

APUNTES Y EJERCICIOS DE TÉCNICA BÁSICA PARA FAGOT

Gonzalo Brusco





Coordinación editorial

Pía Reynoso

Equipo editorial

Nico Ponsone

Dana Brignone

Colección Cuadernos

Directores de la colección

Fernanda Levis

Mateo Paganini

Apuntes y ejercicios de técnica básica para fagot / Gonzalo Brusco
Córdoba 2022.

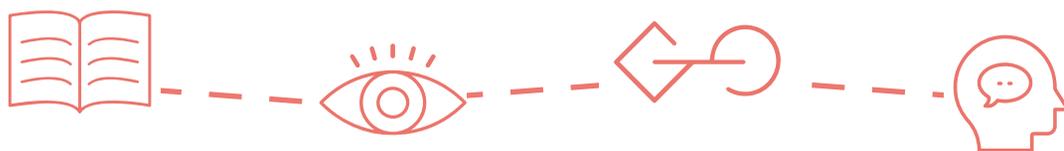
Archivo Digital: descarga y online

ISBN: 978-987-48666-7-7

Las opiniones expresadas en las publicaciones de la **Colección Cuadernos** de la Editorial Universitaria UPC son responsabilidad de sus autores. La Editorial, en nombre de su directora, coordinadora, editores y diseñadores, no necesariamente acuerda o adhiere a la posición o punto de vista en ellas expresadas.



Estos contenidos están reservados bajo una licencia
Creative Commons Atribución - No Comercial



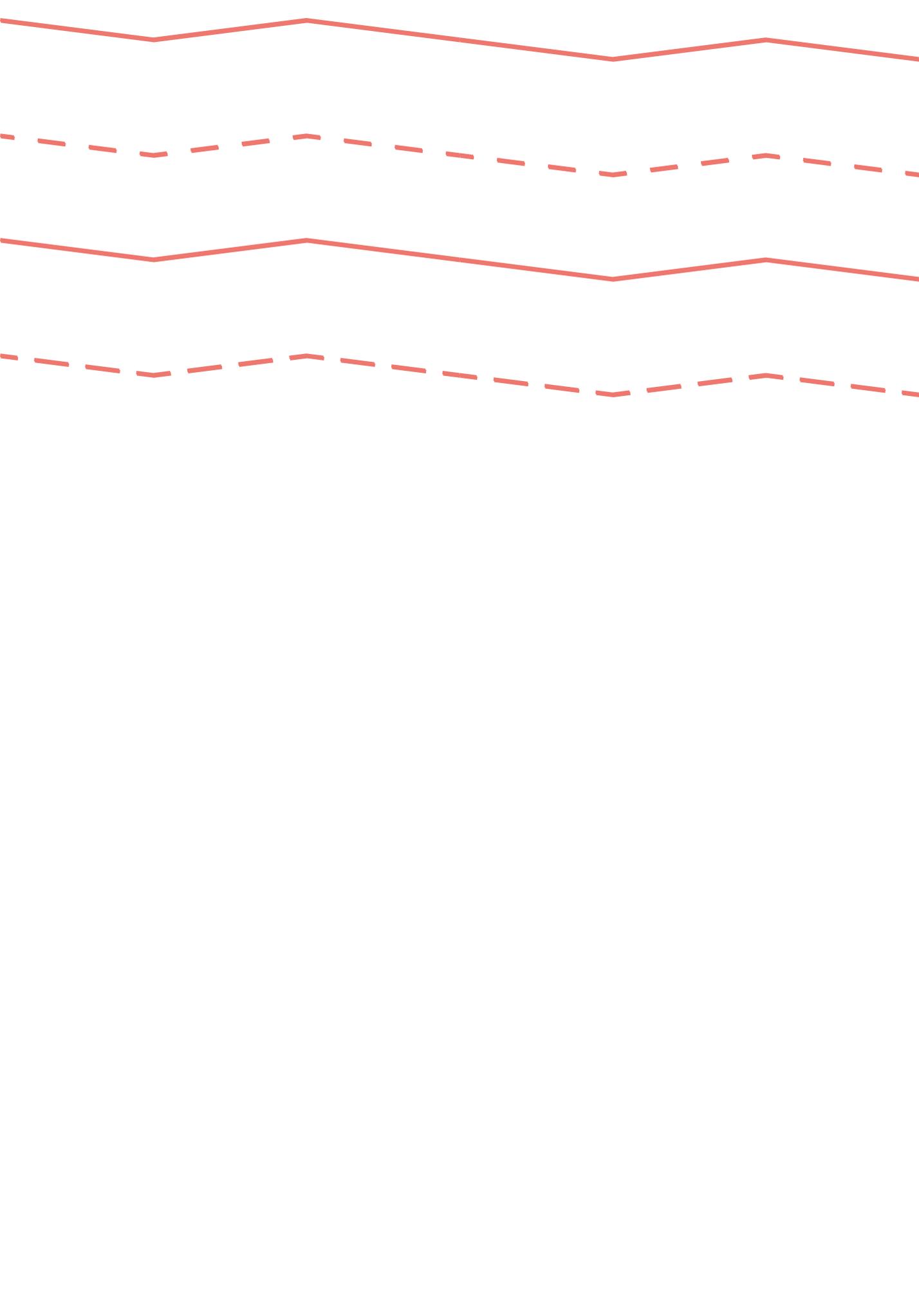
Apuntes y ejercicios de técnica básica para fagot

