido más duro, y yo la hago con la de arriba y con esa me sale más suave, hay quien usa las dos, la del Do y la del Re. Yo por ejemplo, para no tener la tendencia a quedar alto, yo pongo la posición del Do y meto este dedo, entonces el Do se queda bajo pero puedes darle esa presión de aire extra y poco a poco vas quitando y regulando, entonces el Do empieza más velado y abre más. Y a veces, ese tipo de pasajes te crea esas necesidades. Yo lo veo en los clarinetes, los clarinetes a veces meten dedos…

I: Si, los clarinetes están más acostumbrados, además tienen las llaves numeradas.

E.10: Yo por ejemplo, en Beethoven, el Sib-La-Sib-Re-Sib-La-Sib-Re (canta el pasaje de la 4ª Sinfonía) yo dejo la llave así sale más brillante, tiene otro color. Una pregunta, tú tocando en la orquesta te viene un problema de digitación y buscas una solución para ese problema, y dos días antes del concierto ¿Te arriesgas a cambiar? ¿o no? Eso es un dilema a veces que dices: "O lo tengo muy claro, o no me arriesgo" porque coger llaves o no cogerlas… Es decir, mi vida se ha desarrollado de una forma, que automáticamente, los dedos van a un sitio, y yo ahora desarrollo un trabajo profesional que das unos conciertos cara al público pero tu mente va directo a lo que va, y en un momento concreto en un concierto, eso se te puede ir. Yo al principio de estar en la orquesta, en cuanto me daban un papel lo primero que hacía era mirar si había algún Fa# o Sol grave en *pp*. Y en cuanto veía uno, ya me ponía con el afinador a tocar, a buscar… No me preocupaban los pasajes difíciles, me preocupaban los *piano* en el registro grave.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaban las digitaciones, si te las decían, las apuntabas…?

E.10: Yo recuerdo que las apuntaba cada semana.

I: Si has consultado alguna vez algún libro de digitaciones ¿Por qué motivo ha sido?

E.10: Para solucionar algún pasaje. Para tocar piano alguna nota…

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que descubriste que había más de una digitación posible para una misma nota?

E.10: Yo creo que sí, fue cuando necesitaba ligar el Mi, que levantas este dedo, esa fue la primera…

I: ¿Hubo algún profesor que te cambiara alguna nota?

E.10: Pues yo creo que lo que me dijeron era poner llaves de octava. De todas formas yo también creo una cosa, como a nosotros nos han educado sin llaves, yo creo que instintivamente ya le damos una presión de aire a la nota, para que la nota esa ya… Yo te digo, la llave del La no la pongo nunca, yo uso Si, Do, Re, sobre todo para ataques, cuando tienes un ataque piano aprietas y suelto, y vamos…

I: ¿Qué notas son las que habitualmente tenéis más de una opción dependiendo del pasaje?

E.10: Pues Mib central, el Fa al aire, el Fa# y el Sol por supuesto, el Fa# agudo puede ser, cambiar este para la ligadura. En grave, el Do# grave, incluso el Do grave cuando tiene que ser en piano, con la del Sib. Pero sobre todo el Fa# y Sol, para mí también el Fa al aire y a veces incluso un Re central, cuando es pianísimo depende del fagot, en algunos está alto y a veces cojo Lab, pero en mi fagot no tengo seguridad en el *fiato* de la nota, entonces cojo la llave de Lab, pero cojo también Mi grave y Do#, entonces sí que lo hago con seguridad y no se mueve, solo lo uso en alguna ocasión.

I: ¿Y las llaves de resonancia…?

E.10: Si, eso iba a decirte ahora. El Sib que cojo la de abajo, la del Do# gave para el Sib, el Do. Para otra que cojo el Do# grave también es para el Mi grave. Por ejemplo, hace dos semanas estábamos grabando Rodrigo, y hay un segundo movimiento que había un acompañamiento de fagot Mi-Do-Mi y por ejemplo cogía la llave de resonancia, pero para que el Mi sonara más profundo le ponía también la del Sib. Por ejemplo, para entrar en la Patética, para que le Mi sea más grave cogía esa, la del Mib. Yo el Sol lo encuentro… Yo uso esta, la del Do#, pero yo creo que con la del Mib el sonido está más igualado. Pero yo creo que siempre he utilizado la de abajo, y estoy tan puesto a cogerla que tal vez mi oído se ha acostumbrado y la oigo igual, pero yo creo que la del Mib iguala más. En la época de Ceccato, cuando hacíamos la Novena, recuerdo que yo tocaba de segundo y en el tercer movimiento había un pasaje Sib-La… siempre era: "no, no, no, siete pes, u ocho pes, que decía él" y yo Si-La, "no, no, no, más piano" y yo pensando, "si no me oigo ni yo" al final cogía las dos llaves del Si grave, y sin soltar esas dos llaves hacía el pasaje y creo que se me quedó de tener que estar buscando tan piano, tapaba con la llave del Do y el Si natural y ahora cuando toco algo muy piano instintivamente se me va a esa posición. Hay veces, que pasa eso, te vas a algo que en algún momento te ha dado tanta comodidad que automáticamente te vas a ahí.

I: Ahora, de las digitaciones que hay más variedad de: Mib3, el Do#4, Re4, Fa#4, Lab4, La4. ¿Qué digitación sueles utilizar como digitación principal? ¿Para qué utilizas cada digitación?

Mib3 (central):

E.10: Yo uso la normal (B), casi siempre, lo que pasa que hay veces que por afinación cojo otra.

Do#4 (agudo):

E.10: Yo uso las tres, pero casi siempre uso estas dos, porque en mi fagot el vienés es demasiado…

Re4 (agudo):

E.10: El Re indistintamente. Casi siempre para una nota larga o para un piano uso el vienés.

Fa#4:

E.10: Yo hago de normal la B.

Lab4:

E.10: Yo uso las tres. Enrique por ejemplo, usa siempre esa (A). Yo uso esta (B) pero dependiendo del pasaje, si es rápido uso esa (A) y cuando es algo muy suave y legato uso esta (B). Menghini nos dijo esta (A). A mi esta (A) se me sube, esta la tengo clavado (B) y esta (C) se me queda un poco alto de afinación, pero es un Lab muy suave y agradable.

La4:

E.10: Si, yo normalmente la A.

I: Bueno, pues ya está, hemos terminado.

E.10: ¿Ah si?

I: Sí, muchas gracias por tu tiempo y por tu colaboración.

Entrevista 11

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.11: Yo empecé con 16 años a tocar el fagot, relativamente tarde. En casa habíamos tenido formación musical desde pequeños con el piano, con canto coral y flauta de pico, nuestro padre era nuestro profesor de piano, tengo tres hermanos y los tres somos músicos. ¿Y por qué elegí el fagot? Pues porque llegó un momento en el que queríamos tocar un instrumento de orquesta mi hermano eligió el violonchelo y yo el fagot, por el timbre, me gustaba el timbre.

I: ¿Conocías el instrumento antes?

E.11: Si, por discos. Mi padre tenía muchos discos, tenía una colección de Phillips de obras de Mozart en la que había algunos discos con las obras para viento, y fue de esta manera como conocí el fagot.

I: ¿Dónde has estudiado? y ¿Con qué profesores?

E.11: Yo empecé a estudiar en el conservatorio de Barcelona con Lleonard Castelló, que es el actual profesor, después de un par de años estudié con Ramón Aragall, bastante tiempo después con Eugenia Sequeira que ya falleció, que era la solista del Liceo. Hacia el año 90-91 estuve haciendo el servicio militar donde también tocaba el fagot en la banda. Al terminar, el Ministerio de Cultura me dio una beca y me fui a estudiar a Wintertur en Suiza con Janos Meszaros, pero fue una experiencia que no fue feliz porque no me gustó mucho. Con quién realmente estudié a fondo fue con Sergio Azzolini en Stutgart durante una año y medio o dos años, eso fue por el 92-93, en la Hockschule fur Musik de Stutgart, y después ya no he tenido más formación académica.

I: ¿Hay algún profesor que te haya marcado por algún motivo especial?

E.11: Si, Sergio. Por su fantasía musical, su grado de expresividad, la pasión musical con la que toca, por su disciplina con el instrumento y su dedicación vital al instrumento.

I: ¿Qué experiencia tienes como intérprete?

E.11: Yo he pasado por diferentes orquestas profesionales, la primera fue la Orquesta de Radio Televisión en Madrid donde hice mis primeros pasos como profesional, eso fue desde finales del 93 hasta el 95. Después hice oposiciones en la Deutsche Kammer Philarmonie Bremen en Alemania, de primer fagot también, y allí pasé 5 años de mi vida. Después por motivos personales decidimos volver a España y estuve dos años en la Orquesta de Castilla y León, y eso han sido las agrupaciones más o menos estables por las que he pasado. Además soy primer fagot de la Orquesta de Cadaqués, que nos reunimos desde el año 98 dos o tres veces al año con proyectos sinfónicos, de cámara y conciertos

como solista también. Cuando estuve en Bremen hice mucha música de cámara también muchos conciertos y grabaciones sobre todo en octeto de viento. También soy miembro del grupo Moonwinds que dirige Joan Enric Lluna que se basa en la formación de octeto, y... no se si me dejo algo.

I: ¿Y cómo profesor?

E.11: Como profesor es todavía más larga mi trayectoria. En centros oficiales comienza en Bremen, después en el conservatorio superior de Salamanca, y después en la Escola de Música de Catalunya dónde he sido profesor prácticamente desde su creación, con algún lapsus de tiempo. Y también he estado más de 10 años, 12 años puede ser, en Musikene[82]. He pasado también por el conservatorio de Baleares como profesor invitado. Gané una cátedra en Essen el año 2003 hasta el 2005, y desde el año 2012 enseño en Karlsruhe.

I: ¿Sueles participar en congresos relacionados con el fagot?

E.11: Pues congresos con el formato AFOES o IDRS no. He participado en la Feria de Frankfurt, he sido invitado pero no he podido asistir, para el primer congreso de AFOES me invitaron pero no pude asistir. Ahora en noviembre tengo eso en Brasil, un congreso de fagotistas de sudamérica.

I: Sobre el tema de las digitaciones, ¿Alguna vez habías pensado que se debería investigar más o que hay poco material?

E.11: Sobre todo lo que falta es una capacidad de uniformizar todas las posibilidades de digitaciones. Lo que pasa mucho es que cada uno toca con las posiciones que le ha enseñado o ha heredado de su maestro, de su escuela, y falta ir un poco más allá y tener en el menú más digitaciones, dos o tres opciones que te puedan ayudar a interpretar mejor la música y adaptar el color del instrumento a cada pasaje, falta un poco este trabajo, si. Por eso es interesante que hagas este trabajo.

I: Si, una de las misiones es eso. Está claro que al que lleva cincuenta años haciendo una posición no se la vas a cambiar, pero si le enseñas alguna digitación nueva y le explicas las ventajas o desventajas que pueda tener, aunque él no la cambie igual empieza a enseñarla a sus alumnos.

E.11: Exactamente, enseñar más de una posición, claro.

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot?

E.11: No es mi terreno, de todos modos pienso que se podría empezar desde bien temprano a enseñar diferentes posiciones. Porque yo pienso que es como hablar un idioma, no es una cosa tan compleja, es como un sinónimo, dos palabras que son sinónimas, el niño las puede aprender también. Está claro

82 Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco, en San Sebastián.

que primero aprenderá unas y después otras, en este sentido el profesor le enseñará la posición que considere más estándar, la que vaya a usar en más casos, en más pasajes.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot? Y después, ¿Qué notas cuando acabe el grado elemental de fagot?

E.11: Yo creo que la tesitura apropiada es La central hasta el Fa grave. Porque en definitiva el instrumento es como si estuviera en Fa y la última quinta es un añadido. Los dedos abiertos es un Fa y cerrados es un Fa. Y... después depende del alumno, si es un niño de pocos años... es difícil subir a la parte tenor por cuestiones físicas... Yo haría de Fa grave a Do tenor, como un primer objetivo.

En cuanto a las posiciones a enseñar, de la pregunta anterior, lo que pasa es que hay posiciones que están desfasadas, que vienen de modelos estéticos de sonido anticuados y que sería necesario dejar de enseñarlo, como por ejemplo: el Re vienés o el Do# con tres dedos en la mano izquierda. Son posiciones que yo creo que hoy en día con los ideales estéticos casi globalizados que tenemos ya no encajan en el fagot moderno, por el timbre y el ideal estético del sonido. Además tampoco creo que tengan ninguna ventaja por registro piano... o... no les veo ninguna ventaja. El Re con tres dedos consume menos aire que el Re sin ellos, entonces no se, igual lo podrías decir tu mejor que yo, pero en niños que todavía no tienen estabilidad de emisión ni estabilidad en las cañas resulta más difícil hacer el Re sin tres dedos, pero creo que se debería de conseguir poder realizarlo cuanto antes mejor. Es un desafío de estabilizar una emisión, si consigues hacer un Re con dos dedos y sigue estable, vas bien.

I: ¿En qué etapa crees que un alumno podría abarcar la tesitura completa del fagot hasta el Do sobreagudo?

E.11: Depende del desarrollo físico para que los dedos lleguen a todas las notas. El tema del soporte y de la embocadura yo no creo que sea tanto problema con el fagot. Porque la presión de aire que necesitamos no es tanta. Si tienes una buena orientación y una buena caña desde que empiezas podrías llegar pronto con 12 o 14 años. Es más cuestión del físico.

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno conozca varias digitaciones para una misma nota?

E.11: Yo creo que no debe ser una cosa que se deba esconder en ningún momento. Incluso diría una cosa, depende la obra que el niño esté estudiando le daríamos una digitación u otra ya desde el principio. Por ejemplo, si hablamos del Do# con toda la mano o la mano izquierda solo, eso se debería decir desde el principio. Porque por ejemplo, en el Piano el niño hace una digitación concreta, siempre

hace la misma digitación que el profesor considera correcta, el niño no decide que digitación hacer. Yo creo que igualmente con el fagot se puede decir "mira con esta obra, este pasaje el Do# se hace de esta manera".

I: ¿Conoces algún libro en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.11: No, no.

I: Cuando enseñas a un alumno alguna digitación nueva ¿Qué ejercicio le recomendarías?

E.11: Yo creo que al alumno en la medida en la que tenga capacidad para comprenderlo se le tiene que explicar cuál es el motivo por el que se elige una digitación concreta. Porque el motivo puede ser dinámico, puede ser de color, puede ser por una ligadura que no funcione con la posición tradicional. Creo que la pedagogía no debe caer en el error de tratar al estudiante como una persona que no tiene capacidad para comprender ni tiene capacidad para decidir y puede desarrollar un criterio. Yo creo que la pedagogía ahorra mucho trabajo a la persona que aprende, pero en ningún caso debe ser una pedagogía que sobre-proteja. Debe de ser una pedagogía que haga despertar el interés y el sentido crítico, por lo tanto, cuando antes entienda los criterios por los cuales los grandes, digamos, decidimos qué digitación hacer y cuál no, antes lo podrá hacer él, podrá hacer propuestas. Al alumno podrás decirle, "a ver, proponme una digitación", igual que a veces propone una articulación pues igual con la digitación. ¿Cuál crees, una u otra?

I: ¿Qué material crees que debería generar esta investigación para hacerla realmente útil para el profesorado?

E.11: No se exactamente cuál es el abasto de la investigación, si también buscará digitaciones para música contemporánea, pero si pudieras hacer una divulgación de posiciones que son buenas, que funcionan tímbricamente, para que la población fagotística esté informada y pueda ampliar. Este sería un objetivo, por la tanto, una especie de manual o diccionario de las posiciones, podría ser un buen formato. Y... no se, igual se podría llegar a hacer un método para niños donde se haga una propuesta también de diferentes posiciones. Por ejemplo, un ejercicio en que aparece un Do# piano y lo haces con la mano izquierda, después aparece otro fuerte y se hace con la mano derecha... O incluso, una introducción a la música contemporánea donde propongas posiciones para hacer por ejemplo bisbigliando[83], es decir la misma posición con diferentes timbres de una manera lúdica para los niños como un efecto, como una cosa divertida. Y después, para la gente que esté en orquesta tocando

83 Término italiano cuya traducción literal sería: "murmurando o susurrando". Aplicado a la interpretación contemporánea consiste e un efecto similar a un trino pero que afecta únicamente al timbre o el color de la nota. Este efecto se consigue mediante la alternancia de llaves, combinando diferentes digitaciones.

tendrá más recursos para salvar una situación. Yo también debo decir que conviene no confundir el estudio de poder tocar una nota piano y una fuerte, es decir, el estudio de las dinámicas, el estudio de las ligaduras, o sea, que las posiciones no deben sustituir la técnica. No puedes tener mil posiciones y no estudiar nunca, porque eso no sería bueno. Es como aquel que ya siempre tapa el Fa#, ¿no? Que ya ni se molesta en bajarlo, intentar atacarlo... Se puede hacer propuestas de repertorio concreto, por ejemplo, en Le Tombeau de Couperin hay un pasaje que es Fa# central y Fa# grave ligado, pues si no sabes que debes levantar el dedo y volver a ponerlo te puedes hinchar a estudiar y nunca te llegará a salir bien, y siempre es un riesgo. Son cosas que pueden ser también de divulgación de resoluciones técnicas de pasajes concretos, eso estaría bien hacerlo. También se podría fomentar el uso de posiciones barrocas. También estaría bien dar unas digitaciones básicas, estándar, ¿no? A veces me he encontrado con posiciones muy extrañas que pueden funcionar, pero claro el timbre no es bueno. Me he encontrado gente que no pone el dedo pequeño para el agudo, me he encontrado gente que usa unas digitaciones para el registro agudo que no funcionan, por ejemplo el Sib agudo con muchos dedos, o el Lab permanentemente con una posición que no funciona tímbricamente. Si, me he encontrado a gente con posiciones muy extrañas, otra nota es el Reb sobreagudo, la gente se inventa muchas cosas que no funcionan. También quería decirte que hay digitaciones como el Mib central o el Sol con llave de resonancia o no que dependen mucho del instrumento.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando comenzaste a estudiar fagot?

E.11: No, me enseñaban cada semana una o dos.

I: ¿Te las decían oralmente o te las apuntaban?

E.11: Oralmente, si.

I: ¿Recuerdas cuánto tiempo llevabas tocando el fagot cuando abarcaste la tesitura completa?

E.11: Bueno, mi caso es un poco extraño porque empecé muy mayor. Entonces avancé más. Puede que con dos años o por ahí. Lo mejor es llegar cuánto antes mejor al Fa o Sol agudo.

I: Si, para poder hacer ya repertorio barroco, ¿no?

E.11: No, me refiero al de arriba, al sobreagudo. Es decir, ya en grado medio que comiencen a hacer escalas llegando al Mi, al Fa, que no lleguen al superior sin saber la posición del Mi o del Fa. Y más con instrumentos que incorporan la llave del Mi.

I: ¿Has tenido que consultar alguna vez alguna tabla de digitaciones?

E.11: Bueno, yo empecé con el Weissenborn, que creo que tenía una tabla. Y después ya de profesional algún multifónicos, cuarto de tono, trinos... esta es otra, los trinos. Eso es muy necesario, hay posiciones mejores que otras y algunas que apenas se conocen y son buenas.

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que conociste una digitación alternativa que te ayudara para algún pasaje?

E.11: Si, si. Recuerdo uno de mis primeros conciertos pagados en Barcelona, tocábamos el concierto para piano en La mayor Nº23 de Mozart y yo tocaba de segundo fagot, claro, el Fa# grave yo no sabía taparlo, eso fue bastante importante.

I: Como diste clase con más de un profesor ¿Te cambiaron alguna digitación?

E.11: Si, recuerdo que si. Hablando del Re vienés que quedó descartado, el Do# con tres dedos que quedó descartado, el Mib central con la llave de resonancia, la misma llave incorporarla para el Mi grave, el Sol central,...

I: ¿Qué motivos te daban para que cambiaras la digitación?

E.11: No, sobre todo tímbricos, si, si.

I: Cuando terminaste tus estudios superiores ¿Conocías ya todas las digitaciones que utilizas actualmente?

E.11: No, he ido aprendiendo muchísimo. También he ido aprendiendo de estudiantes que venian de otros sitios, eso me ha servido mucho porque he estado en contacto con muchos fagotistas que venían de diferentes escuelas.

I: ¿Cuántas publicaciones dedicadas a las digitaciones conoces?

E.11: No te sabría decir nombres, he consultado por internet, en EEUU hay mucha afición también a publicar cosas... también lo de Gallois...

I: ¿Cuándo has coincidido en la orquesta con algún compañero y hacías una digitación diferente para la misma nota, os habéis parado a comentar cúal era la mejor?

E.11: Si claro, son cosas que hay que unificar. Sobre todo si son pasajes al unísono como sinfonías de Tchaikovsky que a veces son solo a dos fagotes, hay que unificar.

I: ¿Actualmente cuáles son las notas en las que tienes estandarizadas más de una digitación dependiendo del pasaje?

E.11: El Mib central de la posición con un dedo, con dos o solo la mano izquierda. El Fa# tenor, hacerlo con un dedo, con tres. El Fa# grave cuando es piano que hay que cubrir. El Do sobreagudo que puede ser con la llave más alta o con la segunda. El Re# sobreagudo, si es para pasar al Mi y al Fa o no. El Sol central con resonancia o no, dependiendo de la caña o si es un pasaje técnico o no, y creo que ya está.

I: ¿Sueles utilizar las llamadas llaves de resonancia (llave de Do#2 y de Re#2) en alguna nota?

E.11: La del Do# grave la uso para le Mi grave, para el Sol central, para el Mib central... La uso mucho también para el Sib tenor, Si tenor, y Do tenor, puede ser que más que otros fagotistas porque me permite una embocadura más relajada y permite que pase más aire. Y la otra, la de Mib, prácticamente no la uso, solo para el registro agudo, desde el Mi natural hacia arriba, para el Mib no.

I: Ahora de las digitaciones donde hay más variedad o polémica, me gustaría que me dijeras ¿Cuál sueles usar como digitación "principal"? ¿Por qué motivo? Primero el Mib:

E.11: Es que depende, puede ser que diría la A. La A es como estándar.

I: El Do# agudo.

E.11: La C, y no recomiendo la B. La A la uso mucho para pasajes rápidos y para pianos.

I: Y el Re.

E.11: Si la B, la A no.

I: Fa# agudo

E.11: Bueno, uso la A y la B, depende. El C no lo uso.

I: Ahora el Lab.

E.11: A y B sobre todo, el C no tanto.

La4:

E.11: Uso la A o solo la mano izquierda, por ejemplo en un pasaje de Saint-Säens. Solo la mano izquierda con llave de Mib.

I: Pues ya está.

E.11: Muy bien, muy interesante.

I: Muchas gracias por tu tiempo y por tus aportaciones.

Entrevista 12

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.12: Empecé sobre los 7/8 años, a ver… en el verano que tenía 7 años que iba a cumplir 8. Y fue por mi tía, a mí no me dieron opción. La banda fue a Kerkrade[84] y ahí vio que hacía falta fagot y que tal vez podía tener futuro porque había pocos. Y fue por eso, no me dieron opción a elegir, al principio el instrumento era muy grande, pero después ya muy bien, creo que acertó mi tía.

I: ¿Dónde has estudiado? y ¿Con qué profesores?

E.12: En Alicante con Juan Iznardo, y el superior en Murcia con Joaquín Franch, y después clases… pues eso, con Merenciano, Enrique Abargues, David Tomás, con Eckart Hübner ahí en Jávea, con Juanito Sapiña, un curso con Thunemann en el Musikene.

I: ¿Sueles participar en congresos relacionados con tu instrumento?

E.12: Si, el de la Double Reed Society en Birmingham, creo que fue en 2009. Después se hizo en América y después ya nada. Fui con Salgueiro, el que está en Galicia, coincidió en nuestra época de la JONDE así que nos fuimos para allá.

I: ¿Y qué tal, qué te pareció?

E.12: Fue genial, muy buen ambiente, muchos conciertos, recuerdo un cuarteto de Japón, impresionante.

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial?

E.12: Bueno, Enrique Abargues fue el que me ha marcado, porque terminé la carrera muy joven y… sí, había quien decía que tenía condiciones pero realmente él fue el que me supo enderezar un poco.

I: ¿Qué experiencia tienes como intérprete?

E.12: Pues estuve en la JORVAL[85], después en la JONDE[86] y también tuve la suerte de pasar por la Mundial en la etapa que estuvo por aquí por España. De hecho fue después del primer año de la JORVAL cuando dije: "Yo quiero ser músico". Yo creo que las orquestas jóvenes son muy positivas para los que tienen la suerte de estar. A nivel musical y personal, me gustaría tener otra vez 18 años

84 Donde se realiza uno de los más prestigiosos certámenes de bandas de música. El Word Music Contest Kerkrade (Holland).
85 Joven Orquestra de la Generalitat Valenciana.
86 Joven Orquesta Nacional de España.

para poder volver. Estuve en la Orquesta de Elche y ahora estoy en la Banda Municipal de Palma de Mallorca desde 2013.

I: ¿Y como profesor?

E.12: Pues en escuelas de música estuve en Callosa d'en Sarrià, Altea, Benidorm, La Vila y en Denia, eso de escuelas de música. Después en conservatorios estuve tres años en el superior de Alicante, en el conservatorio profesional de Xàbia estuve dos años y medio más o menos.

I: ¿Sobre el tema de las digitaciones, alguna vez habías pensado que se debería investigar?

E.12: Pues justo ayer tuve un concierto y tenía un trino en el Reb grave, un trino Reb/Mib y hacía lo que podía porque no encontré posición útil.

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot?

E.12: Pues es lo que te comentaba, yo pienso que depende del alumno, aunque mi experiencia como profesor tampoco es muy amplia, pero si el alumno responde, igual sería bueno darle dos o tres posibilidades cuando aprenden las digitaciones, pero si lo ves más limitado sería mejor darle la que el profesor considere que es la más adecuada para él, como estándar, y más tarde ya se le irían introduciendo algunas digitaciones alternativas, para ofrecerle más herramientas.

Yo tuve una alumna de Denia que era un diez, ya podías ponerle ejercicios y digitaciones que lo absorbía todo, entonces ya desde bien pequeña le daba digitaciones alternativas, en cambio he tenido otros alumnos que tardaba semanas en aprender la posición básica, entonces a estos ni me lo planteaba, así que depende mucho del niño.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot? Y después, ¿Qué notas cuando acabe el grado elemental de fagot?

E.12: Yo, por mi experiencia, yo empiezo del Do al Fa central y después ya voy bajando al Fa grave. A partir de ahí depende de si lo asimila bien, si empieza con fagot o con fagotino, si empieza con el fagot entero o solo con la tudelera. Pero igualmente, la chica esta que te comentaba en dos clases ya hacía una escala completa y otros solo para que soplen ya te tiras varias semanas.

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno conozca varias digitaciones para una misma nota?

E.12: Buf, preguntas trampa…(risas). Yo creo que a principios de grado medio, primero o segundo, que el alumno está más receptivo, ves que ya toca cosas, alguna obrita, puedes empezar a trabajar

afinación, pienso que podría ser un buen momento para que vean que hay distintas posibilidades, alguna posición que suene mejor u otras para trinos...

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.12: Pues la verdad es que no. Yo creo que las que hago son las más acordes, pero esas son las que me van a mí con este instrumento.

I: Cuando enseñas a un alumno alguna digitación nueva ¿Qué trabajo le recomendarías para que hiciese en casa?

E.12: Normalmente si está entre dos posiciones reales, lo que suelo hacer es por cromatismos, subir y bajar, primero en blancas, después negras.... básicamente por cromatismos.

I: ¿Qué material crees que debería generar esta investigación para hacerla realmente útil para el profesorado?

E.12: Hombre, si se hiciera un libro con una guía, está claro que cada marca de instrumento es un mundo, pero ofrecer distintas posibilidades incluso por edades, o etapas de estudio. Poner, por ejemplo, "para grado elemental esto es lo ideal, para grado medio se puede introducir esto". Es muy laborioso, pero creo que podría resultar muy útil, igual que con las cañas: "a 27…a 28…" Creo que si se hiciera este estudio, que es muy laborioso, no sé cómo te has metido ahí, podría ser muy útil.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando comenzaste a estudiar fagot?

E.12: Yo antes de ir a Alicante, me dio clase uno de aquí de la banda, él me pasó las digitaciones del Weissenborn, y además me las iba apuntando. Después, cuando estuve con Iznardo, me las decía él, pero nunca nadie me ha venido con un libro o método con las digitaciones, básicamente era el boca a boca.

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que conociste una digitación alternativa para la misma nota?

E.12: Con certeza no, sería montando alguna obra, para algún trino, pero no recuerdo ni año ni nada. No te estoy ayudando mucho ¿eh?

I: Como diste clase con más de un profesor ¿Te cambiaron alguna digitación?

E.12: Si, sobre todo en el registro sobreagudo, me cambiaron el Lab y el Si. Esas han sido las que más.

I: ¿Qué motivos te daban para que cambiaras la digitación?

E.12: Básicamente afinación, igual empaste pero más que nada afinación.

I: Cuando terminaste tus estudios superiores ¿Conocías ya todas las digitaciones que utilizas actualmente?

E.12: No, he ido aprendiendo, porque después fue cuando estudié con Enrique Abargues y él me ayudó mucho.

I: ¿Cuántas publicaciones dedicadas a las digitaciones conoces?

E.12: Conozco las de los libros que uso para las clases, que suele venir algo básico, Y unas fotocopias que me pasaron en un curso, pero no conozco nada más, como tal.

I: ¿Actualmente cuáles son las notas en las que tienes estandarizadas más de una digitación dependiendo del pasaje?

E.12: Las que más suelo cambiar es en el registro grave, tapando para apianar. Por ejemplo, el Sol tapando el Mi grave, Fa#, La. En el registro agudo hacer el Lab solo con un dedo en la mano derecha, el Fa# haciendo el armónico de Si. Después el Mib central haciendo solo la mano izquierda para el Concierto de piano de Ravel por ejemplo.

I: ¿Recuerdas haber utilizado en algún momento alguna digitación alternativa para algún pasaje orquestal?

E.12: Si, ya te digo, por ejemplo, el Concierto de Piano de Ravel, que tuve la suerte de tocar, y el Mib me ayudó mucho. También usar el Fa# del armónico de Si. Recuerdo también cuando toqué la Patética, el Mi grave hacerlo con un trapo en la campana[87], eso no sé si contaría como digitación alternativa. Pero claro, ahora hace ya mucho que no toco en orquesta, y el nivel de exigencia no es el mismo respecto al de la banda de música. Ah! El trino La/Si agudo en la Ciranda das sete notas también me vino muy bien.

I: ¿Sueles utilizar las llamadas llaves de resonancia (llave de Do#2 y de Re#2) en alguna nota?

E.12: Si, para el Sol central incluso a veces para el Sol grave, yo suelo enseñarla así. También pongo la llave del Mib grave a partir del Mi agudo hacia arriba no la suelto.

I: Ahora, de las digitaciones donde hay más variedad o polémica, me gustaría que me dijeras ¿Cuál sueles usar como digitación "principal"? ¿Por qué motivo?

Mib3 (central):

87 Al introducir un trapo o bayeta en la campana del fagot se consigue que suene más piano, como si se pusiera una sordina. Un ejemplo de esta práctica la encontramos en la tercera bagatella de las Sechs Bagatellen de György Ligeti dónde el autor escribe: "Bassoon con sordino: Push a cloth into the bell".

E.12: Yo uso la B como estándar, para algún pasaje la C, para pasajes rápidos. La A la conozco pero no me va bien.

I: El Do# agudo.

E.12: Normalmente uso la B, me funciona muy bien. Algún pasaje rápido la A, la C pocas veces. La A también para pasajes rápidos.

I: Y el Re.

E.12: También uso la B, el vienés en mi fagot no va bien porque se queda demasiado alto.

I: Después el Fa#

E.12: La B también, a veces la A para trino o para algún pasaje de música francesa por el color. La de la C no la conozco.

I: Después el Lab.

E.12: La B pero sin Sib. Conozco las otras dos, pero uso esta.

La4:

E.12: Para el La agudo si que uso la A. A veces para algún trino la C. La B nunca la he probado.

I: Pues ya hemos terminado.

E.12: Es muy interesante, a mi todo esto me mola mucho, pero reconozco que es un trabajazo, un berenjenal, muy bien.

I: Sí, lo es pero es necesario, poco a poco lo sacaremos (risas). Muchas gracias por todo.

Entrevista 13

Investigador: ¿A qué edad empezaste a tocar el fagot y por qué elegiste ese instrumento?

E.13: Empecé con 13 años y empecé antes con…no, miento, 14 o 15 años empecé con el fagot. Empecé con 11 años con el saxo, eso fue en el colegio público, y llegó un momento en el que había una orquesta que necesitaban fagotes y por esa razón me hicieron probar el fagot para poder cubrir el papel de fagot en la orquesta en el mismo instituto .Y además decían que había pocos fagotistas, así que si te gusta tienes más posibilidad de obtener una beca para ir a estudiar en un conservatorio o una universidad, y al final fui a la Universidad de Carnegie Mellon y necesitaban fagotes, en principio no iba a ser músico, iba a estudiar economía pero…

I: Te enganchó un poco el fagot.

E.13: Me ficharon para muchas actividades y tampoco tenía mucho tiempo y me gustaba tanto que dije, si es así… así es la historia

I: ¿Dónde has estudiado fagot?

E.13: Empecé con un profesor... Mi primera clase fue con otro alumno de fagot del instituto, que ahora es un alto cargo del partido de los verdes de Estados Unidos, sigo en contacto con él. Él tenía un profesor en Long Island en Nueva York de donde yo soy, que se llamaba Walter Stein, un hombre que tocaba en la Sinfónica de Baltimore, luego tocó mucho en Broadway, bolos así y era en particular. Tenía la orquesta en el instituto, clases particulares con este señor, en los veranos campamentos de música y cursos que son de vivir durante 4 o 6 semanas en otro lugar y tocar en la orquesta; así que hasta llegar a la Universidad de Carnegie Mellon en Pittsburgh después del instituto sobre todo la instrucción de fagot con este señor. Arthur Kubey era mi profesor en la Universidad, era el principal en Pittsburgh con Fritz Reiner, con Steinberg, André Previn después... bueno Fritz Reiner y Steinberg eran los grandes de... los 40 y los 50, tiene muchas grabaciones muy buenas... Bueno, era muy buen profesor musicalmente. Próxima pregunta, estoy desvariando un poc…(risas).

I: Además de esos profesores, ¿diste clase con más gente así en cursos...?

E.13: Si en algunos cursos, hubo un verano que di con Arthur Grossman, que tocaba con un quinteto Sony Ventorum también muchas grabaciones. Un verano di clases con él y otro que era de *Freelance* en Nueva York que era William Scribmer. Y mi profesor cuando fui a la Juilliard para el master fue Steve Maxym, era el principal de la Metropolitan durante muchos años, era como un tipo padrino, el profesor máximo en Nueva York de aquellos tiempos.

I: ¿Has participado en congresos relacionados con el fagot tipo la International Double Reed Society o AFOES?

E.13: Hice una vez la *international* luego empecé a trabajar y las vacaciones era para vacaciones. Una vez hace años, con el mismo chico con quien toqué ahora porque teníamos un trío, ahora el oboe está en la Metropolian con el corno inglés y este clarinetista es profesor en la Universidad de Maryland. La idea era hacer el trío porque él es puertorriqueño, el oboísta, y tiene familia en Madrid y era como…como yo estoy aquí por lo menos me sigo relacionando con el oboe. En lo que yo he contribuido es con varios artículos que he escrito y que están publicados en la revista de la *International*, la IDRS. Y también publiqué hace poco uno en el de AFOES. Pero los artículos uno era sobre ejercicios de afinación, otro sobre una especie de doble picado que aprendí de Bernard Garfield, otro con el que estudié. Ese hombre tenía una manera de doble picado, no hacer ta-ka-ta-ka de cuatro, y usar la garganta solo para una de las cuatro notas. Depende del contexto, de la nota, del fraseo haces como si fueran arcos, ta-ka-ta-ka, ta-ta-ka-ta, ta-ka-ta-ta. Eso te da más libertad y control, expresivo sobre la calidad del ataque y para que no sea ametralladora. Y todo viene de intentar conquistar los solos de la cuarta de Beethoven. La garganta lía un poco con la apoyatura. No siempre funciona pero bueno, otras opciones.

I: ¿Hay alguno de esos profesores que te haya marcado por algún motivo especial?

E.13: El de Pittsburgh, Kubey, más que nada por la atención, el cariño y el amor que desarrollaba y el trato personal. Hacia final de su carrera, durante mis últimos años de estudio, concretamente el último año recuerdo que fui a su casa y nos sentamos y leímos todos los papeles de primer y segundo fagot de las sinfonías de Brahms, de Beethoven, de Mozart, todos los importantes y pasamos horas en su casa y daba gusto, ¿sabes?

I: Como intérprete ¿qué experiencia tienes? ¿Dónde has trabajado o por qué puestos has pasado?

E.13: Quizás el primer trabajo profesional era en la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, era en el 83 después de mi tercer año de conservatorio o universidad, pero fue justo cuando la moneda cayó y algunos profesionales americanos de ahí se marcharon, estaban ganando el 25 por ciento de lo que ganaban antes en dólares, así que estaban buscando gente para rellenar y tuve un enchufe ahí que hice una temporada entera con ellos. Y después cuando fui a Nueva York trabajé en varias orquestas como extra en la Sinfónica de New Jersey y en varias orquestas de bolo como la Manhattan Simphony o la American Shymphony con unos 6 conciertos al año. Toqué en un quinteto de viento madera, Quinteto de las Américas que se especializa en música latina y americana de Estados Unidos y también hice giras y toqué en Broadway, era uno de los primeros en tocar Cats y por estar en ese

mundo hice una gira con la música de Andrew Lloyd Webber y con Sarah Brightman que era la soprano que cantaba el Fantasma de la Ópea. También toque con la orquesta de la Ópera de Nueva York cuando hicieron sus giras, era buen pago, trabajo duro, pero siempre tocar 5 o 6 veces a la semana la misma ópera en lugares diferentes. Así eran las cosas hasta que llegué en el 91 a Asturias. Tuve una pequeña estancia en el conservatorio de Oviedo, pero más que nada mi trabajo aquí ha sido con Magistralia, hice dos cursos de verano, colaboraba como director en una orquesta joven. Pero más que nada ha sido en Noreña con una bandina que yo fundé con los niños pequeños y con clases ahí.

I: ¿Alguna vez habías pensado sobre el tema de las digitaciones, que hacía falta investigar algo más?

E.13: Yo he tenido muchos profesores que han dedicado mucho tiempo a... todos estos que menciono, tienen sus trucos, e incluso algunos más con los que he tenido escaso contacto. Por ejemplo recuerdo que me enseño para picar el fa# agudo en *pianissimo* abrir un poco el segundo dedo de la mano izquierda, el corazón, abrir un poco, y el picado puedes hacer sin nada. Si lo cierras totalmente depende de la caña. ¿Conoces esa no?

I: No, no

E.13: Pruébala. Recuerdo exactamente quién era, Charles Ullery, en la Saint Paul Chamber Orchestra en Minnesota, que tenía una clase sólo en grupo con él y era una de las cosas que nos enseñó y nunca olvidaré, y ahora lo uso en muchos lugares. Ahora no lo puedo hacer con mi fagot pero empezar por ejemplo con el *Der freischütz* de Weber que es con do grave, y ahora con el fagot que tengo funciona bien pero con otro que tenía, podía tocar el Do sin tocar el Si, bajar el Sib y eso ayuda mucho.

I: ¿Cómo crees que es la mejor manera de ir introduciendo las digitaciones a un alumno cuando empieza, o sea, con qué notas empezar?

E.13: Podemos empezar con el fa. Yo hago un ejercicio desde el primer día: tengo un palo redondo de madera y he taladrado 3 agujeros con la distancia exacta del fagot y para aislar un poco el problema que es el anular, que siempre quiere cerrar. En la primera clase claro, es saber montar el fagot, cuidar de la caña y todas las cosas básicas; pero ya desde el primer día le doy esto y les digo, cuando estés viendo la tele, cuando estés sentado en la mesa esperando para comer haces esto, pon el dedo ahí y levanta y pon, incluso intenta estirar más, un par de ejercicios y además recordar no colapsar los dedos y tener lo que yo llamo martillitos, y levantar y poner, hacer uno por uno, un par de ejercicios, pero con este palo, así no está con el peso del fagot, no está pensando en soplar y respirar, está entrenándose aparte y he tenido éxito con eso, si lo hace el alumno viene y no tiene tanto problema,

cuando son pequeños además es más problema, pero es una cuestión de desarrollar los músculos y un poco de flexibilidad. Pero ya claro, la progresión normal, Fa Mi Re Do, una vez que están en su sitio empiezan a bajar desde ahí y luego poco a poco una vez que llegan al Sol grave ir al Sol agudo, con el cambio.

I: ¿Durante el primer año que tesitura recomiendas que alcance un alumno?

E.13: Cada uno tiene su…como yo no estoy en una escuela muy oficial…yo no paro, yo creo que lo que anima al alumno, sin que esté demasiado cargado, pero intento bajar por lo menos al Do grave en el primer año, y si pueden Sib porque mola, disfrutan de hacer ese sonido, es lo que están deseando hacer, los graves. Y luego los agudos sin exigir demasiado, pero si el primer año pueden llegar al Sol serían un buen logro.

I: ¿Y hacia qué curso crees que sería buen momento que un alumno consiguiera hacer la tesitura hasta el Do sobreagudo?

E.13: También depende, no sé cómo van los cursos de estudios ahora, pero en el segundo año yo creo que deberían llegar a esa nota. Tengo que traerte, no sé si tengo copias, escribí un libro de estudios y bueno, no sé si tiene lugar en la literatura práctica porque son un poco difíciles. Intenté incluir todo… era a base de que buscaba estudios, una vez que tenía todas las notas hechas, me encontré haciendo uno con bemoles, otro con sostenidos, para cubrirlos todos, así que escribí esos estudios que lo tenían todo, las 12 notas cada uno, cortos, musicalmente no muy complejos, con una estructura clara A-B-A quizás o variar un pequeño ritmo o motivo.

I: Pero... ¿para alumnos ya avanzados?

E.13: Si, para tercer o cuarto año, una vez que tenga todas las notas. Incluso hice un par de papeles de piano, lo tocaron en Avilés, con Jesús[88] ahí. ¿Cuándo suelen llegar a do agudo? Hacia el cuarto o tercer año.

I: Cada alumno tiene un ritmo, depende un poco del alumno, igual alguno llega en segundo año y otros que en cuarto le cuesta.

E.13: El trabajo de escalas vemos que a veces ponen en práctica esos agudos...

I: ¿Cuándo crees que sería buen momento para enseñarle a un alumno que hay una digitación alternativa para un pasaje concreto?

88 Jesús Miranda, profesor del Conservatorio Profesional de Música de Avilés.

E.13: Yo digo que lo antes posible, así se acostumbran. Pensando que son como esponjas al principio, no saben nada, si ellos están tocando una única posición durante demasiado tiempo es muy difícil hacerles cambiar de posición en otras ocasiones. Hay algunos que no, que se adaptan muy rápido. Por ejemplo si está haciendo una escala cromática subiendo una posición y bajando otra. Coger el Fa# con el meñique ya después de Fa# grave o medio y la octava de Fa# agudo puedes hacer con 1, 2 con Fib o 1, 2 y Fa. Y yo les digo subiendo conectando con Sol, luego bajando conectando con Mi. Y lo mismo hizo un profesor que tuve de clarinete en Estados Unidos, estaba tocando en Broadway y tenía un profesor famoso de clarinete ahí y ya desde el principio, subiendo este, bajando el otro.

I: Yo me encuentro con alumnos que empiezan el superior y nunca han usado la llave del Fa# y ahora para ellos, les descoloca mucho pero si vas a hacer Sib…

E.13: Si, si, en algún momento por lo menos en grado profesional. Hay algunos que se utilizan muy poco, como el sol# con el pulgar, no se por qué incluyen esta llave. Yo lo utilizo cuando hago estudios de escalas, cuando estoy en Fa# Mayor, a veces hay que cogerlo así pero... puede ser una o dos veces para facilitar un salto. Esa es quizá la llave menos utilizada, menos quizá el Sib entre los dos... Pero si, si, yo por eso creo las alternativas lo antes posibles, y hacerlo como un juego también, mira tienes otra opción es como otro idioma, como otra palabra para decir la misma cosa.

I: ¿Conoces algún método que trabaje el aspecto de digitaciones?

E.13: No

I: ¿Qué ejercicio recomendarías a algún alumno para trabajar una digitación nueva?

E.13: Pues en estudios primeros. Yo creo que es importante que aparezca en un estudio corto y fácil para que no solo sea blanco, negro y gris, una posición nueva, que tenga algo que ver con una frase musical, y que los dedos bailan y no solo sea mecánico. A veces los dedos tiene que mover en ligado o staccato juntos con la música. También es otra cosa que robé de los clarinetes que llamamos dedos rápidos, hay estudios donde separas, donde hacemos sin ligaduras todo staccato, súper lento, donde tocas la nota, dejas un silencio y cambias rápidamente la próxima posición y luego tocas, y luego cambias la posición en un silencio, y luego tocas. Es casi más rápido que es silencio, es nota-cambio, y ese cambio es la nota que sigue. Y eso es una técnica que utilizo para nuevas posiciones o posiciones difíciles con cualquier estudio, cualquier pasaje difícil que pueda tener. Y les digo, aunque les parece que estas tocando a una fracción de la velocidad, ese estudio te va a ayudar a ser rápido, porque estás haciendo en un microsegundo el cambio y tus dedos están aprendiendo, y estás aislando lo de tocar la nota, independizando las dos acciones que es el dedo y soplar, y lo que es la embocadura y la

posición y todo. Incluso para clarinete hay estudios especialmente diseñados para eso, no solo cambiar los dedos, sino embocadura y todo, y garganta... Y funciona cuando lo hacen.

I: ¿Qué material crees que debería de generarse cuando termine esta investigación, para que sea realmente útil?

E.13: Si hay una base de datos, de referencia para que todos podamos acudir para redondear la experiencia que cada uno ha tenido. Yo siempre estoy abierto a encontrar nuevas ideas, posiciones, estudios y maneras de afrontar. He intentado inventar estudios o ejercicios, cuando se toca el Ravel el concierto en sol Mayor, incluso este año lo tocamos y empecé a tener por primera vez el problema de tendinitis, así que es importante mantener el estrés fuera todo y no pasarse y ser consciente, lo aprendí de la manera más difícil, pero para poder enseñar a los alumnos también, las experiencias malas nuestras hay que... si lo pasamos, es más fácil ayudar a los otros. Si esto crea algo que todos puedan utilizar como referencia puede tener un gran valor.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones a ti? Si te las decían oralmente, te las apuntaban o utilizaban una tabla...

E.13: La verdad es que no apunté mucho, tampoco tuve tabla, era todo sobre la marcha. Tengo mis primeros libros de estudios con Walter Stein que algunas te las apuntaba pero una vez que las tienes memorizadas, si estudias constantemente no hace falta, si alguna vez hace falta lo tienes ahí. Incluso ya cuando me piden una posición tengo que coger el fagot porque lo tengo memorizado.

I: A veces es difícil sin el instrumento.

E.13: Por ejemplo me pidió un alumno este verano el trino de La agudo al Si agudo, que aparece en la Ciranda y en Berlioz. Estábamos mirando la Ciranda, y uno que funcionaba para mí no funcionaba para él, y estábamos... bueno, tienes que buscar tú lo que tu fagot.

I: A cada instrumento le va mejor una posición u otra, o por la manera de tocar...

E.13: La caña, el tudel, la manera…

I: ¿Recuerdas cuánto tiempo llevabas tocando el fagot cuando pudiste hacer la tesitura entera?

E.13: Si, poco después, ya te digo estaba tocando el saxo, tenía un profesor muy dedicado a las escalas. En Estados Unidos hace un siglo, a principios del siglo XX el fagot principal de la Filarmónica de Nueva York se llamaba Simon Kovar y este sí era un gran padrino del fagot en Estados Unidos y muchos de sus alumnos fueron Leonard Sharrow, Maxym que era mi profesor, Kubey, Arthur Grossman, muchos de sus alumnos también... Pero Kovar tenía un libro de escalas y me lo

regaló, no recuerdo qué profesor, pero tampoco lo utilizábamos, tenía muchos estudios de 5 notas pero cosas que puede inventar uno solo, ¿sabes? y buscando las exigencias o buscar los desafíos puntuales. También mi profesor, primero para llegar al do agudo empezábamos con escalas, todo el registro, si haces Do Mayor empiezas con Si grave y si haces tresillos puedes hasta el Si agudo, si haces semicorcheas puedes hacer una nota más o una nota menos que este Si, o Do o hasta La. Y empezábamos a hacer desde el principio, semicorcheas con muchas articulaciones empezábamos en Si o empezábamos en Do y llegando hasta el Re y todo esto... poco después de empezar las clases particulares con él. Otra cosa es que no recuerdo cuanto tiempo estuve con él antes de hacerlo pero lo hice todo en el instituto con él, y arpegios mayores y menores, lo que no hicimos en estados unidos era el tema de los franceses de hacer cuartas quintas u octavas, igual lo vemos poco práctico, si no vas a tocar el concierto de Rossini... pero toda la técnica nunca viene mal.

I: ¿Has tenido que consultar alguna vez una tabla de digitaciones o un libro para algo en concreto?

E.13: Más bien, para trinos, para trinos de vez en cuando.

I: ¿Recordarías cuándo fue la primera vez que aprendiste que había una posición alternativa para la misma nota?

E.13: Puntualmente no, recuerdo aprender el Fa# meñique, el otro Fa# con Fa, el otro con Sib pero no se cual aprendí primero, casi a la vez. Pero el Mib…buscas la pinza, el pellizco llamo yo, el *pinch* en inglés.

I: Como diste clases con más de un profesor ¿hubo alguno que te hiciera cambiar de digitación?

E.13: No, recomendaban o daban ideas, pero nunca cambiar directamente. Una cosa diferente es quizás Do#, nosotros lo hacemos igual arriba que abajo, y tenía la opción de hacer 2, 3 y 4 con la izquierda con la octava; pero el sonido que tenemos en Estados Unidos esta posición no encaja muy bien con la escala, está un poco fuera de... sobresale un poco respecto a las otras.

I: ¿Cuándo terminaste tus estudios conocías todas las digitaciones que conoces ahora?

E.13: No, no, eso siempre aprendes cosas nuevas, un par de cosas nuevas, un par de ideas nuevas que te dan los compañeros que no sabías.

I: ¿Y conoces algún libro de digitaciones?

E.13: Nunca, salvo un trino para buscar en internet, antes de internet también, yo mi carrera empezó... antes era llamar por teléfono, ¿tienes un trino para eso? O preguntar a un compañero, mirar disimulando...

I: ¿Qué notas son las que habitualmente sueles cambiar más?

E.13: El Fa# agudo suelo usar los dos dependiendo del contexto, por el sonido... el Fa# agudo, digo. Porque el grave con el fagot que tengo ahora no tengo que utilizar la posición sorda, con las dos llaves de paso seguidas y el Mi grave, que es para tocar en piano, para el principio del Romeo y Julieta de Tchaikovsy; y tiene que ser muy piano y muy oscura. Pero con el fagot que toco ahora, que es un Heckel 8000[89], no hace falta tanto. Pero el agudo sí dependiendo del color y del contexto, y suelo poner la misma posición... buscando cada nota a ver...

I: Y ¿recuerdas en algún pasaje en concreto tocando en la orquesta que el hecho de poner otra digitación te haya ayudado considerablemente?

E.13: A veces sueltas el La agudo en la mano derecha, a veces en La Historia del Soldado, en el Ragtime, es un quintillo muy rápido y es un buen momento para tener esa posición.

I: Para tocar pianos sí que sueles usar otras posiciones, ¿no?

E.13: Bueno, yo toco segundo fagot y es importante pero…

I: Controlas todo con el aire, la caña…

E.13: Sí, si. Con el otro fagot si, con este como te dije, con el Do grave, con el Fa#. Es famoso poner sordina para Mi grave, poner el Do# para ayudar con la afinación y el Sib grave.

I: Y las llaves esas de resonancia que se llaman, de Do# y Re grave ¿las usas en general?

E.13: De Mib grave si, y las enseño desde Fa agudo y todas las notas hacia arriba desde Fa.

I: ¿Y la del Do# para alguna nota?

E.13: Solo para el Mi grave y para ninguna otra. Y tampoco yo bajo las llaves de octava para La y Si y tengo que cuidar, a veces doy un pequeño toque para que no rompan estos famosos fallos en los sistemas del fagot. No sé si conoces el sistema Weisberg, él ha puesto unos agujeros en el sitio donde acústicamente es ideal para cada uno desde La, Sib, Si, Do, no sé si hasta Re, que abre, añade muchas llaves al fagot; pero en teoría no va a romper nunca porque están abiertos en el sitio ideal, y las desventajas son que es muy difícil mantener ese fagot en condiciones porque es muy delicado el mecanismo.

I: De las notas que hay más diversidad de opiniones ¿Cuál es la que sueles usar tú, o cuales si hay más de una? Este sería el Mib central, con algún dedo de abajo o solo la mano izquierda.

89 Los fagotes Heckel de la serie 8000 están fabricados entre 1936 y 1943.

E.13: Sólo mano izquierda (C) y el otro (A), son los que utilizo sobre todo.

I: Es el agudo, solías hacer el A ¿no?

E.13: Si, el A

I: ¿Utilizas alguna vez estos para algo?

E.13: Muy pocas veces.

I: ¿Y el Re? este el de dos dedos, y el normal.

E.13: Sí, el normal (B)

I: Fa# agudo

E.13: Bueno yo... Si, la B y la C aunque suelo cerrar el tercer dedo (agujero de Do). Pero yo pondría B y C, casi igual, de manera intercambiable (la C con resonador, Mib grave). Y esto (A) a veces sin medio agujero, en momentos de trino o de técnica rápida lo meto.

I: ¿Pero medio tapado o destapado?

E.13: Si, pero no voy a picar con esta posición, lo utilizo en cambios o si hay pasajes rápidos pero pocas veces, pero cada temporada quizás un par de veces, sobre todo improvisando, que estoy buscando sonoridades distintas quizás un poco desafinado para hacer *glissando*.

I: Lab agudo.

E.13: En este (C) también utilizo el resonador[90].

I: La B ¿la usabas? Claro es que después cada instrumento… sobre todo esta no?

La4:

E.13: Sí, sí , la A. Eso no sabía que hay gente que utilizan estas otras.

I: Si, algún fagotista me ha dicho que ésta (D), la misma que has dicho tú, es decir sólo con la mano izquierda, la utilizan para pasajes rápidos.

E.13: Sí para pasajes puntuales.

I: Pero de normal la A. Aquí en España hay bastante gente que utiliza esta, igual para el Lab que para el La, o sea Fa y Sib.

90 El resonador mencionado se refiere en concreto a la llave de oído.

E7: También la gente se acostumbra por la manera de soplar, o sus cañas, para que entre por ejemplo el do# este. Yo lo intento pero no puedo con esto, pero a otros les encaja, tiene la caña más dura... la americana es un poco más suave, más brillante, en algunos casos muchos más brillantes. Yo lo he intentado, estoy con Vicente que estudió en Friburgo y todo...

I: Claro. Bueno, pues ya está, hemos terminado, mucas gracias por tu tiempo y tu colaboración.

Entrevista 14

I: ¿A qué edad empezaste a estudiar fagot y por qué elegiste ese instrumento?

E.14: Pues empecé a los 11 y porque quería tocar un instrumento de sonidos graves, estaba dudando entre el contrabajo o el fagot, y al final en ese momento, cuando me pusieron los dos delante dije: el fagot, y fue por eso. Empecé a cantar en el coro del colegio y me gustó la música y dije "pues yo quiero tocar un instrumento" y cogí el fagot, fue porque yo quise vamos.

I: Hay poca gente que haya empezado eligiendo el fagot.

E.14: Si, sí, yo fue porque quise.

I: ¿Y dónde has estudiado y con qué profesores?

E.14: Pues empecé en la Escuela Municipal de Música de Oviedo, y luego en el Conservatorio Profesional, y Superior, todo en Oviedo. Y tuve de profes a Luis Alberto Rodríguez Moreno, ¿lo conoces?

I: Sí, de oídas, no personalmente, pero sí. Que toca bajón también…

E.14: Si, tiene instrumentos antiguos. Y luego el superior con Rafa Zanón ¿lo conoces también?

I: Sí, lo conocí el verano pasado

E.14: De Manises es él. Pues con ellos, o sea, finalmente con ellos.

I: Y después ¿cursos y eso?

E.14: Puf, cursos…madre, la época de los cursos…bueno, aparte de cuando te conocí a ti.

I: Con David Tomàs…

E.14: He hecho cursos aquí con John, hice cursos con Abargues, con Pascal Gallois, con Gustavo Núñez. ¿Con quién más hice cursos? Uf! hice uno hace un montón de años con Melitón… mogollón, mogollón de años…y no sé…tendría que revisar.

I: ¿Hay alguno que te haya marcado por algún motivo especial, o algún profesor, ya sea oficial o extra oficial que te haya marcado?

E.14: No sé, no sabría decirte…es que no sabría. Me llama la atención que gente que está en orquesta aporta muchas cosas pedagógicas. Creo que he aprendido cosas con gente que estaba en orquesta que luego en el conservatorio no me las enseñaban, creo que es muy complementario. Yo siempre hice

cursos, más de joven también. Pero bueno, lo que tú dices, los pasajes rápidos hasta que no estás en el momento que los tocas no…

I: No has estudiado en el extranjero ¿no?

E.14: No

I: ¿Y has participado alguna vez en Congresos tipo AFOES? ¿O en encuentro así de fagotistas o eso?

E.14: No. Me tengo que hacer de AFOES, ¿eh? Lo tengo pendiente.

I: Si sí, está bien. El año que viene será en Murcia.

E.14: Estuve a punto de ir al de Zaragoza el año pasado y al final como no estaba metida en el ajo e iba a ir sola…

I: Pero allí te encuentras con un montón de gente.

E.14: Ya, bueno venga, me tengo que hacer y a ver si me meto en el tema. En septiembre, cuando empiece el curso me hago de AFOES.

I: ¿Qué experiencia tienes como intérprete, dónde has tocado…?

E.14: A ver, yo me he movido sobre todo por Asturias, en orquestas de Asturias, y orquestas jóvenes, bueno y en bandas también. Y bueno, ahora ya en mi etapa profesional, en la Banda de Oviedo, en la Joven de Oviedo, en la Joven Orquesta Sinfónica de Asturias, cuando existía, que ahora no existe; la Orquesta que tenía la Fundación Príncipe de Asturias, que está en torno a los cursos, en la que había en Gijón, la OSGI, ahora ya tampoco existe. Se lo cargan todo, pero bueno.

I: Y ahora ¿desde cuándo estás trabajando?

E.14: Dos años hace ahora.

I: Y como profesora, ¿has dado clase alguna vez a alguien?

E.14: Si, he estado dando clases a niños, lo que es a Grado Elemental en una escuela en Oviedo, una escuela privada. Y he estado 5 años dando clase allí, y es algo que me gusta mucho, de hecho, mi idea era tirar por ahí, pero bueno, las vueltas que da la vida.

I: Como ahora tampoco salía nada...

E.14: Claro si al final, es lo que salga. Pero además el tema de niños me gusta mucho. Me gustan más los niños que los adultos, pero bueno, algún día retomaré esa faceta.

I: ¿Alguna vez habías pensado sobre el tema de las digitaciones? ¿Te has encontrado con problemas o con dudas, pensabas que era importante que se hiciera algo?

E.14: Yo sí, el tema de digitaciones sobre todo cuando llegabas a orquesta, y problemas de afinación. Yo creo que más que pasajes, problemas de afinación, por lo menos mi experiencia, o con mi instrumento o con mi manera de tocar. Sí que es verdad que yo ahora que estoy en Madrid, noto el instrumento de diferente manera, hay notas que aquí se me quedan súper altas y allí no se me quedan tan altas, y sí, es un tema que tendría que profundizar más. Luego, claro cuando tu llegas a un curso y te preguntas: "Y por qué éste lo toca de una manera y yo de otra y quién tiene razón, y quién no tiene razón…y la verdad absoluta…quién la tiene ¿no?" Pero si, es un tema que tampoco se trata yo creo, eso lo que tú dices, en las programaciones de los conservatorios no hay un tema de digitaciones, pero sí para solucionar problemas deberíamos de saber, conocer más… Hombre no sé hasta qué punto luego te podrías volver loco y perder musicalidad o a lo mejor otras cosas.

I: Hoy en día en internet encuentras todo.

E.14: Sí, yo me acuerdo, cuando hice yo el trabajo, que hice un apartado de los métodos que Menghini utilizaba como profesor, y claro él allí tenía mucha influencia checa, también mucha influencia alemana, mucha influencia de Francia, porque sus profesores habían ido a Francia y sí que te ponías a buscar editoriales, a buscar libros y una de las primeras cosas que salían en internet era el típico libro de digitaciones. Gente que también han estudiado…yo he tenido profesores que empezaron tocando fagot francés y luego se cambiaron al alemán, entonces yo entiendo que también es mucho herencia de cómo a ellos le enseñaron sus profesores...

I: Sí, además hay muchas posiciones que usaron porque nuestros profesores que tocaban con fagot francés, siguen usando la misma posición y nos enseñaron esa porque es la que usaban.

E.14: Pero que hoy en día tampoco tendría sentido tocar con esa posición en un instrumento alemán ¿no?

I: ¿Cómo crees tú que se deberían ir introduciendo las digitaciones a los alumnos, o sea, por qué notas empezarías a enseñar a los alumnos?

E.14: Hombre, yo cuando empezaba, siempre empezaba con la mano izquierda, Fa, Mi, Re, Do. Además son también notas muy fáciles de leer en el pentagrama y de digitación, es también la mano cerradita para ellos, que es más cómoda, la afinación… bueno, la afinación nada. Y luego ir ya metiendo Si, La, Sol, Fa, la mano derecha. Yo he tenido también niños que cuando empezaban no les llegaban los deditos de la mano derecha y me he tirado meses solo con la mano izquierda, y luego el

Si y el La, pero ya el Sol ya no llegaban, y así te pasas un año a lo mejor. Yo es que ese problema no lo tuve, porque al empezar con 11 años, ya empecé mayor, pero yo es que he tenido a niños con 7 años.

I: Sí, yo he tenido un niño en tercero ya y que no llegaba a hacer el Do#, porque se le destapaba el del Do.

E.14: Y yo me inventaba cosas y se las pegaba en las llaves.

I: Nosotros usábamos uñas postizas y se las pegábamos con silicona.

E.14: Yo creo que las posiciones las que son más raras de horquillas y eso...

I: Bueno, ya que has dado clase te pregunto más cosas. Al terminar el grado elemental ¿qué tesitura crees que debería abarcar un alumno? Según tu punto de vista, tampoco te agobies que no es nada comprometido.

E.14: Yo soy de las que creo que hay niños que evolucionan más rápido y otros más lentos. A lo mejor un niño te acaba grado elemental con menos tesitura y de repente en un año el niño explota y aprende lo que no ha aprendido en grado elemental ¿no? Y luego, sin embargo, hay otros que su desarrollo, ellos van dejado que tú les vayas enseñando y ellos aprenden. Yo las últimas dos niñas que presenté a la prueba de Grado Medio, una acabó tocando hasta el Sol sobreagudo, y la otra tocaba el Re y gracias, en cuanto ponías a hacerte posiciones así un poco más complicadas era imposible.

I: Cada uno tiene su ritmo.

E.14: Hombre, sí que es verdad que la afinación y todo eso nada ¿no? Pero bueno ella sabía. Es que eso es un mundo. Porque yo también me fijaba mucho en mirar las obras estas que te ponen de ejemplo en los conservatorio, y no tiene nada que ver; unos conservatorios te ponen un nivel que dices tú…"es que un niño en grado elemental, habrá el que te pueda tocar esto pero habrá el que no lo pueda tocar". Entonces yo creo que es algo que no exigiría en una prueba de grado medio, a lo mejor exigiría otras cosas, pero la tesitura… Luego hay instrumentos también que te llegan con unos que es normal que no sepan, porque esos es que no me suenan ni a mí.

I: ¿Cuándo crees que sería un buen curso para que un alumno abarcara toda la tesitura?

E.14: Hombre yo creo que al final de grado medio. Es que en el superior no puedes perder el tiempo, entre comillas, de ponerte a aprender digitaciones yo creo. Hombre, yo por ejemplo creo que el sonido en el sobreagudo sigo trabajando y creo que todavía no encontré un sonido mío que me guste que eso a lo mejor sí se puede trabajar más en superior, pero en grado medio conocer las digitaciones yo creo

que sí, sobre todo si se quiere dedicar... si quiere acabar grado medio y ya está pues bueno, mira, pero si luego tiene intención de hacer el superior...

I: ¿Cuándo crees que sería buen momento para que un alumno supiera que hay otras digitaciones para hacer la misma nota?

E.14: Buah! El último ciclo del medio, porque es también cuando la gente empieza a estar en orquestas jóvenes y empiezan a tener un poco más de…si, ¿que tienen a esa edad, 16 o así?

I: Si

E.14: Yo creo que la madurez del niño no le va a liar tanto que es la cosa de…si, quinto o sexto de grado medio, quinto sí. Bueno yo creo que a esa edad, yo iba a cursos, me lo decían y ya no decía ¿qué me estás diciendo? ya lo veía algo como, bueno, otra opción.

I: ¿Conoces algún método que trabaje el aspecto de las digitaciones así en concreto?

E.14: No. Hay algún libro que te pone algún recuadrito con dos opciones en algunas notas sobreagudas pero que no es un libro que trabaje eso.

I: ¿Se te ocurre algún ejercicio que recomendarías a algún alumno para trabajar cuando aprende una digitación nueva o cómo crees tú que se debería ir interiorizando esa posición?

E.14: Tendría que pensarlo… Hombre ejercicios de…a lo mejor no pasándote de la quinta, ejercicios que hacen los metales por ejemplo, a lo mejor hacerlos con una posición y otra con otra posición, pero…tendría que pensarlo, tendría que ponerme a ello más bien, es que es muy complicado.

I: No te preocupes.

E.14: Yo creo que haciendo técnica, porque no vas a decirle que hoy te llegue y te toque una obra con una posición y mañana te toque otra obra con otra posición, así que yo imagino que serían haciendo ejercicios de técnica. Si me mandan a mí tocar una obra con una y otro día con otra…

I: Ahora que ya sabes un poco de que va esto, ¿qué material crees que debería generarse de esta investigación para que sea realmente útil a los fagotistas?

E.14: ¿Material? Hombre, un libro de posiciones sería útil, de decir tú, pues como una especie de guía "tengo este problema" pues ir y no tener que estar buscando una digitación de no sé qué…sino algo más cómodo. Un libro de estudios para trabajarlo también estaría bien. Y luego a lo mejor en referencia a dónde utilizarlo, si lo que quieres es buscar una afinación o un sonido estable o lo que quieres es agilidad en un pasaje. Además es que hoy en día que es todo tan visual, y todos vemos internet y todos buscamos, casi ni preguntamos, antes íbamos ahí a casa del señor a preguntar, ¿oye

cómo haces esto?, pero hoy que somos todos tan autosuficientes, el tener la guía tú en casa y decir tú "voy a solucionar el problema yo solo en casa". Ánimo publícalo, hazlo y publícalo, yo te lo compro que en castellano hay muy poco, o sea poco no, ¡no hay nada!, hacen falta muchas cosas.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones al principio si te las apuntaban o te las decían o…?

E.14: A mí me las apuntaban.

I: Te las apuntaban ¿no? ¿En plan dibujitos de los dedos y eso?

E.14: Sí, a mí me las apuntaban. Yo tengo mis libros con los marcos con dibujitos. También yo creo que es por eso, porque a lo mejor tenías un libro alemán y mi profesor quería que en vez de esa posición hiciera otra posición y me apuntaba la posición que él quería que hiciese. Trinos sobre todo, apuntábamos trinos. Bueno, también por imitación ¿no? Visualmente tú copias lo que está haciendo, pero a mí me las escribían. Que luego al final llegabas a casa y no entendías lo que se había escrito.

I: Veías un circulito y decías es ¿ésta o ésta? Y a la siguiente clase…oye…

E.14: Si, porque yo creo que hay otros instrumentos que las llaves la tienen numeradas y aprenden, los clarinetes por ejemplo, la numeración de las llaves pero yo nunca llegué a nadie que me dijese o que se inventase propiamente… bueno también como diferentes marcas tienen diferentes número de llaves, pero bueno las básicas lo tiene todos.

I: Sería complicado pero igual se puede hacer.

E.14: Eso igual a lo mejor podría ser.

I: Y ¿recuerdas cuánto tiempo llevabas cuando hiciste la escala completa del fagot?

E.14: En grado elemental no la hacía ni de coña, eso seguro. Yo creo que, no me acuerdo exactamente pero creo que en cuarto de grado medio yo creo que la hacía, también porque yo era mayor. Si, vamos yo en grado medio acabé fijo tocando toda la tesitura, haciendo escalas cromáticas enteras, eso seguro, yo creo que en cuarto de medio la hacía, si, seguro.

I: ¿Te acuerdas cuando te decían una posición nueva, si el profesor tenía algún tipo de material, tenía un libro de él o algo? ¿O era de lo que él conocía?

E.14: No, de lo que conocía, sí. De hecho lo de las plantillas estas que te digo, hasta que yo fui adulta y yo las busqué, en clase no…ni siquiera teníamos las típicas esas que ponen en la pared. No sé si era para no confundirnos o para no liarnos, pero no.

I: ¿Has consultado alguna vez una tabla de digitaciones?

E.14: Si

I: Y ¿por qué motivo, recuerdas si ha sido por algún trino, algún piano…?

E.14: Yo creo que sobre todo trinos, sí, porque para otras cosas así de afinación sabes que tu instrumento flaquea aquí y tú ya estás más pendiente ya te la sabes, por decirlo de alguna manera, o te has preocupado en aprendértelas, pero algún trino así, sobre todo en música contemporánea, que dices tú, este no sé si es que no sé hacerlo o no existe…

En su día tuve que buscar también de contra, pero bueno ese ya también sería otro tema, pero de esas también no hay tantas, y hasta que no llegas y tienes un programa que tocar, y dices "bueno, me hace falta para mañana que tengo que ir al ensayo y tocarlo" , no es algo que tú digas "voy a mirar tablas de"…Pero sí, de más mayor sí, he tenido que tirar alguna vez.

I: Y ¿recuerdas cuándo fue la primera vez que te diste cuenta de que había más de una posibilidad para hacer la misma nota? ¿Estabas estudiando todavía?

E.14: Sí, estudiando sí. No te lo sabría decir. Yo creo que fue más bien cuando empecé a ir a cursos. Pues a lo mejor a los 16 o así, que es cuando empiezas a…estás aquí en Asturias en tu conservatorio protegida y cerrada y cuando empiezas a ver cosas dices, "anda pues mira"

I: Como diste clase con más de un profesor, ¿hubo algún profesor que te cambió digitaciones de las que estabas haciendo normalmente, o más o menos seguiste con las mismas?

E.14: No, yo creo que la gente…cuando das clases con alguien no te van a decir, "haz esto" porque siempre está tu profesor oficial, que bueno, hay que hacerle caso porque es el oficial, pero sí que me dijeron "yo haría esto" o "para este pasaje haz esto", o "yo con tu instrumento haría esto". Yo creo que tú luego tienes que decidir si lo haces o no lo haces. Yo sí he ido cambiando digitaciones a lo largo de… A ver, por ejemplo, yo creo que en superior sí he cambiado alguna digitación. Yo por ejemplo aprendí a tocar sin las llaves de octava ni el oído de pequeña y en superior si empecé a usarlos más de continuo.

I: Cuando terminaste el superior ¿conocías ya todas las digitaciones que usas actualmente?

E.14: Si. Bueno, hay muchas que no conozco pero las que uso sí.

I: ¿Conoces alguna publicación dedicada a las digitaciones o tablas de libros que hablen de digitaciones?

E.14: A ver, libros que las traen sí, pero publicaciones así...

I: En concreto que hablen de digitaciones.

E.14: No, no. No sé si hay más frikis haciendo cosas así.

I: Cuando has coincidido con un compañero tocando en la orquesta o en la banda el mismo pasaje con una digitación diferente, ¿te has parado a preguntarle, os habéis puesto de acuerdo, o habéis preguntado por qué una y no otra?

E.14: Si, hombre, es que yo creo que cuando tocas con alguien hay cosas que son prioritarias como la afinación entonces al final tienes que ceder o tiene que ceder él.

I: Hay que llegar a un acuerdo.

E.14: Si, es que hay notas que son muy cantosas, muy muy muy cantosas y sí, yo si lo hablo. Hombre a no ser que me produzca una complicación, a mí no me importa ceder yo en el momento, si es para un bien común.

I: Hay que buscar el mejor resultado.

E.14: Si.

I: ¿Hay alguna nota que suelas cambiar más a menudo de la digitación dependiendo del pasaje o usas una digitación estándar más o menos para cada nota?

E.14: Sí. Yo hago por ejemplo, Fa# la llave del meñique, el Sol la llave del meñique la de abajo y la de arriba, Do# también. Yo soy de las que aprendí a hacerlo solo con la mano izquierda pero le meto también a veces la mano derecha. Luego a algún piano le meto también cosillas. ¿Qué más? Al Mi agudo también le pongo la llave, alguna vez se la he tenido que quitar, pero normalmente se la pongo. ¿Qué más? No sabría decirte ahora así, pero así algunas básicas, el Mi grave para los piano meterle alguna llave del dedo gordo y no sé. Yo imagino que son esas las típicas que nos buscamos todos porque son las que más nos hacen falta a la hora de resolver problemas, Que seguramente habrá un millón más que me ayudarían a resolver otras historias pero por no tener algo a mano o por vagancia o por pereza al final, pues dices tú, vas saliendo del paso.

I: Por desconocimiento. Lo haces sin ninguna posición y sales del paso pero igual otra te lo facilitaría, claro.

E.14: Si yo creo que al final, más o menos.

I: ¿Y recuerdas alguna posición que hayas usado tocando alguna vez que te haya mejorado considerablemente algún pasaje orquestal por ejemplo, o una obra para fagot?

E.14: A ver, yo por ejemplo hago muchas cosas raras para tocar el Mi menor de Vivaldi, por ejemplo. O sea, cosas no, hago cosas que si tengo que hacer la nota real usaría más dedos, pero en esos pasajes rápidos quito tal, así que me acuerde.

I: ¿Como qué, recuerdas algo concreto?

E.14: Creo que en la que empieza en Re Fa La Fa, no sé si hago el Fa# solo con la mano izquierda, que si lo haces muy despacio suena bastante desafinado pero bueno. Eso también tendría que tener el instrumento para decirte exactamente cuál es la posición real, pero sí. ¿Qué más? Algún trino del Mozart también hago que luego en otro pasaje no lo hago así, también. Así en obras que toque así…no sé, pasajes así…tengo que pensar…te las mando luego por email si quieres. Te puedo mandar si tienes alguna pregunta…

I: El año que viene nos vamos a ver ya con el fagot, para probar cosas y eso.

E.14: Bueno, o antes, si quieres antes.

I: No creo que lo tenga antes de un año porque esta va muy…

E.14: Tengo que pensar.

I: Bueno si después se te ocurre algo me lo puedes mandar si quieres y lo añado.

E.14: Vale.

I: Y las llaves de resonancia que se llaman, las del meñique izquierdo, ¿las sueles usar? ¿Para qué notas?

E.14: Sí, para el Sol.

I: ¿Usas la de abajo, o la de arriba, o depende?

E.8. Depende.

I: O sea usas las dos, depende del pasaje.

E.14: Si. Además esa es una que puedo utilizar sin…o sea, que no me supone un problema cambiarla en el momento. Que no es que diga: ¡ay! tengo que tocar este pasaje con la otra, o tengo que estudiarlo, no, sobre el momento esa es una que puedo cambiar. Con el Mi también que te dije antes.

I: El Mi pones ya la de arriba. Y ¿esa la mantienes hacia arriba en todo el registro agudo o depende?

E.14: El Mi y en el Fa, yo creo que la mantengo…sí

I: Casi todo el mundo…Yo también la pongo en el Mi y hasta el Mi sobreagudo la mantengo. Pero hay gente que... hay poca gente que diga para el Sib no o para el Do#.

E.14: No, yo sí.

I: Pues ya casi está, esto va rápido. Mira, ahora he apuntado las digitaciones sobre las que más cambios ha habido últimamente y que hay gente que usa unas u otras, para que me digas cual usas tu o si usas alguna, las dos o usas solo una. Este es el Mib central.

E.14: Si, a ver espera si me estoy enterando. Las negras son las que tapas ¿no?

I: Si

E.14: Mib, mira yo utilizo el cambio que hago en estas. Este por este.

I: O sea La A y La B, ¿y para que usas cada una? ¿Depende del pasaje?

E.14: Yo creo que es por afinación, esta me suena más brillante y ésta un poco más apagada.

I: La B más apagada y la a más brillante.

E.14: Y luego a ver…

I: Esta es sin mano derecha pero ayudando con la llave…

E.14: No, no soy consciente, no te digo que a lo mejor en algún trino… no, no me suena.

I: Vale, y el ¿Do# agudo?

E.14: Yo toco la A y luego la C.

I: La C, o sea, con toda la mano.

E.14: Si, la a y la C.

I: ¿Y Conocías ésta, la B? Es con tres dedos solos.

E.14: No, ah! quitando este.

I: Quitando este y el pulgar.

E.14: ¿Y se toca sin el primer dedo pero con el pulgar?

I: No lo sé.

E.14: No, yo es con la mano entera.

I: El Re agudo.

E.14: Yo el Re lo toco así. La B.

I: Ya las tres últimas, el Fa# agudo.

E.14: Fa#, ¿Esto es una digitación?

I: No, no, esto es por si tú dices, yo uso otra diferente, pues la apunto aquí.

E.14: Ah! vale. A ver Fa#. ¿Esta no?

I: Hay gente que dice, yo uso está pero poniendo esta otra…

E.14: Claro me estoy intentando ubicar.

I: ¿Tú cómo haces?

E.14: Yo esta.

I: Sería el armónico del Si. ¿Pones el oído, o no?

E.14: Si.

I: La A con el oído.

E.14: Si, a ver déjame pensar. Esta ni de coña con el meñique no. Y esta…no tampoco. Yo la A.

I: ¿El Lab agudo?

E.14: Esta

I: La C. Con fa y Sib

E.14: Si y esta alguna vez también la he usado. Si, esta si la conozco, la A. La A y la C.

I: ¿Y el La agudo? ¿Qué usas, igual que el Lab poniendo dos?

E.14: Si estas dos

I: la C y la a también.

E.14: Si la C sobre todo

I: O sea en principio de Lab y la usas más la C y luego alguna vez la A ¿no?

E.14: Si

I: Bueno, pues ya está, ya hemos terminado. Muchas gracias por todo.

Entrevista 15

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.15: A los doce años, y aunque parezca mentira por la recomendación de un bedel del Conservatorio de Oviedo.

I: Y ¿En qué conservatorios has estudiado y con quién?

E.15: Mis estudios fueron siempre en el Conservatorio de Oviedo, teniendo como profesores a D. Antonio Parrillas, D. Jesús Miranda y D. Rafael Zanón

I: Además de los profesores del conservatorio, ¿con qué otros profesores has estudiado?

E.15: Fagot Moderno con Vicente Merenciano, Vicenzo Menguini y Vicente Mascarell, y en fagot histórico con Josep Borrás y Carles Cristobal

I: ¿Te has formado en alguna institución extranjera?

E.15: No

I: ¿Sueles participar en congresos relacionados con tu instrumento?

E.15: Aún no.

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial? ¿Podrías explicarme que te aportaron sus clases?

E.15: Todos de alguna u otra manera me han marcado, cada uno me ha enseñado muchas cosas positivas, sin embargo destacaría a D. Vicente Merenciano, gracias a él salí de Asturias por primera vez y me di cuenta de que había más mundo fuera de mi provincia, que había otros alumnos y otros niveles aunque todos fuéramos a un mismo curso.

I: ¿Tienes experiencia como intérprete? ¿En qué tipo de agrupaciones has participado?

E.15: Si, en orquestas sinfónicas, bandas y música de cámara principalmente.

I: ¿Tienes experiencia como profesor? ¿Desde cuándo? ¿En qué centros has trabajado?

E.15: Trabajo en conservatorios desde el año 99, actualmente estoy en el Conservatorio Profesional de Música del Valle del Nalón, pero he realizado también mi docencia en el Conservatorio del Occidente de Asturias y en el Conservatorio Profesional de Música de Oviedo.

I: ¿Alguna vez has pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.15: Concretamente en las digitaciones no, en la creación de algún método de estudios si, pero en digitaciones específico…no.

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot? ¿Qué digitación crees que debe aprender primero un alumno de fagot?

E.15: Obviamente poco a poco, me parece fundamental que ya desde el primer día tengan la sensación de que saben tocar varias posiciones, mis alumnos en mi primera clase ya salen tocando una escala descendente de Fa, todo al aire, hasta el Fa grave del instrumento, sin el Sib.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot?

E.15: Depende del tipo de alumno con el que nos encontremos, en mi experiencia he trabajado y trabajo con niños y adultos, pero partiendo de la base que supuestamente las enseñanzas elementales están orientadas a niños de 7 a 11 años aproximadamente con 2 octavas sería mucho más que suficiente.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno al terminar las enseñanzas básicas de fagot?

E.15: En mi opinión debería controlar desde el Sib1 hasta el Sol3.

I: ¿En qué curso crees que un alumno debe abarcar toda la tesitura del fagot?

E.15: Yo lo dejo para enseñanzas profesionales de música, un 3º o 4º de grado profesional.

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno empiece a conocer las diferentes digitaciones para una misma nota?

E.15: A partir de primero de grado profesional, cuando ya trabajan con otros compañeros en clases de agrupaciones, cuantas más sean capaces de conocer,…mejor.

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.15: Métodos que trabajen las digitaciones como se trabajan escalas, afinación, articulaciones,…no. Tablas de posiciones sí.

I: ¿Cómo debe trabajar el alumno este aspecto?

E.15: Trabajando con el afinador a nivel individual, escuchándose, y ya de cara a tocar con agrupaciones controlar con que digitación se puede empastar mejor o conseguir diferentes calidades y colores.

I: ¿Que ejercicios recomiendas a los alumnos para pueda trabajar las digitaciones en casa?

E.15: Principalmente el trabajo con escalas.

I: ¿Consideras que este tipo de investigación puede resultar útil a los profesores del instrumento?

E.15: Toda investigación que pueda aportar nuevo material es siempre muy interesante, y en el tema de digitaciones más todavía.

I: ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar la presente investigación para hacerla útil en la docencia?

E.15: Un método de estudio que sea agradable para el alumno y para el profesor.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando comenzaste a estudiar fagot?

E.15: Según iban apareciendo notas me iban diciendo las posiciones.

I: ¿Cuánto tiempo llevabas tocando el fagot cuando aprendiste a tocar la escala cromática desde el Sib1 hasta el Do5?

E.15: Exactamente no lo recuerdo,…pero unos años seguro.

I: Cuando tenían que enseñarte una nota nueva en el fagot, ¿utilizaban algún material de apoyo libro o tabla, o te la transmitían oralmente?

E.15: Normalmente de forma oral,…me la decían y apuntaba la digitación encima de la nota en cuestión con un lápiz.

I: Si has consultado alguna vez algún libro sobre digitaciones o alguna tabla de digitaciones ¿Qué razones te han llevado a hacerlo?

E.15: El intentar resolver temas de afinación o de facilidad en ciertos pasajes orquestales,….o de estudio.

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que aprendiste que había más de una digitación posible para tocar la misma nota?

E.15: Pues siendo un estudiante de los primeros cursos, para tocar un Sol grave piano mi profesor me dijo que pusiera la llave del Mi grave.

I: Si diste clase con más de un profesor ¿Tuviste que cambiar alguna digitación para alguna nota a lo largo de todo tu aprendizaje? ¿Te daban algún motivo para que cambiaras de digitación?

E.15: Muchas veces,…las notas exactas ahora no las recuerdo, el motivo que me dieron siempre es "esta te va mejor",…ciertamente unas veces sí, otras veces no,…como todo, se experimenta, se

prueba y si me convencía la adoptaba y si no,…me quedaba como estaba, si bien cuando estás haciendo estudios oficiales el que manda, manda.

I: Cuando terminaste tus estudios superiores ¿Conocías ya todas las digitaciones que utilizas hoy en día?

E.15: No, y a día de hoy todavía creo que no las conozco todas.

I: ¿Cuántas publicaciones dedicadas a las digitaciones conoces?

E.15: Ninguna,…métodos con tablas de digitaciones unos cuantos,…Weissenborn, Obradous, Bordeau, Das Fagott,…..casi cualquier método de estudio, eso sí, hay que tener cuidado con las digitaciones francesas y alemanas,…y dejar muy claro al alumno que tabla si,..y que tabla no!!

I: Cuando has coincidido con algún compañero que utiliza alguna digitación diferente a la tuya para tocar una misma nota ¿Habéis contrastado opiniones sobre el por qué de utilizar una digitación u otra?

E.15: Si claro, y probar y comparar la misma digitación en los diferentes instrumentos.

I: ¿Actualmente utilizas una única digitación para cada nota o tienen alguna en la que utilizas una digitación u otra dependiendo del pasaje?

E.15: Intento una digitación por nota, pero dependiendo del pasaje,…"se trampea".

I: ¿Qué notas son las que habitualmente sueles cambiar de digitación dependiendo del pasaje?

E.15: La sobreagudo, Do sobreagudo, Sib sobreagudo,…

I: ¿Recuerdas haber utilizado alguna vez alguna digitación alternativa para algún pasaje orquestal o para algún pasaje de repertorio de fagot que haya ayudado considerablemente a la interpretación?

E.15: Si….

I: ¿Podrías poner algún ejemplo?

E.15: Comienzo Consagración de la Privamera, Concierto para Piano de Ravel,….Scheherazade,..

I: ¿Sueles utilizar las llamadas llaves de resonancia en alguna nota? ¿Por qué motivo?

E.15: Si,..Mozart primer movimiento,…el ataque de ese Sib,…me gusta que "resuene", parece que tiene más cuerpo.

I: Ahora las digitaciones así más conflictivas o que hay más posibilidades, que me digas cuál usas, o si usas varias, cada una ¿para qué sueles usarlas?

Mib3 (central):

E.15: Uso principalmente la A, la más estable en mi opinión.

Do#4 (agudo):

E.15: Uso principalmente la B, es la que más me gusta, también en ocasiones para pasajes *legato* uso la A.

Re4 (agudo):

E.15: Principalmente uso la A, aunque al igual que la anterior también dependiendo el momento uso la B, por pasajes muy rápidos o algún *legato* si vengo del Do natural.

Fa#4:

E.15: Principalmente la B,…no suelo usar ninguna otra.

E.15: Principalmente la A o la C aquí cambio en función del color que busque de sonido, empaste,…al menos con mi fagot

La4:

E.15: Igualmente la A o la C por lo mismo que la anterior respuesta.

I: Muy bie, pues esto sería todo, muchas gracias por tu colaboración.

Entrevista 16

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.16: Empecé a los 11 años porque mi padre era el fagot solista de la Scala de Milán y cuando murió yo siempre quise estudiar fagot.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado? ¿Quiénes han sido tus profesores?

E.16: En el conservatorio Giuseppe Verdi de Milán. Mi profesor fue primero Aldo Montanari, fagot solista de la Scala de Milán. Después murió y estudié con Enzo Muccetti también fagot solista de la Scala de Milán.

I: Además de los profesores del conservatorio, ¿con qué otros profesores has estudiado?

E.16: Ninguno.

I: ¿Saliste a estudiar al extranjero?

E.16: No.

I: ¿Has asistido alguna vez en algún congreso?

E.16: No.

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial?

E.16: Tuve la suerte de tener los dos mejores profesores que había en el momento hace 50 o 60 años.

I: ¿Qué experiencia tienes como intérprete?

E.16: He formado parte de I Solisti di Milano, dirigido por Claudio Abbado; Il Sestetto di Milano que era un grupo de viento y piano; el Ottetto Classico Italiano y el Quintetto Classico della R.A.I. Además he sido primer fagot de Teatro alla Scala de Milán, Orchestra Lirica dell'Arena di Verona, Orchestra da Camera "Pomeriggi Musicali", Orchestra del Festival "Benedetti Michelangeli di Brescia y finalmente de la Orchestra Nazionale della R.A.I. di Torino.

I: Y ¿Cómo profesor cuál es tu experiencia?

E.16: Estuve de catedrático, primero en Verona, luego Alessandra y finalmente en Turín, desde 1970 hasta 1993.

I: ¿Alguna vez has pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.16: Sí sí, creo que sería una buena cosa lo que está haciendo el profesor Tolo.

I: ¿Consideras que este tipo de investigación puede resultar útil a los profesores del instrumento?

E.16: Muchísimo, una cosa fantástica. Que suerte, si lo haces es una fortuna para los chavales.

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot?

E.16: Las digitaciones fundamentales lo que está escrito fundamentalmente lo de Heckel, que escribió mi maestro, Enzo Muccetti.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot?

E.16: Aquí es problemática la cosa, porque aquí en España se alarga muchísimo. En Italia son 7 años, aquí es mucho más. Entonces yo no sé cómo... Yo el primer año hice casi toda la escala, del Do grave al Sol3.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno al terminar las enseñanzas básicas de fagot?

E.16: No… no te lo podría decir. Otra cosa que es básico, es cuándo aprender la clave tenor[91]. Creo que debe enseñarse desde el principio. Bueno, al terminar el elemental.... ¿son 5 años?

I: 4 años

E.16: Pues todo, toda la tesitura del fagot, las tres octavas y media que hay.

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno empiece a conocer las diferentes digitaciones para una misma nota?

E.16: Esto es un poco problemático, yo no me acuerdo pero ya mi maestro me enseñaba cuando había algún pasaje difícil me decía: "Haz esta" para mejorar. Yo creo que en tercer año cuando empiezas... especialmente Sol, Fa# agudos. El Fa# yo creo que es la primera nota, cuando bajas Sol, Fa#, Mi, Re, Do, Si, La, Sol.

I: ¿Conoces algún método que trabaje estos aspectos concretos de digitaciones?

E.16: Ninguno.

I: ¿Cómo debería trabajar el alumno este aspecto?

E.16: Con la experiencia que tiene el maestro.

I: ¿Qué ejercicios recomiendas para que pueda trabajar y asimilar dicha digitación?

[91] Clave tenor, en este caso se refiere a la clave de Do en cuarta línea.

E.16: Tiene que escribir el maestro o el mismo alumno. Cuando ve que tiene lagunas o problemas. Pero siempre con el maestro. Todos los alumnos son distintos, son cosas personales.

I: ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar esta investigación para que fuera realmente útil?

E.16: Material, lo que está haciendo el maestro Tolo es perfecto.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando comenzaste a estudiar fagot?

E.16: Sí sí, me acuerdo perfectamente. Me las apuntaban.

I: ¿Cuánto tiempo llevabas tocando el fagot cuando aprendiste a tocar la escala cromática completa?

E.16: Creo que dos o tres años, yo al tercer año ya hacía el concierto de Mozart.

I: ¿Alguna vez has tenido que consultar alguna tabla de digitaciones? ¿Qué motivos te han llevado a hacerlo?

E.16: Saber más. Yo creo que es importante, sobre todo los trinos. Yo creo que hay una literatura enorme, cada uno hace unos trinos... hay muchos variantes. ¿Lo estás haciendo de los trinos también?

I: Si.

E.16: Oh! Importante.