Gonzalo Brusco

Cátedra de Fagot

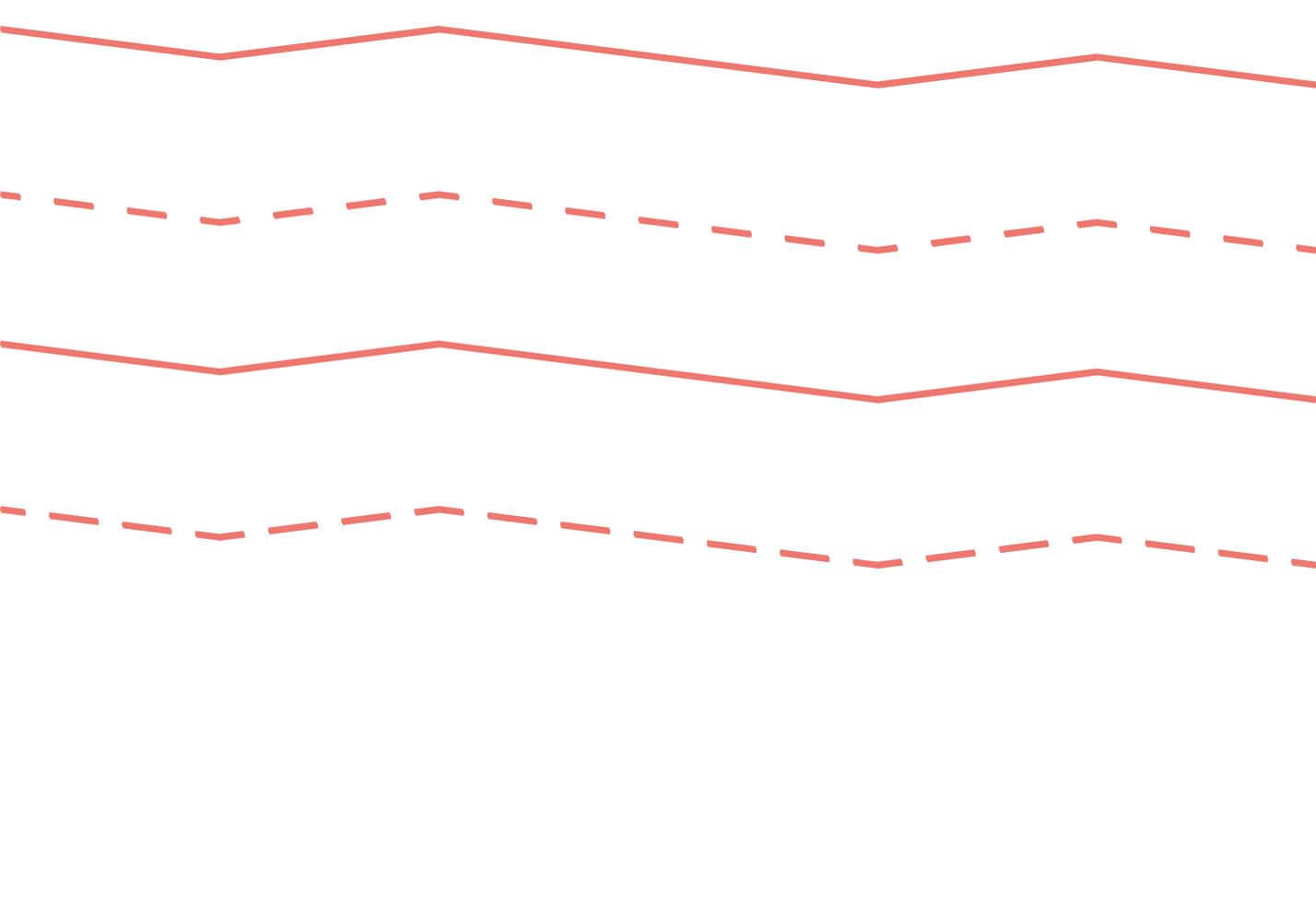
Conservatorio Superior de Música "Félix T. Garzón