I: ¿Tuviste que cambiar alguna digitación para alguna nota a lo largo de todo tu aprendizaje?

E.16: Yo la única nota que recuerdo que me cambió el maestro Mucetti era el Fa# agudo, lo llamaba para la técnica o para el cante. Para el concierto de violín de Beethovenn, para la Furtiva Lacrima de Donizzeti. Después la vamos a apuntar, este Fa#. El Lab agudo también, hay muchas variantes.

I: Cuando terminaste tus estudios superiores ¿Conocías ya todas las digitaciones que utilizas actualmente?

E.16: No, aprendí mucho más, tocando con los compañeros, de los alumnos aprendía mucho también. A veces por equivocación aprendías alguna.

I: ¿Cuántas publicaciones dedicadas a las digitaciones conoces?

E.16: Ninguna, pocas, hay muy pocas.

I: Cuando has coincidido con algún compañero que utiliza alguna digitación diferente a la tuya para tocar una misma nota ¿Habéis contrastado opiniones sobre el porqué de utilizar una digitación u otra?

E.16: Claro, claro, se habla, se discute, se opina. Pero también es importante dependiendo del instrumento, cambia mucho.

I: ¿Actualmente utilizas una única digitación para cada nota o tienen alguna en la que utilizas una digitación u otra dependiendo del pasaje?

E.16: Claro, no no. Utilizo cuando hay pasajes... cambio completamente las posiciones. Especialmente en la velocidad, hay que preparar menos dedos. Especialmente en la octava superior que es la más difícil para el fagot, y se estudia poco. Hay que decir a los chavales que estudien la cromática hasta arriba. Hay estudios del Giampieri que la alternativa... hay que poner la alternativa cuando se acelera. Pero los pasajes más difíciles son arriba.

I: ¿Qué notas son las que habitualmente sueles cambiar de digitación dependiendo del pasaje?

E.16: El Fa#, Do# y el Mib. Mib central, Mib arriba y Mi natural también, arriba. Y después depende también cuando se toca con el colega de al lado. Hay que tener el oído rápido. Por eso creo que es importante y fundamental tocar mucha música de cámara.

I: ¿Recuerdas haber utilizado en algún momento alguna digitación alternativa para algún pasaje orquestal o del repertorio de fagot que haya ayudado considerablemente a la interpretación? ¿Podrías poner algún ejemplo?

E.16: Hombre recuerdo muchos... la Rapsodia Española, otro el Scheherazade, La Consagración de la Primavera.... Por ejemplo, al principio de entrar en la orquesta con la Rapsodia Española, el Do# con un dedo.

I: ¿Sueles utilizar las llamadas llaves de resonancia, del meñique izquierdo?

E.16: Muchísimo, buf! En alguna nota para ayudarte la afinación, el Mib. Hay algunos... los alemanes la ponen fija, desde el Mi agudo la de Mib, yo no siempre la pongo. El Fa si, el Mi no, el Mib si, bueno depende del pasaje, alterno. A alguna nota le da timbre, mayor vibración, intensidad, sonido...

I: Existen algunas digitaciones sobre las que hoy en día hay variedad de opiniones sobre su correcta digitación, estas son las siguientes: Mib3, el Do#4, Re4, Fa#4, Lab4, La4. ¿Qué digitación de las siguientes utilizas como digitación "principal"? ¿Para qué utilizas cada digitación?

Mib3 (central):

E.16: Normalmente uso la A o la C. Para pasajes rápidos, evidentemente la C. La B la utilizo solo para pianísimos. Otra digitación que uso para pianísimos es la B más la llave de Lab del meñique derecho.

Do#4 (agudo):

E.16: Normalmente la A o para subir la afinación la B. Hay un Do# que utilizo en la octava central que es como el Do# central añadiendo la llave de Mi grave y Fa grave, por ejemplo para el quinteto de Hindemith.

Re4 (agudo):

E.16: Normalmente la A, sobre todo para pianos o para ligaduras. La B suele estar baja y apagada así que si no uso la A, uso la B pero poniendo alguna llave, por ejemplo la llave de Mib o Reb graves o la llave del Lab del meñique derecho.

Fa#4:

E.16: Cuando uso la A es sin la llave del Mib grave. También uso la B pero no siempre pongo la llave, depende del contexto. La C no la uso.

Lab4:

E.16: Normalmente la A y la B. La C no la suelo utilizar. Hay otra que me dijo mi maestro Muccetti que es la A pero añadiendo las llaves de Re y Mi graves, y como opcional la llave de Mib grave.

La4:

E.16: Suelo utilizar la B pero poniendo la llave de Sib grave además, esta posición va muy bien para atacar en piano. Otra posición que utilizo es la A pero solo la mano izquierda, es decir, sin la llave del Sol, incluso se puede omitir la llave del Do#. Esta digitación funciona muy bien para atacar en forte.

I: Muy bien, pues esto sería todo. Muchas gracias por colaborar en esta investigación.

Entrevista 17

I: ¿A qué edad comenzó a estudiar fagot y por qué motivo eligió ese instrumento?

E.17: Pues a los 11 años, y fue una decisión pues… porque hacía falta. Yo quería la trompeta o el saxofón, pero el vocal de la banda me dijo "tú este porque no hay nadie". Y yo claro, empecé con un Buffet que era bastante malo, tenías que maquillar bastantes notas añadiendo dedos para afinar y demás. En aquellos tiempos yo aprendía las digitaciones con una tabla, como no había nadie… y con esas pésimas condiciones empecé yo.

Total, al año la banda decide ir al certamen, que tocaban el *Capricho italiano* y no sé qué más y claro, yo no estaba en condiciones de ir al certamen, así que me enviaron a recibir clase a Valencia con Leopoldo Gomis, que era el solista de la Orquesta Municipal y el profesor de entonces. De toda Valencia íbamos seis alumnos, también vino un tal Romo que era segundo fagot en la Orquesta Nacional, y así empecé a trancas y barrancas.

I: ¿En qué conservatorios ha estudiado?

E.17: Es que aquí no había profesor en el conservatorio. De viento solo estaba Don Ramón de trompeta, Falomir el trompa y Don Lucas Conejero de clarinete, ellos daban clases en casa porque en aquella época no se podía vivir de eso, yo pagaba 25 pesetas de la época. Y ese fue el arranque, y fui estudiando con Gomis, y me presenté a un examen donde hice cinco cursos del conservatorio. Eso fue en el cincuenta y tantos y muy pronto con 18 años me llamaron para la municipal[92] de Valencia, porque es que no había fagotistas. E iba uno allí un poco autodidacta, y con las condiciones naturales que tuviera cada uno ibas haciendo. Claro, allí estaba Gomis que era un buen fagotista, lo que pasa es que entonces el porqué de la técnica no existía. Tú estás analizando esto, o analizas el tipo de picado… pero eso ha venido después, lo hemos conocido después. Vosotros ya lo habéis conocido y lo habéis ido desarrollando, pero nosotros en esa época no había nada, era así, imagínate. El que más despuntaba por aquí en Valencia era Enguídanos que era un poco mayor que yo, y tampoco se paraba a hablar de *vibrato*, o esto… era un buen músico y tocaba muy bien, pero esa enseñanza organizada no se había aprendido, no había hábito. Bueno, te he dicho que entré en la banda municipal con 18 años, ¿verdad? Pues antes, con 16 años iba a Castellón a tocar también y ahí de repente te ponían la quinta de Tchaikovsky y ale, a tocar. Después ya en la banda municipal estuve hasta el 60, y ahí estuve bien, pero claro tampoco era… eso era un nivel y cuando yo me fui a Madrid en el año 67 era otro nivel. Y allí tropecé con muchas dificultades.

[92] Banda Municipal de Valencia.

I: ¿Dónde fue primero, al conservatorio o a la orquesta?

E.17: No, no, a la orquesta ya. Y allí había instrumentistas muy buenos, había uno que era Rafael López el Cid que tocaba la flauta, que delante de mí dijo Rampal: "este toca mejor que yo la flauta, señores", y a mí no me extrañó porque era un tío… También estaba Markevitch, que ya era un director internacional… otro nivel, repertorio nuevo… y ahí seguí con el fagot francés. Y claro, yo me defendía con el fagot francés pero yo vi que empezaban a llegar orquestas a Madrid de Londres, Nueva York, y claro, yo me quedaba a los conciertos y yo veía que en todos los sitios tocaban ya con el sistema alemán, así que hablé con Enguídanos porque su banda iba a Kerkrade, el famoso concurso holandés, y le dije "tráeme un alemán como sea", veintidós mil pesetas me costó, trajo uno para él y otro para mí. Eso fue en el 71, así que al llegar el verano guardé el francés y saqué el alemán, y con una tabla de posiciones delante… apáñate. Lo básico era igual, pero el resto… que si el fa# así, que si el registro agudo… Y fue muy duro, la verdad es que fue muy duro, pero como eres joven y tienes una idea y una ilusión no lo piensas, y gracias a eso lo haces.

Entonces estaba yo de solista todavía, así que imagínate qué tipo de arranque con las posiciones, yo soñaba con eso, las veinticuatro horas era buscando las posiciones, incluso sin instrumento las practicaba. En los descansos no me levantaba de la silla, no iba nunca a descansar porque necesitaba repasar pasajes, ahora lo cuentas y casi te ríes, pero bueno. Encima, al llegar allí estaba la quinta y la sexta de Beethoven con Sergiu Celebidache, nada menos, la inconsciencia es algo maravilloso, (risas). Y claro, hacías ta-ra-raaa, una posición diferente, -ra-ra-ra…, ya eran posiciones totalmente distintas del francés. Bueno, salimos adelante y muy pronto… porque claro, nos trajeron un Sonora ,que iban bien, pero eran instrumentos de estudiante, así que pedí una beca en verano para Salzburgo y me la dieron, y allí ya empecé a abrir un poco… el profesor era un tal Rudolf Klepac, en el Mozarteum y aquel hombre tenía currículum y enseñaba de categoría. En aquel entonces, éramos tres alumnos solo, estaba Bazaco, un chino y yo, bueno, un chino americano que tenían un Heckel, un 6000 que sonaba… Así que nada, salimos adelante.

Ya empecé a hacer grabaciones, cosas por Madrid, grupos de cámara, y vamos, se fue imponiendo el sistema Alemán. También Frühbeck de Burgos me dijo si quería ir, pero yo estaba bien allí así que no quise moverme, y a los que había entonces los obligó a cambiar. Y hasta ahí es una fase de principio, pero bueno de cabeza, lo que pasa es que la inocencia es lo que tiene, si no, no haríamos algunas cosas.

I: Y como profesor ¿qué experiencia tiene?

E.17: Pues había un profesor de aquí que se llamaba Vialcanet que tuvo un accidente en el año 81, creo que fue. Yo ya en la orquesta dominaba ya bastante, grabaciones… lo hacía prácticamente yo todo. Y cuando ocurrió el accidente enseguida me llamaron. Por aquel entonces el conservatorio de Madrid funcionaba… que los mismos de allí, el viento decían "fulano de tal" y ya está. Ese fue el principio, y en el 82 ya convocaron las oposiciones. Pero claro, entonces yo daba todo, todavía no habían hecho separación de grados, a mí me venían alumnos desde iniciación hasta últimos cursos de superior, pero eso a mí también me vino bien, porque iba sacando conclusiones y recopilando.

Pero para prepararme y estudiar no había nada. Garijo me consiguió un libro inglés pero la traducción me costó sesenta mil pesetas, porque no había nada. Y de ahí conseguí sacar algo. Ahora ya está mucho mejor, mucha gente está investigando y desarrollando, antiguos alumnos míos. Pero en mi época no había nada, pero si tienes interés algo sacas, después venís vosotros y lo mejoráis, es normal, porque ya partís con más información, por suerte.

I: ¿Cuándo cree que es buen momento para que un alumno empiece a conocer las diferentes digitaciones alternativas, para pasajes concretos?

E.17: Pues yo soy partidario de hacerlo pronto. Hombre, a un nivel bajo no vas a darle materia de un nivel alto, porque entonces lo matas, pero sí en cuanto tu aprecias… Pero claro, eso debe ser algo personal, porque cada alumno tiene un ritmo. Pero no retrasarlo hasta el final, porque yo por ejemplo lo averigüé diez años tarde, y el mecanismo y las digitaciones en el fagot, que es un instrumento con muchas llaves largas y demás, el mecanismo es muy complicado, llegar a un dominio que la mecánica no aparezca mucho, es más complicado que para la flauta o el clarinete. Entonces, mi criterio es ese, introducirla en cuanto veas ya que puede, porque cuanto más tarde más cuesta. A mí me costó mucho.

I: ¿Recuerda algún pasaje concreto que usaras alguna digitación alternativa y mejorara la interpretación?

E.17: Buf, ahora… date cuenta que llevo diez años jubilado, y eso parece que no, pero se olvida mucho, ahora mismo no sabría decirte, si viera el pasaje igual si pero así…

I: Bueno, no se preocupe. Y en la orquesta cuando tocaba con otro fagotista y usaba alguna digitación diferente ¿Os parabais a contrastar sobre qué digitación había que hacer o preguntabais cual hacía el compañero?

E.17: Ahí el primer paso es que haya armonía en la cuerda, (risas). Yo por ejemplo he tenido al lado a Vicente Navarro que se ha jubilado ahora que incluso nos quedábamos en los descansos, con Rodilla también, con Arnold, que fue un holandés que también estuvo unos años también y claro que se

trataba llegar a un acuerdo. Es que la colaboración entre primero y segundo es imprescindible, y echar una mano al segundo cuando está con un Mi grave, un Do grave, un Do# y tú estás arriba con una nota cómoda y dices, "como soy el solista que se fastidie", pues eso no, a ti no te cuesta nada. O por ejemplo, que el primero tenga una nota concreta desafinada, al otro no le cuesta nada adaptarse y ayudar, claro, la colaboración es básica. Eso se puede hablar también en la enseñanza, ¿por qué no? Como algo complementario pero muy importante. Yo en eso siempre he tenido suerte, he estado con gente buena y teníamos buena relación. ¿Tú sabes lo que gana una cuerda o un grupo? No tiene nada que ver.

I: ¿Qué notas son las que usted solía cambiar dependiendo del pasaje? ¿Qué notas era las que tenía más de una opción?

E.17: Sobre todo el Lab agudo, esa es la que más cambios tiene. Además cambios que solucionan un problema. El Fa# por ejemplo, tienes uno tapadito, pero es muy piano, tapas los graves y eso es para un piano criminal, pero para un sonido normal hacer el de delante es imprescindible, yo lo utilizaba mucho. El Mib también (canta el solo de Cuadros), ahí también depende del fagot que tengas, pero tienes mínimo tres opciones de Mib. A tu alumno puedes decirle, "mira, como este fagot está así, hazlo así o así". El Do# también en muchos fagotes está un poco interior, claro, yo clasificaba un poco, para darle un nombre, para trabajar el comportamiento del sonido pues catalogaba: normal, interna y externa, por decirlo de alguna manera. Claro, decías Sib (grave) pues normal, Si natural externa, el Re interna, menos en los fagotes buenos, ahora se ha mejorado mucho. Después ya se puede trabajar y se intenta igualar, pero por lo menos que conozcan como es cada nota, así será más fácil. Y explicarlo también, que eso en otros tiempos no se explicaba, es así, porque no se tenía interés o preocupación, es que ha cambiado mucho de mi época a esta, en ese aspecto.

I: ¿Suele utilizar las llamadas llaves de resonancia (llave de Do#2 y de Re#2) para alguna nota?

E.17: Si, pero no demasiado, no excesivamente. Para cosas puntuales, pero ya para cosas de velocidad no, porque tampoco se aprecia, no se oye, no es lo mismo que en un Andante, o una ligadura.

I: Ahora, he preparado de las digitaciones en las que hay más opciones, que de algunas hemos hablado ya. ¿Cuál solía utilizar?, ¿Para qué pasaje utilizaba cada digitación? La primera sería el Mib central.

E.17: Yo con mi fagot, esta es la que más… con sonoridad esta (A), con menos sonoridad esta (B), pero siempre y cuando el movimiento lo permita.

Do#4 (agudo):

E.17: Yo hacía mucho este (A), el que más hacía era este, pero a veces te creaba problemas con digitación rápida, pero normalmente… Pero claro, hablo de mi fagot, con los de ahora en cuanto le des continuidad y espacio el Re puede sonar bien sin ponerle dedos. Esta también pero es más tapada (C) y más oscura, no mucho, evidentemente.

Re4 (agudo):

E.17: Para el Re yo siempre he utilizado esa (B). Bueno, por ejemplo, si tienes Re y Do# en un pasaje no se me ocurriría nunca hacer el Re así (A) y el Do# así (A), eso es pura lógica, eso sí que no falla, pura lógica. Es decir, lo que hay que conseguir es el equilibrio sonoro, ¿Cómo? Pues si yo hago esta posición es para conseguir ese resultado.

I: Ahora el Fa#, está el armónico del Si, el otro… y este con dos dedos…

E.17: Si, los dos dedos va bien…

I: ¿Para alguna ligadura?

E.17: Sí, si tú lo sabes todo tío, estás súper enterado hombre.

I: Después el Lab y el La agudos.

E.17: Este a mí me ha encantado siempre que me lo ha permitido la mecánica, pero vosotros habéis tenido más mecánica que yo, yo tuve ese parón, de la técnica no, pero de la mecánica sí. Ese es muy bueno (B) y te va a ligar de casi todos los sitios que vengas, en cambio este no te va a ligar tanto, aunque hay que decir que con Heckel lo ligas casi todo, si no de qué tienen la cartera llena los bandidos (risas), por algo, por la física no, porque el Püchner la física lo ha conseguido técnicamente igual, pero ahí no sé qué han hecho, le pondrán polvitos a esa madera o no sé qué, que haces así y la doblas.

Ésa por ejemplo para cromatismo no porque te lo rompe, y esa también me gusta para notas correlativas. Pero también es a lo que se acostumbre uno, yo también he visto hacerlo con otra digitación y dices, ostras, si le sale con esa.

I: Hombre, hay gente que solo conoce una digitación y lo hace todo con esa, pero si se conocieran las otras opciones, pues ya tienen más herramientas.

E.17: Claro, claro, tu no vas a decir, "esa no", pero tu tenlo todo ahí, para emplearlo cuando tu creas conveniente.

I: Claro.

E.17: Si lo tienes más claro que el agua, chato. Pero claro del todo, ¿eh?, te lo digo en serio. Ya tenéis un trabajo hecho y unas cosas.

I: Hombre, voy poco a poco, todavía falta bastante. Muchas gracias por su tiempo y por las aportaciones.

Entrevista 18

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.18: Yo empecé a los 11 años porque mi vecino tocaba el fagot. Era Vicente Navarro, que estaba en la Orquesta de la RTVE y después fue profesor de conservatorio. Ahora está jubilado y a raíz de eso empecé a tocar, porque me enseñó el fagot y dio la casualidad de que en mi banda había un instrumento disponible y por eso cogí el instrumento.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado?

E.18: Empecé en la escuela de música de la primitiva de Lliria y después hice el grado medio en el conservatorio de Valencia y el superior en el conservatorio de Madrid con Vicente Merenciano.

I: ¿Y con qué profesores has estudiado?

E.18: Yo tuve como profesor en la academia aquí en Lliria a Pascual Sancho, solista de la Orquesta de Valencia y después tuve a Miguel Falomir en el grado medio. Bueno, y Merenciano en el superior.

I: Y después, de cursos… ¿Has hecho algunos?

E.18: Pues el primero que hice fue con Dag Jensen. Después ya hice un curso con Azzolini, estoy hablando del año 91, 92, 93… También algunas clases con Otto Hartmann porque estaba de profesor en la JONDE. Después conocí a Gustavo Núñez y di algunas clases con él. Hice también un post-grado con Steffano Canuti en Zaragoza, no hace mucho de eso, fue en 2006.

I: ¿Hay algún profesor que te haya marcado por algún motivo especial?

E.18: A ver, depende de la época o la edad, pero yo creo que el que más me ha marcado es Vicente Merenciano. Para el nivel que yo tenía y lo que él sabía, es el mejor profesor que he tenido, hombre, entre comillas. Después, otro también Gustavo, con el que tengo una buena amistad ahora, pero en su momento Merenciano diría que es el que más me ha marcado, me pilló adolescente también, antes de ir a Madrid iba a dar clases a su casa, digamos que ha sido un poco el que me llevó adelante.

I: ¿Sueles participar en congresos?

E.18: Si, el de AFOES por ejemplo es en el que suelo participar. En Lisboa estuve ahora hace poco. El año que viene quiero ir a Frankfurtmesse.

I: ¿Qué experiencia tienes como profesor?

E.18: Pues como profesor la verdad es que no soy de los más antiguos, porque yo empecé a dar clase en el 2002, estuve tres años en el grado medio y a partir del 2005 comencé en el superior que es donde

estoy ahora. Mi experiencia es que yo he aprendido mucho dando clase. Los alumnos me han enseñado más ellos a mí que yo a ellos. Yo pienso en como doy clase ahora y como la daba cuando comencé y la verdad es que hay mucho cambio. Ya sé cómo coger a un alumno, los problemas que pueda tener, psicológicamente saber cómo está, porque cada persona es de una manera, entonces hay que saber tratar con el alumno y conocerlo un poco psicológicamente, no puedes tratarlos a todos igual.

I: ¿Como intérprete, en qué orquestas has trabajado?

E.18: Estuve de fagot segundo en la Orquesta de Baleares medio año, en el 93. Después aprobé de primer fagot en la Orquesta de Córdoba en el 94 y estuve de solista ahí hasta el 2002. Después he estado tocando en el Grup Instrumental como principal fagot durante siete u ocho años y he sido cinco años solista de la Orquesta de Valencia sustituyendo a Salva Sanchís que estaba en Les Arts, entre el 2007 y el 2011. Hombre, también hago alguna cosa más de cámara y demás.

I: ¿Alguna vez habías pensado que se debería investigar sobre el tema de las digitaciones?

E.18: Pues sí que lo había pensado, lo que pasa es que es una cosa que eres tú el primero, pienso yo que… Porque no hay nada hecho, ¿no?

I: Así concreto como lo voy a hacer yo no.

E.18: Yo lo que aprendí, no sé si eso lo preguntarás después, pero mi evolución de antes a ahora, yo he cambiado mucho desde que empecé el grado medio a después con Merenciano. Y después con los otros también tuve una evolución de digitaciones que utilizaba antes y ahora no utilizo, y al revés.

I: ¿Cómo crees que se deberían ir introduciéndose las digitaciones a los alumnos?

E.18: Bueno, yo pienso que en grado medio deberían tener una tablatura básica de lo que es entre comillas la oficial, que eso también es relativo y dos o tres… los casos que conocemos que tienen más problemas, como el Lab agudo, el Mib central porque también depende del fagot y los chavales deben saber que no solo hay un Mib, deben saber los tres o cuatro que… depende. Y ya en grado superior ya les exijo que conozcan más, hombre, no les obligo, pero sí que hay ciertas digitaciones que deben coger mejor que otras en general. Igual que con el tema de las llaves de octava que imagino que ya me preguntarás algo.

I: Cuando un alumno termina el grado elemental ¿Qué tesitura crees que debería conocer?

E.18: Pues mira, no estoy muy metido en el tema porque hace mucho que no lo trato, pero yo creo que desde el Sib grave hasta por lo menos el Sib tenor, sin problema, o La. Me parece que para grado elemental está bien.

I: ¿Y para cuándo crees que debería conocer toda la tesitura o hasta el Do sobreagudo?

E.18: Pues el Do, Re, incluso el Mi, yo creo que en segundo o tercero de grado medio se debería por lo menos saberlo hacer, aunque no le salga con facilidad, pero saberlo hacer.

I: ¿Y cuándo crees que sería un buen momento para que un alumno conozca digitaciones alternativas para aplicar a algún pasaje concreto?

E.18: Yo, hay una cosa que lo empezaría desde pequeños, que es a coger la llave de octava para el La. Porque yo tuve una experiencia en un curso en Linares hará dos o tres años y me llevé una grata sorpresa con los alumnos de Elena porque todos los alumnos de ella hacían el La con la llave en primero de elemental y tuve una conversación curiosa con un niño de nueve años porque iba a pasar a segundo creo, y le dije: "muy bien, muy bien, y coges la llave para el La", y entonces él me respondió "es que se coge para el La". Es como que… él no sabía que se podía hacer sin la llave. Entonces si los acostumbras es más fácil.

I: Claro, igual es más fácil cuando sean más mayores quitar la llave cuando sea necesario, a coger la llave para los que no la suelen coger.

E.18: Claro. Pero una cosa son las llaves de octava y otra cosa son las diferentes digitaciones para Mib, Lab,… Yo eso sí que lo dejaría para más adelante, por ejemplo para tercero o cuarto de grado medio decir "mira el Lab se puede hacer así también, a ver con ese fagot…"

I: ¿Conoces algún método que trabaje el tema de las digitaciones?

E.18: Pues mira, el último que conocí fue el de Accolade. Y realmente lo que es método… yo he visto alguna tablatura de posiciones, Heckel tiene una, Püchner creo que también, pero así en plan serio está el de Penazzi pero está más enfocado a armónicos… ahí pone cuartos de tono, multifónicos,… Pero el último es el de Accolade.

I: Ese está bien porque pone si una nota es para tocar piano o forte, y hay un par de momentos que pone qué nota es más estable, eso está bien.

Si enseñas a algún alumno una digitación nueva ¿Qué ejercicios le recomendarías?

E.18: Yo sobre todo recomendaría que fuera pasando a la nota anterior y posterior, poco a poco, ligado y picado, y con ritmos irregulares. Sobre todo con el Lab cuando es con los tres dedos, porque

yo me acostumbré a hacerlo con uno y claro, es más fácil cuando vas rápido, pero cuando pasan a tres tienen más problemas.

I: Si, yo hace poco vi uno que era con la posición del Sib y batir con la llave del Sol.

E.18: Si, ese no está mal pero depende del instrumento.

I: ¿Qué material crees que debería crearse al terminar esta investigación para que fuera realmente útil para los fagotistas?

E.18: Hombre, lo ideal sería que recopilaras todo y que hicieras un libro, ¿no? Un libro editado con todo eso que sería el único que habría, porque yo creo que… Hombre, lo de Accolade está bien, pero es un librito muy sencillo y que no hay comparativa. Yo creo que es un trabajo que puede ser muy útil para nosotros, para los alumnos y para profesionales y para todos. Porque cuando tienes dudas "¿Cómo se hace el trino tal?" o tercera de Mahler que tiene muchos trinos raros al principio. Pues por ejemplo yo recuerdo haberla tocado en la JONDE y Enguídanos nos dijo algunos trinos para ayudarnos, pero ya no me acuerdo.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones?

E.18: Si, yo las apuntaba, pero no me enseñaron diferentes posiciones, a mí me enseñaron una para cada nota. Que imagino que serían las mismas que te debieron enseñar a ti. El Mib así… el Lab… El Mi de arriba sin la llave, se ponía a partir del Fa…

I: Sí, sí. Y cuando tu profesor te decía una nota nueva ¿solía consultar en algún libro las digitaciones?

E.18: No, me las decía.

I: Ajá, y ¿Tú has tenido que consultar alguna vez alguna tabla de digitaciones para algún pasaje o trino?

E.18: De profesional si, algún trino. Y preguntar a gente porque yo había trinos que no sabía.

I: ¿Recuerdas cuándo empezaste a utilizar alguna digitación alternativa?

E.18: Si, sobre todo el Lab. El Lab fue un cambio dificultoso, porque estaba acostumbrado a hacerlo con uno, después con tres. Y después hubo otra, el Fa#, a mí siempre me enseñaron a hacer el normal. No el alemán, pero hay mucha gente que lo usa. Yo realmente he estado dándole vueltas a ese Fa# a ver si le pillaba el rollo y no me he podido acostumbrar. Me parece que está altísimo, ¿alto o bajo? Ya no me acuerdo, y muy cerrado, es muy complicado. Thunemann lo usa ese, y Canuti también, en cambio Canuti aunque yo aprendí mucho con él, nunca me dijo que hiciera el Fa# por ahí, él lo hacía pero no me decía que lo hiciera.

I: Cuando terminaste el superior ¿conocías ya todas las digitaciones que conoces actualmente?

E.18: No, yo digamos que empecé la revolución de las digitaciones cuando ya estaba trabajando. Porque fue cuando vinieron Azzolini, Dag Jensen, Marco Postingel y vimos un poco como tocaban ellos. Porque Merenciano era una pasada y sí que cogía algunas llaves, pero no exactamente al cien por cien como se usaban en la escuela de Thunemann. Ahí sí que vimos ya algo. Yo empecé a tocar en la orquesta con las posiciones antiguas, el Mib este, alguna llave… La verdad es que yo comencé tarde, creo que como todos los de mi época.

I: Sí, sí yo acabé el superior y hacía el Mib así, el Lab con un dedo, el Do# así…

E.18: Claro, todo modosito.

I: Y ahora ¿Cuáles son las notas que sueles cambiar dependiendo del pasaje?

E.18: Una que gasto bastante es el Lab agudo depende si el pasaje es rápido lo hago como lo hacía antes, con un dedo. El Mib central si es muy piano le meto el primero. Después para el Mi grave le cojo resonador para bajarlo o no, aunque ese ya últimamente se utiliza mucho. El Sib agudo, el tenor a veces le cojo la primera o la segunda, depende, con la segunda es más amplio, con el primer es más estrecho pero lo baja más, depende. Esa es mi experiencia.

I: ¿Recuerdas algún pasaje concreto que usaras alguna digitación alternativa y mejorara la interpretación?

E.18: Si, bueno, me ha empeorado. Te explico, tengo problemas con los Cuadros de una exposición, en el solo del viejo castillo, porque yo toda la vida hice ese solo con el Mib que me enseñaron, y así es más complicado, entonces yo lo tocaba así pero la última vez que lo toqué yo ya utilizaba la posición del Mib con el segundo agujero y no me aclaraba. Es como el final del Bolero, tengo problemas, entonces lo hago por delante.

I: ¿Los resonadores, la llave de Do#2 y de Re#2 para qué notas sueles utilizarlos?

E.18: Si, pues para el Do agudo uso el resonador normalmente…

I: ¿El de debajo?

E.18: Si, el de debajo. Para el Sib, para el Si a veces, y a veces para el La central, a veces, depende del instrumento. Para el Do casi siempre lo cojo, porque descansa más y puedes abrir. Para el Si natural no lo suelo utilizar, y para el Re tenor nunca.

I: Y la llave del Mib ¿Para qué notas la coges? ¿Desde qué nota?

E.18: Desde el Mi natural. El Mib no, el Mib sin llave, y a partir del Mi natural hacia arriba con llave, estrictamente. En la escuela italiana, yo me he dado cuenta con mis colegas italianos, que hay una escuela italiana del sur que es la de Marco Constantini que creo que hacen posiciones diferentes, por ejemplo para el La agudo no la cogen.

I: Ahora, de las digitaciones que hemos hablado ¿Cuál es la que sueles utilizar? O ¿Para qué utilizas cada una? La primera sería el Mib central.

E.18: Yo uso esta, La A pero con el resonador de abajo.

I: Y cuando usas la B para hacer piano ¿pones el resonador también?

E.18: No, si es muy piano no. Digamos que esa es la posición que nos han enseñado toda la vida. Y esta (C), esta está guay porque es muy explosiva, pero el problema es que es un poco inestable, no en todos los fagotes… Yo no la controlo al cien por cien.

I: Ya, yo sí que la hago, con el mío va bien.

E.18: Si, con los Heckel viejos sí.

I: Yo la uso a veces, pero de normal esta la A con resonador.

I: Ahora el Do#.

E.18: Vale, nunca por aquí (A) a no ser que sea algo piano. Hago la B y a veces la C. Por ejemplo para la Sonata de Saint-Säens el primer movimiento. Y también si el fagot es muy oscuro no la uso tanto. Vamos, yo la posición B y a veces la C. La A la utilicé una temporada cuando tocaba la cuarta de Tchaikovsky, el solo lo comenzaba con esa pero era antes, la última vez que la toqué en Córdoba ya la hice con los tres dedos, porque cerrada (C) no la sabía, me enteré hace relativamente poco, se la vi a Gustavo que la usaba mucho.

I: El Re.

E.18: El Re desde luego, indiscutiblemente y ahí no le doy la razón a mi maestro, a Merenciano, es el B. El Re vienés no me gusta nada, porque el vienés, claro con el Heckel que tenía él creo que estaba muy bajo entonces ponía el Re vienés, además él tocaba todo de puta madre, le daba igual cómo. Pero el Re vienés hoy en día no se suele utilizar, porque cambia mucho de timbre y hoy en día los instrumentos suelen estar bien. Hoy en día se utiliza poco, yo no sé si tú lo usas alguna vez, pero yo no lo uso nunca, de hecho le tengo un poco de manía. Yo creo que está en desuso además que es muy incómodo.

I: Ahora el Fa#.

E.18: Yo hago el B. El A es el alemán, el B es el normal, y el C… el C no lo conozco.

I: Si, ese lo he encontrado en libros americanos sobre todo, por aquí no se suele utilizar.

E.18: Ya, pues yo uso siempre el B.

I: Ajá, y si tienes alguna ligadura ¿Sueles hacer algo?

E.18: ¡Ah! Claro, cuando tienes que ligar el Ti-ri-ra… La-Sib-Fa# que rasca siempre cambio el dedo de la mano izquierda, el del medio por el de abajo.

I: Después el Lab.

E.18: Bueno, ya sabes cuál hago yo. El B, el C no me ha gustado nunca. Se me queda muy bajo, ¿puede ser? No sé, es raro.

I: Yo hasta que no fui a trabajar a Jaén ni sabía que se podía hacer así. Y cuando vi a todos los alumnos con esa posición me sorprendió.

¿Y para pasajes rápidos o para trabajar la técnica?

E.18: Para pasajes rápidos solo el Sol (A). Por ejemplo en la Sarabande et Cortege, al principio, cuando me quedo con la nota larga pongo los tres, pero cuando hago las fusas pongo solo la del Sol.

I: Claro. ¿Y el La?

E.18: El La depende del instrumento, normalmente la uso sin coger el Sib.

I: Con dos dedos (B) pero sin el Sib.

E.18: Pero a veces está bajo entonces con el Sib se sube un poco. El C no se cual es ¿a ver?

I: No, más o menos es como los tres del Lab pero con las llaves.

E.18: Pues eso, yo uso el A pero a veces uso el B. ¿Ya está?

I: Sí, ya está, ya hemos terminado. Muchas gracias por todo.

Entrevista 19

I: ¿A qué edad empezaste a estudiar el fagot y por qué elegiste ese instrumento?

E.19: No lo elegí. Yo tenía comprada la guitarra y mi maestro de solfeo, como yo era uno de los primeros, era el mejor de la clase, me preguntó qué iba a tocar, yo le dije que la guitarra y me dijo que no, que yo tocaría el "Fagot". Y le dije: "y eso ¿qué es?" Y él me dijo: "eso te dará de comer". Entonces me enteré de lo que era, no tenía ni idea de lo que era y tenía 13 años.

I: ¿Dónde has estudiado y con qué profesores?

E.19: Pues empecé en Castellón con José Pla, luego con José Enguídanos, luego con Falomir un año, luego Rafael Esteve, luego Janos Meszaros y luego pues he tenido…bueno sí, también tuve una seguida de clases con Martin Mangrum, y luego unas clases así salteadas con Otto Hartmann en la JONDE, con Eric Hollis, Robert Porter, ya cursos con Sergio Azzolini y bueno, alguien más habrá por ahí… Ah! bueno y por supuesto, eso de moderno, luego con el barroco recibo clase de Bárbara Sela, Js Streets, Càrles Cristóbal, Josep Borràs y Dona Agrell.

I: ¿Has estudiado en el extranjero?

E.19: Si, estudié 3 años en Suiza con Meszaros y 10 meses en Holanda con Dona Agrell.

I: ¿Y hay algún profe que te haya marcado por algún motivo?

E.19: Pep Borràs, como profesor de fagot. Pero el profesor que más me ha marcado en mi vida es Wilbert Hazelzet que es profesor de Traverso. Para mí es el súper modelo de persona y por ende de maestro. Pero de fagotistas es Pep Borrás porque es la entrega, es un tío súper entregado, por eso es el director de la ESMUC; y por eso como profesor de fagot, aunque es difícil de pillarle, con lo ocupado que está, es un tío súper desprendido y que todo lo que tiene es sus alumnos y con Wilbert pasa tres cuartos de lo mismo.

I: Como músico interprete ¿qué experiencia tienes? ¿Dónde has estado tocando?

E.19: Pues Joven Orquesta Nacional, Orquesta de Córdoba, Orquesta Provincial Manuel de Falla de Cádiz, Orquesta Arsian que luego sería más o menos la de Almería, y ya de bolo también Sinfónica de Sevilla, eh… todas, de bolo todo lo que se menea. Y luego música de cámara con toda la gente de Andalucía Occidental y ahora pues tengo un quinteto que es sección Aurea con instrumentos modernos y el L'Harmonie Nouvelle con instrumentos históricos.

I: Como profesor ¿cuánto tiempo llevas trabajando?

E.9: Desde el 94.

I: ¿Y dónde?

E.19: Superior de Córdoba, Superior de Sevilla, Profesional Cristóbal de Morales de Sevilla y ahora Superior de Sevilla otra vez.

I: ¿Alguna vez has pensado sobre el tema de las digitaciones?

E.19: Sí

I: Como que se tenía que hacer algo más concreto...

E.19: No, no, porque mi maestro Meszaros… tú te has encontrado con el librito de Heckel que yo leí el prólogo y ya me rechinó porque de pronto digo, éste se ha levantado de la tumba y me está hablando otra vez. Era muy talibán con respecto a ciertas digitaciones, entonces yo durante muchos años viví de eso, mi maestro me dijo que esos eran los dedos, y prácticamente no había cambiado nada, sí cambié por ejemplo lo que es el Re que él llamaba vienés por el Re alemán. Él siempre decía que el Re había que poner estos tres dedos, y luego los quité porque la vida ya es bastante dura, pero por lo demás nunca me he planteado… Las digitaciones que él me cambió, yo venía con las digitaciones de Enguídanos y las cambié porque había que cambiarlas, era inflexible con eso. Y durante muchos años nunca me planteé lo de las digitaciones.

En los últimos años es cuando ha venido la revolución porque al tocar históricos ahí o te relajas o mueres, y sobre todo con mi clásico que me obligó a investigar qué digitaciones iban mejor. Estuve ese año que fui a Holanda solamente toqué con histórico y cuando volví al moderno, eh… ahora me río de que haya fagotes con llave de trino de Mib, porque ¿Para qué? si haces así, relajas y sale. Y hay un montón de trinos sobre todo, pero también digitaciones que se facilitan mucho sabiéndote todas las históricas, entonces no sé, no sé si tendríamos que hacer un congreso para quedar, pero en realidad yo lo que veo es que cuantas más digitaciones sabes más recursos tienes pero, también lo que vi en su momento es que aunque te sepas muchas digitaciones si tú siempre has estudiado con las mismas es muy complicado que las cambies.

Yo ahora soy capaz de usar diferentes digitaciones porque toco muchos instrumentos diferentes que requieren digitaciones diferentes y entonces cuando ya en el moderno necesito algo diferente no me cuesta un plus de estudio, que es lo que le ocurre a mis alumnos cuando les propongo algo, para ellos es un mundo, porque llevan 10 o 12 años tocando con una digitación única, entonces es muy difícil cambiar nada. Y yo me veo representado porque yo me sentía así, y decía, uy, de pronto me vendría mejor esta digitación pero…

I: Cierto, a veces son reacios al cambio cuando les propones una digitación alternativa. Por ejemplo, el caso del Mib central, si lo hacen con las dos manos y les propones hacerlo solo con la mano izquierda, la mayoría dicen que está alto, pero lo que ocurre generalmente es que como el Mib que venían utilizando está bajo, automáticamente lo suben de afinación, y claro, eso con el Mib con una mano no haría falta.

E.19: Sí, porque tienen otro "sabor", yo les digo: "tú tienes que saber a qué sabe la nota antes de tocarla" y si ellos están acostumbrados a mascar ahí pues…pasa con todas.

I: ¿Cómo crees que se debería ir introduciendo las digitaciones a los alumnos cuando empiecen con el fagot?

E.19: A que te refieres, ¿en los cursos básicos?

I: Sí, en los cursos básicos, con qué digitaciones empezar. Por ejemplo, cuando pones alguna digitación, si les enseñas la que es más fácil de emitir, la que está más afinada, la que tiene menos dedos…

E.19: Para los pequeños las que tienen menos dedos, y luego a medida que les va creciendo las manos pues les voy poniendo dedos. También una cosa que sucede con los pequeños es que les suena mal y entonces es difícil, por ejemplo…o no tan pequeños, cuando llegan al fa agudo y tienen que poner la llave de Mib grave les cuesta mucho entender por qué hay que ponerla porque les suena mal, con y sin llave. Pero en cualquier caso aunque intente digitaciones fáciles yo prefiero poner las definitivas desde un principio porque si no luego se marean.

Por ejemplo, en Fa# ahí sí que transijo más porque yo mismo no acabo de tener una posición para el Fa#, el 4. Porque yo hago ésta pero les enseño ésta simplemente porque me ayuda, porque el medio agujero se ven obligados a usarlo más todavía y porque es muy fácil de explicar, porque digo: "mira, como el Si pero con medio agujero" y entonces ya les sale. Y luego, en mi Heckel justamente no tengo un fa# con buen ataque, pero bueno, también tiene que ver con mis cañas, pero éste a veces me da un ataque más limpio que el otro, que se supone que es el que da el ataque limpio. Ahí sí, aunque éste sé que que va mejor en cuanto a timbre, les enseño éste. Aunque conozco colegas que éste lo tienen como fa principal. Bueno a mí se me está quedando como principal, no sé en que acabará. Si te doctoraras dentro de un par de años, no sé lo que te diría...

I: ¿Qué notas crees que debería conocer un alumno el primer año de fagot?

E.19: Primer año…eso es una pregunta peliaguda también porque generalmente yo intento que hagan la escala de Fa mayor, en la octava de bajo central, pero muy a menudo, ahora ya no porque he dejado

de dar clase a grado elemental, pero cuando me tiro una racha dando elemental me planteo si no sería mejor empezar con el registro tenor. Tengo un colega, el flautista de mi quinteto de moderno, dice que lo está probando. Me llamó la atención porque yo también me lo había planteado, me lo planteé en Córdoba cuando separaron el grado superior del elemental y no llegué a hacerlo, y me lo planteé aquí el año pasado y ahora me he ido a superior otra vez y tampoco he podido hacerlo, pero él parece ser que sí.

La cosa está que muchas veces tenemos ese tipo de emisión porque están tocando los graves y les enseñamos las notas más graves que son muy difíciles, sobre todo son los que van con el pulgar, y a lo mejor le daríamos más foco a la embocadura y a la conversión del aire si diéramos más por el registro tenor y la escala en vez de ser fa mayor, la más natural de fagot, creo yo, enseñarles do mayor, y siempre la dificultad de que tienen que hacer fa sol, pero por otra parte, cuando subieran hacia do enfocarían mejor el sonido, que generalmente cuando se tiran un par de años tocando ahí y después subir arriba, sufren como… Pero eso sí, tonalidades desde el principio, es decir, les enseño fa mayor, les enseño lo que es sib aunque en lenguaje musical no lo hayan dado todavía y rápidamente les enseño fa# para que hagan Sol Mayor y luego lo siguiente es Do Mayor. Con lo cual, en segundo de elemental están tocando Sol Mayor y Fa Mayor, y si les va muy bien a las octavas, y si no, pues ya les coloco Do Mayor en cuanto puedo, pero depende mucho del ritmo de estudio y de la capacidad del alumno.

I: ¿Qué tesitura crees que debería conocer un alumno cuando acabe el elemental?

E.19: Al final de elemental debería estar tocando la4 mínimo. He tenido gente llegando hasta el Do, más allá no me parece…o sea, Do no me parece necesario pero si lo tienen…Si tiene Do, el La les sale muy bien. Pero con el La se puede tocar casi todo lo que van a necesitar, así que mínimo tienen que llegar hasta La. Y ése sería mi mínimo exigible.

I: ¿Cuándo crees que sería buen momento para enseñarle a un alumno que hay digitaciones alternativas?

E.19: Cuando las necesite, si no las necesita no le caliento la cabeza.

I: ¿Conoces algún método que trabaje el tema de las digitaciones?

E.19: No, no soy muy estudioso yo.

I: Yo creo que no hay, siempre lo pregunto por si hay uno.

E.19: Hay un librito de Meszaros para Heckel.

I: Si enseñas una digitación nueva a un alumno ¿qué ejercicios le recomendarías para asimilar bien esa posición?

E.19: Pues como se la he enseñado porque la necesitaría para un pasaje, se lo diría que practicara con ese pasaje. Y la siguiente vez que le hace falta y se olvida, pues por ejemplo, el Fa# del meñique les cuesta mucho usarlo porque no se usa mucho porque está duro, entonces muchas veces prefieren pasar del Fa# al Sib o al Fa# La# por encima de la llave de Mi que simplemente le recuerdo que suena sucio y que no le sale, ¿cómo lo estás haciendo? Con el pulgar, y digo "ah". Cuando me contestan con el pulgar es porque saben que lo deberían estar haciendo por otro lado y si no, simplemente es que se les ha olvidado. A menudo sucede que no se acuerdan. No hago ejercicios específicos.

I: ¿Qué material crees que sería útil que saliera de aquí, de esta investigación, para los fagotistas, tanto para profesores como para intérpretes? ¿Qué crees que debería generarse?

E.19: Hombre es muy interesante, como sabes hoy por hoy quien no sabe algo es porque no quiere porque te metes en internet y consigues todo, ¿no? Entonces lo que es documentación, tú vas a crear un documento que será tu tesis, y claro tú quieres que tenga una utilidad para tus colegas, pero realmente por ejemplo yo la tesis de Pep Borrás no la tengo todavía, me dijo, "ya te la daré".

I: Si, yo a la cuarta vez que le insistí, "oye tengo mucho interés en leerla" y me la pasó.

E.19: Bueno, yo no insistí suficiente

I: Ahora, de la primera vez que se la pedí a la última pasaron como dos años. Cada vez que lo veía era, oye, la tesis…

E.19: Yo lo que veo que el formato de tesis luego en cuanto a divulgación no es muy práctico, pero sí veo que a lo mejor… hombre, naturalmente me gustaría leerla cuando esté publicada, pero tal vez lo que sería muy práctico es algo como el trabajo del que te hablé de la recopilación de digitaciones históricas.

Por lo pronto tener un trabajo exhaustivo sobre las digitaciones del fagot moderno, que parece que están muy estandarizadas pero realmente lo que está estandarizado es que usamos siempre las mismas. Cada fagotista usa las que usa y luego no cambia, entonces, tener un documento un poco más breve que una tesis al que se tuviera acceso, como ha pasado con el libro de Aurea Domínguez, que lo puedes comprar en papel pero que está gratis en pdf, yo creo que su trabajo de ahora es muy útil, ¿lo conoces? Bassoon in perspective de Aurea Domínguez es muy interesante y no es únicamente para fagotistas en absoluto.

I: Sí, lo conozco, es más, lo acabo de comprar ahora para el conservatorio, para los alumnos, para cuando tengan que hacer trabajos y demás.

E.19: Yo creo que es una pasada ese trabajo.

I: Lo acabo de comprar y me llega la semana que viene. Ya me ha llegado el de Kopp, el de Langwill. Para que haya algo en el conservatorio donde los alumnos puedan consultar.

E.19: ¡Que bien!

I: El de Aurea aunque lo he comprado, tengo el pdf pero no he podido leerlo detenidamente todavía.

E.19: El pdf lo que tiene es que es arduo de leer. Yo gracias a ese libro me he acostumbrado a leer en el ordenador y bueno. Lo que te quiero decir, que de pronto cuando es accesible, y accesible hoy es que esté en la red, pues es útil, y yo creo que aunque como te decía, si uno no quiere consultar que no consulte, pero que si de pronto tú tienes un problema en un pasaje y sabes que existe ese documento te metes y consultas el trabajo de Bartolomé Mayor que dice que para el Fa# hay estas diez digitaciones pues alguna te cuadrará a ti ¿no? yo creo que eso…¿vas a hacer de trinos también?

I: Si, digitaciones fijas digamos y trinos o igual trémolos de más de un tono o dos, terceras… O en algunas cosas que vea que haga falta para los pasajes. La idea que tengo también es poder aplicarlo al repertorio, decir pues mira esta digitación va muy bien para este pasaje, este trino te lo facilita o ésta llave entonces…

E.19: Sí, sí, la solución

I: El recitativo este de Bozza tiene el salto de Mi agudo a Mi sobreagudo al final de la siciliana que está ligado. Y eso hay una posición que es el mi agudo con una que no es la del mi agudo normal, pero de ahí usando una llave sale el sobreagudo bastante fácil.

E.19: ¿Ya hay fecha para tu tesis?

I: Hombre yo estoy pasando ya, a mí me está llamando ya gente, "oye tengo una cosa" y yo hago fotos. Es que no lo he traído, tengo un libro porque estoy recopilando todas las digitaciones que hay recopiladas en tablas, libros, en International también hay unas cositas, unas tesis americanas de gente que se mete un poco en eso. Y yo que sé. Debo tener como 400 digitaciones o así. Está claro que no hay que saberlas todas porque es una locura pero lo que sí hay que hacer es una criba, a lo mejor. No estaría de más tener el documento con todas y después las más utilizadas o las más…

E.19: No pero yo ya te digo, para mí la utilidad sería tenerlas todas y si acaso te haces un ranking. Pero que sea…que tienes tres páginas de Fa#, pues qué más da ¿no? para lo que abultan.

I: O intentar ver las características de cada Fa# y para qué, si es para un pasaje rápido o es para… Bueno seguimos. ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando te enseñaban fagot, si te las apuntaban o te las decían?

E.19: No me las apuntaban, me las decían…me ganaba una o dos digitaciones al día. Yo hacía la escala cromática y cuando ya me sabía las que me habían enseñado me enseñaban más, con lo cual yo como tenía ansia, me las aprendía rápido porque quería tener todo el fagot

I: Recuerdas más o menos ¿cuánto tiempo llevabas tocando cuando hiciste la escala completa o bueno, hasta el Do sobreagudo?

E.19: No, pero pronto. Do sobreagudo no lo sé pero seguro que hasta la en primer año casi seguro.

I: También empezando mayor… yo creo que empecé no sé si con 13 o 14 también, y es como que más rápido ¿no?

E.19: Sí, eres más hecho. Pero más que nada yo creo, siempre lo hablo con compañeros, cuando nos empezamos a quejar de que los alumnos no estudian, siempre hago ver que los que hablamos de eso somos los frikis de la clase que éramos los que estudiábamos, con lo cual no nos damos cuenta que sentados detrás mía había 25 o 28 que no hacían nada, entonces yo lo que veo es ya no por mayor, sino por interés, porque realmente yo cuando, o sea… yo me quería acabar el fagot. Yo veía que en el teclado del piano el do llega hasta allí, y tú lo tienes accesible desde el primer día pero el fagot es una cosa mágica que como no te expliquen el secreto no te lo sabes, y yo lo quería, y es una cosa que tú no te sueles encontrar en la mayoría de alumnos, y luego muchos te encuentras que no querían estudiar música y generalmente los que hemos llegado a esto queríamos ser músicos. No somos buen ejemplo para estadísticas.

I: Los profesores cuando te decían alguna digitación nueva o para cambiar o algo ¿utilizaban un material de apoyo, ellos tenían alguna tabla algún librito o algo?

E.19: No, apuntaban si acaso en el margen del estudio o la partitura en la que hiciera falta un esquema del fagot y ya está.

I: ¿Alguna vez has tenido que consultar una tabla de digitaciones? ¿Por qué motivo?

E.19: Sí, para la Ciranda das sete notas, que sigo sin acordarme de como es el trino del La-Si natural. Y de hecho ahora recuerdo donde lo tengo apuntado que es para la Sinfonía Fantástica de Berlioz y entonces cada vez que me hace falta voy y la consulto pero todavía no la he aprendido. Por lo demás

muy pocas veces. Me sorprendió que hay una aplicación para iPhone de digitaciones. Tú la tendrás seguro, las tendrás todas.

I: Me descargué una para ver, está muy bien también.

E.19: Me pasó igual, la miré y dije, está guay. La aconsejé a mis alumnos y no creo que nadie la tenga

I: ¿Cuándo fue la primera vez que viste que había alternativas para una misma nota?

E.19: Pues cuando cambié de profesor. Cuando fui de Castellón a Valencia. Me cambiaron alguna, no muchas porque estaban en la misma línea. Con Meszaros fue una paliza porque las llaves de octava… que eso es un trauma para todo el mundo… Sigue habiendo mucha gente traumatizada, que le digo "tienes que meterlas" y dice que no. Ahora tengo una en primero que viene de Juanra que le decía que las pusiera, y dice "no, no, ya me lo decía él pero no le hacía caso".

I: Cuando fuiste con Meszaros y te decía que cambiaras alguna digitación ¿te daba algún motivo musical o algo?

E.19: No, musical no, es porque eso era la tradición, y la tradición, bueno, es que ahora si te lees el prólogo del librito ese ya está. El otro día le comenté esto de la tradición a José Arsenio y pronto caí en la cuenta de que José Arsenio también es de la tradición porque me di cuenta que yo también soy de la tradición, y resulta que somos discípulos directos de Milde, somos un linaje. Entonces eso se hacía así porque había que hacerlo así y punto. Sí que es verdad que el Re vienés que llamaba él, está más alto y entonces un problema generalizado en el fagot moderno es que el registro tenor es un poco perezoso y hay que buscarse mucho la vida para que fluya y entonces de pronto con esa digitación no te tienes que calentar la cabeza para que el Re funcione. Pero luego era curioso que en el Mib él no ponía esta llave, que es lo que daría brillo al Mib, que el problema es con el agujero del Re y entonces sí se soluciona con el Re pero en el Mib… pero de pronto haces así y tienes el Mib tristón; entonces no, no creo que hubiera…con lo de las llaves sí, pero lo de las llaves ya me doy cuenta yo, ya escucho alguien que toca sin llaves y es como si me pegaran una patada en el pecho, pero hasta que empecé a oír eso en mi…me había acostumbrado a que rasquen esas notas.

I: Y ¿conoces muchas publicaciones sobre digitaciones como Meszaros de tablas y eso?

E.19: No, porque no me he interesado tampoco por ello. De hecho tengo mucha curiosidad por ver tu tesis, porque cuando me dijiste que ibas a hacer una tesis sobre eso dije… te va a ocupar cuatro folios, es como que no, y ahora veo que… me pica el gusanillo mucho.

I: Y tocando por ejemplo en la orquesta, cuando has ido con compañeros tocando a unísono con diferente digitación, ¿os habéis puesto de acuerdo o habéis dicho por qué pones esta…?

E.19: Siempre me he puesto de acuerdo yo, porque una vez con la Sinfónica de Sevilla tocaba Martin de primero. Estábamos todos, Martin, Juanma, es que éramos 5 fagotes y yo era el cuarto extra y me acuerdo que hice así y dije, yo hacía el míb con la llave del Do#, solamente con mano izquierda y les dije: "oye esto lo hacemos así o asá" y me miraron como diciendo... entonces ya dije "vale", e hice una digitación más como la de ellos porque no me salía como a ellos. Hoy por hoy, no demasiado, pero tampoco toco con gente, ya sabes que con la crisis los proyectos grandes se han ido a la porra, entonces toco solo o soy el primer fagot y entonces es el otro el que se tiene que acoplar. Y si es el otro normalmente le digo: ¿tú como haces eso? cuando veo que no casa, si casa pues ya está bien pero como el otro muchas veces es alumno o antiguo alumno un poco como que tengo la autoridad, pero que no ejerzo de primer fagot cuando estoy de primer fagot y que además eso ya no…

I: Ya, está la cosa en vacas flacas. ¿Actualmente utilizas una única digitación para cada nota o hay algunas notas que suelas cambiar depende del pasaje?

E.19: Suelo ser muy estable con las digitaciones. Cambio con Mib central que siempre uso sin mano derecha pero cuando estoy en pasajes sobre todo cuando toco con clarinetes pongo aquí, pero como últimamente toco con Pepe que toca muy bien pues tampoco hace falta.

El Do# tenor, el Do# cuatro que lo aprendí con Meszaros con 3 dedos aquí es mi digitación original pero como cuando pongo toda la mano la del Sib y el índice suena un poco más apagado, a veces lo quiero más apagado así que… Hay veces que si voy de Do# a Sib como solo hay que mover estos dos dedos pues también uso esa digitación que esa me la enseño Azzolini. Y Fa# que te he dicho antes, uso este o el que es como Si natural. Y últimamente estoy cambiando mucho de La a La y de Sol# a Sol# dependiendo de donde vaya aunque mis digitaciones son La y Sol# con este dedo. Por lo demás yo creo que no hay variantes.

I: ¿Recuerdas algún pasaje en concreto en el que usar una digitación alternativa te haya mejorado?

E.19: Sí pero con históricos. En los indios galantes hay un "famiremi famiremi famiremifa, famiremi famiremi famiredore" (canta el pasaje), y eso, o lo haces con trampas o no hay dios que lo toque, pero con el moderno no. Con el moderno practicamos mucho, entrenamos mucho para que salga lo que nos tenga que salir, entonces todo es fácil. No tienes más que ver, esto lo hablaba con Pep, el do# tenor, el do# central del fagot moderno es un atraso, es una cosa horrorosa que tienes que poner do,

tantas y tantas llaves aquí para hacer do que es una nota tan común, pero se nos enseña así, aprendemos que eso es normal y a vivir.

I: Hay muchas cosas que se han complicado en el fagot moderno. Bueno, y las llaves de resonancia de Do#, Re# grave, esas llaves ¿las sueles usar?

E.19: Sí. Yo tengo el meñique ahí pegado.

I: ¿Para qué notas las usas?

E.19: Mira pues por ejemplo sol que hay gente que la pone como obligatoria que tienes que hacerlo, el Sol de medio agujero, el Sol 3, tienes que hacerlo con llave obligado. Yo veo que hay muchos alumnos que lo usan porque creen que les va a bajar el Sol, tienen el Sol igual de alto y encima tienen un dedo de más. Yo no lo uso como digitación estándar y solo uso a veces si es el Do# por color, pero a veces en el Sib tenor, o sea en el Sib3 a veces lo pongo, una alumna ayer me dijo para los graves, Mi grave lo pones, no me acuerdo ahora para qué lo decía ella, no lo he anotado. Pero bueno, es una cosa que como también me he acostumbrado a ello, en los históricos siempre hay que poner alguna llave que mejora la resonancia pues no tengo el meñique levantado, lo tengo ahí y de hecho me he acostumbrado a hacer Fa a veces con el agujero del Sol tapado o tapar el agujero del Mi para ciertas notas. La verdad que me he vuelto… quien me ha visto y quién me ve, ya no soy alumno de Milde (risas).

I: Esto es de cada digitación la que usas tú. Y si usas más de una, para qué usas cada una. Este es el Mib central.

E.19: ¿Qué te digo? ¿Cuál uso, no? Ésta.

I: La C. La mano izquierda solo.

Do#4 (agudo):

E.19: El Do# agudo, ésta.

I: La B

Re4 (agudo):

E.19: Para el Re uso la B.

Fa#4:

E.19: Para el Fa# utilizo una que aquí no está que sería la mano izquierda de la B y la mano derecha de la C.

I: Muy bien, pues ya hemos terminado. Muchas gracias por todo.

Entrevista 20

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.20: Pues yo empecé a los 11 y no lo elegí yo, lo eligió el maestro de la banda. Me puso un clarinete en la boca y me dijo: "sopla aquí", y yo: "meeek" y dijo: "vale, tú el fagot". Y nada, me dio el fagot.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado? ¿Quiénes han sido tus profesores?

E.20: Pues estudié en Valencia con José Enguídanos y luego amplié estudios con Thunemann en Stutgart en la Johann Sebastian Bach Academy y nada más, el resto de mi carrera la he hecho en la mina, en la O.N.E.

I: Muy bien ¿Sueles participar en congresos relacionados con el fagot?

E.20: Bueno, aquí en la asociación española sí.

I: ¿Fuiste de artista invitado?

E.20: Si, para interpretar un concierto y una Masterclass.

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial?

E.20: Hombre, a mí me impactó Thunemann cuando lo escuché en directo. Porque una cosa es que escuches a alguien en una grabación, pero Thunemann en directo era como las grabaciones, escucharle en directo era como en una grabación, pero impactaba más todavía verlo en directo. Y además cómo sobresalía su sonido sobre el resto.

I: ¿Qué experiencia tienes como intérprete?

E.20: Yo directamente mi escuela fue la Nacional. Sí, porque yo con 18 años hice la oposición y aprobé. En aquel momento no existía JONDE ni nada. De hecho se creó después de estar yo en la ONE, entonces mi experiencia profesional han sido 34 años de momento de la Orquesta Nacional. Luego… pues mi experiencia como docente también la he tenido. Estuve en el conservatorio de la calle Ferraz en Madrid, luego estuve dando clases en el centro Neo-Música con Juanjo Guillén, pero también había otros instrumentos, no solo percusión. Luego he estado… estoy en Katarina Gurska y en la Universidad Alfonso X el Sabio. Y bueno, además cursos de verano, encuentros de jóvenes orquestas…

I: ¿Alguna vez habías pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.20: Yo no lo había pensado, pero sí que utilizo muchas digitaciones por la experiencia diaria de la orquesta. Porque te encuentras con pasajes difíciles de poder afinar, tocar piano, de intentar que siempre el resultado sea el mejor. Entonces en la orquesta se utilizan muchísimas, a diario, por lo menos yo, ¿eh?

I: ¿Consideras que esta investigación puede ser útil para los profesores del instrumento?

E.20: Realmente no existe un estudio, ¿no?, o yo no he visto ningún estudio donde quede registrado tipos de digitación diversos para ciertos pasajes o ciertos solos. No existe, yo sí que pensé hace años de hacer un cuaderno en el que apuntar mis experiencias. O sea, pasaba una sinfonía, y decía: "¿Por qué no puedo escribir yo qué he hecho para conseguir esto?", para que quede para un futuro si lo vuelvo a hacer, ya no para nadie, sino para mí. Un cuaderno de recursos empleados para conseguir ciertas cosas, lo que pasa que nunca me puse manos a la obra y no lo he hecho, pero sí que lo pensé hace años. Porque claro, es tan amplio el repertorio que muchas veces repites, pero otras no, pero cuando repites dices: "¿Cómo hice yo esto?" Y a veces te acuerdas, pero otras a veces no. Pero no he visto nunca una tabla especial, entonces es la memoria la que actúa, el ir probando.

I: ¿Cómo crees que es la mejor manera de ir introduciendo las digitaciones a los alumnos de fagot al empezar a estudiar?

E.20: Yo pienso que tampoco hay que bombardear al alumno con digitaciones extras, sí que algunas debe de conocer porque en general mejora. No porque haya que utilizarla, sino porque en general mejora ciertas notas, ciertos sonidos, un pasaje en concreto, ¿no? Y está bien conocerlo, porque hay muchos que ni siquiera saben que existe la doble llave para el Sib o el Fa# del meñique, claro. De repente "¡Uy! Si no me había dado cuenta de que estaba aquí. No sé, al menos algunas sí, pero un bombardeo excesivo tampoco, porque llegas a marear un poco también. Pero quitando las cuatro generales que sí que tienes por lo menos que informar, el resto va a ser un poco cuando tengas esa experiencia directa.

I: ¿Cuándo crees que sería buen momento para que un alumno conozca que hay diferentes digitaciones para una misma nota?

E.20: Hombre, desde el momento en que los alumnos ya tienen la asignatura de orquesta y ya tienen la práctica, ya tienen que usarlo, porque es donde se van a dar cuenta de los problemas de tocar piano, tocar con otros colores, son diferentes circunstancias y el alumno va a ver que es un poco más difícil de conseguir. Yo creo que ese es un punto de partida en que el alumno ya se va a dar cuenta de que hay que hacer algo.

I: Cuando enseñas a un alumno alguna digitación nueva, ¿Le recomiendas algún ejercicio en particular para asimilarla?

E.20: Yo recomiendo que la practique. Por ejemplo, si alguien toca el Bolero y le sugiero algo diferente a lo que ha hecho, pues tiene que practicarlo antes de que lo pueda tocar. No voy a decirle el día de antes, "hazlo así" porque necesita un proceso de asimilación. Uno cuando se acostumbra a hacer un solo o un pasaje con cierta digitación cambiarla supone un trauma. Entonces siempre intento sugerirlo con tiempo. A no ser que sea algo sencillo que puedas incorporar. Pues eso, hasta tener confianza para hacerla.

I: ¿Qué material crees que debería generar esta investigación para que fuera realmente útil para los profesionales del fagot?

E.20: Hombre esto hay que editarlo ¿no? Editar esa tabla de la que estamos hablando. Es cierto que hoy en día en internet encuentras cosas, pero una tabla muy muy extensa con, ya no solamente la digitación, sino explicando en qué situación o en qué momento de la sinfonía, del pasaje, de la obra, del concierto, pues es un poco más al grano, ¿no? No es algo tan genérico como "existen todas estas", no. "Estas, pero para esto, esta sería… o ha sido la que mejor me ha ido a mí", después ya cada uno tiene su sensación.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaban las digitaciones, si te las decían, te las apuntaban…?

E.20: Era siempre de palabra, sí, las iba memorizando y ya está, no recuerdo ninguna tabla. Bueno, yo es que empecé con el fagot francés, entonces ahí empecé y al año tuve que cambiar, pero no recuerdo haber estudiado con ninguna tabla, siempre el boca a boca.

I: ¿Has consultado alguna vez una tabla, ya siendo profesional, para algún pasaje o algo?

E.20: Más que pasaje, he consultado tablas de multifónicos, pero para pasajes no. He intentado siempre desde mi experiencia, a veces, no sabes cómo, has encontrado una llave probando y dices: "Ostras esto… esta me salva la vida". Probando, o alguien te dice, "oye mira, has probado esta…" Pero vamos, siempre desde la experiencia, o propia o de algún compañero.

I: ¿Recuerdas en qué momento descubristeis que había más de una digitación posible para una misma nota?

E.20: No, no recuerdo ningún momento en el que dijera: "mira hay dos posiciones". Era más natural, era "el La puede ser por aquí o por aquí" y yo: "Ah, pues si". No fue ningún descubrimiento, te lo decían y lo asimilabas. Sí que es cierto que en ciertos pasajes has tenido que rebuscar tú.

I: Bueno, en tu caso tuviste dos profesores, Thunemann y Enguídanos ¿Te cambió en este caso Thunemann alguna digitación que llevaras de tu antiguo profesor?

E.20: No, digitaciones no. Con Thunemann era otro tipo de trabajo. Era un trabajo del aspecto musical e interpretativo, no se metía en un problema de si cada uno viniera…No, él no cambiaba la digitación.

I: ¿Utilizas las mismas digitaciones que utilizabas cuando terminaste los estudios?

E.20: Bueno, siempre voy añadiendo cosas ¿eh? De hecho yo antes de finalizar los estudios ya estaba en la orquesta. Pero es que no dejas nunca de aprender nuevas posiciones, porque a día de hoy, te puedo decir que cada semana aprendes algo. Prácticamente, semanalmente encuentras una posición para algo, o algo que te mejora cualquier cosa. Una redonda en una orquesta te puede volver loco una semana, entonces empiezas a darle vueltas y siempre descubres algo, no es algo que digas, desde entonces… no, desde entonces no he parado de cambiar cosas, siempre hay algo.

I: ¿En la orquesta cuando ves que algún compañero utiliza otra digitación, lo soléis hablar?

E.20: Si, intercambiamos información, sí. A veces, utilizas una posición que te dice un compañero y te va bien, o a lo mejor otras no, porque no te inspira esa confianza para ese pasaje o ese sonido. Cada uno tiene su confianza en ciertas digitaciones, y a lo mejor, me puede sugerir, pero la práctica no es igual que para él. Pero sí que existe el tráfico de información de uno a otro.

I: Y para un pasaje concreto, a lo mejor, si estáis haciendo unísono y utilizáis una digitación diferente que no empasta ¿intentáis adaptaros?

E.20: Eso sí, por ejemplo, el Bolero, cuando llega después del solo Sol-SolSolSolSol-Sol-Sol… si cada uno hace una, cambia mucho, y hay una que es genial, hay una digitación para que salga ligero, picado y que no salga alto que es genial, y es así. Y esa la he compartido porque esa me la enseñó un antiguo colega, y esa sí que la he compartido con compañeros para que cuando entra uno y el otro no haya cambio. Este es un caso claro de que hay que llegar a un acuerdo.

I: ¿Actualmente qué notas son las que sueles cambiar dependiendo del pasaje?

E.20: Al final es que cosas que crees que son tranquillas, o arreglos de posición, se convierten en habituales. Y entonces ya no las ves como algo raro, yo ya no sé cuál es la original o la no original, porque muchas de ellas ya se han convertido en habituales, claro. Entonces, por ejemplo, a veces toco el Re central mismo, lo puedo tocar con la llave del Mi o con la llave del Fa#, o a veces incluso con la llave del Fa grave. El La grave, pues a veces con el Fa# a veces con el Fa# y la llave del Do# del meñique, buf, ya son a veces tan normales que no me paro a pensar si son una tranquilla o no.

I: Claro, son llaves que usas para enriquecer en algún momento la interpretación ¿no?

E.20: Sí, sí. Es algo que ya forma parte de mi digitación, no lo extraño. Por ejemplo, empezar Titán Re-Mi-Fa-Mi-Re pues le metes la llave de Fa# a los Re y no sale alto ni cuesta atacarlo, metes la llave y dejas de sufrir, no cambia el timbre ni el color.

I: ¿Recuerdas algún pasaje en concreto en el que utilizar alguna digitación alternativa te haya ayudado a mejorar la interpretación?

E.20: Yo por ejemplo, veo a la gente como toca el segundo solo de la Consagración y no tiene nada que ver como lo hago yo.

I: ¿El Sib-Dob-SIb?

E.20: Claro, el Sib-Si natural, yo descubrí esa posición y hay quien no la hace como yo, pero para mí ha sido… un semitrino con un dedo y no tener que mover varios dedos y pulgar para mí sí… ese es uno de los casos. Bien es cierto que a veces necesitas mover dedos, por ejemplo yo toco Scheherazade y no toco tranquillas, cuando las cadencias, porque me viene bien mover dedos para controlar, me ayuda a no correr.

I: Si, sobre todo el último pasaje.

E.20: Claro, si corres un poco te obliga a seguir corriendo y se te va el pasaje. A mí me ayuda el hacerlo todo real. Hacer el Sol con el pulgar es muy rápido, pero tan rápido que a veces no ayuda a estabilizar el pasaje. Yo prefiero mover dedos y tenerlo controlado, para que no se me embale y venga el peligro.

I: Eso es, que las tranquillas hay que saber cuándo usarlas.

E.20: Exacto, yo en el Bolero en el La-Sib-La… uso el La del pulgar, es más seguro, y el resto de los La los hago normal, pero justo ese no, por la comodidad del pasaje. Siempre hay que ver, lo que te ayuda, en qué momento te ayuda.

I: Las llaves de del Do# y Re# grave ¿para qué notas sueles usarlas?

E.20: Pues mira, me acostumbré hace tiempo a coger el Do con la llave del Do#, el Do de encima del pentagrama, y ahora si no la cojo parece que me falta algo. El Sol a veces también por ahí. Lo que no cojo es la llave del Mib para el Mi de arriba, la pongo a partir del Fa. Me gusta más como suena abierto. Es que el Mi no es una nota que necesite ni bajar, me gusta el timbre que tiene, cuando la pongo es cuando no hay más remedio, por ejemplo, tocando el Scheherazade Mi-Fa-Sol-Fa-Mi-Fa-Mi-Fa… Ahí no la vas a quitar, pero atacar esa nota con la llave no me gusta. De hecho ha habido

Mis que ya no es que la ataque con esa, es que he utilizado la posición del Mi central pero sin el oído, para un pasaje piano, suave… pero no me gusta con la llave del Mib puesta, de hecho yo prefiero que se coja a partir del Fa, por como suena.

I: Ahora, de las digitaciones en las que hay más variedad: Mib3, el Do#4, Re4, Fa#4, Lab4, La4. ¿Qué digitación sueles utilizar como digitación principal? ¿Para qué utilizas cada digitación?

Mib3 (central):

E.20: Yo uso primer dedo y Sib, esa (B). La C solamente cuando tengo que hacer el Concierto en Sol, pero no para todo el pasaje, solo para el final Do-Mib-Do-Sib-Sol-Mib-Do. Pero de normal atacar ese Mib (C) no lo hago nunca.

Do#4 (agudo):

E.20: Yo siempre lo hago con tres (B). Si lo quiero bajar cojo cuatro y Sib, pero para bajarlo prefiero este (A). Por ejemplo, para empezar el solo de la cuarta de Tchaikovsky, lo hago así (A) y a partir de ahí cambio, solo hago el primero así (A).

Re4 (agudo):

E.20: El Re normalmente dos (B). Yo soy de B ¿eh? Jajaja.

Fa#4:

E.20: Yo de B, mira de B.

I: ¿Ese (A) lo has hecho alguna vez?

E.20: Ese por ejemplo mira, ahora, pero tampoco lo uso así. Pongo la A pero dejando la mano derecha igual (B), entonces es como que lo apaga, no es un cuarto de tono, pero es algo más bajo. Incluso hago otro para algún pasaje, este, el del trino.

I: Ah, como el Mi levantando.

E.20: Exacto, que no es ninguna de esas. No para atacarlo… Pero también hago otro Fa# muy bueno, cuando vienes ligando de arriba, en la mano izquierda en vez del de arriba el de abajo.

I: Ah, sí.

E.20: O el concierto de Bartok La-Fa#-MiMiMi, para que no chille. O en la Consagración para que no chille, el Sib-Solb.

Lab4:

I: Me has dicho que ponías dos (B) sin Sib.

E.20: Sí, sin Sib, para mi Heckel sí. A veces en Yamaha necesito el Sib, pero de normal no.

I: Y para pasajes rápidos esta (C) sin Sib ¿no?

E.20: Si, C sin Sib. Ese (A) no lo uso nunca ¿eh?

La4:

E.20: El La… la A, solo cojo la C para algún pasaje como el del Bolero que te he comentado antes.

I: Pues ya está.

E.20: ¿Ya está?

I: Sí, ya hemos terminado. Muchas gracias por tu tiempo y tus aportaciones.

Entrevista 21

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.21: Pues a ver…yo empecé tocando piano en el conservatorio con 8 años. Pero mi hermano y mi padre tocaban en una banda de música y yo quería también. Entonces la banda había comprado un fagot y el padre de uno de los chicos de la banda tocaba el fagot así que me lo endosaron jaja, yo no sabía ni qué era. Y así empecé, tendría unos 11 o 12.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado? ¿Quiénes han sido tus profesores?

E.21: Pues como he dicho, empecé dando clases en la Banda de música unos dos o tres años con Ricardo Balaguer. Luego entré en el Conservatorio Francisco Guerrero de Sevilla, que dí con varios profesores, Albert Sunyer, la mayoría de cursos, pero también con Jaime… ¿Sánchez? no recuerdo bien su apellido, un fagotista murciano, y con un tal Tolo Mayor, ¿te suena éste? (risas). Acabé mis estudios en el Conservatorio Superior de Sevilla con Luis Castillo.

I: Además de los profesores del conservatorio, ¿con qué otros profesores has estudiado?

E.21: Pues realmente fuera del conservatorio con Balaguer y…quizás algún curso con Guillermo Salcedo, Javier Aragó, alguno más he hecho pero…no lo recuerdo bien

I: ¿Te has formado en alguna institución extranjera?

E.21: No…

I: ¿Sueles participar en congresos relacionados con tu instrumento?

E.21: No, aunque me gustaría

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial? ¿Podrías explicarme que te aportaron sus clases?

E.21: Creo que todos los profesores que he tenido me han aportado cosas diferentes, algunos mi forma de tocar, otros cómo estudiar, otros la actitud. Pero sin embargo ya después lo que más recuerdo, es como han interactuado conmigo en clase, no tanto lo que me han enseñado o cómo, sino la paciencia, manera de hablar, el trato, eso lo recuerdo de cada uno de ellos. Aunque indiscutiblemente sí hay alguno que me ha marcado más, justamente por este aspecto. Para mí, eso, el estar a gusto en clase, el disfrutar la clase es más importante que adquirir muchísimos conocimientos, y esto lo tengo muy marcado cuando yo doy las clases. Así que un sí rotundo a tu pregunta.

I: ¿Tienes experiencia como intérprete? ¿En qué tipo de agrupaciones has participado?

E.21: Como intérprete tengo, aunque la mayoría han sido a nivel amateur. Sobre todo bandas de música, que he estado en varias, grupos de cámara, a nivel de orquestas solo en el conservatorio. Ya a nivel profesional solo en algunas ocasiones con la Banda Municipal de Sevilla.

I: ¿Tienes experiencia como profesor? ¿Desde cuándo? ¿En qué centros has trabajado?

E.21: Como profesor tengo experiencia en varios campos, he dado clase casi de todo y bastante pronto (risas). Particulares, escuelas… Centrándome en fagot, pues mientras estudiaba en el grado medio di algunas particulares y ya después de terminar la carrera, di unos meses en una escuela de música Santa Joaquina de Vedruna en Sevilla. Por suerte, este año ya he podido comenzar mi andadura como profesor de conservatorio en el Conservatorio de Música de Calahorra, en el que voy a estar todo el curso.

I: ¿Alguna vez has pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.21: Sí, las digitaciones en fagot son un caos, sobre todo comparados con otros instrumentos. Cada uno hacemos una digitación diferente y normalmente depende de con quién has estudiado, o de la zona de la que era el profesor.

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot? ¿Qué digitación crees que debe aprender primero un alumno de fagot?

E.21: Pues para mí el registro medio del fa hacia abajo, para pasar más o menos hasta el Mi grave, que son las notas más fáciles, y ya de ahí ir intercalando notas del sol medio hacia arriba con las del registro grave.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot?

E.21: Creo que va en función del alumno, pero mínimo quizás del Do grave al La medio, o al Do, unas dos octavas en notas naturales y con alteraciones el si bemol por supuesto y quizás el fa sostenido

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno al terminar las enseñanzas básicas (grado elemental) de fagot?

E.21: Todo el fagot hasta el La sobreagudo

I: ¿En qué curso crees que un alumno debe abarcar toda la tesitura del fagot?

E.21: Uy no se, ya tendrán tiempo para aprender las que faltan

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno empiece a conocer las diferentes digitaciones para una misma nota?

E.21: Yo creo que cuando las necesitan. Es cierto que a veces ellos hacen una digitación porque la saben de otro profesor, o porque es la que viene en el libro con el que están estudiando. Yo les suelo explicar de manera natural que hay otras opciones, o por qué yo la hago diferente para aunque no las usen, lo sepan. A veces son ellos mismos los que dicen esta suena mejor con mi fagot, o me sale más fácil, y las cambian.

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.21: No, pero si lo hay, ¡quiero saberlo!

I: ¿Cómo debe trabajar el alumno/a este aspecto?

E.21: Creo que en pasajes, es más fácil a la hora de aprenderse una digitación nueva

I: Cuando enseñas una digitación nueva a un alumno ¿Que ejercicios recomiendas para que pueda trabajar y asimilar dicha digitación?

E.21: Usando el pasaje para el que le haya hecho falta esa digitación, aunque también les digo que hagan ejercicios en casa cogiendo la nota inferior y superior, pero no estoy muy segura de que lo hagan (risas).

I: ¿Consideras que este tipo de investigación puede resultar útil a los profesores del instrumento?

E.21: Sí muchísimo, soy consciente de que hay muchas digitaciones que no conozco que podrían resolverme problemas tanto a mi como a otros fagotistas.

I: ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar esta investigación para hacerla realmente útil en la docencia?

E.21: Un libro de posiciones y para qué o en qué casos se deben usar estaría genial.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando comenzaste a estudiar fagot?

E.21: Si, Ricardo me daba como unas fichas con la digitación de la nota que aprendíamos, igual para los trinos y he de decir que a veces la de los trinos me siguen resultando muy útiles.

I: ¿Cuánto tiempo llevabas tocando el fagot cuando aprendiste a tocar la escala cromática desde el Sib1 hasta el Do5?

E.21: Pues no se, imagino que pronto ¿dos años? Cuando entré en el conservatorio ya la sabía.

I: Cuando tenían que enseñarte una nota nueva en el fagot, ¿utilizaban algún material de apoyo o te la transmitían oralmente?

E.21: Me daban la fichita que te he dicho antes y me la explicaban, claro.

I: Si has consultado alguna vez algún libro sobre digitaciones o alguna tabla de digitaciones ¿Qué razones te han llevado a hacerlo?

E.21: Claro, sobre todo los trinos, como no son una cosa que use siempre se me olvidan.

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que aprendiste que había más de una digitación posible para tocar la misma nota?

E.21: Hace poco y fue por ti (risas).

I: Si diste clase con más de un profesor ¿Tuviste que cambiar alguna digitación para alguna nota a lo largo de todo tu aprendizaje? ¿Qué notas tuviste que cambiar?

E.21: Buah si, he tenido muchos cambios de digitación. Con Albert cambié, bueno más bien añadí las llaves de resonancia, del La al Do, porque cuando yo estudié no se hacían. Y luego en superior cambié muchas, por ejemplo, el Mib medio, el Sol# agudo…. Luis me cogió y me dijo "hazme la escala cromática que vamos a ver qué posiciones tienes que cambiar".

I: ¿Te daban algún motivo para que cambiaras de digitación?

E.21: Pues porque hay que hacerlas así y punto (risas).

I: Cuando terminaste tus estudios superiores ¿Conocías ya todas las digitaciones que utilizas actualmente?

E.21: Sí. Sigo utilizando las mismas.

I: ¿Cuántas publicaciones dedicadas a las digitaciones conoces?

E.21: Sé que hay algún libro de Heckel pero no lo he visto.

I: Cuando has coincidido con algún compañero que utiliza alguna digitación diferente a la tuya para tocar una misma nota ¿Habéis contrastado opiniones sobre el por qué de utilizar una digitación u otra?

E.21: Sí .además me parece muy interesante. En ocasiones alguna digitación no la conocía y la he probado aunque he seguido quedándome con las que hago, porque son las que mejor me funcionan para mi forma de tocar y mi fagot. Pero a veces si uso, para compactarnos más en un pasaje, poner más piano una nota etc.

I: ¿Actualmente utilizas una única digitación para cada nota o tienen alguna en la que utilizas una digitación u otra dependiendo del pasaje?

E.21: Tengo algunas en las que cambio depende del pasaje, sí.

I: ¿Qué notas son las que habitualmente sueles cambiar de digitación dependiendo del pasaje?

E.21: Sobre todo el sol medio, con llave de resonancia o no, y el re agudo, el normal o con los tres dedos de la mano derecha.

I: ¿Recuerdas haber utilizado en algún momento alguna digitación alternativa para algún pasaje orquestal o del repertorio de fagot que haya ayudado considerablemente a la interpretación?

E.21: Uy ahora mismo me pillas que no sé, pero imagino que sí, seguramente para trinos.

I: ¿Sueles utilizar las llamadas llaves de resonancia (llave de Do#2 y de Re#2) en alguna nota bien para ayudarte con la afinación o para conseguir una mayor calidad sonora?

E.21: Si cojo la de Do# para el sol casi siempre, porque en mi fagot mejora la afinación.

I: Existen algunas digitaciones sobre las que hoy en día hay variedad de opiniones sobre su correcta digitación, estas son las siguientes: Mib3, el Do#4, Re4, Fa#4, Lab4, La4.

¿Qué digitación de las siguientes es la que utilizas como digitación "principal"? ¿Por qué motivo? ¿Utilizas las otras posiciones para pasajes concretos? ¿Hay alguna de estas digitaciones que no uses? ¿Crees que alguna de estas digitaciones es desaconsejable? ¿Por qué motivo?

Mib3 (central):

E.21: Uso la C, pero aprendí con la B.

Do#4 (agudo):

E.21: Actualmente uso la C, aprendí con la A, la B especialmente a mi no me función bien.

Re4 (agudo):

E.21: Uso la B, pero en ocasiones uso la A, sobre todo con otro fagot que tengo, tengo que usar la A siempre.

Fa#4:

E.21: Uso la b. Las otras dos no las conozco

Lab4:

E.21: Uso la A, antes…usaba otra pero no recuerdo bien cuál de las dos

La4:

E.21: Uso la A.

I: Bueno, pues ya hemos terminado.

E.21: ¿Ya? Bueno, pues no ha sido para tanto (risas).

I: No ha sido para tanto. Muchas gracias por todo.

Entrevista 22

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué motivo elegiste ese instrumento?

E.22: Empecé a los 9 años. Yo quería principalmente tocar el piano, pero no había plazas, y lo segundo que más me gustaba eran los instrumentos de viento, vi el Fagot y me resultó rarísimo, su sonido me gustó mucho, así que lo puse en la lista el primero.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado y con qué profesores?

E.22: En el C.P.M. Teresa Berganza de Madrid con José Luis Mateo, y en el R.C.S.M. de Madrid con Francisco Mas.

I: Además de los profesores del conservatorio, ¿con qué otros profesores has estudiado?

E.22: He asistido a cursos y recibido clases magistrales, como activo y como oyente, con Vicente Merenciano, Gustavo Núñez, Marco Postinghel, Matthias Racz, Francisco Alonso, Klaus Thunemann, Dag Jensen.

I: ¿Te has formado en alguna institución extranjera?

E.22: No.

I: ¿Sueles participar en congresos relacionados con tu instrumento?

E.22: Sí, pero no frecuentemente.

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial?

E.22: De todos los mencionados anteriormente, el único que me ha aportado algo positivo a mi formación fue Vicente Merenciano. El trato humano, las soluciones técnicas, su musicalidad…

También fue bastante interesante, siendo ya profesora, asistir a las clases magistrales de Dag Jensen.

I: ¿Qué experiencia tienes como intérprete?

E.22: Pues un poco lo normal, Orquestas y formaciones de Cámara diversas: quintetos, tríos, dúos.

I: Y como profesora ¿En qué centros has trabajado?

E.22: Desde el 2010 formo parte del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, aunque llevaba 3 años antes con algunos alumnos particulares. He trabajado en el C.P.M. María de Molina de Úbeda (Jaén), en el C.P.M. José Salinas de Baza (Granada), y desde el 2013 en el C.P.M. Tomás Luis de Victoria de Ávila.

I: ¿Alguna vez has pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.22: Sí, siempre lo he creído y lo he considerado muy necesario.

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot? ¿Qué digitación crees que debe aprender primero un alumno de fagot?

E.22: Desde mi experiencia, creo que es ideal que las digitaciones vayan acompañadas de un método muy visual, con una fotografía es muy efectivo, el método "A tune a day" me funciona muy bien, pese a que no se ven muy nítidas las fotos, me funciona mejor que los métodos que aparecen tablas o pictogramas no muy claros para niños pequeños. Las digitaciones que enseño primero las ordeno de menos a más dedos implicados. Es decir, comienzo con el Fa central, a continuación hacia el grave, Mi, Re, Do, Si, La, Sol, Fa.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot?

E.22: Desde el Mi grave, hasta el Do agudo, contando con Sib, Do #, Fa #, y si llegan Lab.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno al terminar las enseñanzas básicas de fagot?

E.22: Desde el Sib grave, ascendiendo cromáticamente hasta el La agudo.

I: ¿En qué curso crees que un alumno debe abarcar toda la tesitura del fagot?

E.22: Hacia primero o segundo de profesional

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno empiece a conocer las diferentes digitaciones para una misma nota?

E.22: Desde tercero de profesional, cuando los estudios se van complicando y necesitan soluciones técnicas para hacer determinadas ligaduras, para mejorar la afinación, el fraseo.

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.22: No. Aunque es cierto que en algunos métodos, por ejemplo en el Gran Método de J.Weissenborn, hay una tabla de trinos, pero no es muy clara, y casi nunca lo trabajo con los alumnos.

I: ¿Cómo debe trabajar el alumno este aspecto?

E.22: Hasta que no encuentran una dificultad no quieren aceptar que existe otra posibilidad y menos ponerla en práctica. Así que se debería tratar sobre pasajes y estudios concretos, o hechos para este fin.

I: ¿Qué ejercicios recomiendas a los alumnos para trabajar y asimilar digitaciones nuevas?

E.22: Les sugiero que cambien los ritmos de los pasajes, que acentúen ciertas notas en distintas partes del pulso, que hagan escalas cromáticas y trinos con las posiciones nuevas.

I: ¿Consideras que este tipo de investigación puede resultar útil a los profesores del instrumento?

E.22: Siempre puede resultar muy útil tener un método de referencia al que recurrir en caso de duda, con ejemplos prácticos bien explicados, aplicables a pasajes de conciertos para Fagot, pasajes orquestales, música de cámara, o composiciones creadas adrede para la práctica de digitaciones nuevas.

I: ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar esta investigación para hacerla realmente útil en la docencia?

E.22: Como dije en la pregunta anterior, un Método muy visual, con las ideas claras, concisas y bien ordenadas sería ideal como material de clase.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando comenzaste a estudiar fagot?

E.22: Usábamos el método de Peter Wastall, el cual tiene una tabla de digitaciones al final, y sobre ellas me añadían o tachaban las distintas digitaciones.

I: ¿Cuánto tiempo llevabas tocando el fagot cuando aprendiste a tocar toda la escala cromática?

E.22: 4 años

I: Cuando tenían que enseñarte una nota nueva en el fagot, ¿utilizaban algún material de apoyo o te la transmitían oralmente?

E.22: Una tabla de digitaciones de Heckel en Grado Elemental y Medio. Ya en el Superior de manera oral, y yo lo apuntaba.

I: Si has consultado alguna vez algún libro sobre digitaciones o alguna tabla de digitaciones ¿Qué razones te han llevado a hacerlo?

E.22: Las tablas de digitaciones las consultaba cuando era niña porque no me acordaba de lo que me habían dicho en clase. Ya siendo profesora, he recurrido bastante a diferentes tablas de digitaciones para el Contrafagot, y finalmente, investigando y probando, me he hecho yo la mía porque ninguna me resultaba útil.

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que aprendiste que había más de una digitación posible para tocar la misma nota?

E.22: Sí, cuando tuve que ligar Fa # con Mib o Sib, estaría en 3º o 4º de elemental.

I: ¿Tuviste que cambiar alguna digitación para alguna nota a lo largo tu aprendizaje?

E.22: Por ejemplo, para afrontar obras como conciertos, tuve que añadir las llamadas llaves de resonancia, para mejorar la afinación.

I: Cuando terminaste tus estudios superiores ¿Conocías ya todas las digitaciones que utilizas actualmente?

E.22: No. He ido añadiendo digitaciones nuevas, sobre todo al tocar en orquesta, para rectificar la afinación.

I: ¿Cuántas publicaciones dedicadas a las digitaciones conoces?

E.22: Casi todos los métodos tienen una tabla al principio o al final, no sabría enumerar todos los que conozco o he consultado.

I: Cuando has coincidido con algún compañero que utiliza alguna digitación diferente a la tuya para tocar una misma nota ¿Habéis contrastado opiniones sobre el por qué de utilizar una digitación u otra?

E.22: Sí, sobre todo para llegar a un acuerdo en cuestiones de afinación.

I: ¿Actualmente utilizas una única digitación para cada nota o tienen alguna en la que utilizas una digitación u otra dependiendo del pasaje?

E.22: Todo depende del pasaje.

I: ¿Qué notas son las que habitualmente sueles cambiar de digitación dependiendo del pasaje?

E.22: Mi*b* central y agudo, Fa # grave, central y agudo, Sol central, Sol # agudo, La central y agudo, Si*b* agudo, Do sostenido agudo y sobreagudo, y los sobreagudos en general.