Facultad de Arte y Diseño



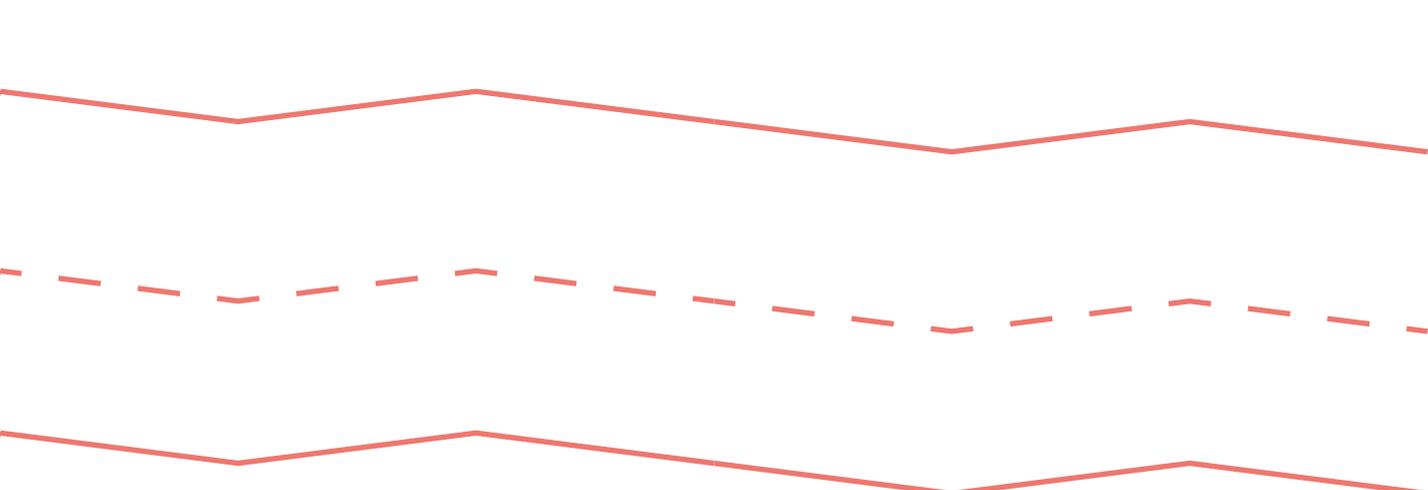
ÍNDICE

Introducción	9
Capítulo 1. Sonido: respiración, emisión, relajación.	
Consideraciones generales	13
Ejercicios	16
Fragmentos musicales	20
Capítulo 2. Embocadura	
Consideraciones generales	25
Ejercicios	28
Fragmentos musicales	30
Capítulo 3. Digitación	
Consideraciones generales	35
Ejercicios	39
Fragmentos musicales	46
Capítulo 4. Uso de la lengua	
Consideraciones generales	59
Ejercicios	61
Fragmentos musicales	66
Capítulo 5. Afinación	
Consideraciones generales	73
Ejercicios	76
Capítulo 6. Técnicas de Estudio	
Consideraciones generales	83
Técnicas de estudio	87
Capítulo 7. Escalas y arpeggios	
Fragmentos musicales	95



GONZALO BRUSCO

Músico de dilatada trayectoria en la ciudad de Córdoba y alrededores, con vasta experiencia en bandas, orquestas y diversos grupos de música de cámara. Su formación musical comienza en la Escuela de Niños Cantores, Instituto Domingo Zipoli donde egresa como Maestro preparador de Coros, y posteriormente en la carrera de Composición de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y en el Conservatorio Provincial de Música "Félix T. Garzón". Comienza sus estudios de fagot con Gabriel La Rocca y Salvador Garreffa, tomando luego clases de perfeccionamiento con figuras tales como Pedro Chiambaretta, Noel Devós, Arthur Grossman, Christopher Weait, Gustavo Núñez, y Stefano Canutti. Además, ha participado en diversos congresos y encuentros de su instrumento en Argentina, Uruguay, Brasil, Colombia, Bolivia, Costa Rica, España y EEUU. Fundador del "Ensamble de Fagotes de Córdoba" y el Quinteto de Vientos "Gaudium". Sus arreglos para cuartetos de fagotes han sido publicados por la Editorial "Trevco Música" en EEUU y grabados por el Ensamble "Buena Madera". Fue maestro interno de la Orquesta Académica del Teatro del Libertador. Actualmente es integrante estable de la Orquesta y Banda Sinfónica de la Provincia de Córdoba, con quienes se ha presentado en calidad de solista en varias ocasiones, profesor titular de Fagot del Conservatorio Superior de Música Félix T. Garzón de la Univ. Provincial de Córdoba, integrante y arreglador del Quinteto de Vientos Slap! y Organizador y Profesor de los "Encuentros de Fagotistas de Córdoba" en sus formatos presenciales y on-line.