I: ¿Recuerdas haber utilizado en algún momento alguna digitación alternativa para algún pasaje orquestal o del repertorio de fagot que haya ayudado considerablemente a la interpretación? ¿Podrías poner algún ejemplo?

E.22: Si, por ejemplo, utilizar la llave de Do sostenido para tocar el Mib rápidamente, tipo trino.

I: Sobre las llaves de resonancia, ya que anteriormente has comentado que las utilizas ¿En qué notas las utilizas y por qué motivo?

E.22: Sí, las utilizo constantemente, para afinar el Sib, el Sol central, para tocar Mib en pasajes rápidos.

I: Ahora veremos algunas de las digitaciones que más suelen cambiar. Para que me digas cuál o cuáles sueles utilizar y para qué.

Mib3 (central):

E.22: Uso principalmente la digitación B. También en ocasiones la C. No he utilizado nunca la A.

Do#4 (agudo):

E.22: Uso principalmente la digitación B. También frecuentemente la C. Y he utilizado la A pero sin la llave de Re grave.

Re4 (agudo):

E.22: Uso principalmente la digitación A. También frecuentemente la B.

Fa#4:

E.22: Uso principalmente la B, y también añadiéndole el agujero del Do. He utilizado la A para trinos. No he utilizado nunca la C.

Lab4:

E.22: Uso principalmente la digitación B, con y sin oído. He utilizado la A, con y sin oído. También para mejorar la afinación uso la A con el agujero del La tapado.

La4:

E.22: Uso principalmente la B. He utilizado la A para modificar la afinación. No he utilizado nunca la C.

I: Muy bien, pues ya hemos terminado, muchas gracias por todo.

Entrevista 23

I: ¿A qué edad comenzaste a estudiar fagot y por qué elegiste ese instrumento?

E.23: Comencé a estudiar a los 8 años. La elección del fagot fue mera casualidad, no había oído hablar nunca sobre este instrumento.

I: ¿En qué conservatorios has estudiado y con qué profesores?

E.23: Empecé en el C.P.M de Alicante. Los primeros años estudié con Juan Iznardo Colom, más tarde con Francisco Vanaclocha Lluch, y finalicé el profesional con David Arroyos Juan. El Superior lo cursé en la misma localidad. Tuve un profesor cada año: Juan Carlos Tortosa Delgado, Ovidio Giménez, Antonio Ramón Ruano Nácher y Joaquín Morales Devesa.

I: Además de los profesores del conservatorio, ¿con qué otros profesores has estudiado?

E.23: Durante el superior estuve recibiendo clases de Enrique Igual Blasco, del que he aprendido mucho. También tengo muy buen recuerdo de Sarah Warner y Diego Chenna.

I: Entonces ¿Has estado estudiando en el extranjero?

E.23: Si, estuve 6 meses en Noruega recibiendo clases de Sarah Warner, solista de la orquesta de Trondheim y también recibí clases de Diego Chenna en Friburgo (Alemania) aunque no estaba matriculada en la Escuela.

I: ¿Sueles participar en congresos relacionados con tu instrumento?

E.23: Si, siempre que puedo asisto al Congreso que organiza la AFOES.

I: ¿Hay algún profesor en concreto que te haya marcado por algún motivo en especial? ¿Qué te aportaron sus clases?

E.23: El profesor que más me ha aportado ha sido Enrique Igual[93]. De él no sólo he aprendido música si no también muchas estrategias para dar clase.

I: ¿Tienes experiencia como intérprete?

E.23: He formado parte de agrupaciones de cámara, especialmente quinteto de viento, así como de diversas orquestas jóvenes nacionales y extranjeras.

I: Y como profesor, ¿Cuál es tu experiencia?

[93] Fagotista de la Banda de Música Municipal de Alicante.

E.23: Tras finalizar la carrera, estuve dos años trabajando en varias escuelas de música de la provincia de Alicante. Desde 2010 he trabajado en los Conservatorios Profesionales de Granada, Úbeda, Elda, Alicante y Burgos.

I: ¿Alguna vez has pensado que se debería investigar sobre la enseñanza de las digitaciones en el fagot?

E.23: No

I: ¿Cómo crees que se deben ir introduciendo las digitaciones a los estudiantes de fagot?

E.23: La introducción a las nuevas digitaciones creo que tiene que ser progresiva, nunca enseñar una digitación nueva hasta que la anterior esté asimilada, y siempre ir conociendo nuevas digitaciones e ir trabajándolas en ejercicios y escalas antes de que aparezcan en los estudios.

I: ¿Qué notas crees que debe conocer un alumno durante su primer año de estudio del fagot?

E.23: Todo depende de las habilidades del alumno. Es un año en el que el alumnado tiene mucha motivación e ilusión y creo que hay que aprovecharlo. También creo que cuando son pequeños los alumnos tienen una capacidad más grande de asimilación de nuevas digitaciones que cuando son más mayores. No creo que haya una cantidad mínima ni máxima de notas por aprender. Considero que un alumno con un ritmo de aprendizaje normal debería conocer del Do_2 al Do_4.

I: ¿Qué tesitura crees que debería conocer un alumno al terminar las enseñanzas básicas de fagot?

E.23: Como he comentado antes, todo depende de las aptitudes y del desarrollo psicoevolutivo del alumno. Quizás, un alumno con un ritmo de aprendizaje normal debería interpretar con fluidez desde el Sib_1 hasta el Sol_4, conociendo hasta el Sib_4.

I: ¿En qué curso crees que un alumno debe abarcar toda la tesitura del fagot?

E.23: En tercero de enseñanzas profesionales deberían tocar con relativa fluidez la escala cromática con toda la tesitura del instrumento.

I: ¿Cuándo crees que es buen momento para que un alumno empiece a conocer las diferentes digitaciones para una misma nota?

E.23: Hay muchos momentos que dan pie a explicar las diferentes digitaciones: Los estudios que trabajamos, la compra de un instrumento nuevo, dudas de un pasaje de la banda o de la orquesta… creo que el estudio de las diferentes digitaciones para una misma nota ha de ser progresivo a lo largo de las enseñanzas del instrumento.

I: ¿Conoces algún método en el que se trabajen estos aspectos concretos de digitaciones?

E.23: No.

I: ¿Cómo debe trabajar el alumno este aspecto?

E.23: Como he comentado antes, creo que ha de ser un trabajo progresivo, en el que el alumno vea la utilidad práctica de trabajar esa digitación nueva.

I: Cuando enseñas una digitación nueva a un alumno ¿Recomiendas algún tipo de ejercicio para trabajar y asimilar dicha digitación?

E.23: Buscamos fragmentos orquestales, pasajes y/o estudios en los que poder poner en práctica la nueva digitación. También hacemos escalas, arpegios, escalas por intervalos o inventando ejercicios que ayuden a asimilarla.

I: ¿Consideras que este tipo de investigación puede resultar útil a los profesores del instrumento?

E.23: Mucho.

I: Y entonces ¿Qué material crees que debería generarse al finalizar esta investigación para hacerla realmente útil en la docencia?

E.23: La misma conclusión de la investigación será muy útil a la hora de unificar criterios.

I: ¿Recuerdas cómo te enseñaron las digitaciones cuando comenzaste a estudiar fagot?

E.23: Me enseñaban las nuevas digitaciones tal y como iban apareciendo en los libros de estudios.

I: ¿Recuerdas cuánto tiempo llevabas tocando cuando aprendiste a tocar la cromáticaentera?

E.23: No lo recuerdo con claridad, pero unos 7 u 8 años.

I: Cuando tenían que enseñarte una nota nueva en el fagot, ¿utilizaban algún libro o tabla de digitaciones, o te la decían oralmente?

E.23: Oralmente. En algunos casos yo realizaba un dibujo de la nueva digitación para que no se me olvidase.

I: Si has consultado alguna vez algún libro sobre digitaciones o alguna tabla de digitaciones ¿Qué razones te han llevado a hacerlo?

E.23: Conocer diferentes opciones para poder interpretar con mayor fluidez o mejorar la afinación de un pasaje.

I: ¿Recuerdas cuándo fue la primera vez que aprendiste que había más de una digitación posible para tocar la misma nota?

E.23: No.

I: Si diste clase con más de un profesor ¿Tuviste que cambiar alguna digitación para alguna nota a lo largo de todo tu aprendizaje?

E.23: Si, cambié el Mi b y Sol central, y Si b y Do agudo y poner todas las llaves de 8ª.

I: ¿Te daban algún motivo para que cambiaras de digitación?

E.23: Cuando era pequeña simplemente me decían que sonaba mejor. Más adelante sí que me dieron más explicaciones.

I: Cuando terminaste tus estudios superiores ¿Conocías ya todas las digitaciones que utilizas actualmente?

E.23: No.

I: ¿Cuántas publicaciones dedicadas a las digitaciones conoces?

E.23: Ninguna.

I: Cuando has coincidido con algún compañero que utiliza alguna digitación diferente a la tuya para tocar una misma nota ¿Habéis contrastado opiniones sobre el por qué de utilizar una digitación u otra?

E.23: Si.

I: ¿Actualmente utilizas una única digitación para cada nota o tienen alguna en la que utilizas una digitación u otra dependiendo del pasaje?

E.23: Hay notas en las que utilizo diferentes digitaciones dependiendo del pasaje.

I: ¿Qué notas son las que habitualmente sueles cambiar de digitación dependiendo del pasaje?

E.23: Fa#2 y 3, Mib3, Sol 3, Sib3, Do4, Do#4 y Re4, Mib4, Sol4, Sol#4, La4 y no se si se me olvida alguna más…

I: ¿Recuerdas haber utilizado en algún momento alguna digitación alternativa para algún pasaje orquestal o del repertorio de fagot que haya ayudado considerablemente a la interpretación?

E.23: Si, por ejemplo en la 41 de Mozart.

I: ¿Sueles utilizar las llamadas llaves de resonancia en alguna nota para ayudarte con la afinación o para conseguir una mayor calidad sonora?

E.23: Si, en mib3, sol3, sib3 y do4 por las mismas razones que has comentado tu.

I: Ahora de las digitaciones donde hay más variedad o polémica, me gustaría que me dijeras ¿Cuál sueles usar como digitación "principal"? ¿Por qué motivo?

Mib3 (central):

E.23: Utilizo la digitación A con la llave de resonancia del Do#. Al cambiarme de instrumento cambié la digitación. En pasajes rápidos uso la B.

Do#4 (agudo):

E.23: Utilizo como principal digitación la A, aunque utilizo la B para determinados pasajes.

Re4 (agudo):

E.23: Utilizo como principal digitación la B, aunque utilizo la A para determinados pasajes.

Fa#4:

E.23: La digitación que utilizo es la B añadiendo el Do.

Lab4 y La4:
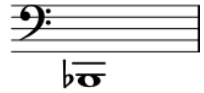
E.23: Utilizo la digitación A para ambas notas.

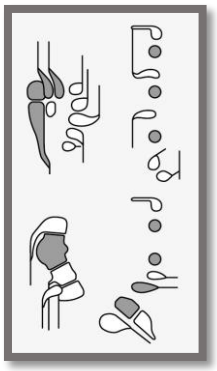
I: Perfecto, pues eso sería todo. Muchas gracias por tu tiempo y tu colaboración.

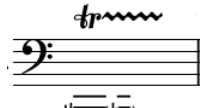
Anexo V

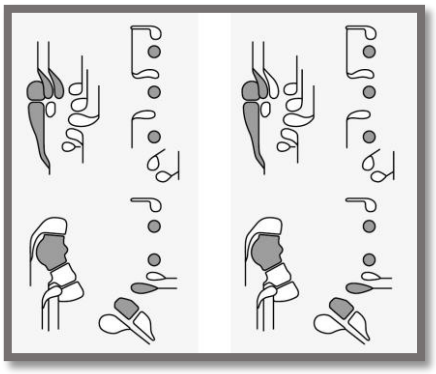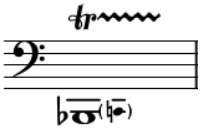
~