Introducción

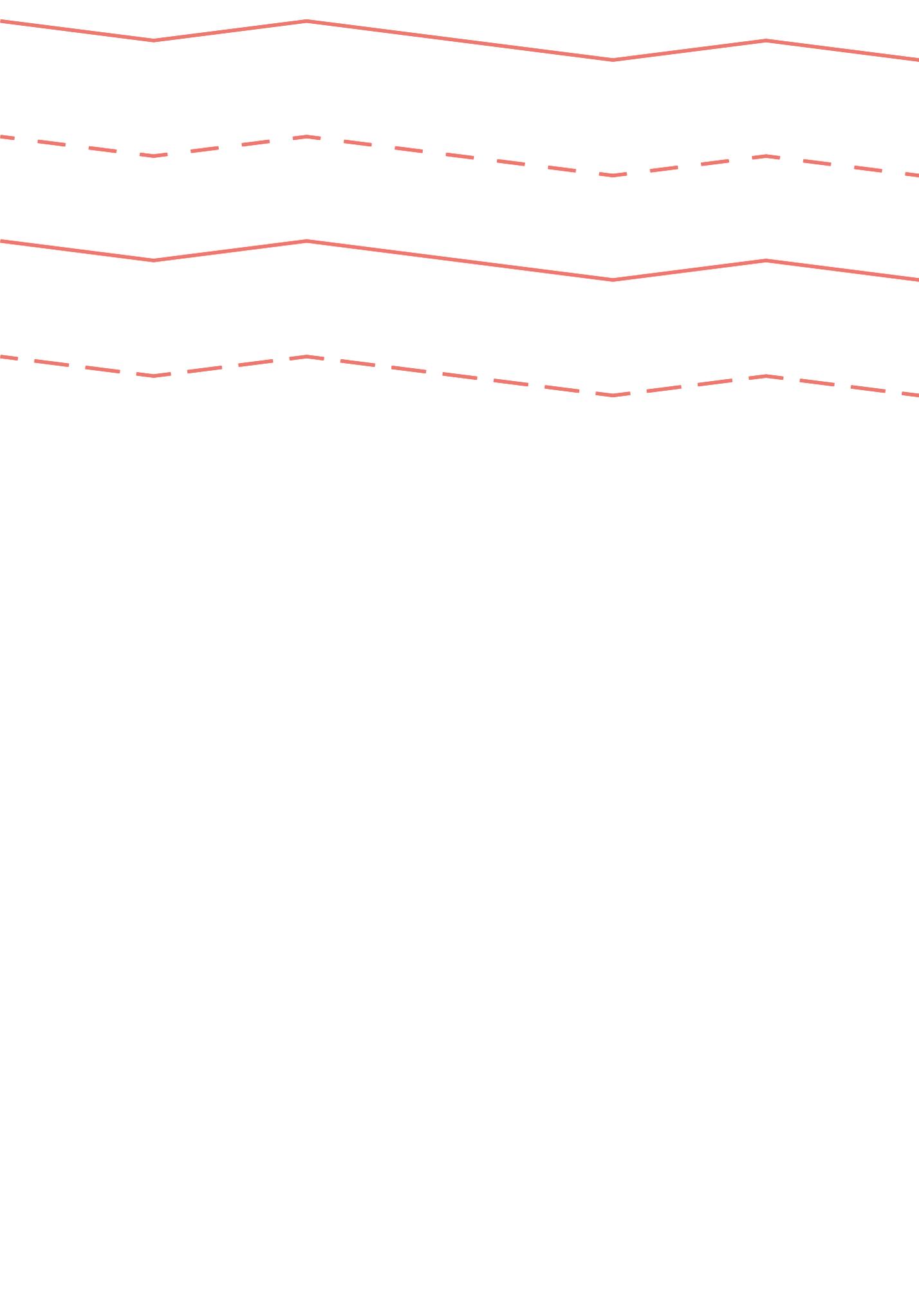
El presente trabajo es una pequeña recopilación de muchos años de búsquedas y experiencias en tratar de abordar los problemas técnicos básicos del fagot de la manera más directa y sintética posible. Está concebido para trabajar en el aula, con objetivos a largo y mediano plazo y con un profesor como guía. Aunque por su complejidad y amplitud de registro se ajusta mejor a alumnos de nivel intermedio, se puede adaptar al nivel inicial, descartando los registros más extremos, y los ejercicios más complejos. Por lo tanto se puede usar en años consecutivos sumando de a poco las dificultades.