Recopilación de digitaciones

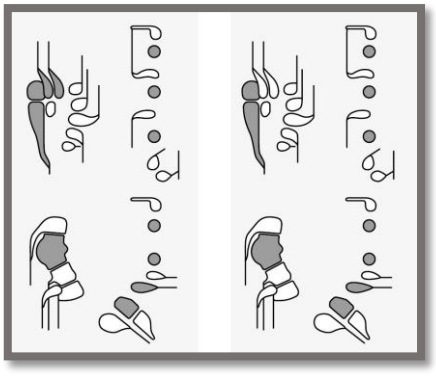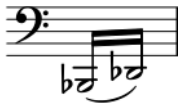




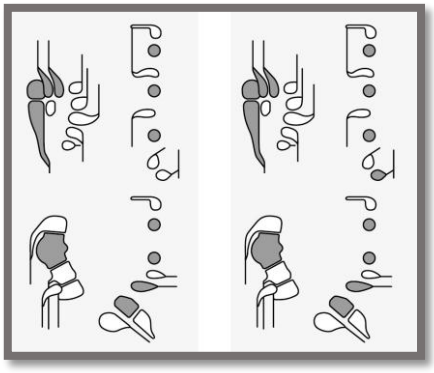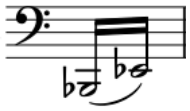




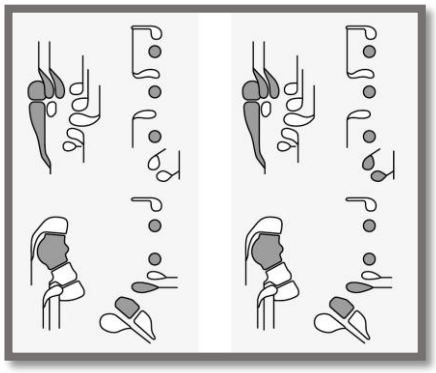


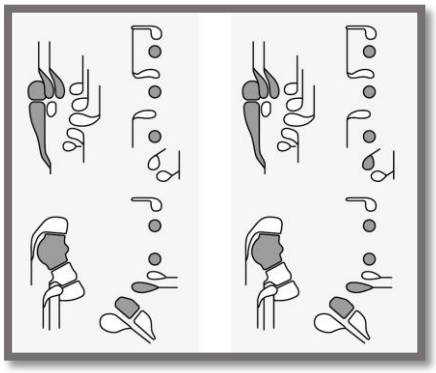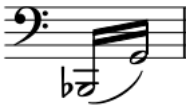




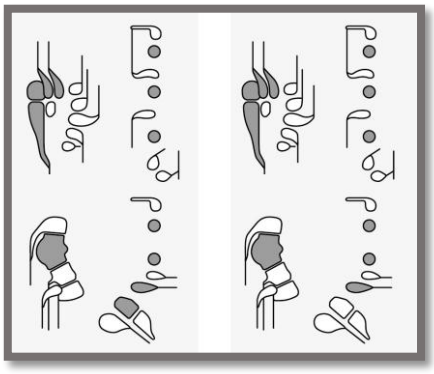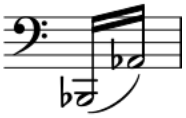




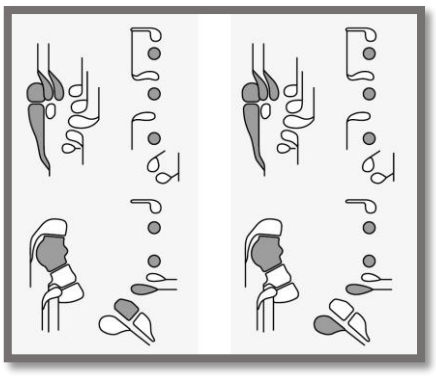


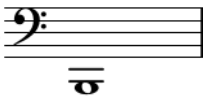


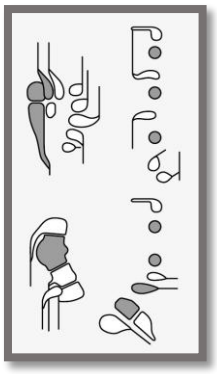


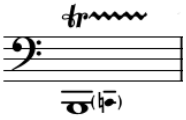


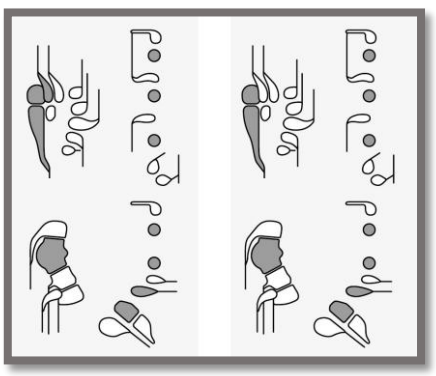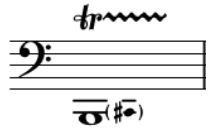




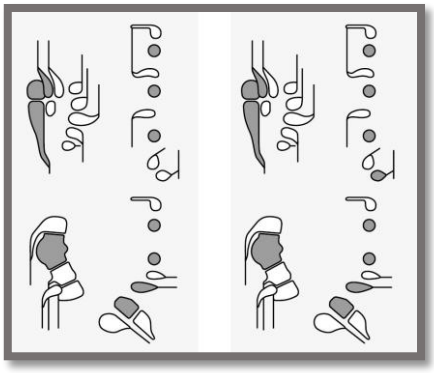


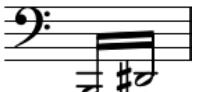


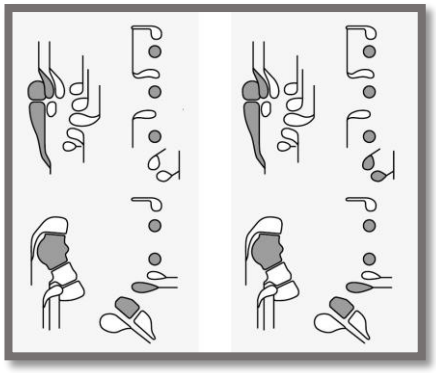


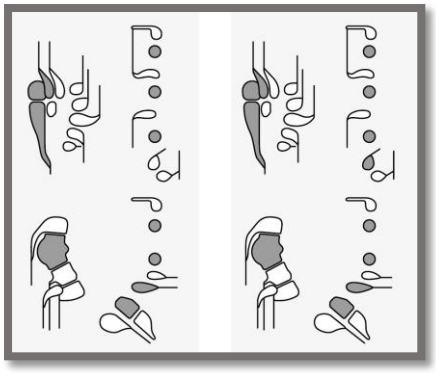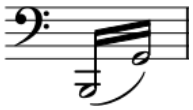




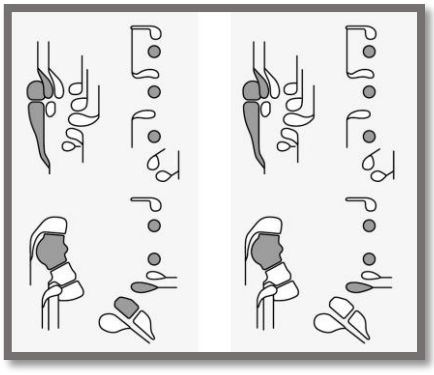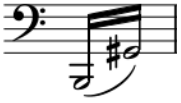




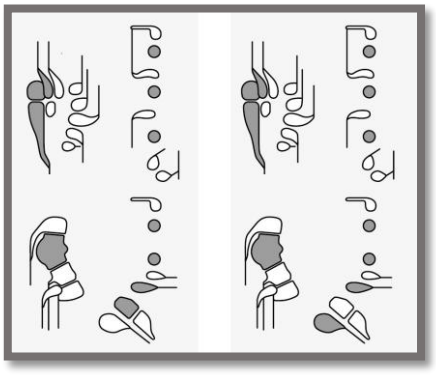


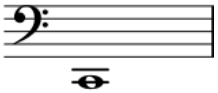


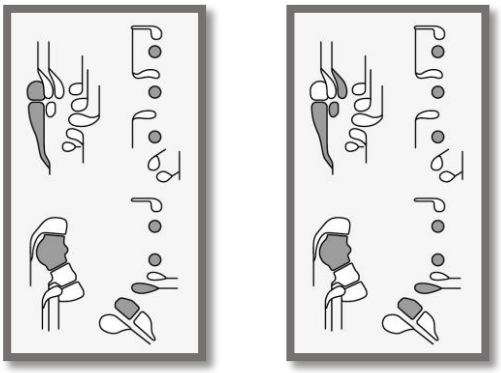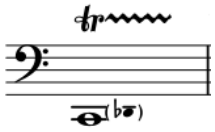




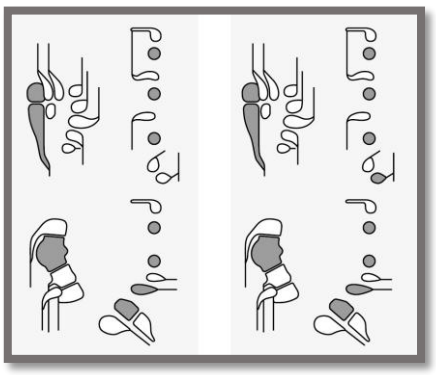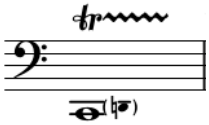




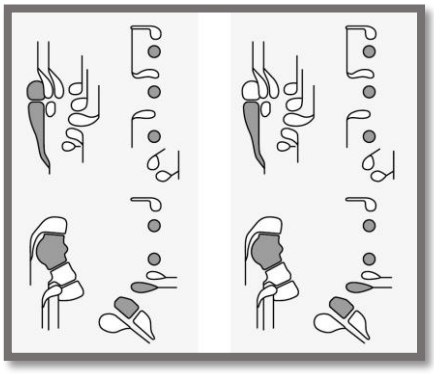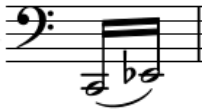




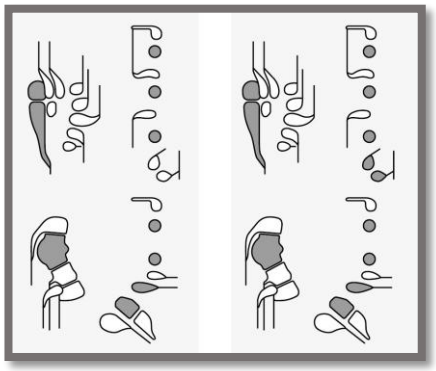


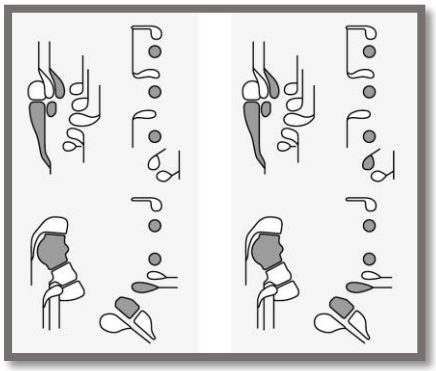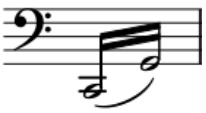




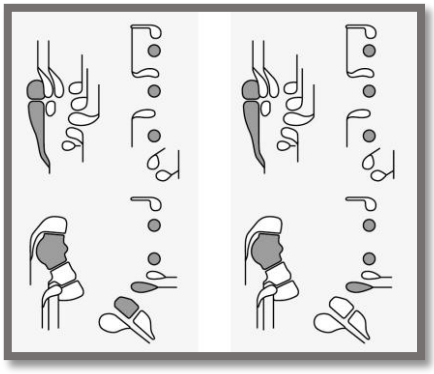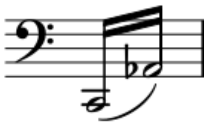




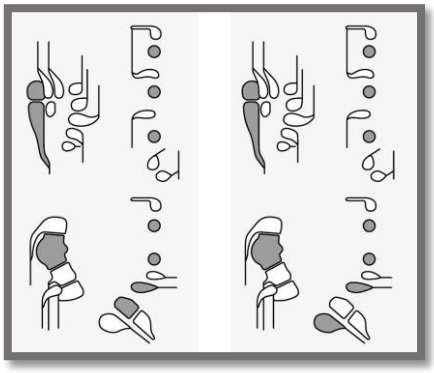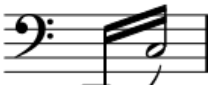




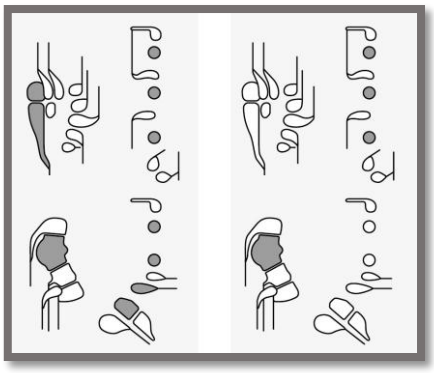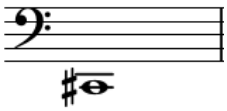




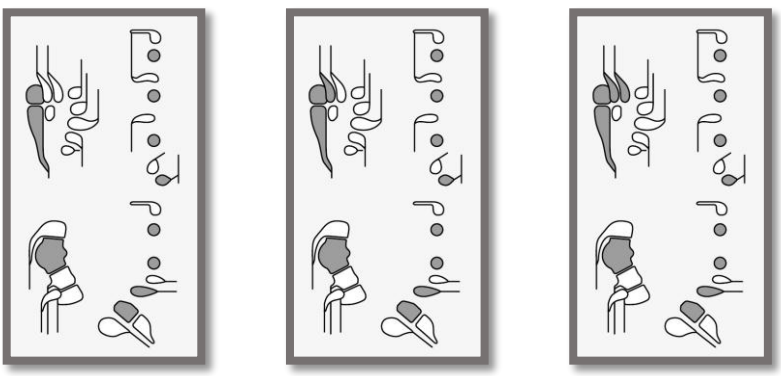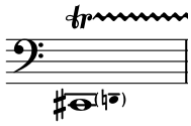




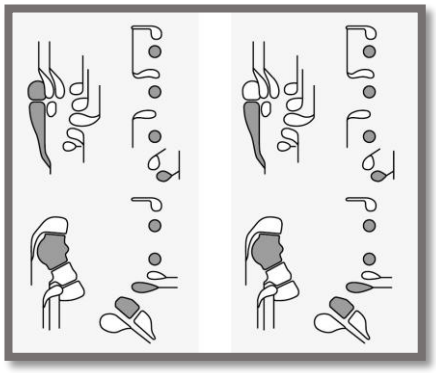


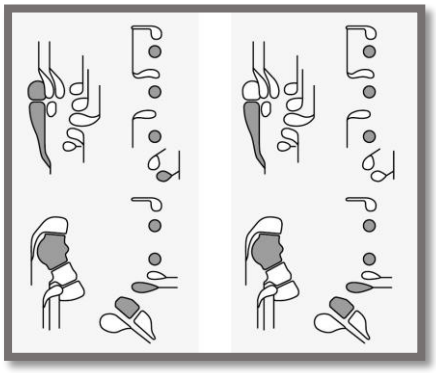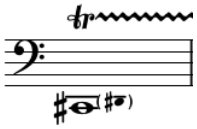




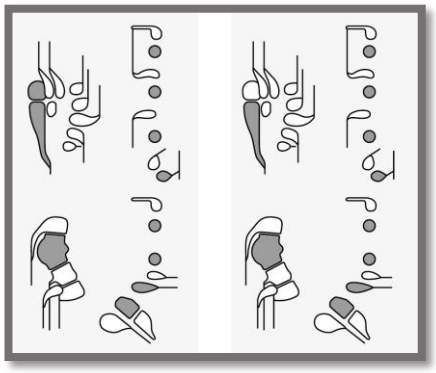


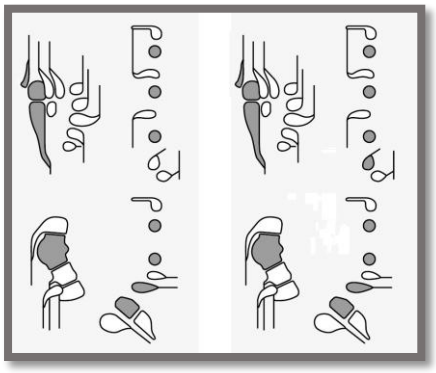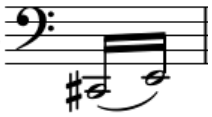




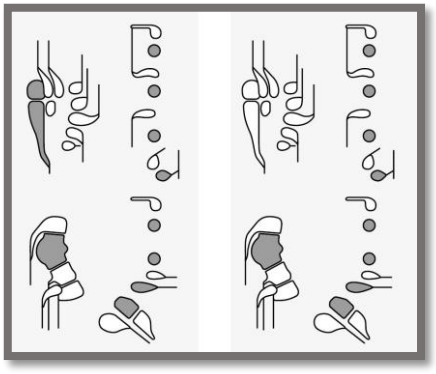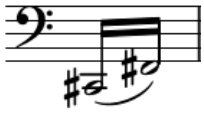




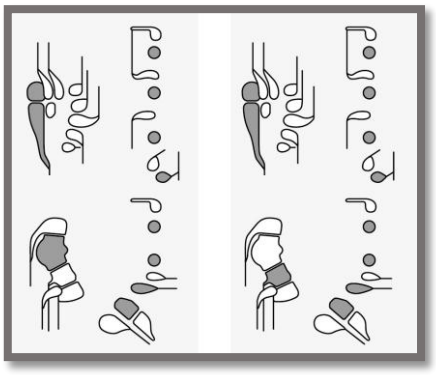




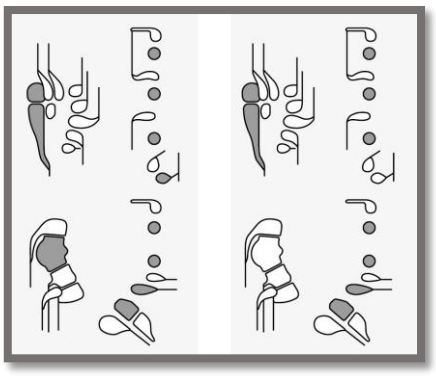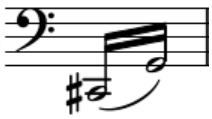




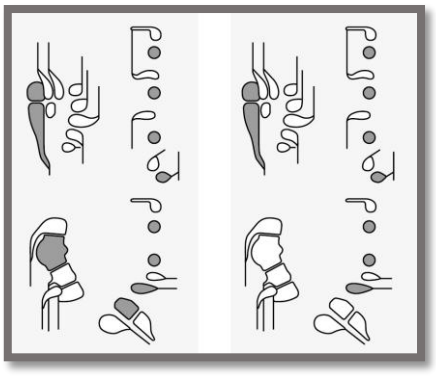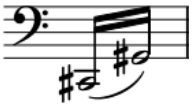




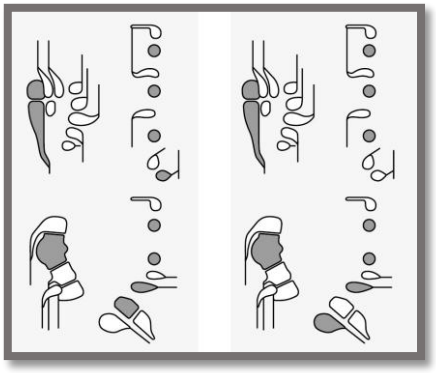


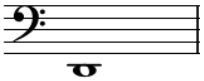


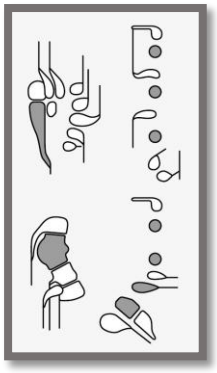


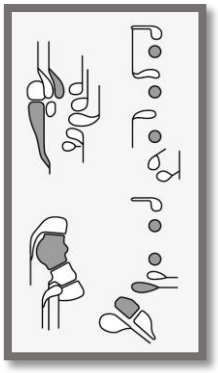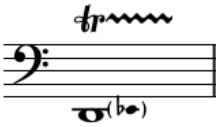




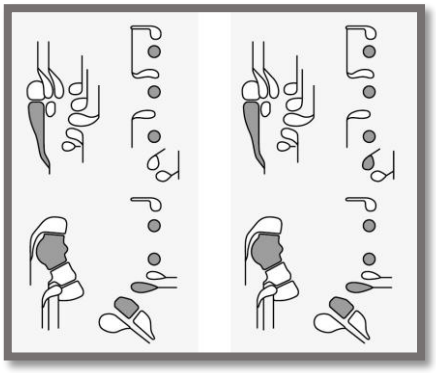


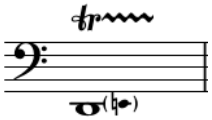


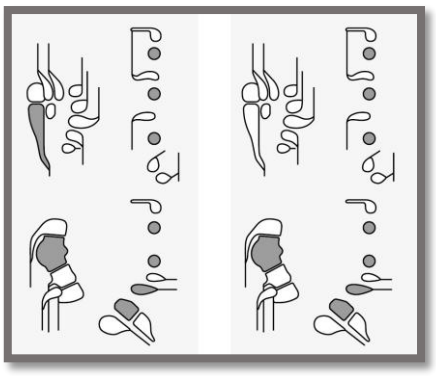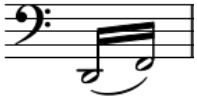




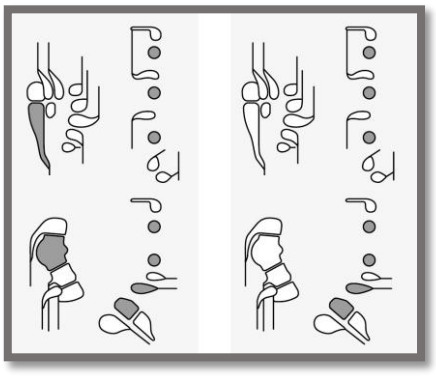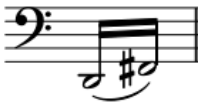




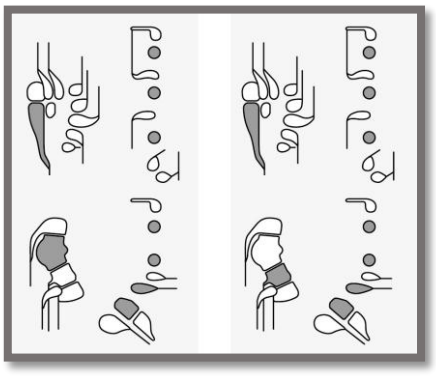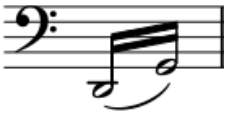




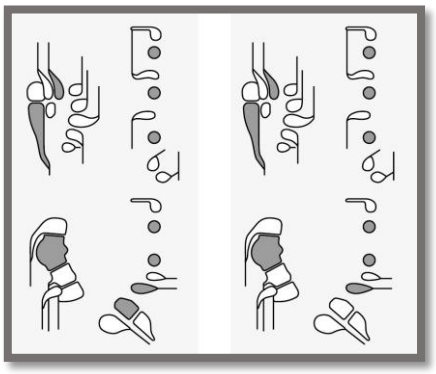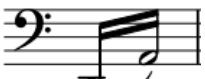




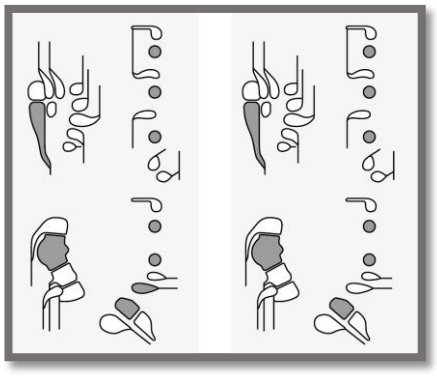


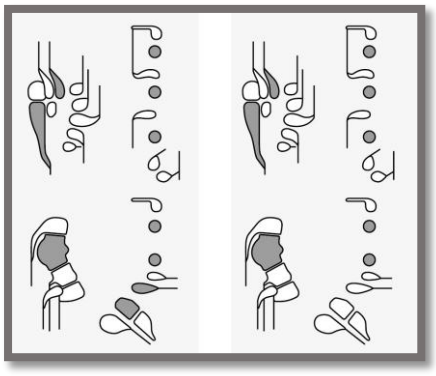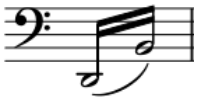




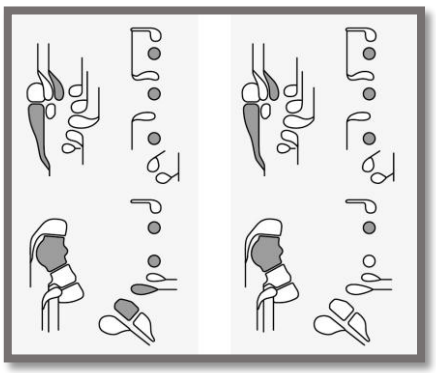


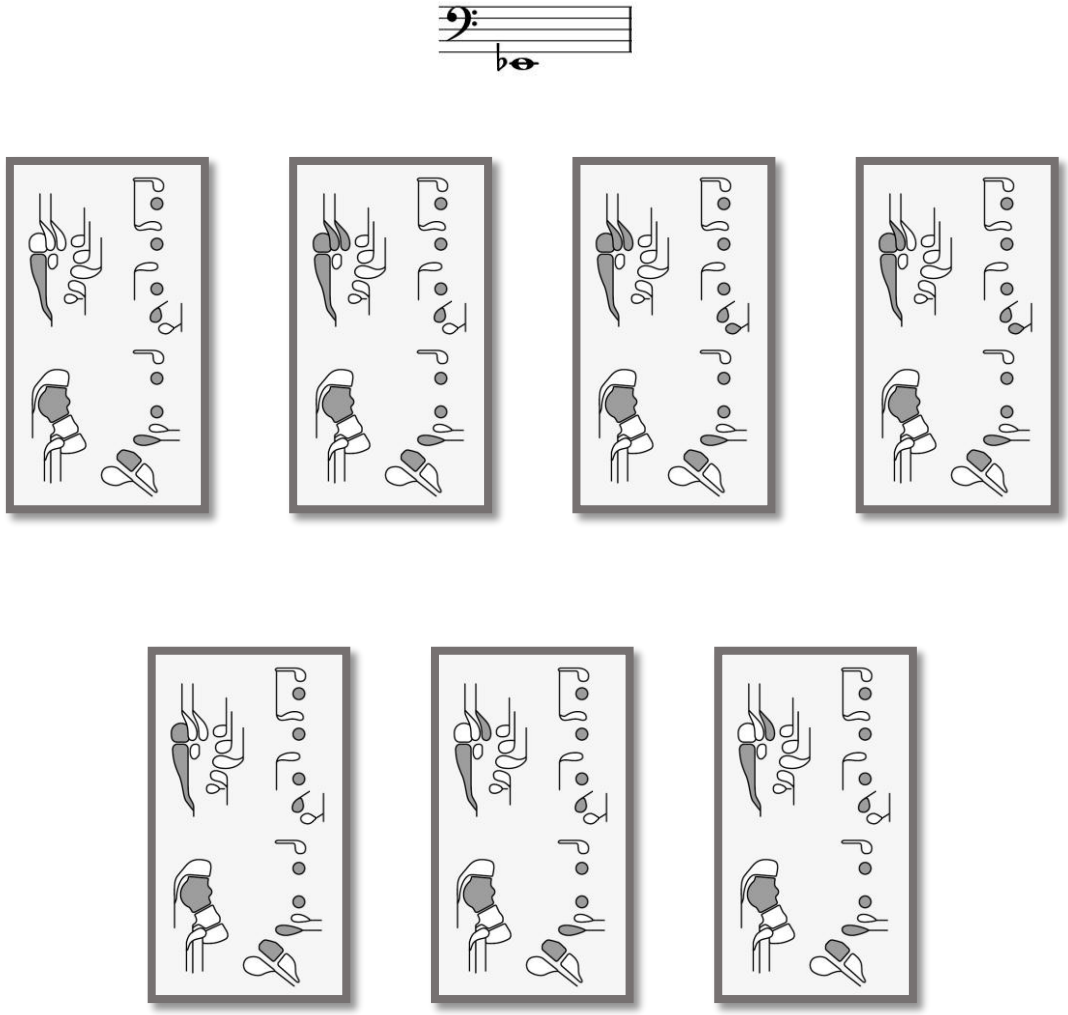


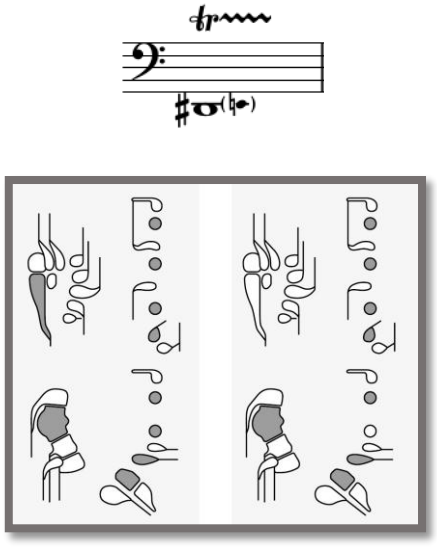


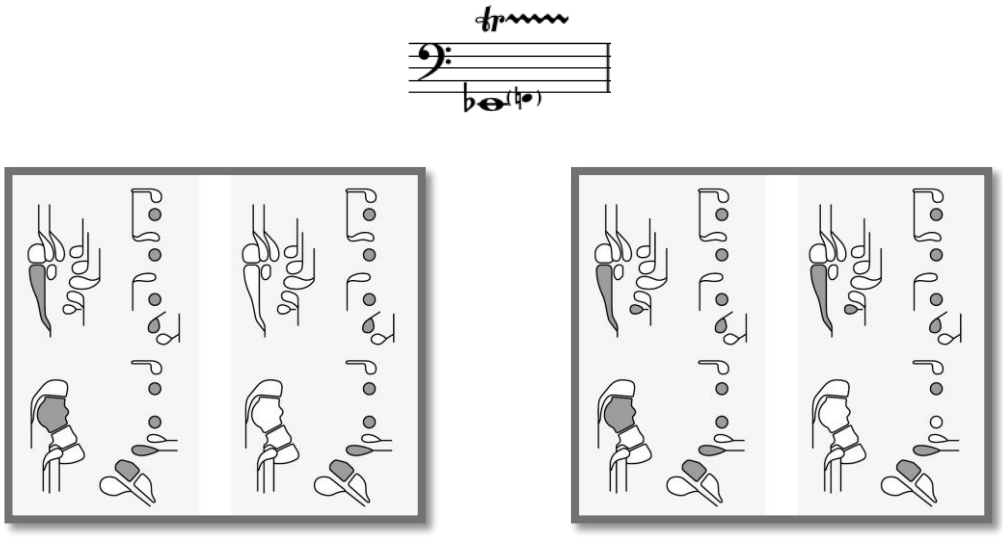


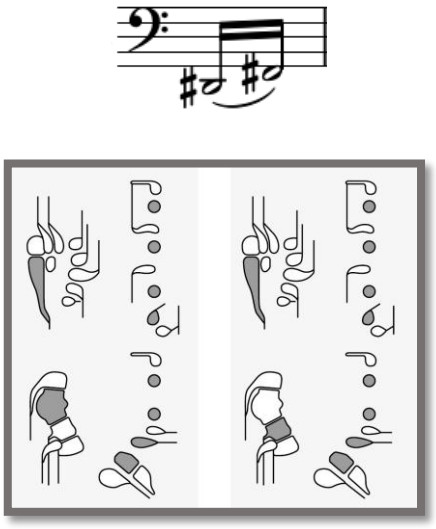


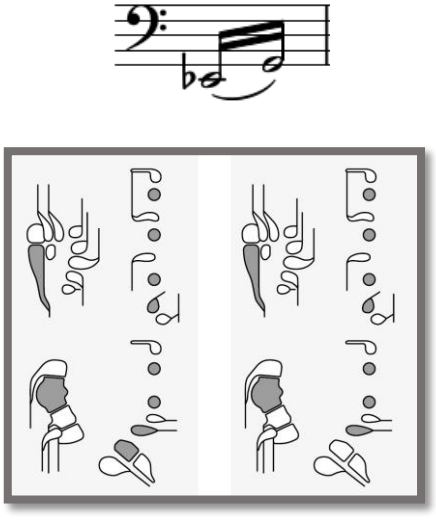




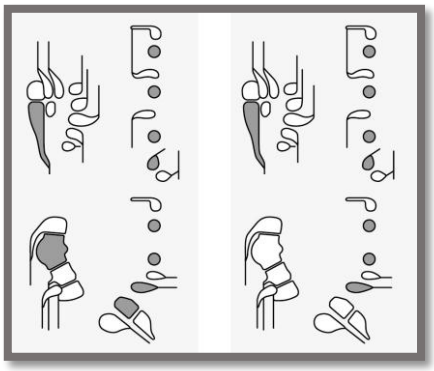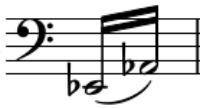




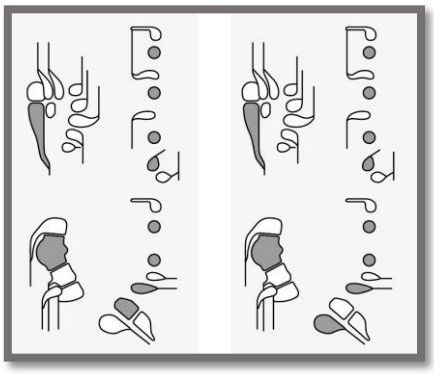


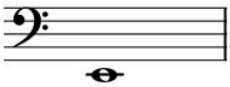


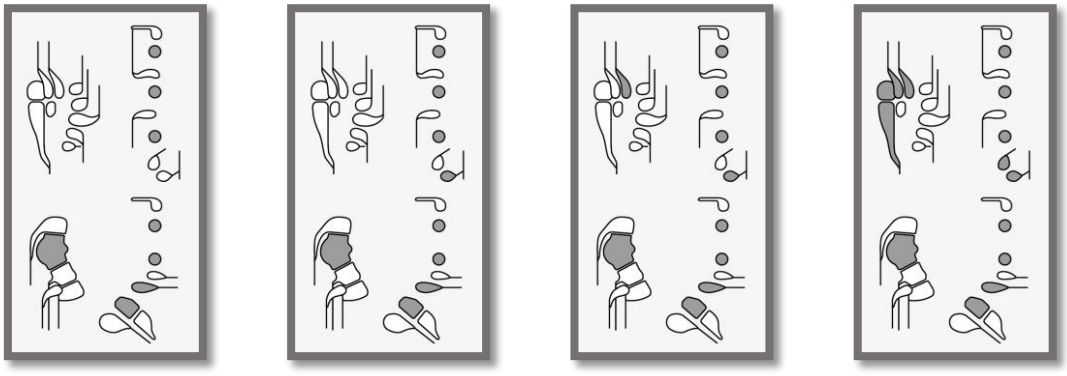


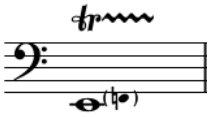


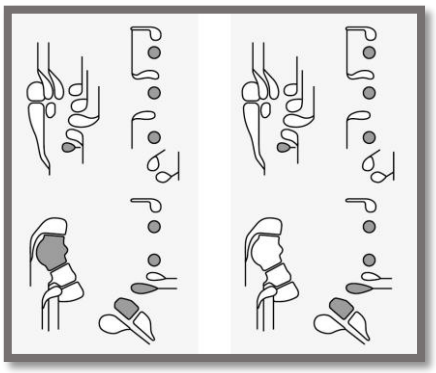




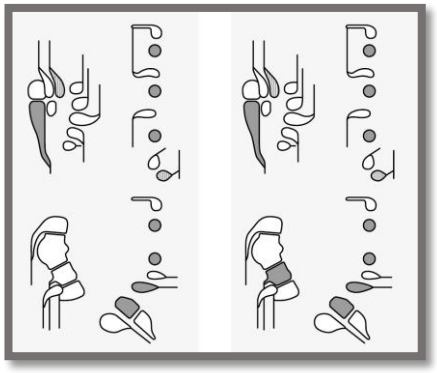


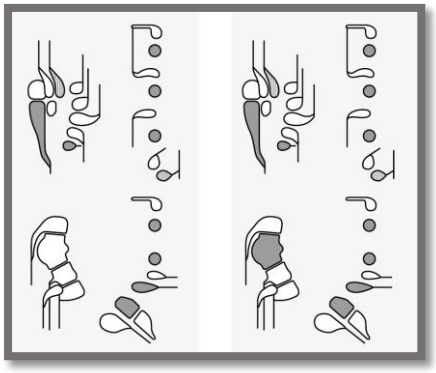


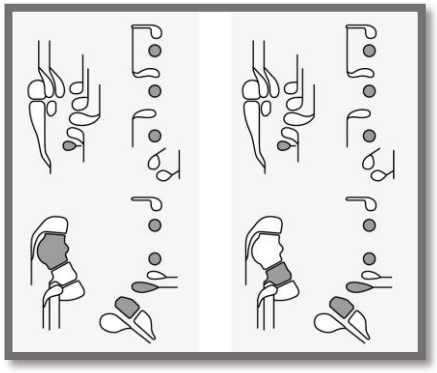


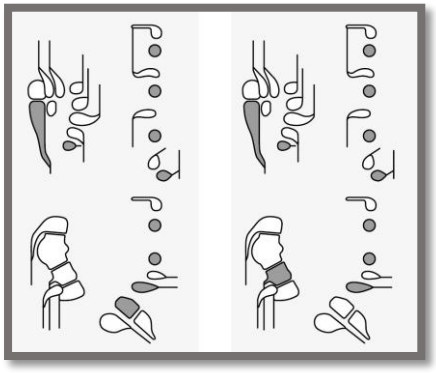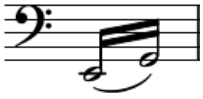




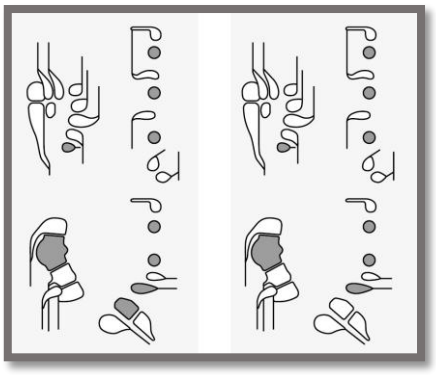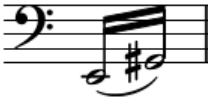




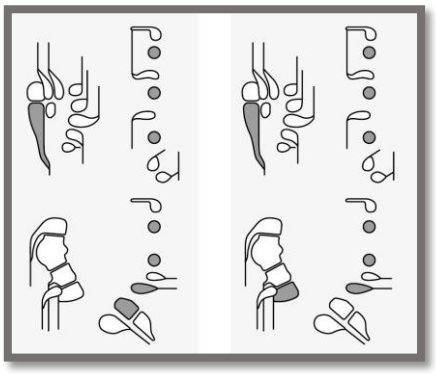




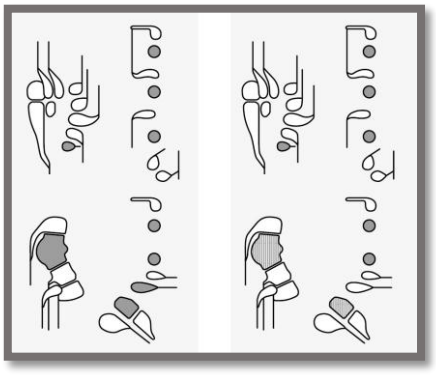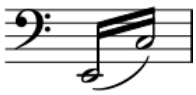




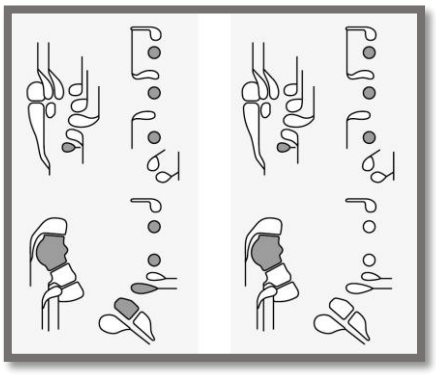




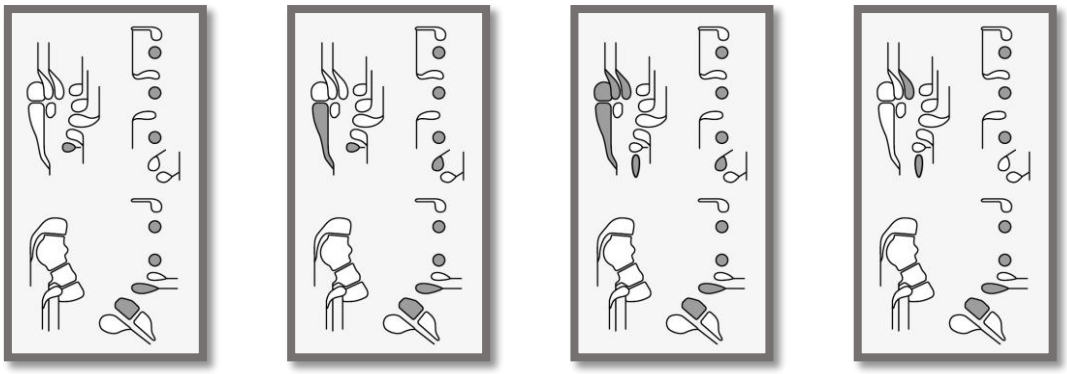


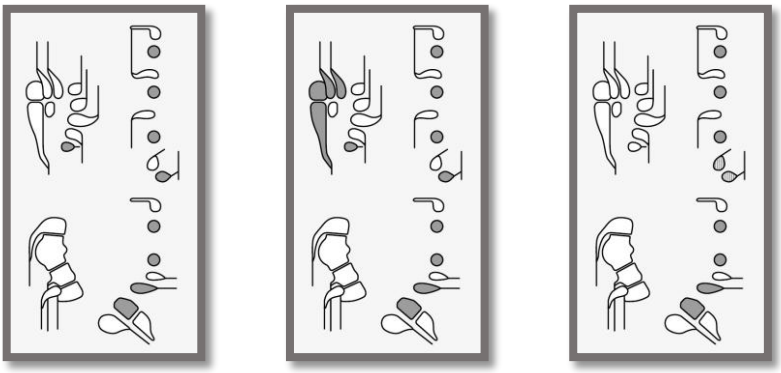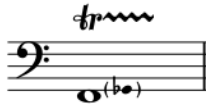




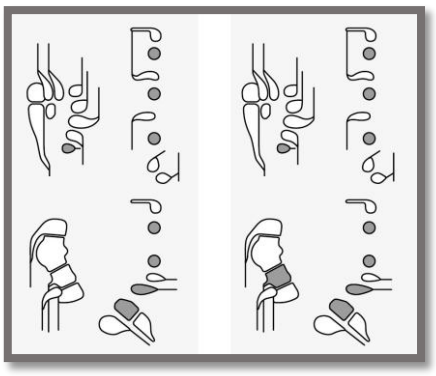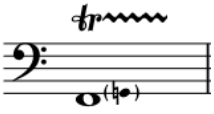




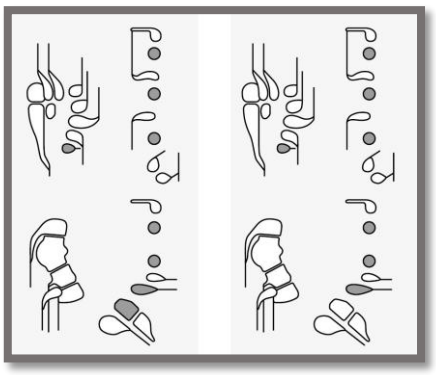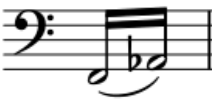




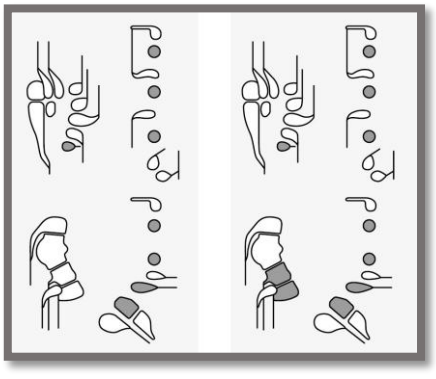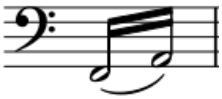




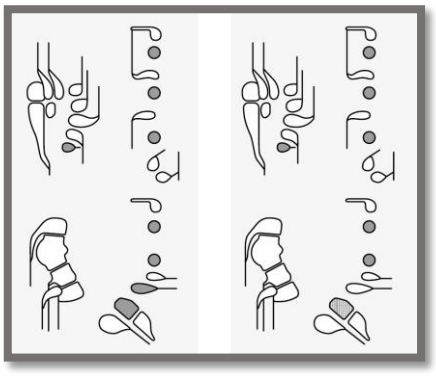




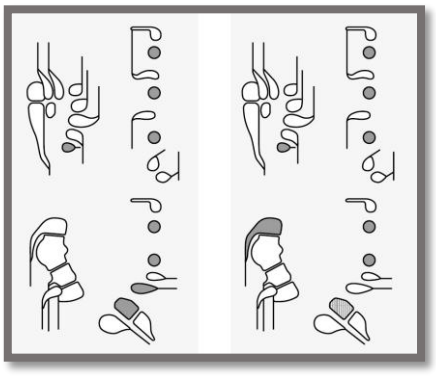




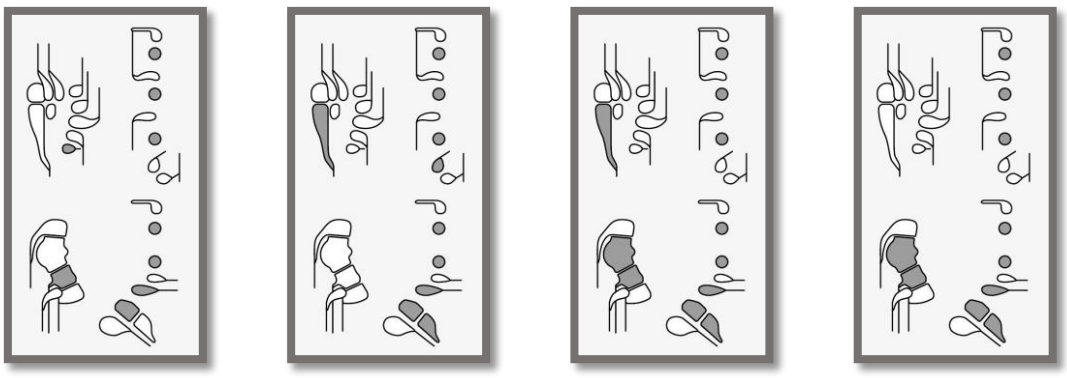


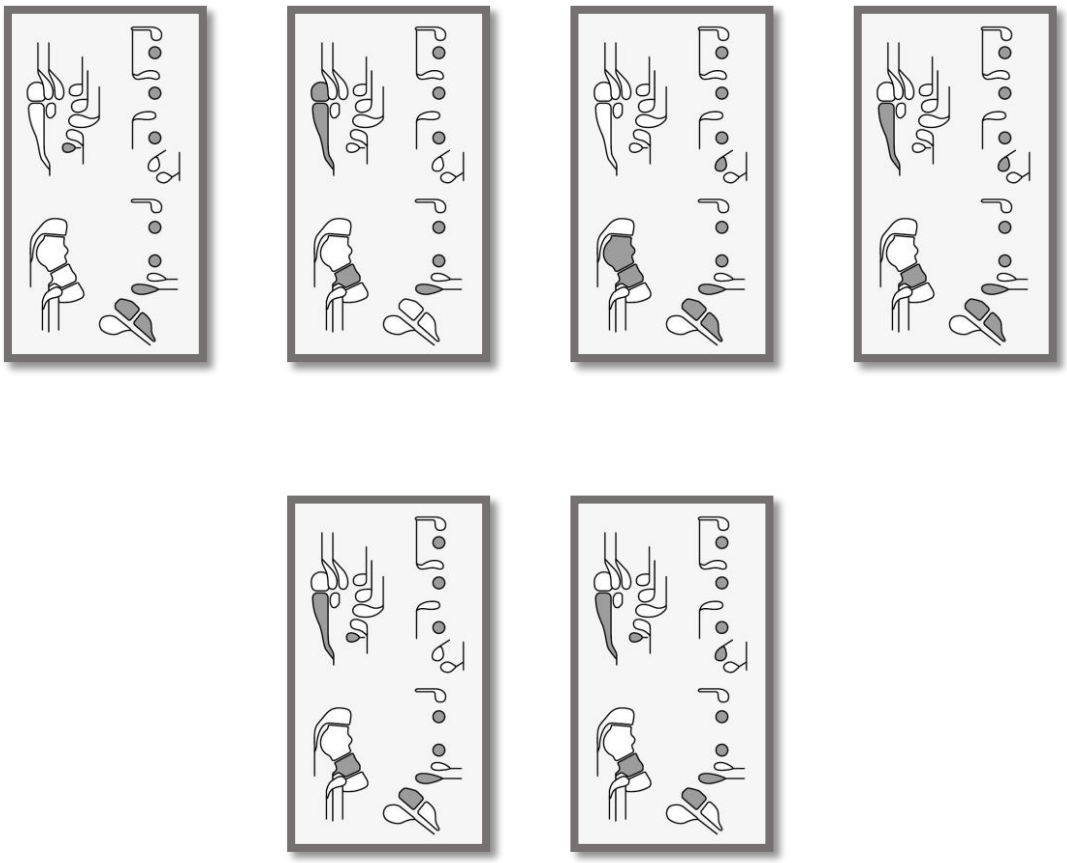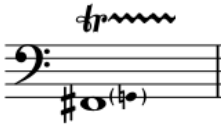




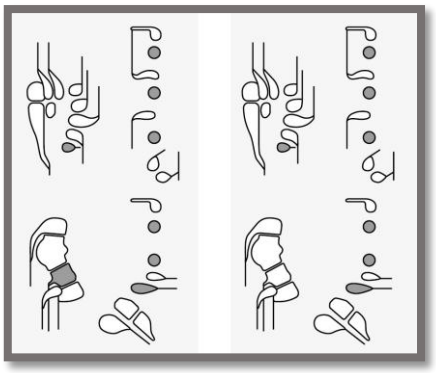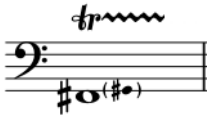




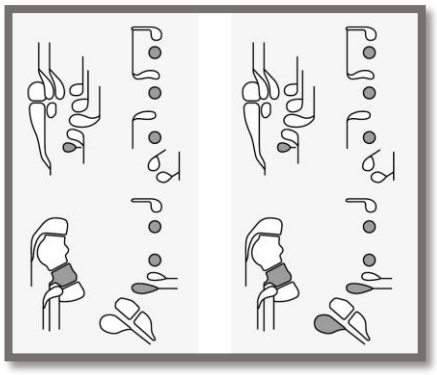


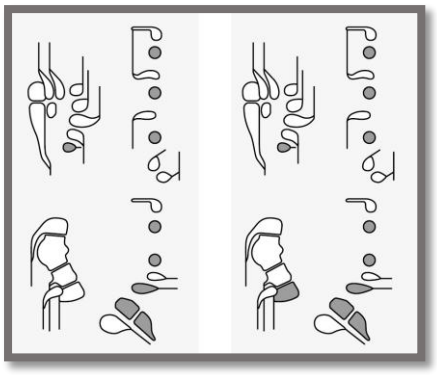