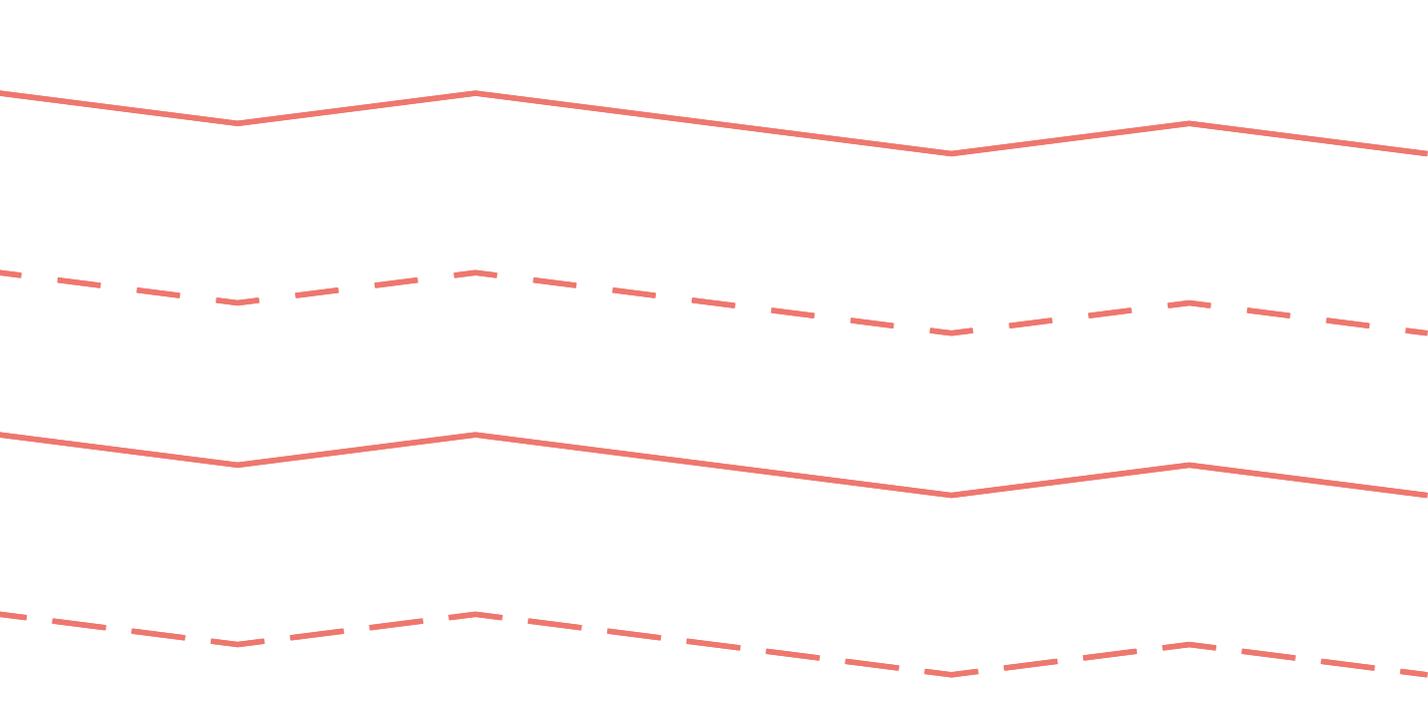
Para conseguir una ejecución expresiva, sólida y eficaz, es imprescindible el dominio técnico del instrumento en todas sus facetas. He visto a través de los años como excelentes músicos con gran potencial interpretativo, han visto frustradas sus posibilidades de plasmar sus ideas, por falta de un estudio riguroso, detallado, y a veces también por falta de una guía idónea.

Es decir, el dominio de la técnica de ejecución, hace posible la expresión. No puede ni debe existir uno sin el otro. De nada sirve una obra técnicamente resuelta sin un mensaje expresivo, ni tampoco el intento de expresar una idea musical bien concebida con problemas de afinación, digitación o sonoridad. Ambas opciones son incompletas.

Todos los capítulos constan de una consideración general, recomendaciones, actividades, objetivos, ejercicios y ejemplos musicales de repertorio camarístico y orquestal con referencia al objeto específico de estudio de cada capítulo. Como es un trabajo dirigido principalmente a resolver cuestiones técnicas, se debe complementar con obras y estudios melódicos, de los cuales hay muchos y muy buenos.

Finalmente quiero agradecer a todos mis profesores, colegas y alumnos, ya que sin sus aportes y experiencias este trabajo no hubiera sido posible, ni tendría sentido.





Capítulo 1

Sonido: respiración, emisión, relajación.



Consideraciones generales:

El concepto de un buen sonido, es en algún punto subjetivo. Siempre hay variedad de criterios y elecciones personales. Pero hay algunas pautas generales, conceptos básicos y elementos objetivos que comparten casi todas las escuelas y modos de interpretación, esto es sonido pleno, vibrante, flexible, estable, centrado, afinado, etc.

El objetivo de este capítulo apunta a lograr, con tiempo y con práctica, una combinación de todas estas últimas variables, dejando para el intérprete conceptos más personales como sonido oscuro, claro, brillante, opaco, a su propia elección estética.

Para lograr esta idea de buena sonoridad, hay que tener un modelo. Es fundamental escuchar grabaciones, conciertos en vivo, comparar y por último elegir. **No puede haber un objetivo sonoro si no hay una referencia previa**, por más que este pueda cambiar con el tiempo. La peor opción es no tenerla.

Sonoridad, respiración, emisión y relajación van absolutamente de la mano, no son independientes unos de otros, forman un bloque inseparable y hay que abordarlos, juntos con la embocadura, de manera orgánica y consciente. Cada elemento incide sobre el otro y repercute en el resultado.