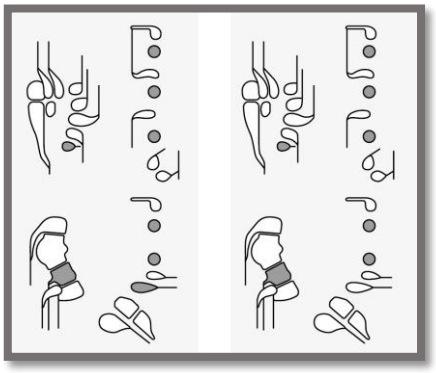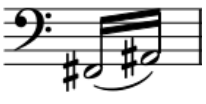




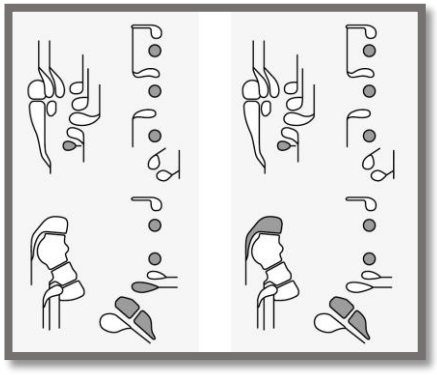


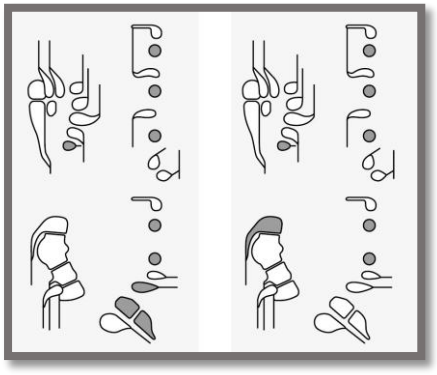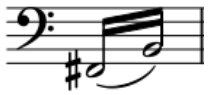




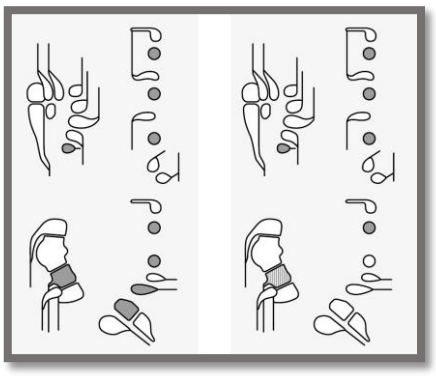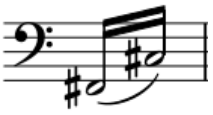




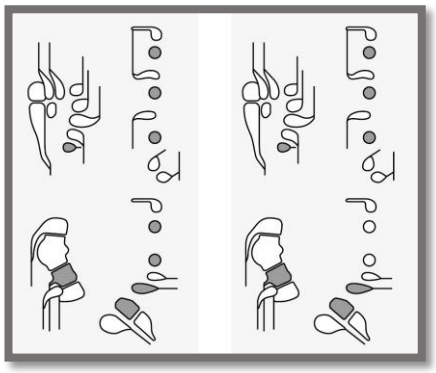


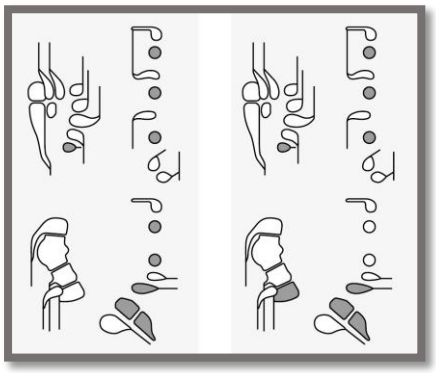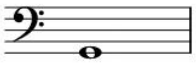




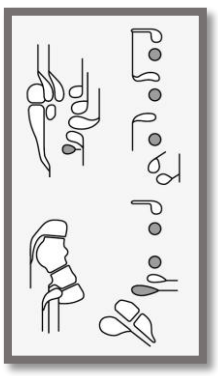


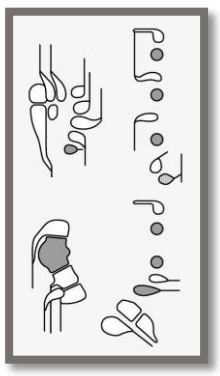


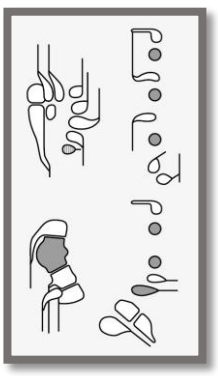


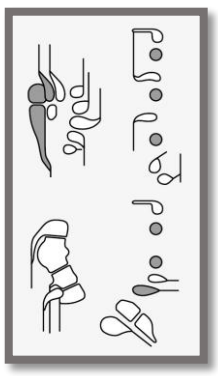


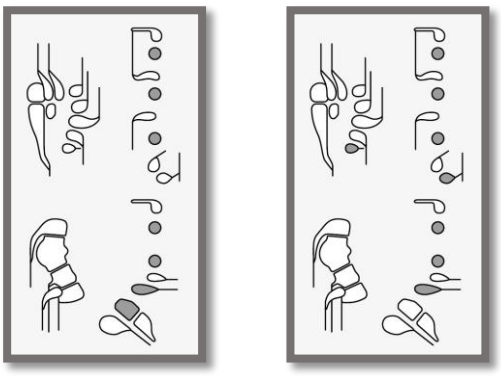


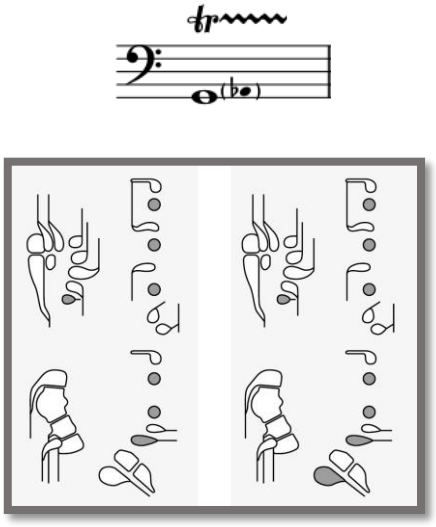


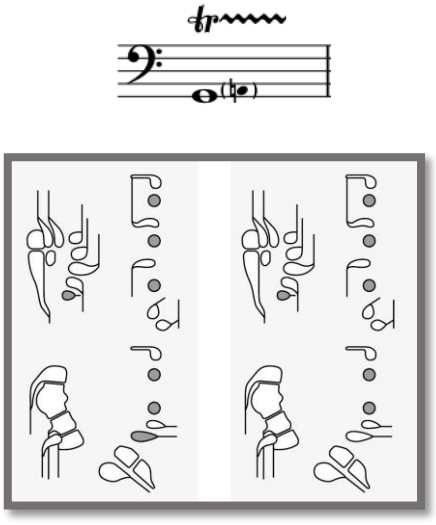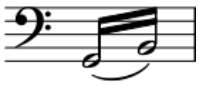




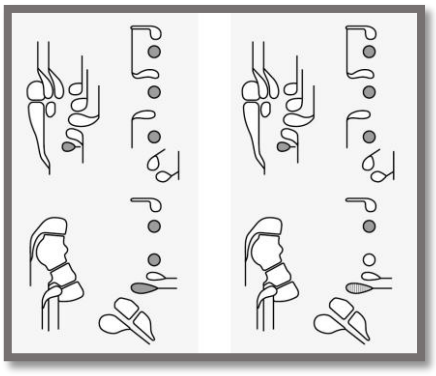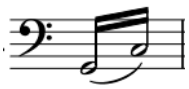




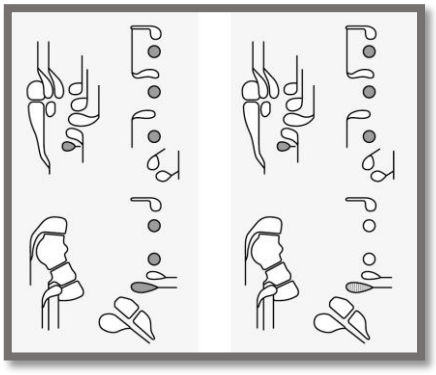


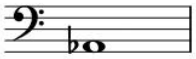


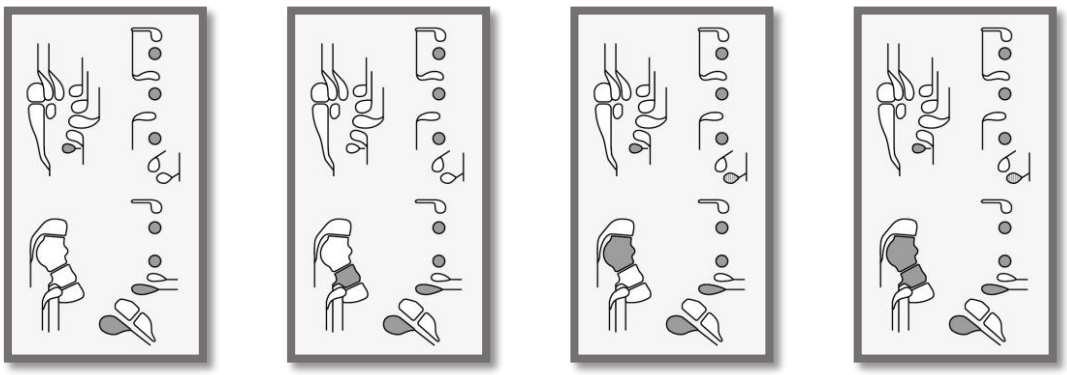


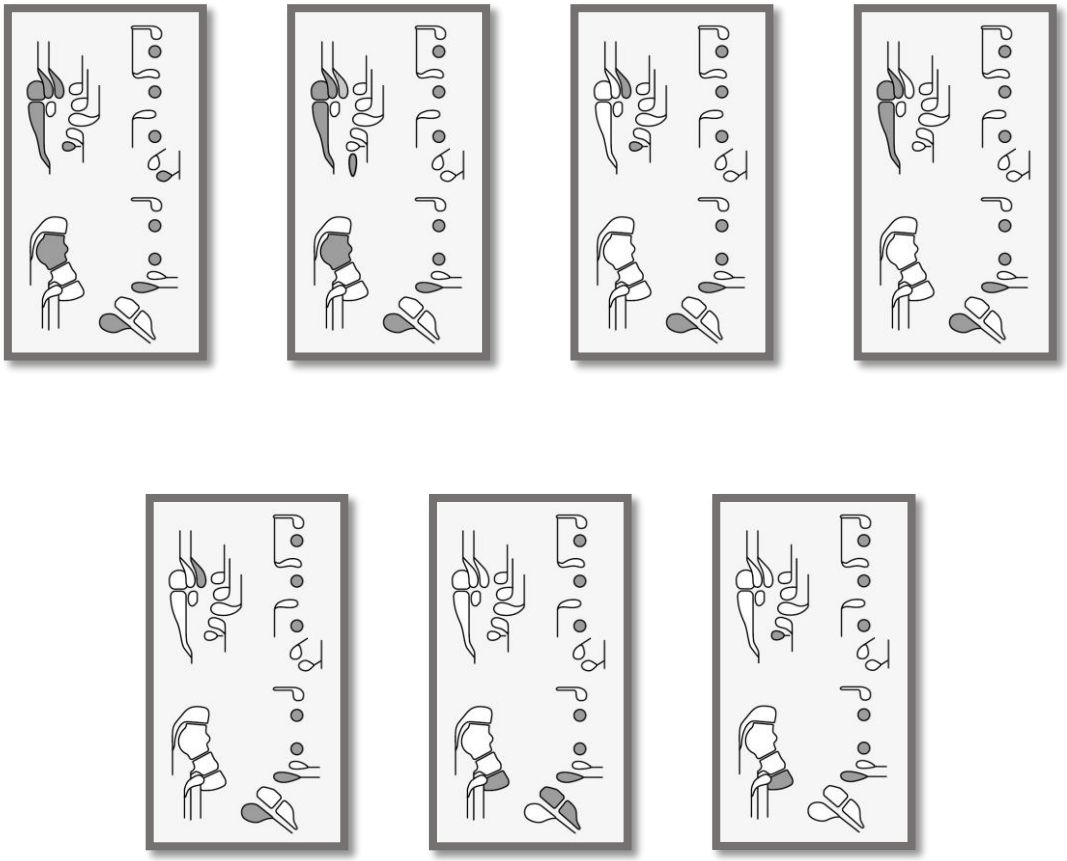


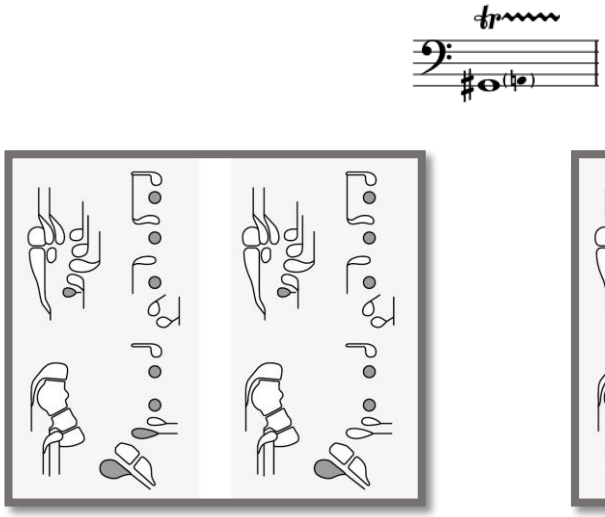


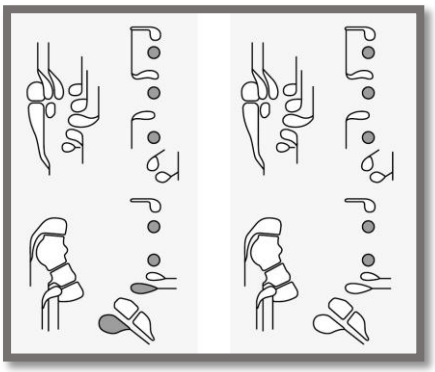


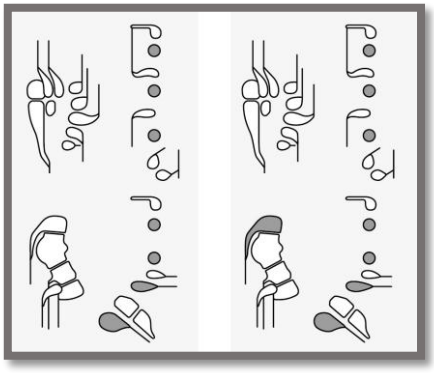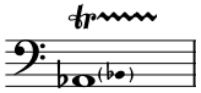




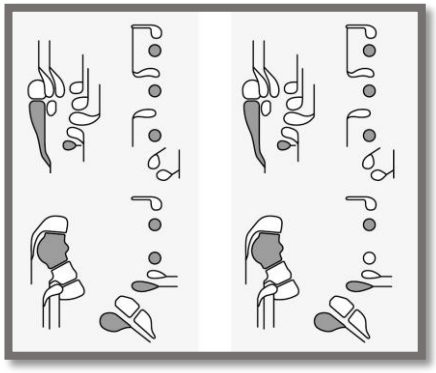


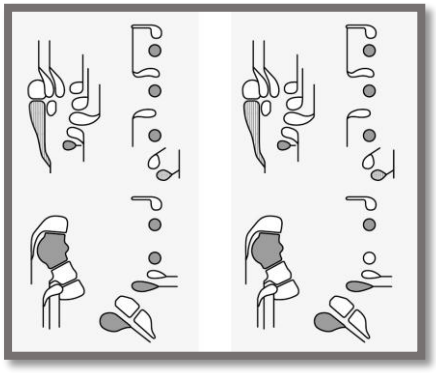


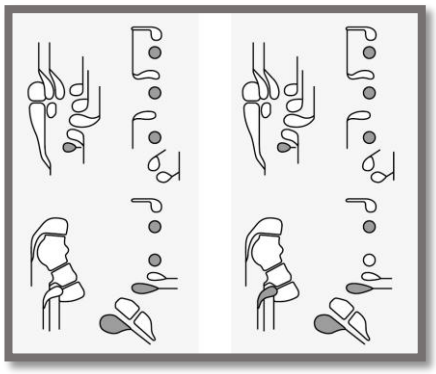


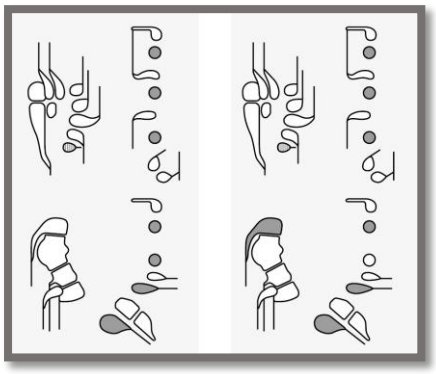


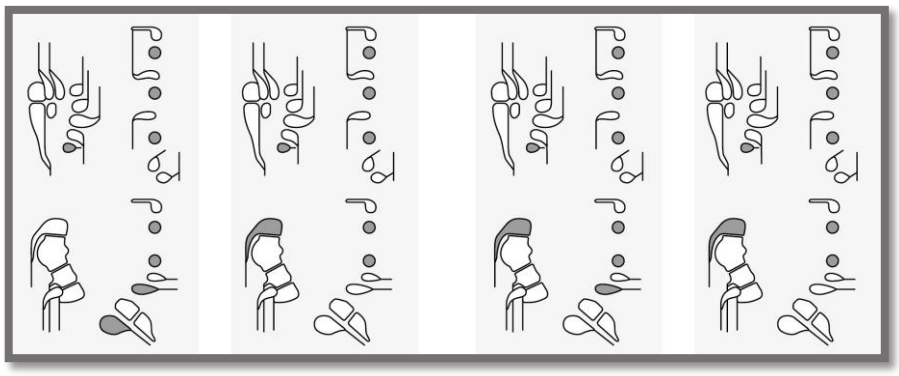


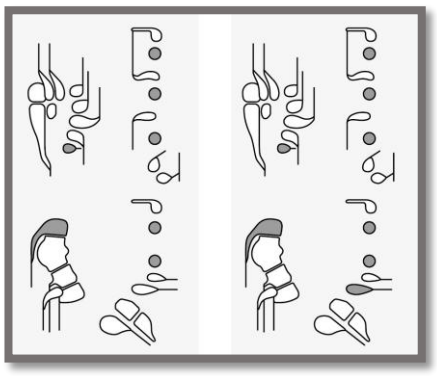


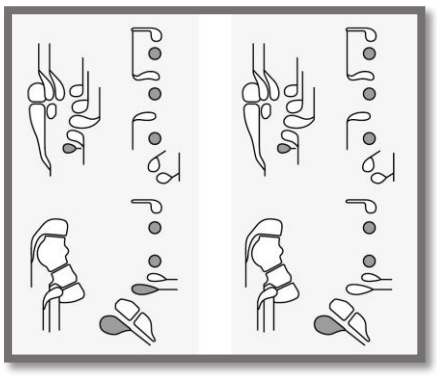


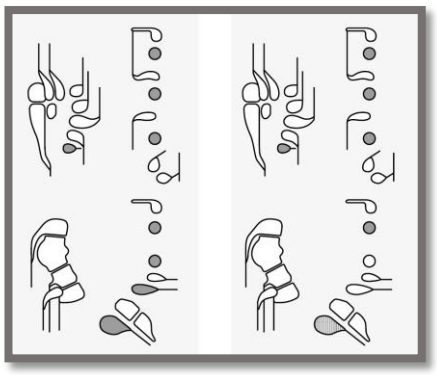


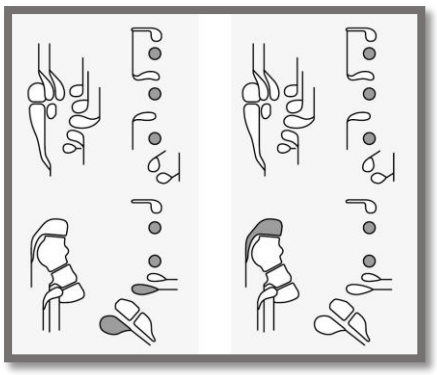




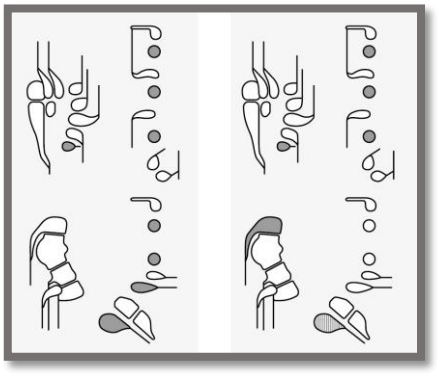


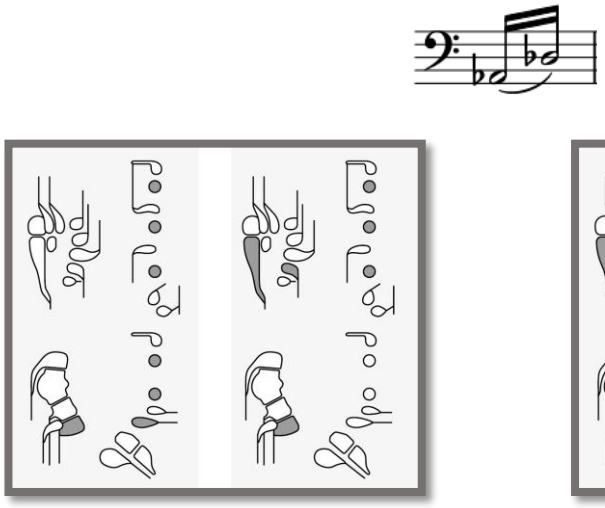


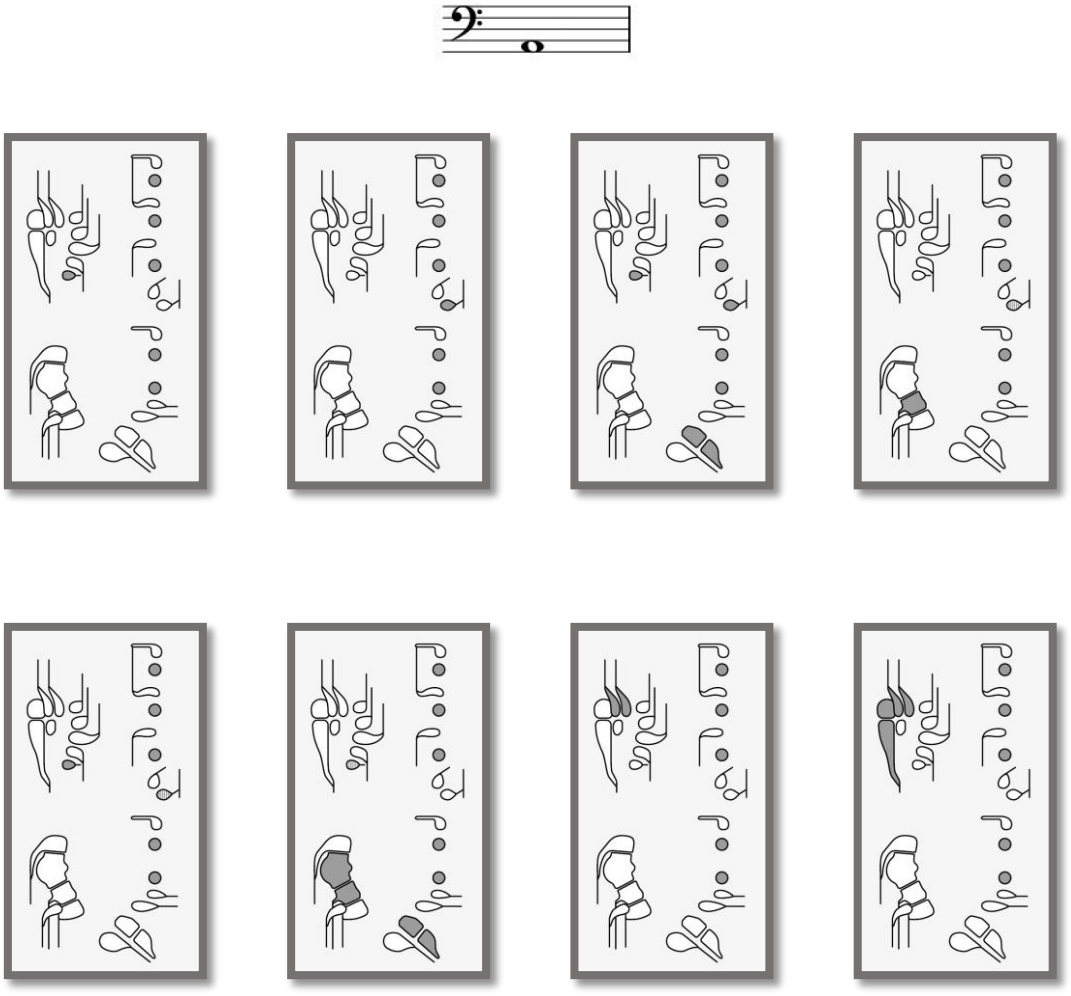


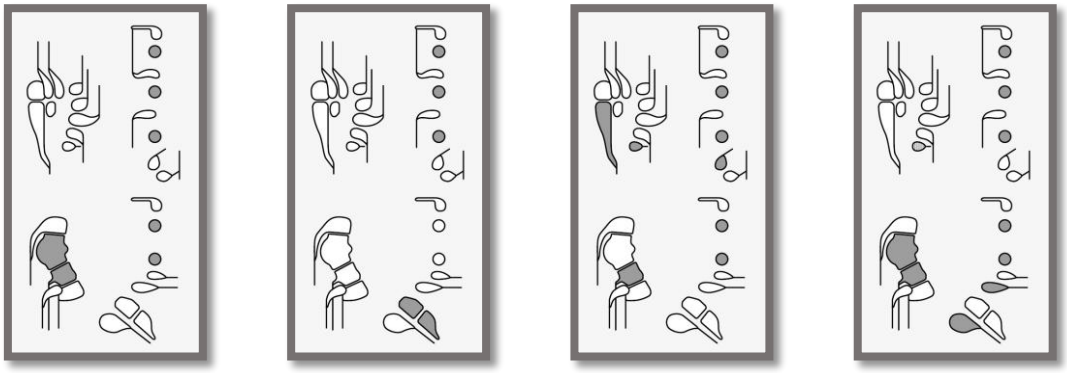


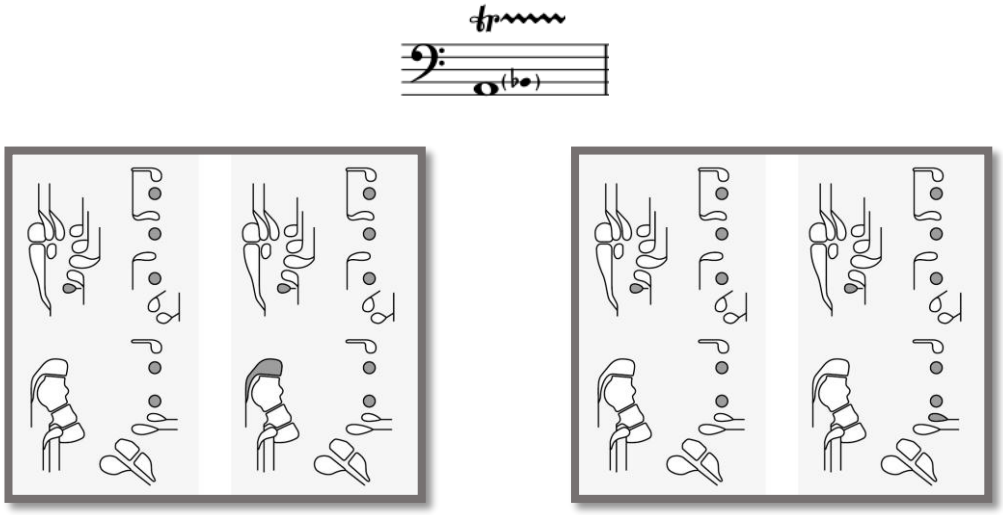


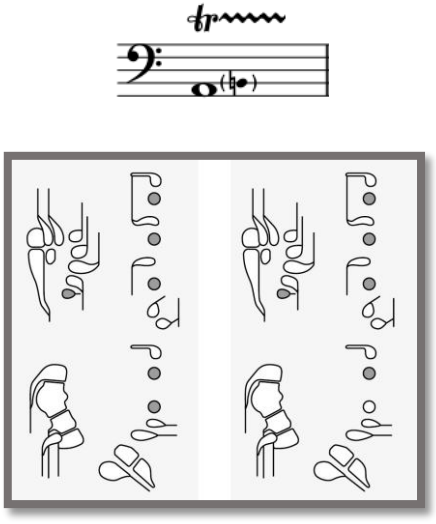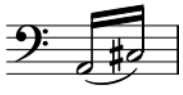




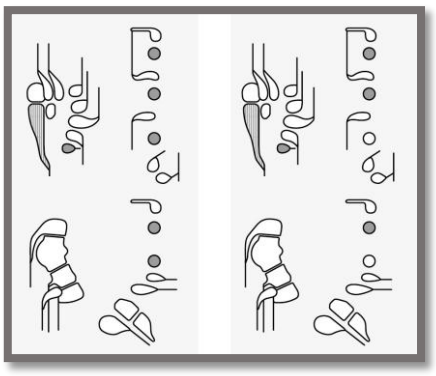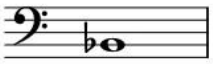




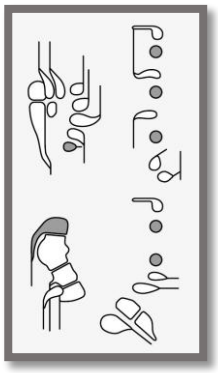


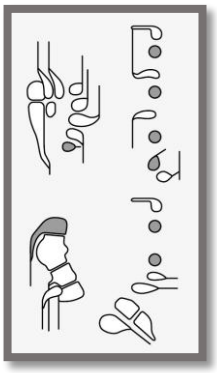


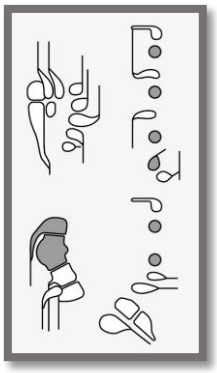


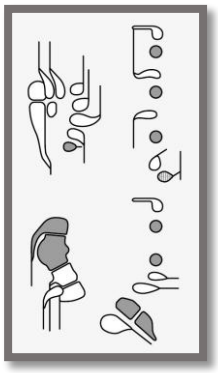


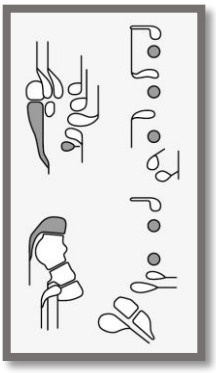


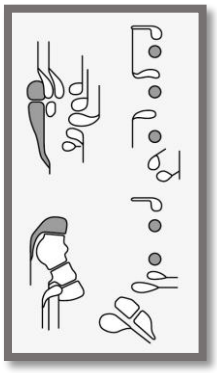


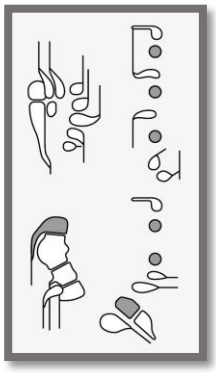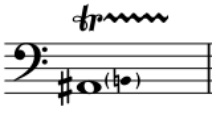




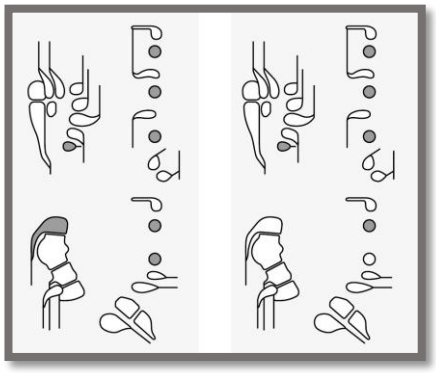


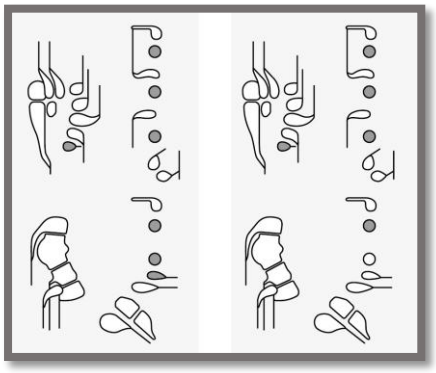


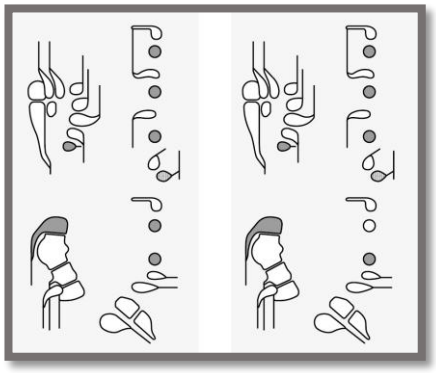


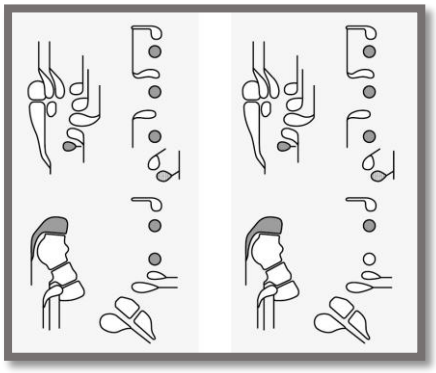


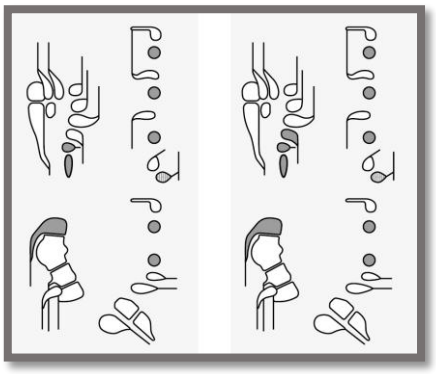


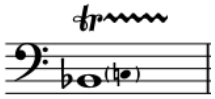


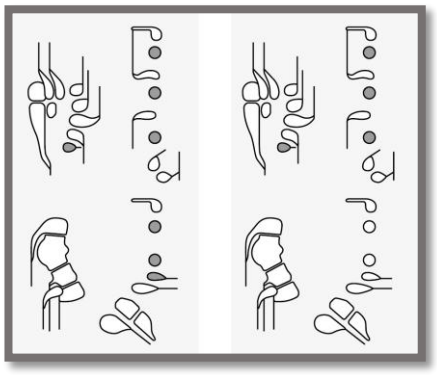


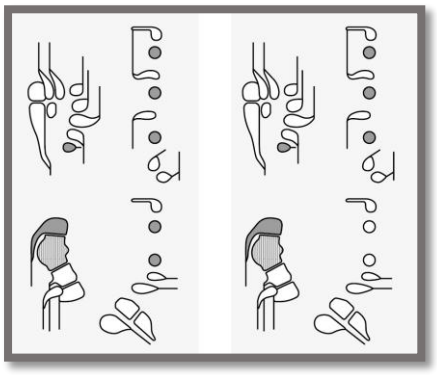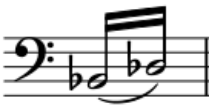




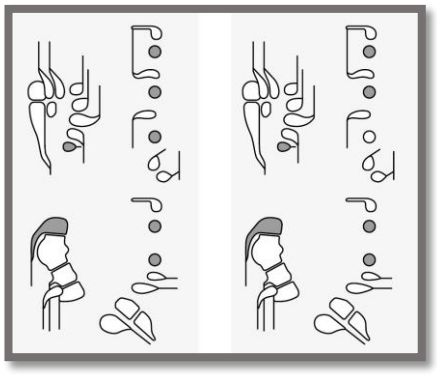


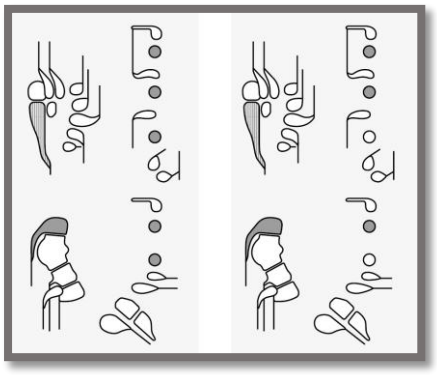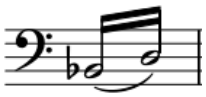




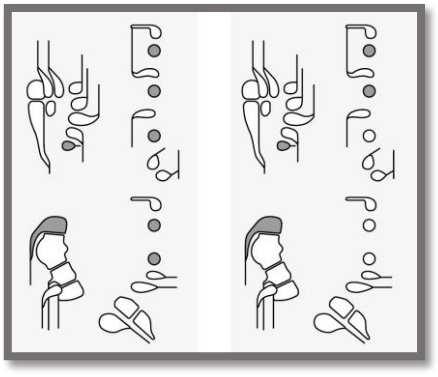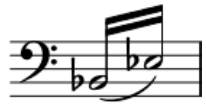




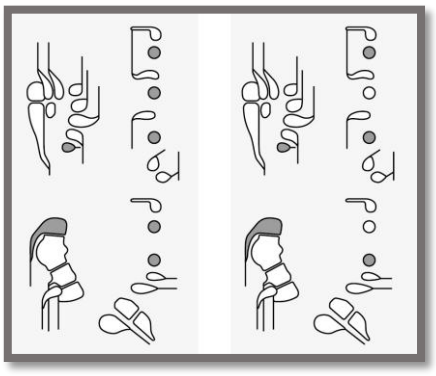




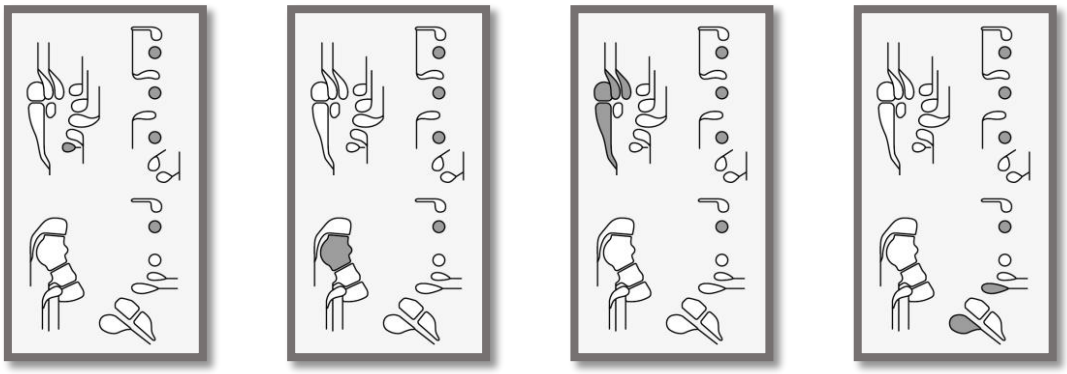


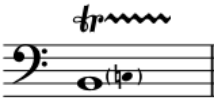


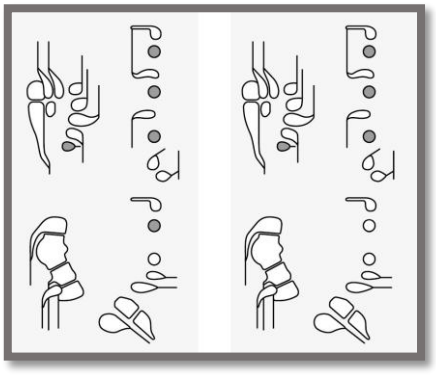


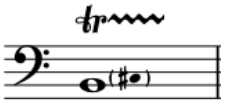


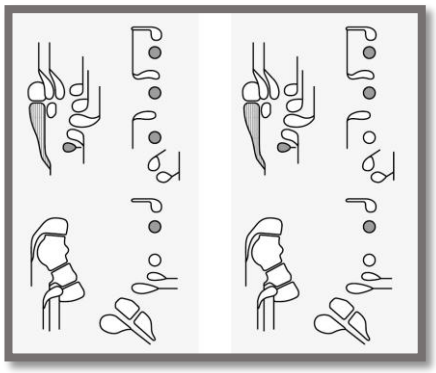


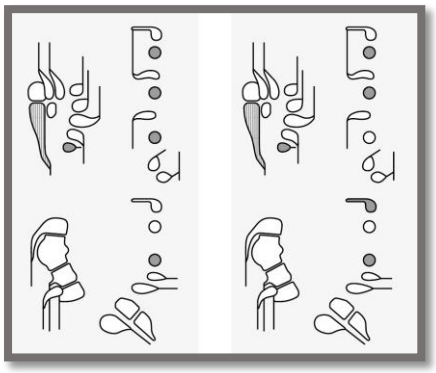


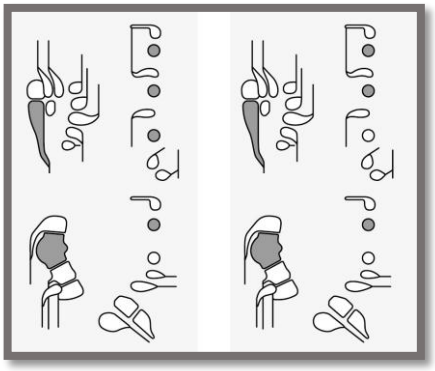


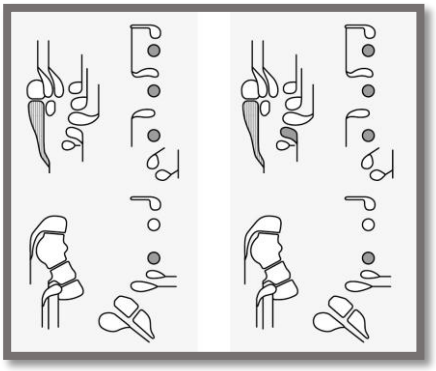


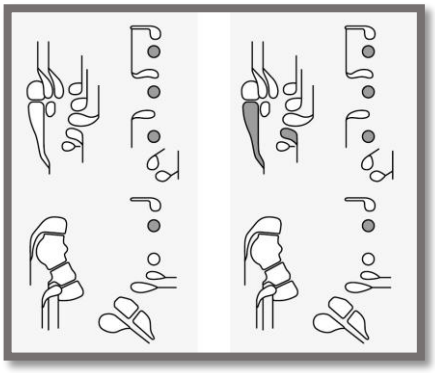


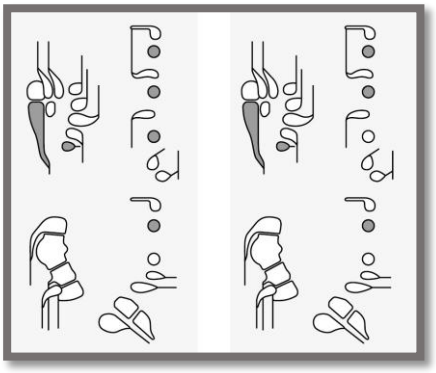


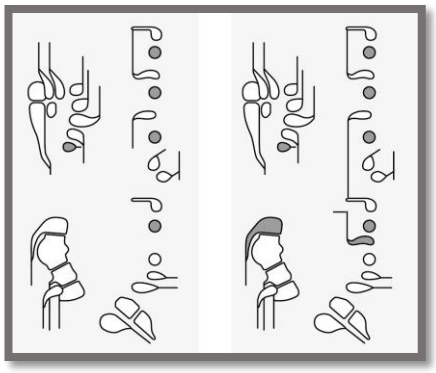


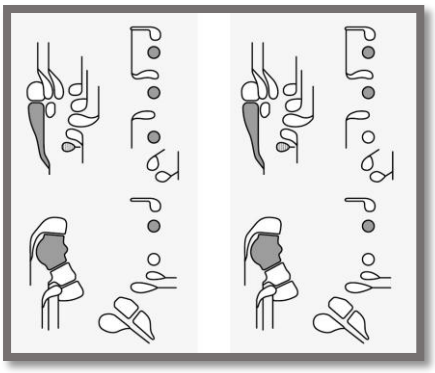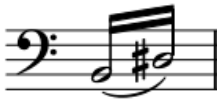




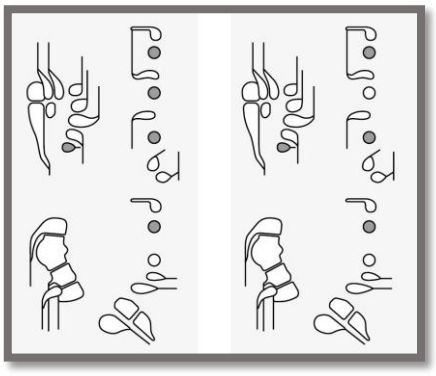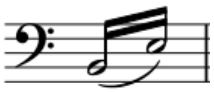




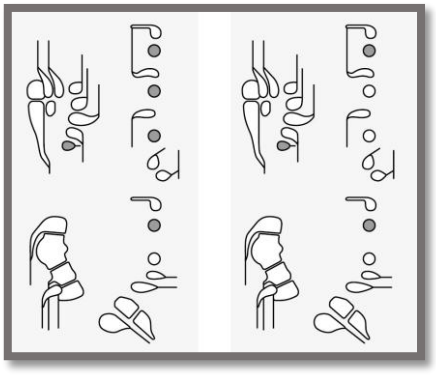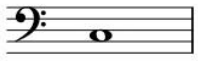




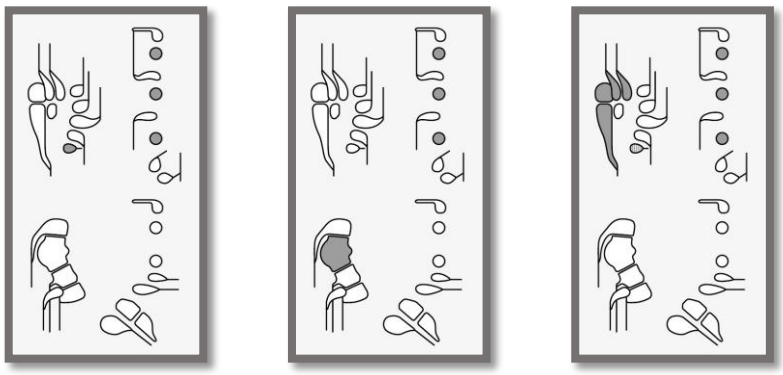




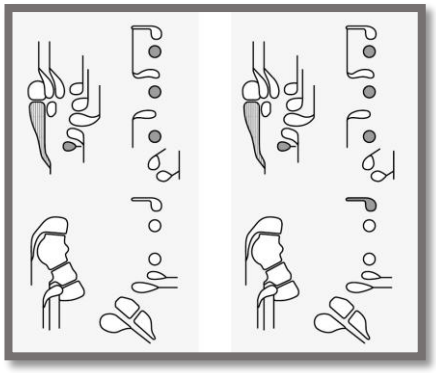


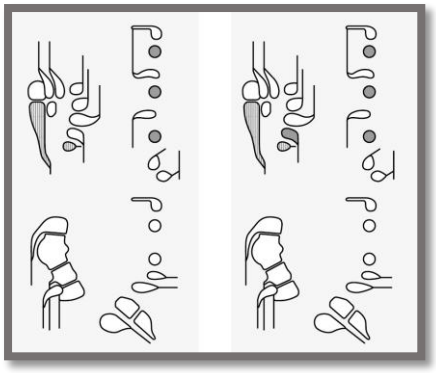


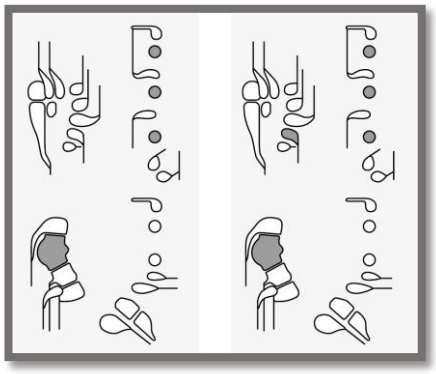


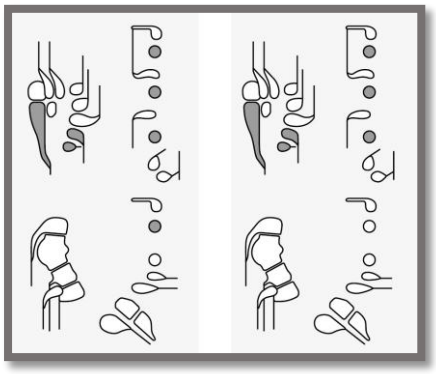


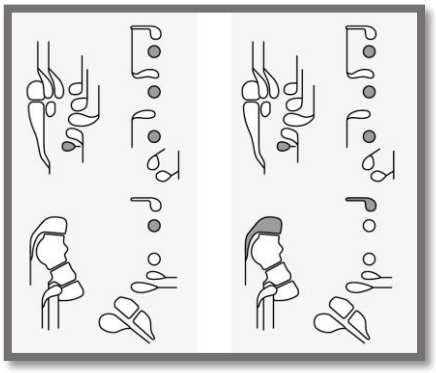


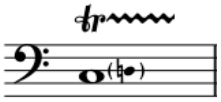


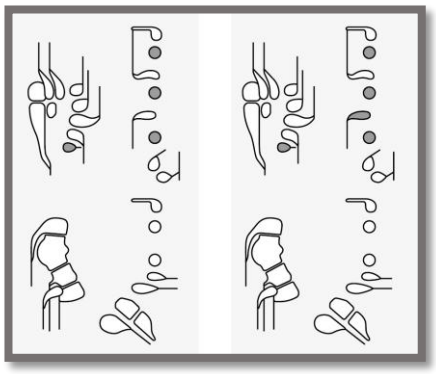


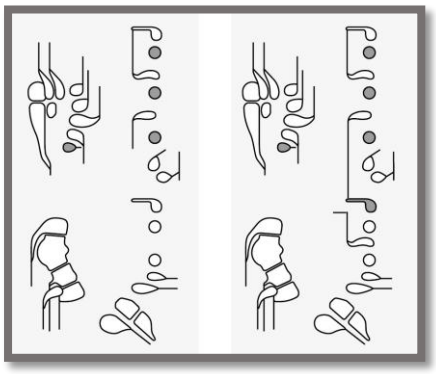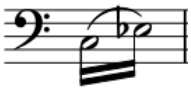




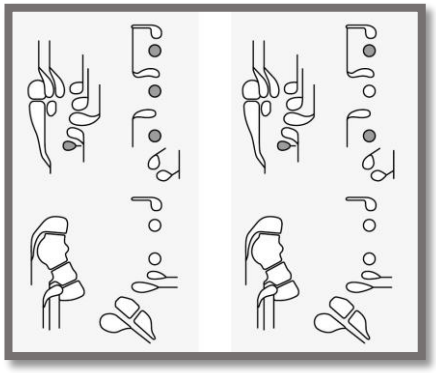


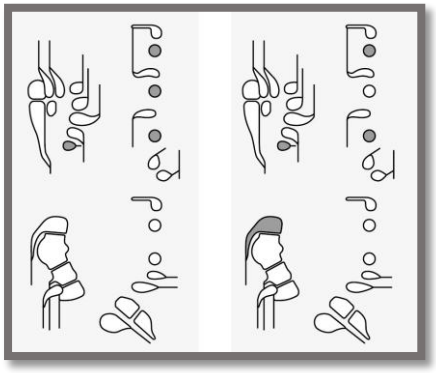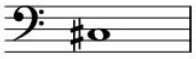




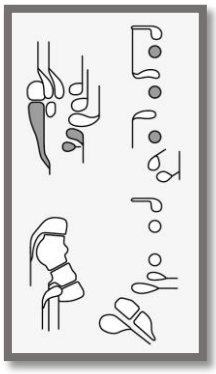


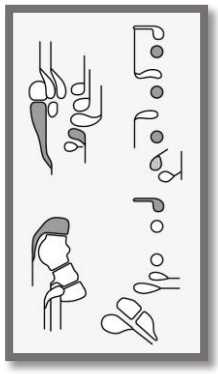


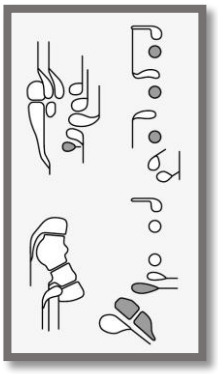


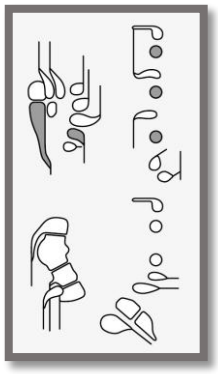


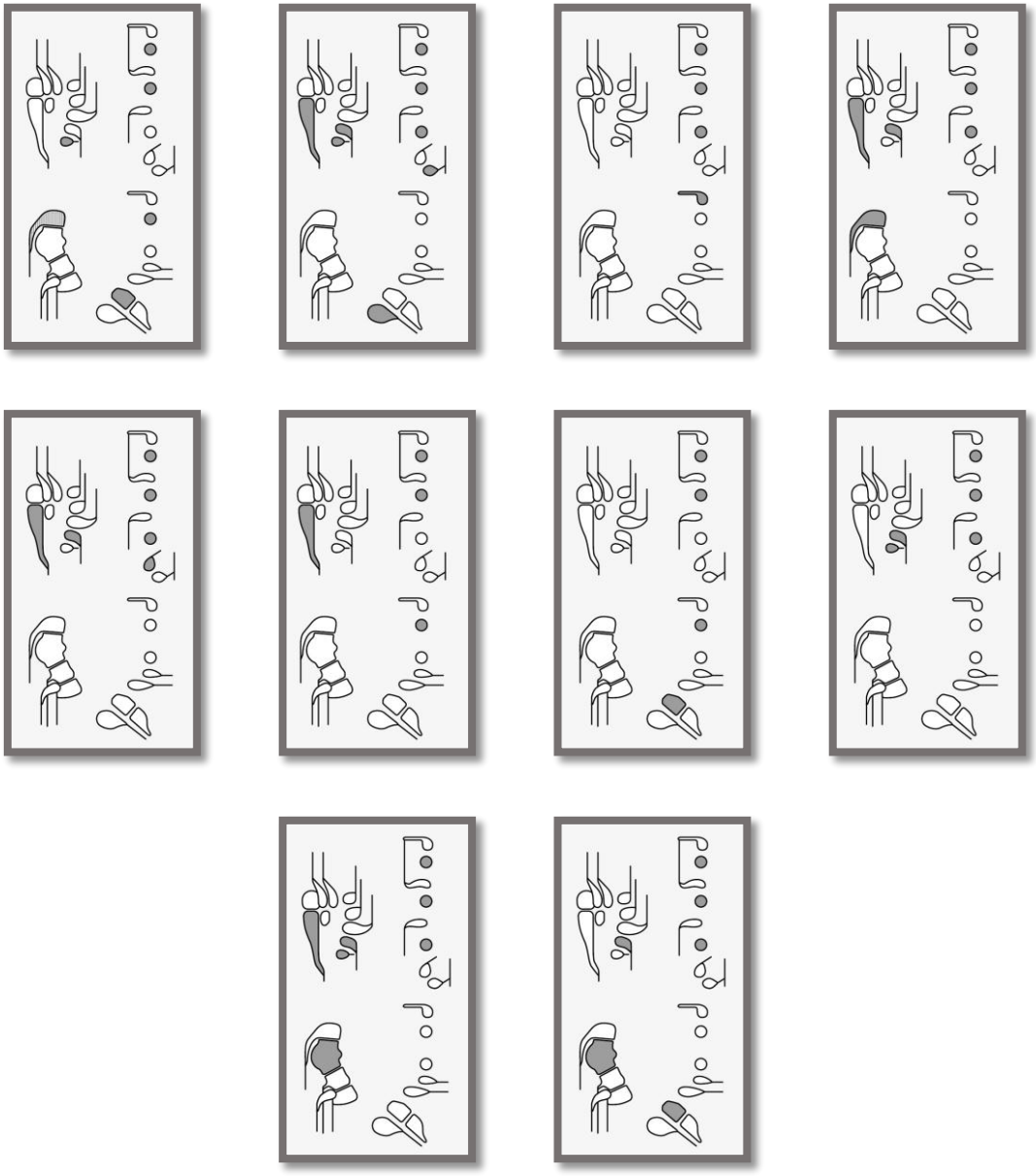


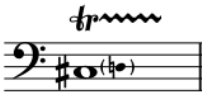


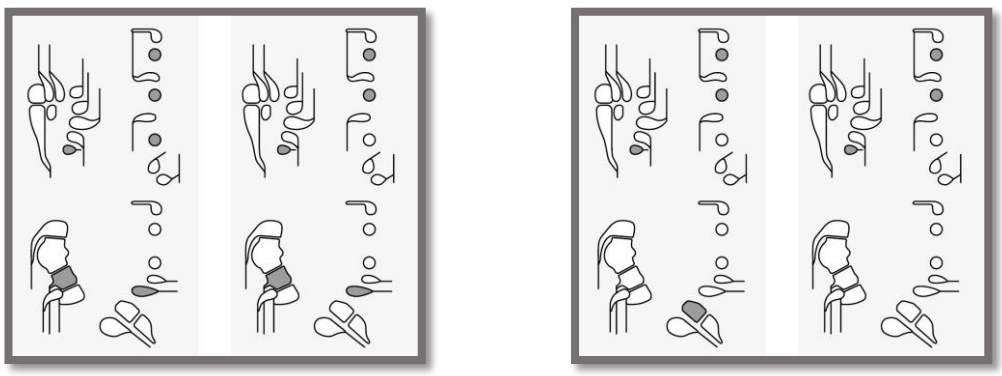


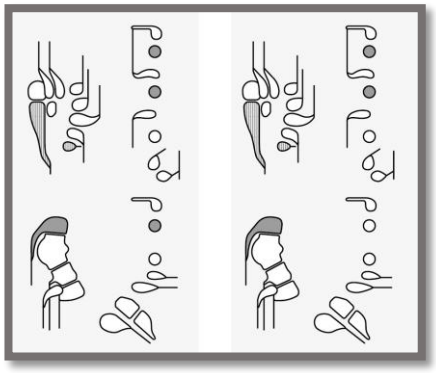
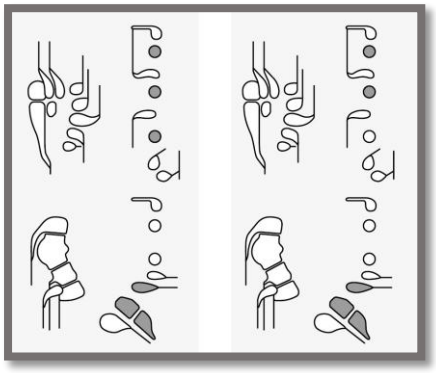
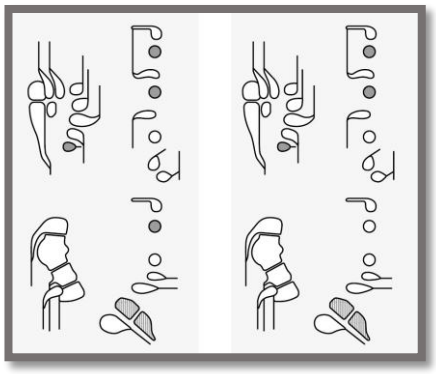
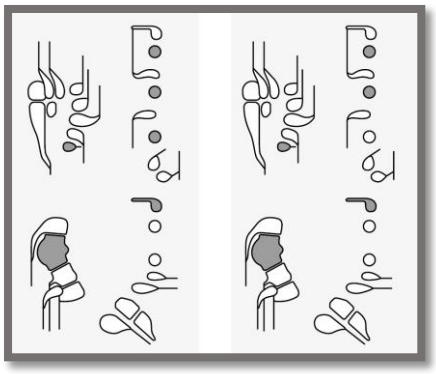
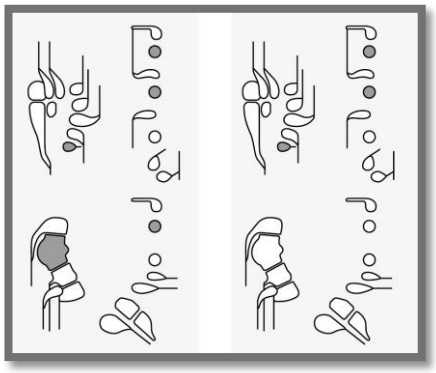
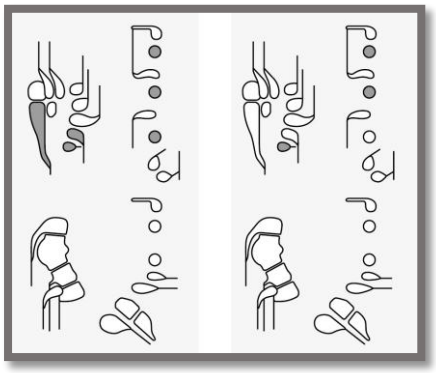
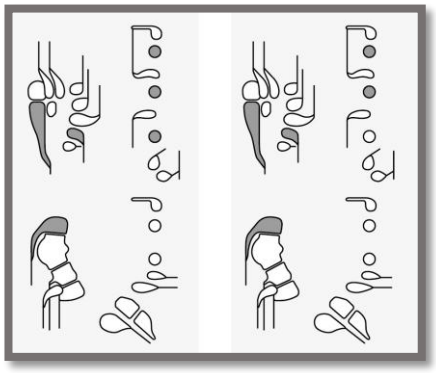
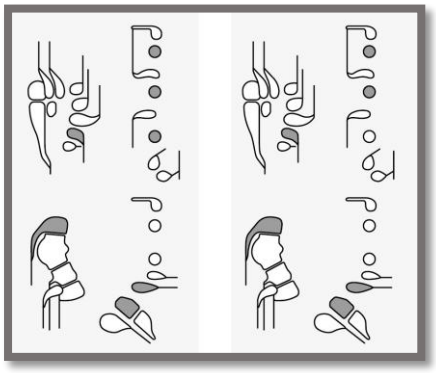