Es un proceso lento, paulatino, y requiere paciencia, tiempo y dedicación, pero es aquí donde se sientan las bases de una sonoridad y una técnica de emisión correcta.

Objetivos:

- Estabilidad (soporte muscular)
- Duración (administración del aire)
- Timbre rico en armónicos (embocadura y caña)
- Centro (foco, velocidad del aire)
- Afinación (altura)
- Variedad de matices (volumen)
- Poco costo físico (relajación)



Actividades:

- Identificar los músculos que usaremos para darle presión y velocidad al aire. (Soplar rápidamente una vela desde lejos o sostener un papel pegado a la pared, son buenos ejemplos)
- Notas largas planas en todo el registro. Comenzar el registro medio y de a poco agregar notas de los registros grave y agudo y sobreagudo (buscar duración estabilidad foco y relajación)
- Quintas y octavas lentas (ascendentes y descendentes.)
- Arpeggios lentos (ascendentes y descendentes.)
- Notas largas con matices buscando tres niveles diferentes (piano, mezzo forte y fortísimo)
- Adagios (tocar muy lento)
- Notas largas sin aire: Exhale todo el aire posible y sin inspirar intente una nota larga con el resto del aire de reserva
- Invente sus propios ejercicios manteniendo los objetivos y las indicaciones

Indicaciones:

- Siempre inspirar por la boca rápida, profundamente y con la parte inferior de los pulmones. (Inspiración diafragmática o intercostal) Nunca del esternón para arriba -No tocar mecánicamente ni distraídamente. Fijar uno o varios objetivos a cada ejercicio.
- Cerrar los ojos y mirarse hacia adentro.
- Practicar sentado y de pie. Y caminando (disociación)
- Disociación muscular: En todos los ejercicios buscar relajación especialmente de los músculos que no intervienen en el soplo (espalda, brazos, manos, piernas, hombros). **Solo trabajan los músculos que se usan para darle velocidad al aire y sostener la caña**, esto es los músculos abdominales (especialmente el diafragma, que es un musculo inconsciente pero que se puede identificar con los ejercicios indicados previamente)
- Evitar la agitación. Concentrarse en latidos de corazón lento y respiración profunda lenta y diafragmática. (Por debajo del esternón). Relajar musculatura especialmente al espirar.



- Visualizar antes el sonido, la altura o el intervalo deseado. No soplar por soplar.
- Grabarse. La calidad de sonido no se refleja en una grabación casera, pero sí la afinación, el ritmo y claridad de ataques y ligaduras.
- Variar de ejercicios todos los días. No los objetivos.
- Registro agudo: Apoyo muscular firme. No pensar en cantidad de aire, sino en velocidad y presión. Sin apretar mucho los labios.
- Registro grave: Embocadura redonda y relajada, soplar los armónicos graves de la caña. Pensar en más cantidad de aire sin tanta velocidad.

Evitar:

- Sonido inestable, quebradizo
- Poca duración
- Sonido apretado, sin amplitud de armónicos
- Descentrado, desenfocado
- Desafinado
- Monótono
- Tensiones, agitación, hiperventilación,
- Inspiración de pecho o superior



Capítulo 1. Sonido: respiración, emisión, relajación. Ejercicios

NOTAS LARGAS CON MATICES

Empezar lo mas suave posible, llegar a sonoridad plena y terminar en pianísimo. . Buscar la mayor duración posible.

Lento

< *f* > < *f* > - *f* > < *f* > ETC...

< *f* > < *f* > - *f* > < *f* > ETC...

ARPEGGIOS LENTOS

Incrementar velocidad y presión del aire al subir, intentando mantener la embocadura lo más abierta posible. Sonido pleno.

DO M RE b M

RE M MI b M

MI M

FA M SOL b M

SOL M LA b M

LA M SI b M

SI M



QUINTAS

Relajar embocadura al bajar . Incrementar levemente la sonoridad hacia el registro grave.
Reforzar el soplo en los cambios de notas

Lento

The musical score consists of ten staves of music in bass clef. The tempo is marked 'Lento'. The music is a series of descending and ascending lines, primarily using half notes and quarter notes, with some beamed eighth notes. The notes are primarily in the lower register, with some higher notes in the upper register. The score is designed for embouchure relaxation and breath control exercises.



OCTAVAS

The 'OCTAVAS' section consists of six staves of music in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with various intervals and accidentals, including flats, naturals, and sharps. The notes are often beamed together and have slurs above them, indicating a continuous melodic line. The exercise covers a wide range of intervals and accidentals, including natural, flat, and sharp, and is designed to train the ear and fingers to recognize and reproduce these patterns.

VARIOS

The 'VARIOS' section consists of three staves of music in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with various intervals and accidentals, including flats, naturals, and sharps. The notes are often beamed together and have slurs above them, indicating a continuous melodic line. The exercise covers a wide range of intervals and accidentals, including natural, flat, and sharp, and is designed to train the ear and fingers to recognize and reproduce these patterns.



Capítulo 1. Fragmentos musicales

Adagio

L. V. BEETHOVEN - SEXTETO Op. 71

Andantino cantabile in modo di canzone

P. I. TCHAIKOVSKY 4ª SINFONÍA 2º MOV.

Plus lent

M. RAVEL - ALBORADA DEL GRACIOSO



Andante

I. STRAVINSKY - BERCEUSE - PÁJARO DE FUEGO

Musical score for Stravinsky's Berceuse. It consists of four staves of music in bass clef, 4/4 time, with a key signature of three flats. The first staff starts with a dynamic marking of *p* and includes a fermata over the first measure. The second staff ends with a double bar line and the number 12. The third and fourth staves continue the melodic line with various triplet markings.

Larghetto

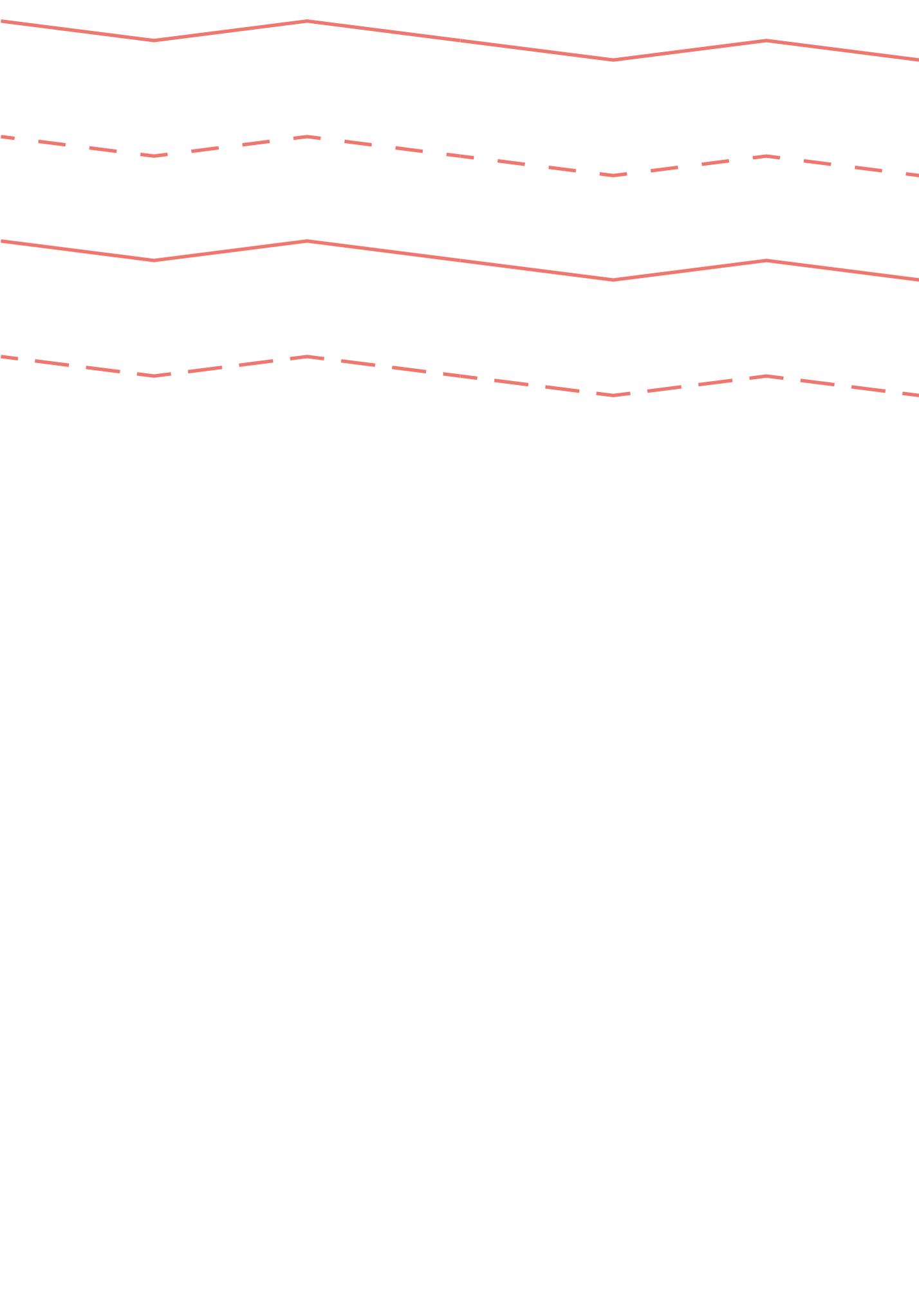
ROMANZA - EL ELIXIR DE AMOR - G. DONIZETTI