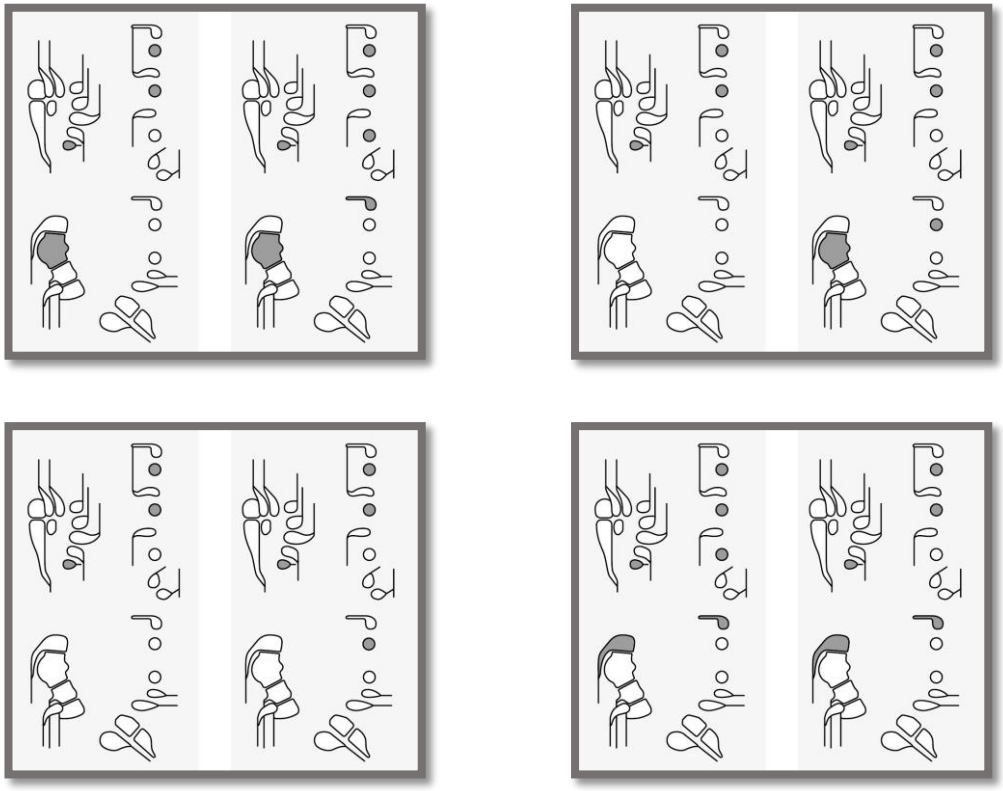


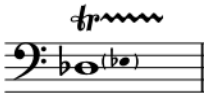


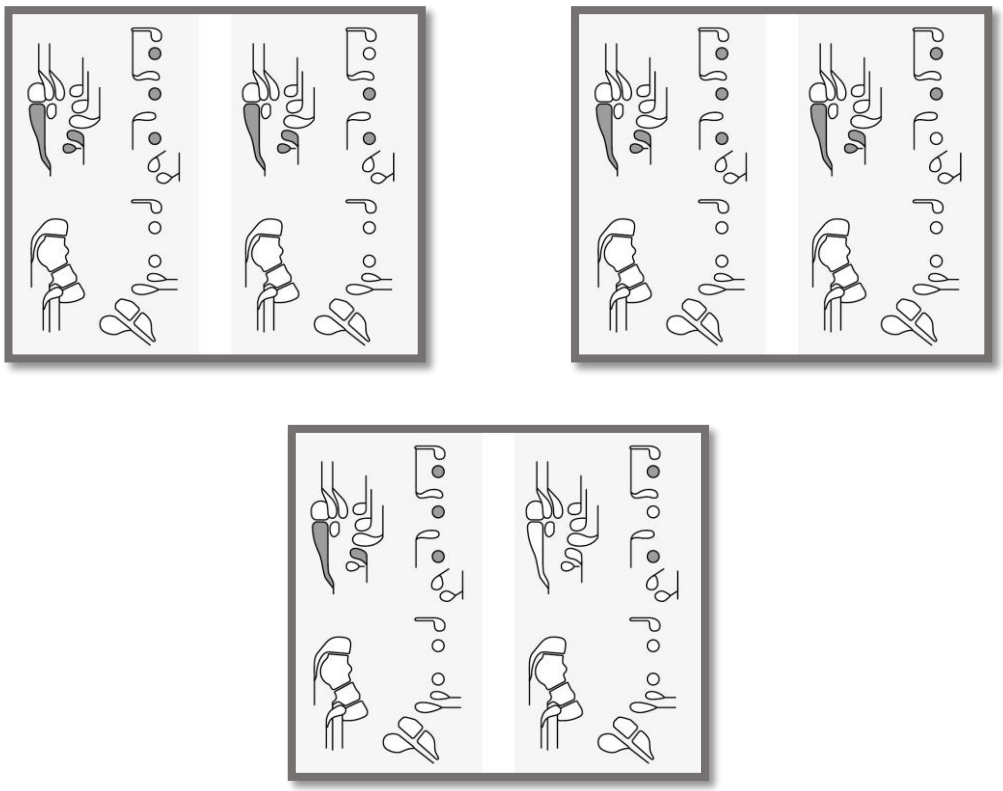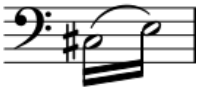




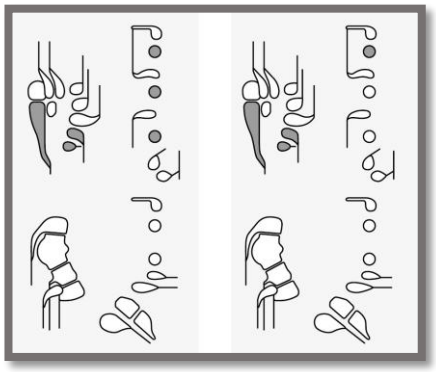









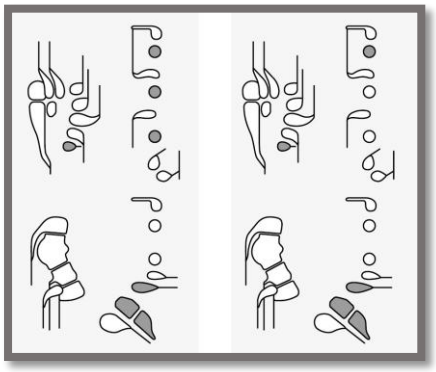


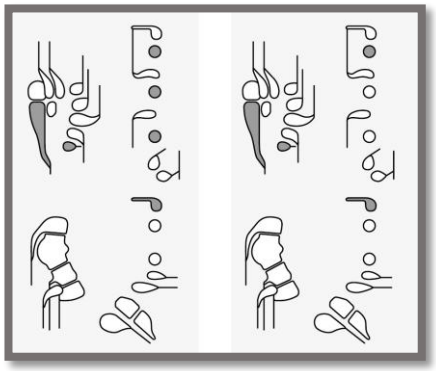


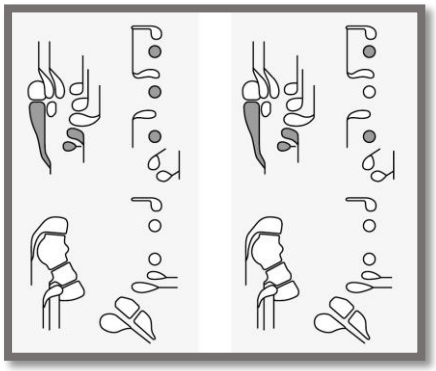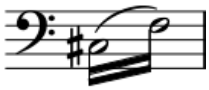




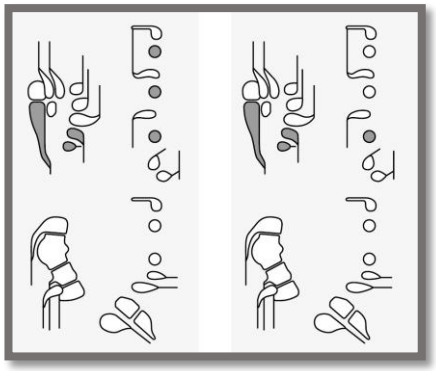


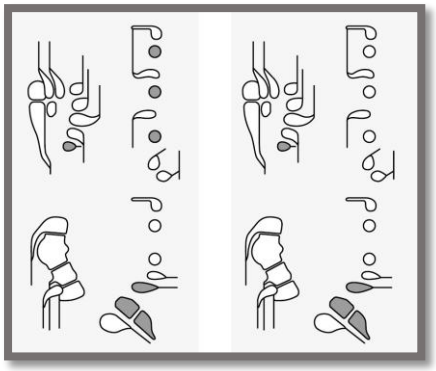


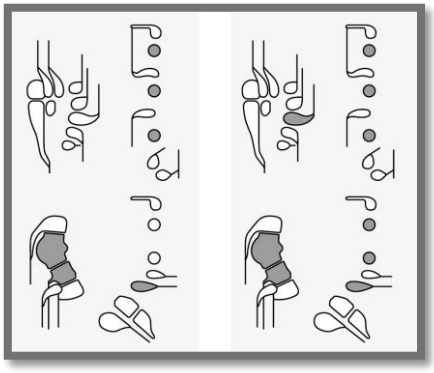


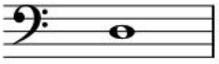


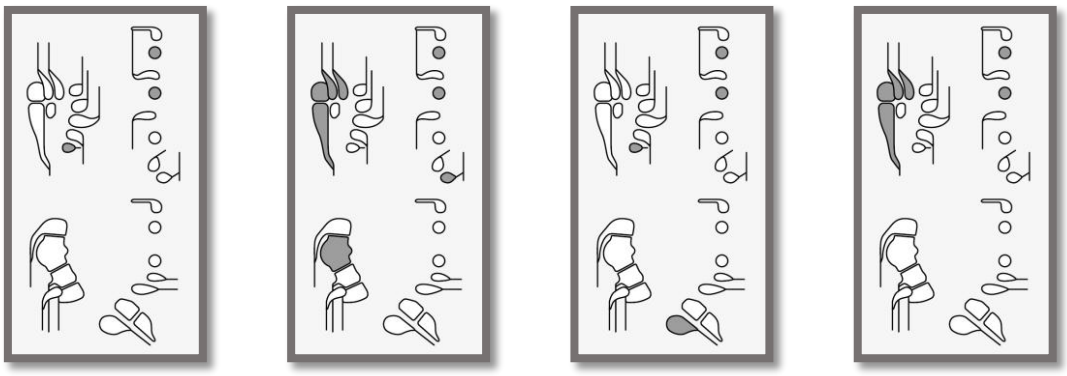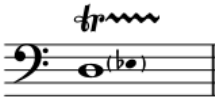




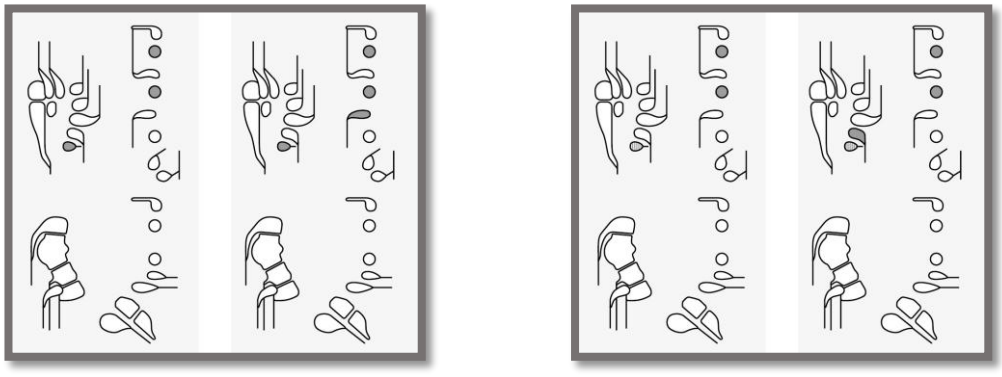


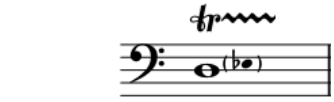


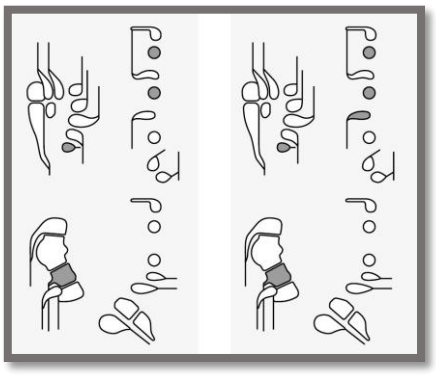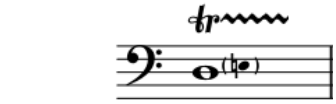




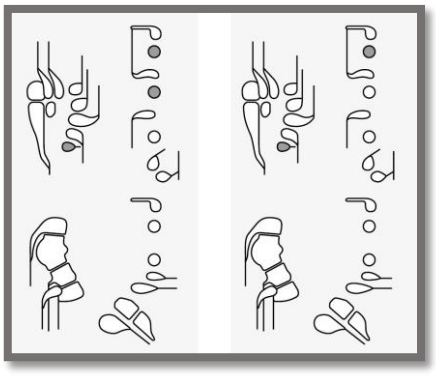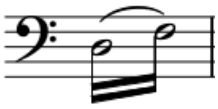




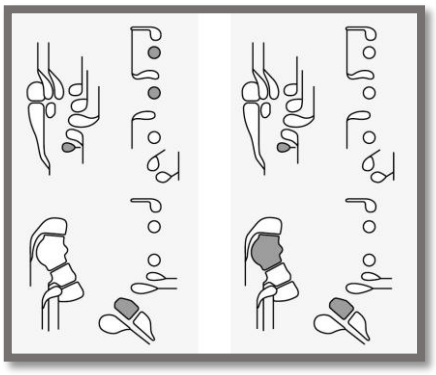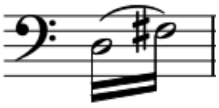




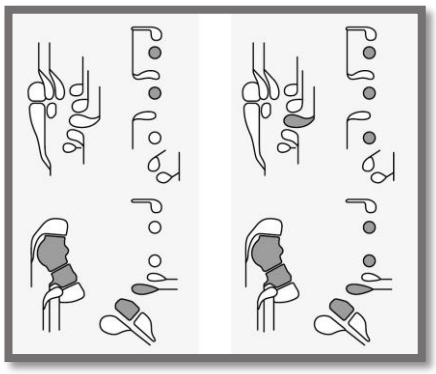


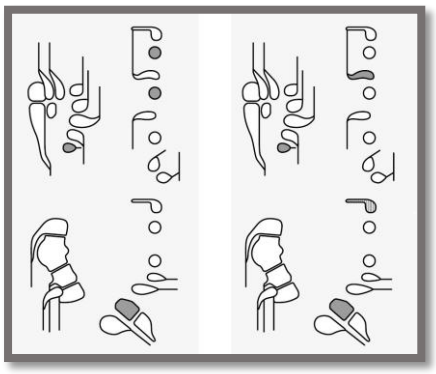


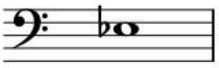


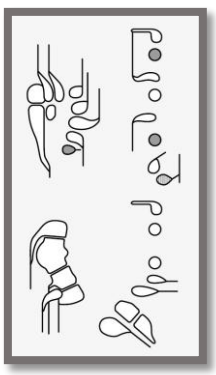


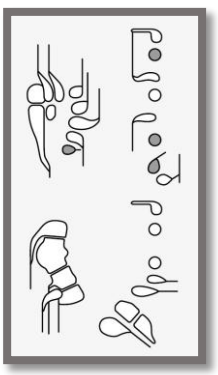


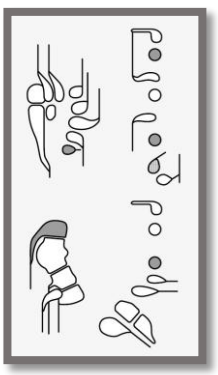


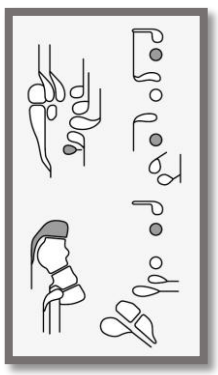


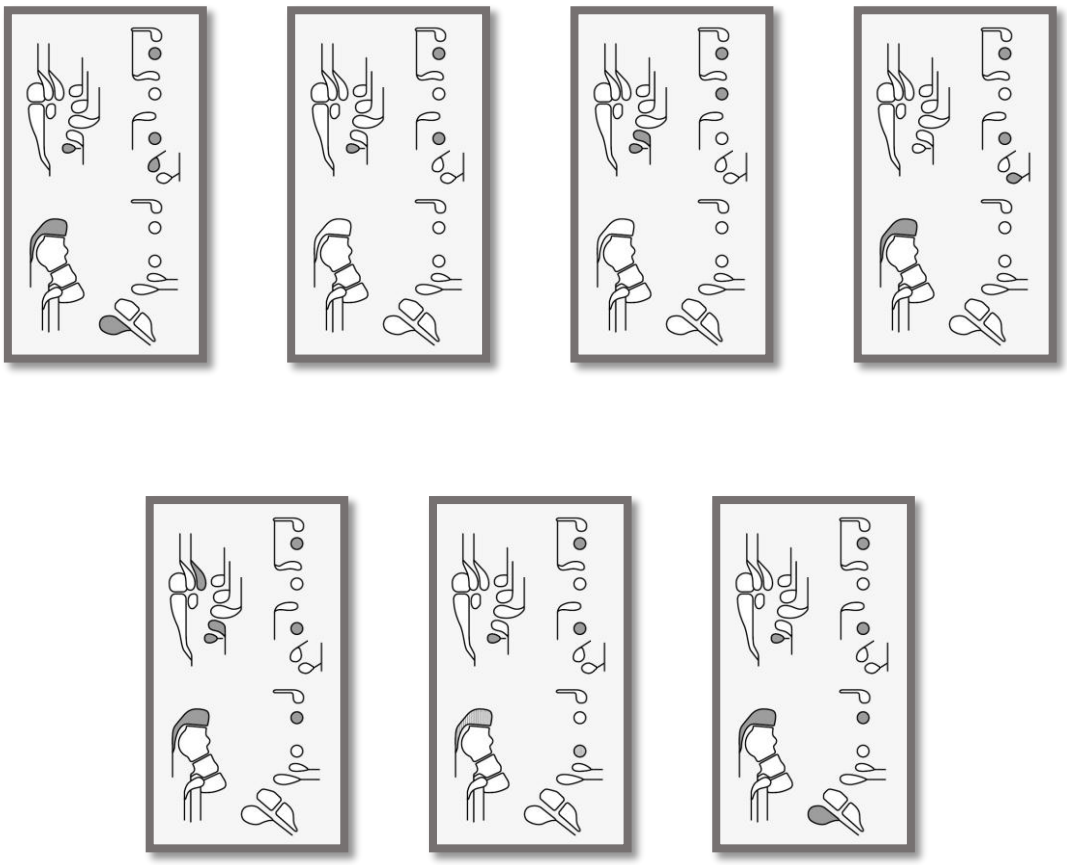


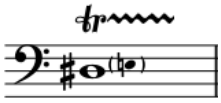


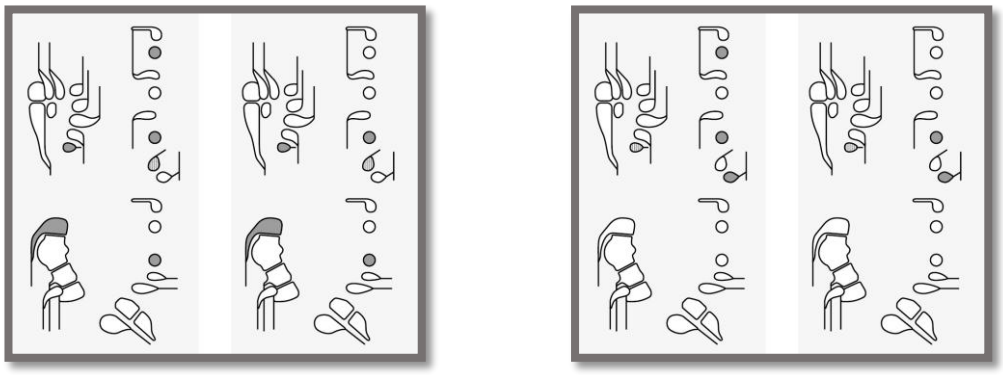


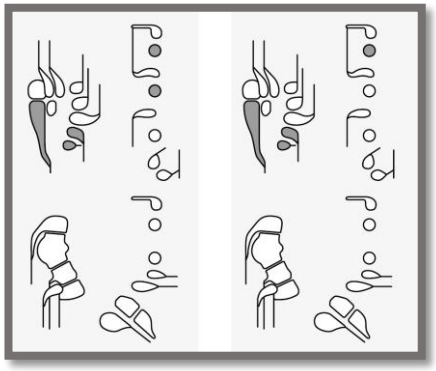


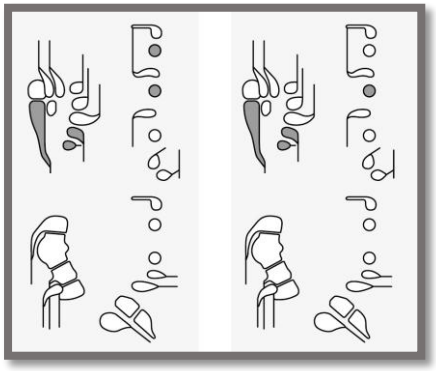


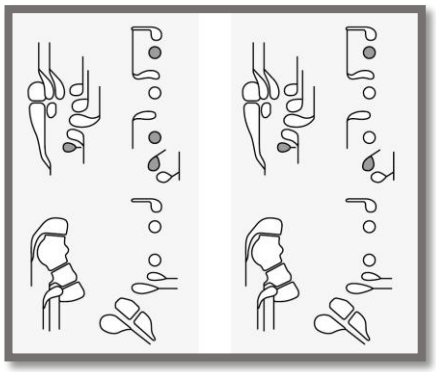


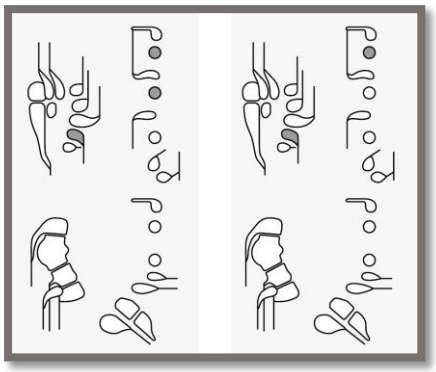


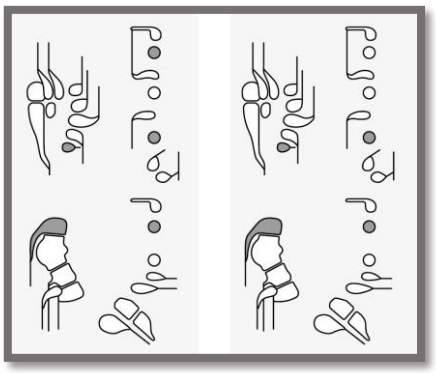


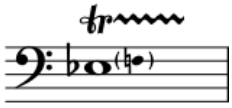


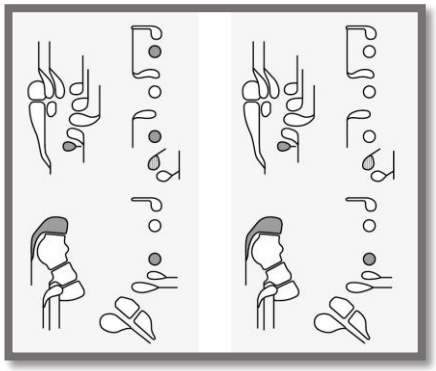


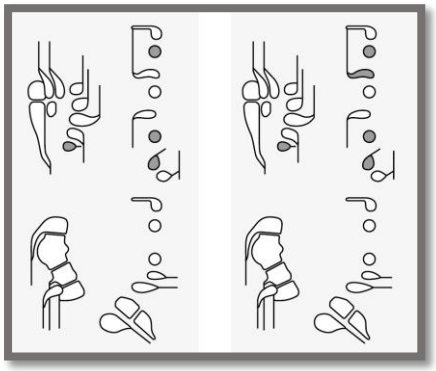


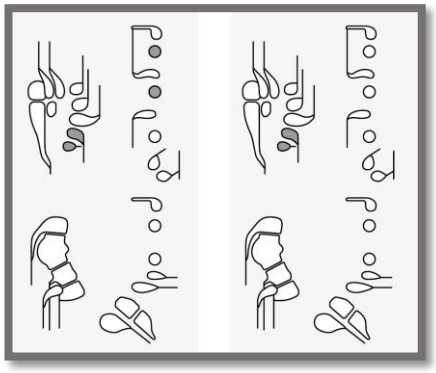
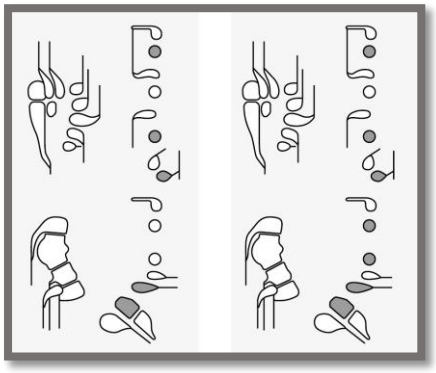
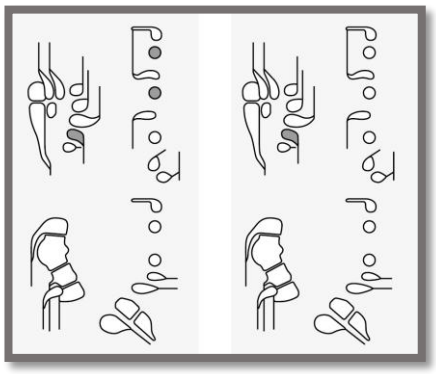
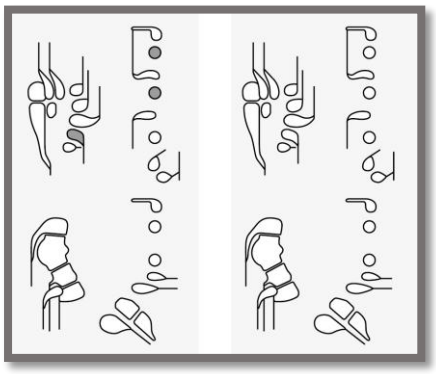
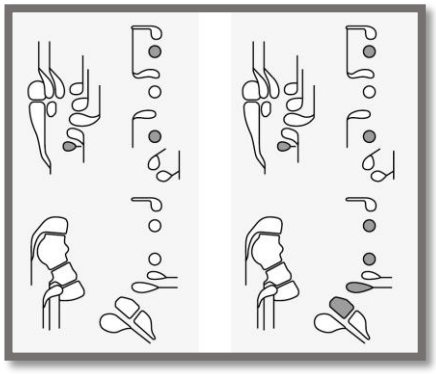
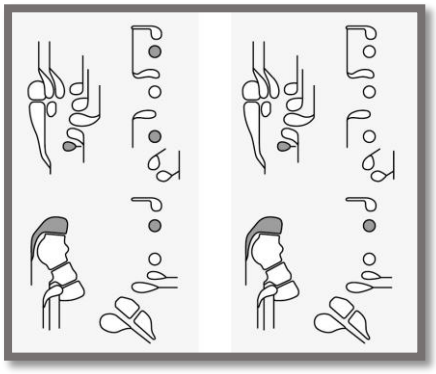
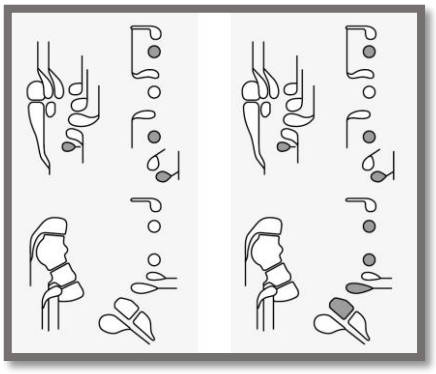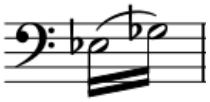




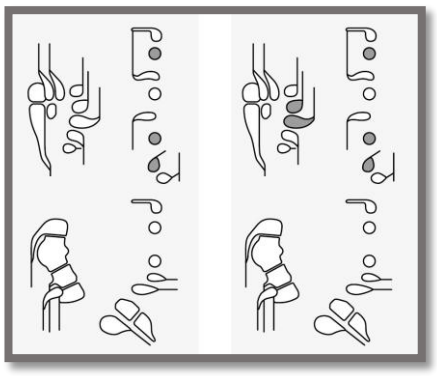


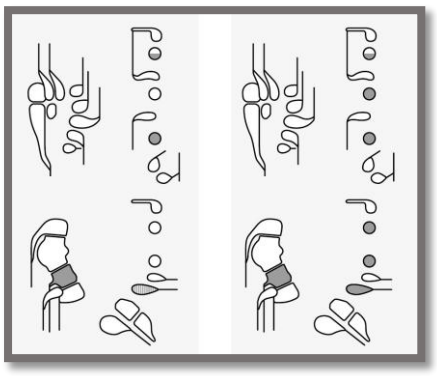


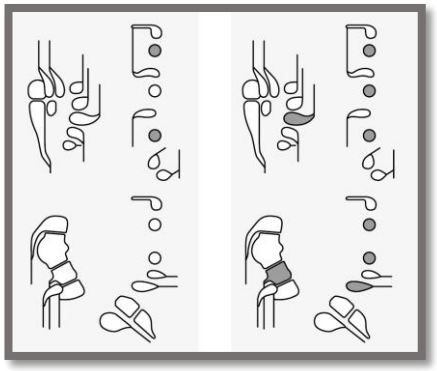


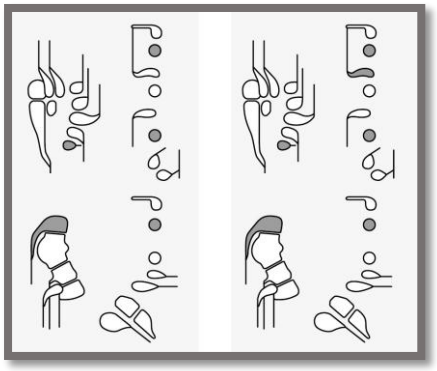








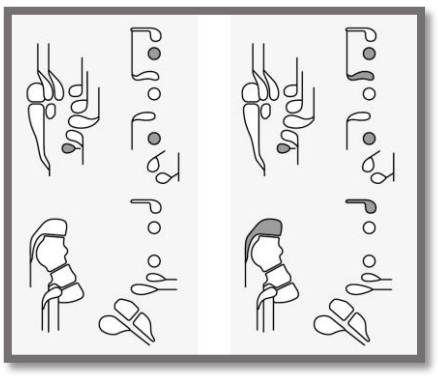




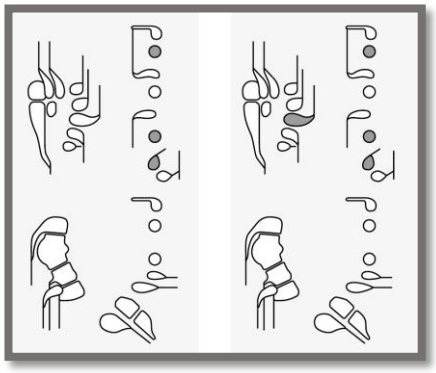


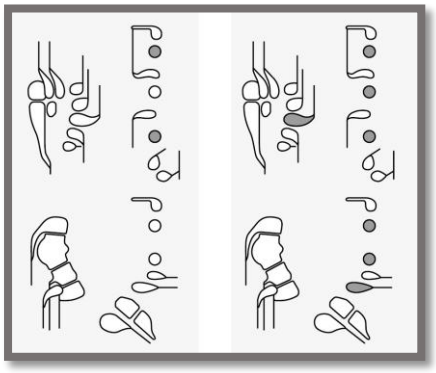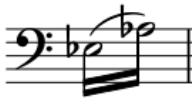




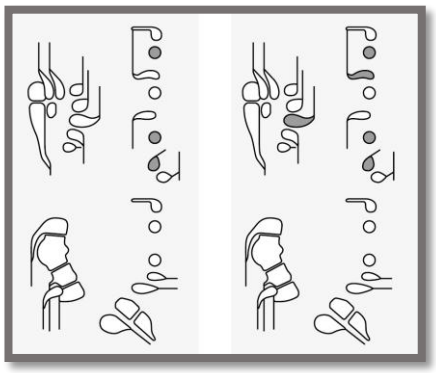


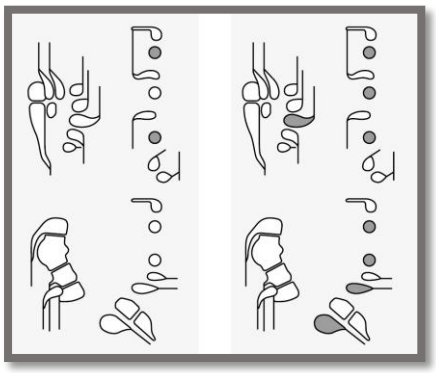


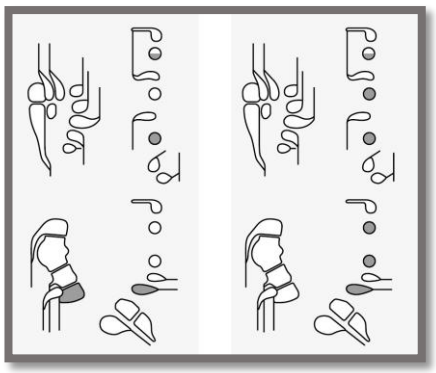


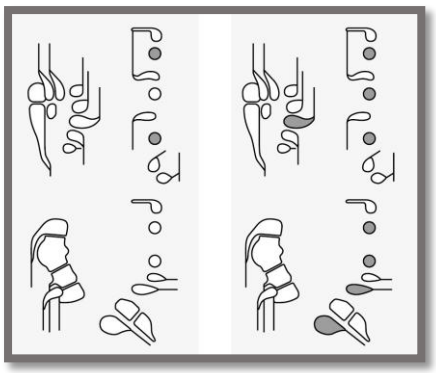


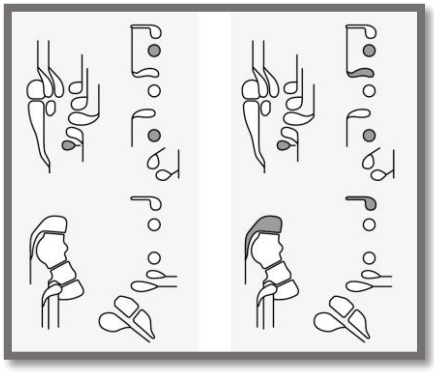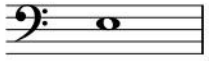




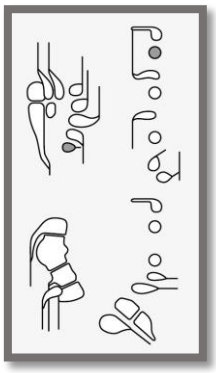


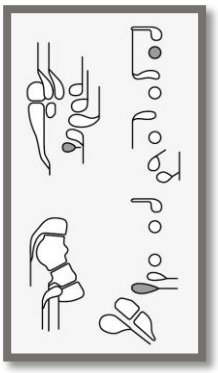


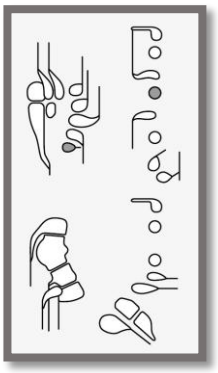


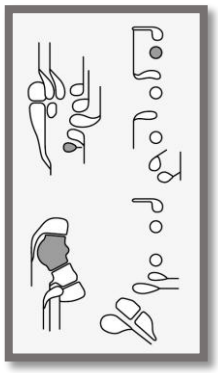


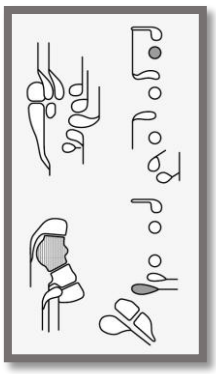


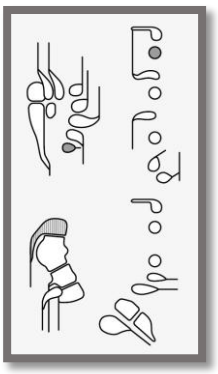


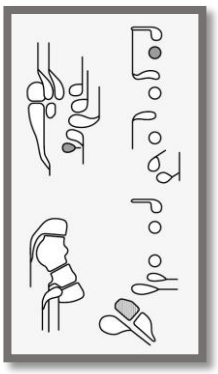


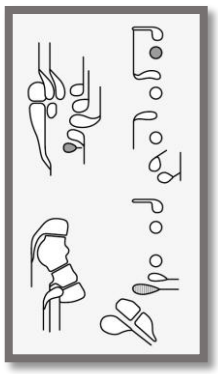


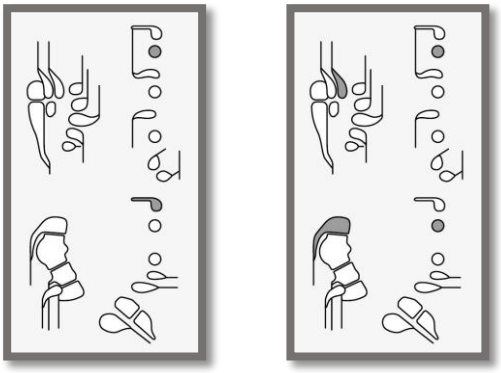


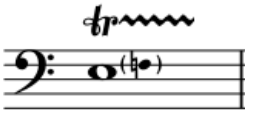


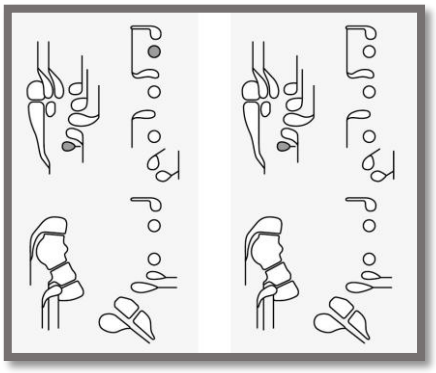


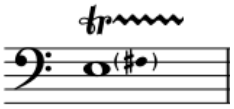


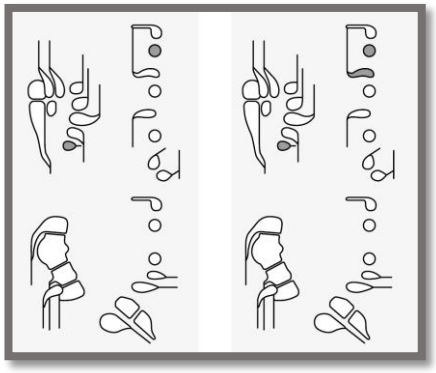


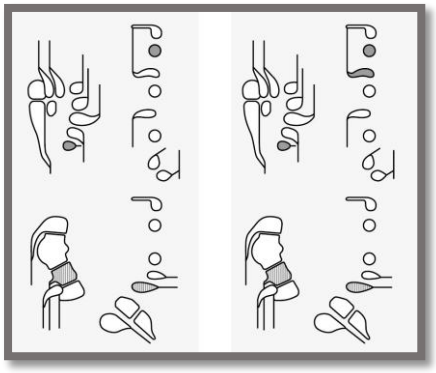


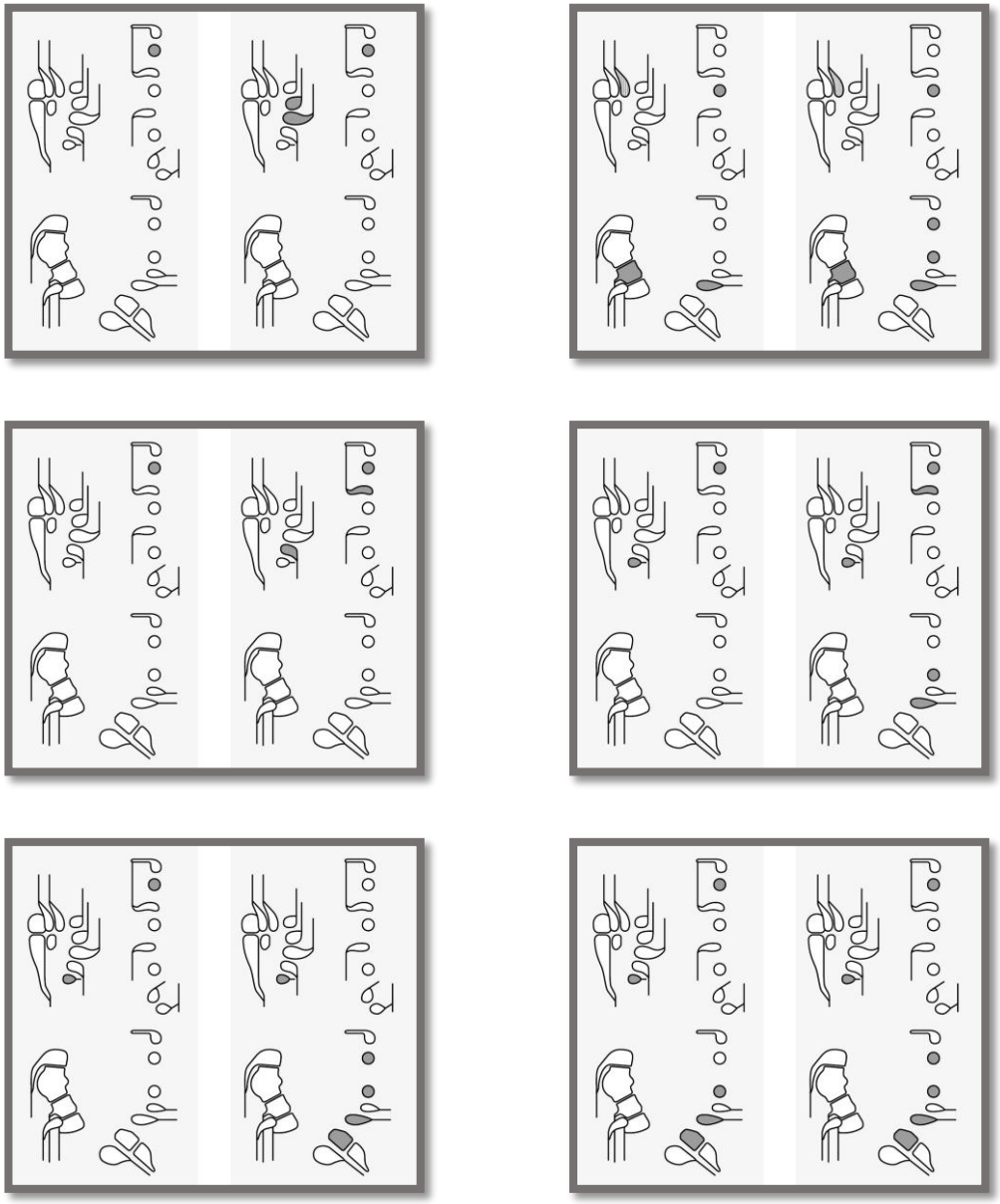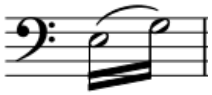




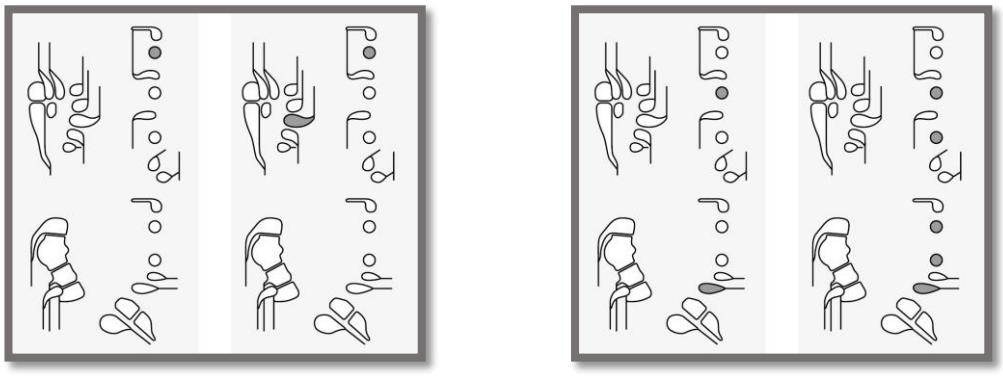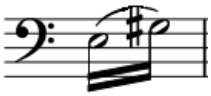




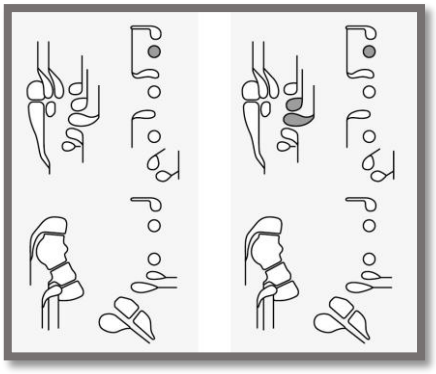




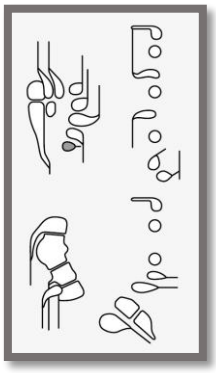


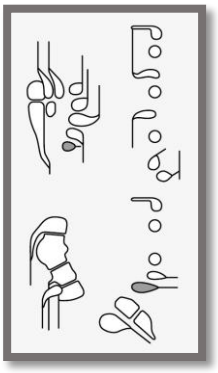


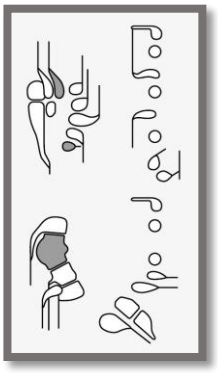


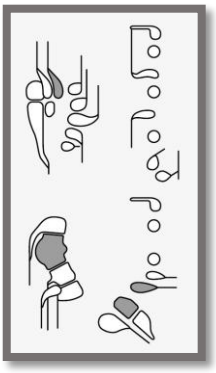


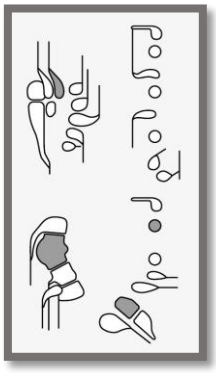


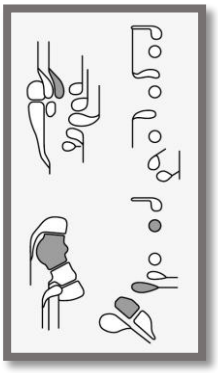


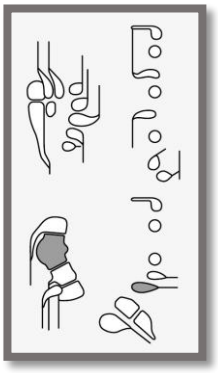


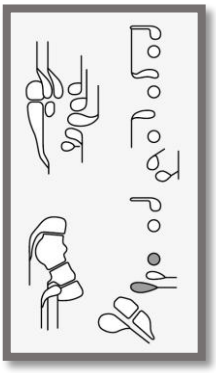


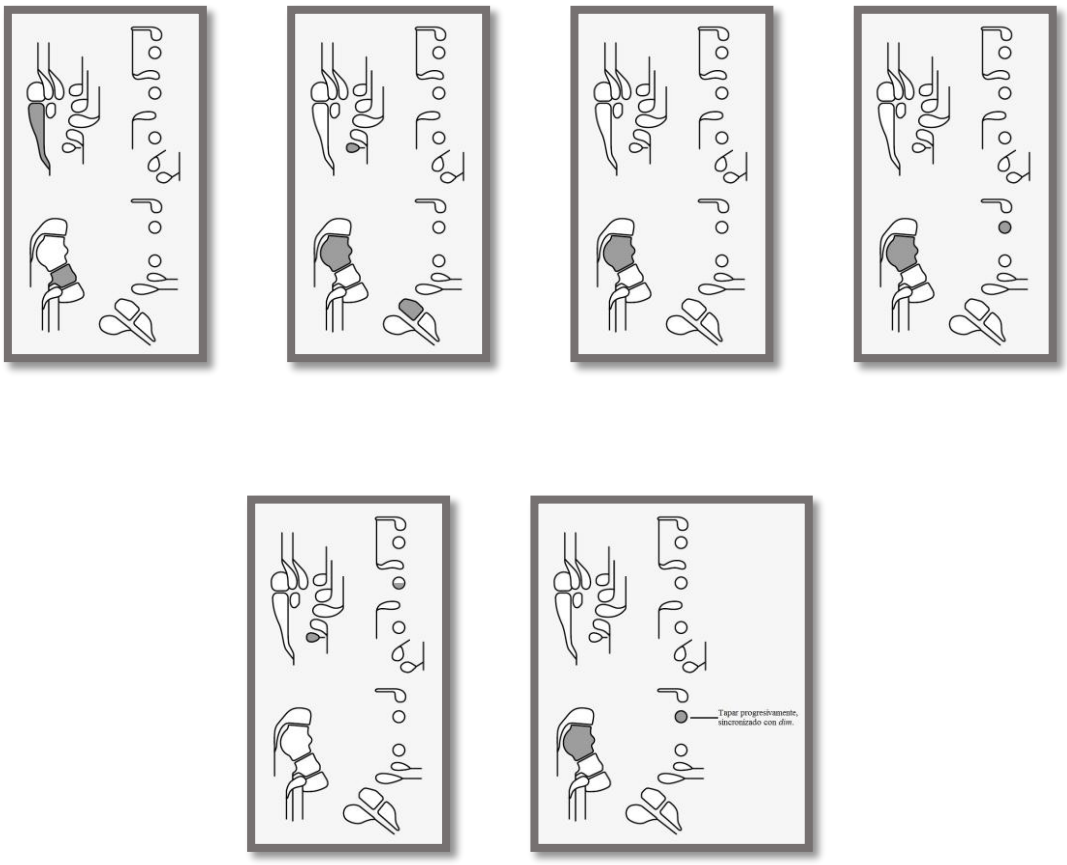










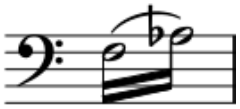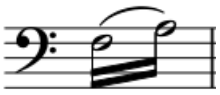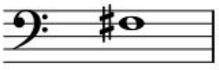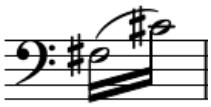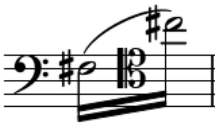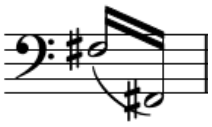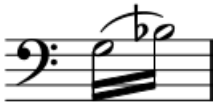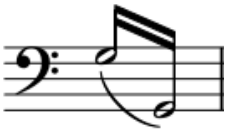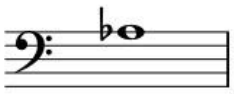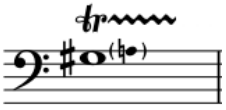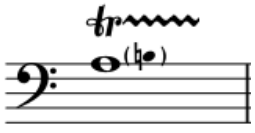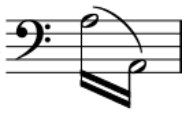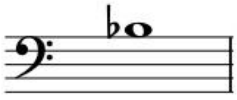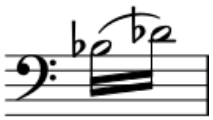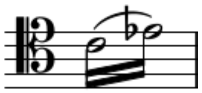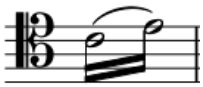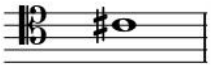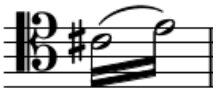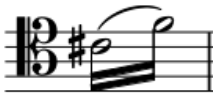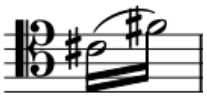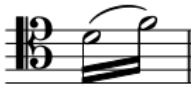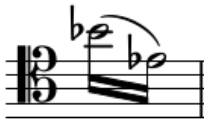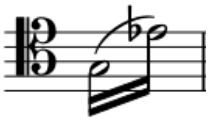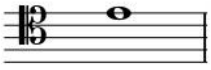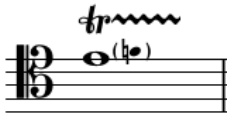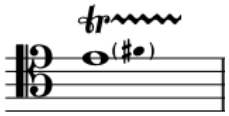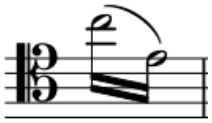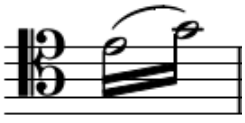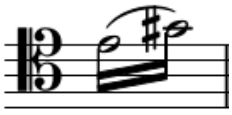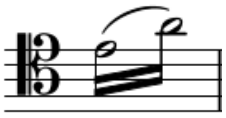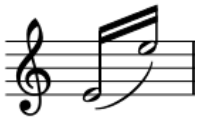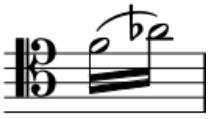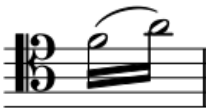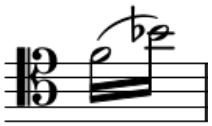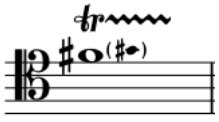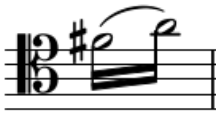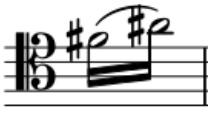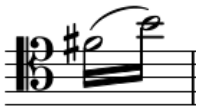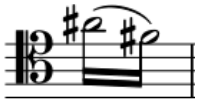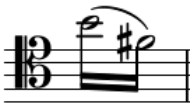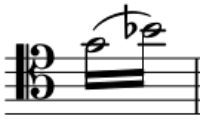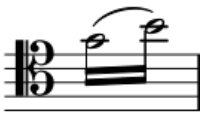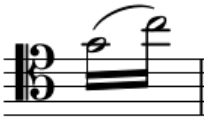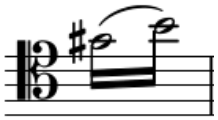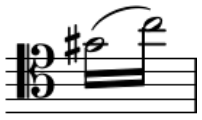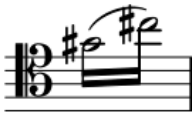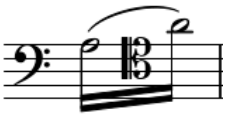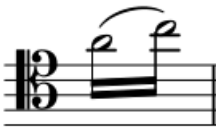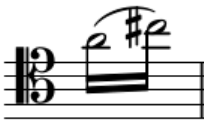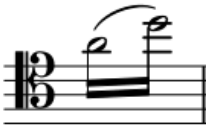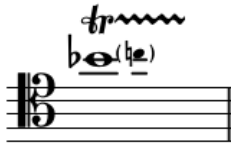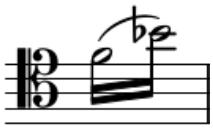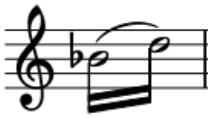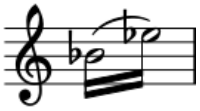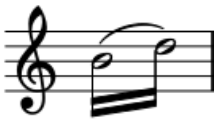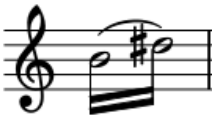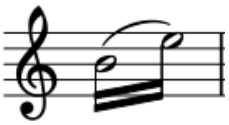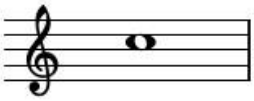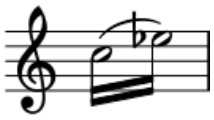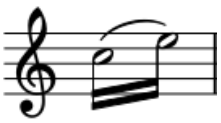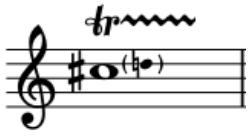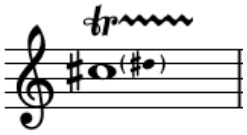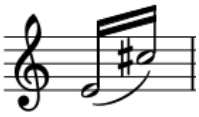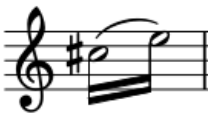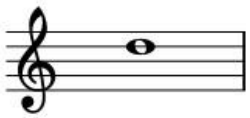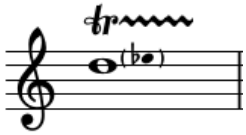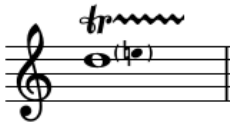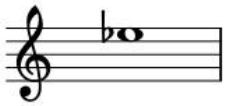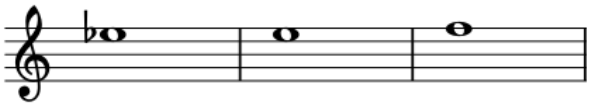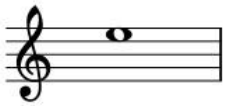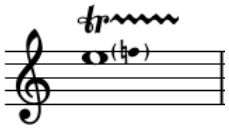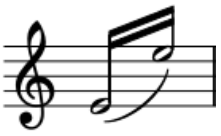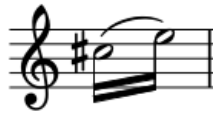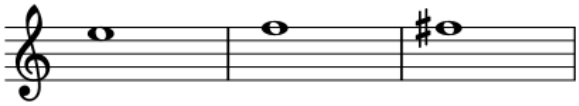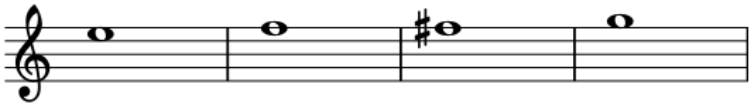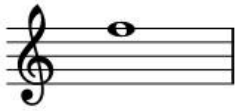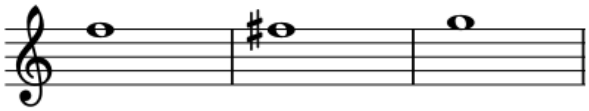
Tapar progresivamente, sincronizado con *dim.*