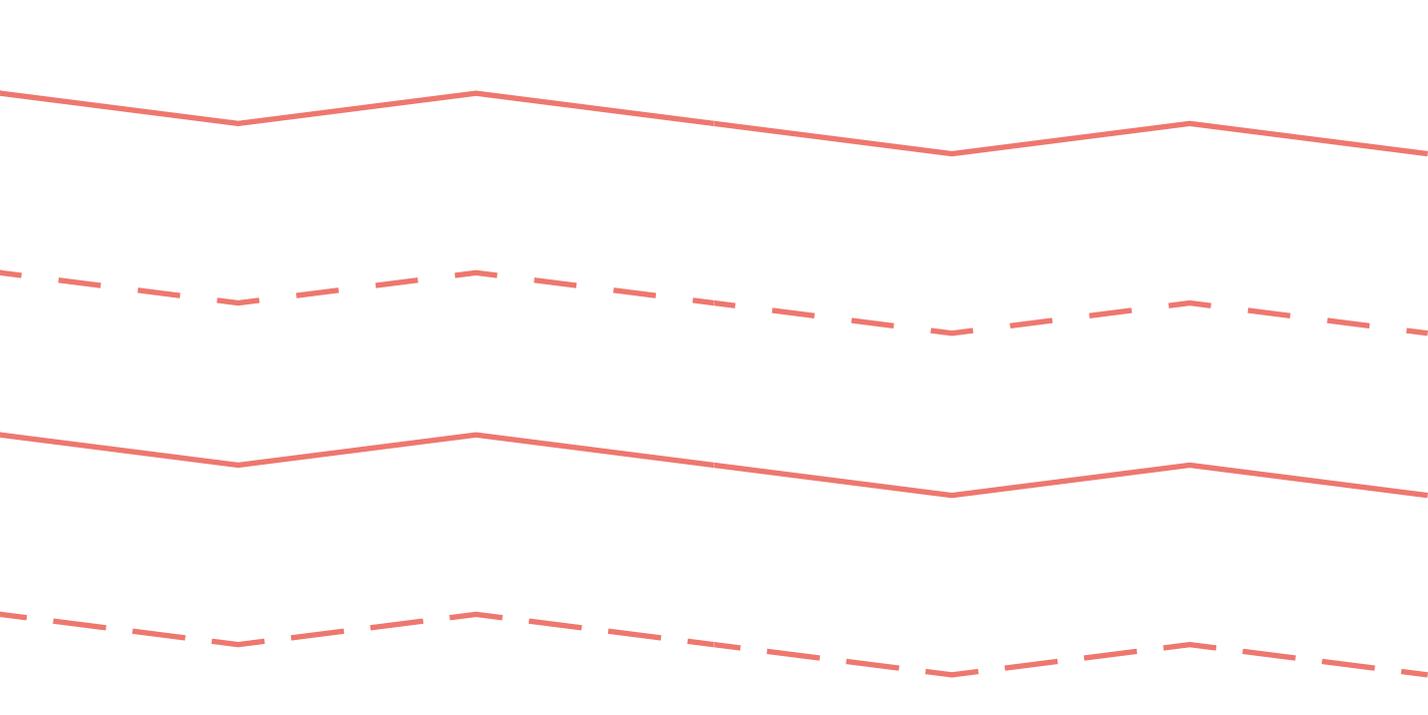
Musical score for Donizetti's Romanza. It consists of two staves of music in bass clef, 6/8 time, with a key signature of three flats. The first staff starts with a dynamic marking of *p*. The second staff includes markings for *cresc.* and *calando*.

Andante molto moto

L. V. BEETHOVEN - 6° SINFONÍA - 2| MOV.

Musical score for Beethoven's 6th Symphony, 2nd movement. It consists of three staves of music in bass clef, 12/8 time, with a key signature of one flat. The first staff includes markings for *cresc.* and *dolce*. The second staff ends with a *cresc.* marking. The third staff ends with a *f* marking.



The top of the page features four horizontal red lines. The top two are solid lines, and the bottom two are dashed lines. They are arranged in a staggered, wavy pattern across the width of the page.

Capítulo 2



Consideraciones generales:

La embocadura forma parte del sistema muscular básico que sostiene y genera el sonido. Junto con el correcto soporte del aire, dependen de ella la afinación, timbre, resistencia y calidad de sonido. Es el punto más sensible, la unión crítica entre instrumento, caña y músico. Un mal concepto de embocadura, o la falta de uno, genera un sinfín de problemas, por no decir casi todos.

Al ser un grupo de músculos que trabajan presionando y soltando constantemente, tienden a la fatiga. Es cierto que existen personas con mayor o menor resistencia natural, es decir algunos se cansan más rápido que otros. De todos modos la práctica constante, siempre con conceptos previos sanos y libre de vicios, nos llevan a lograr una embocadura firme, relajada y eficiente.

Es muy importante empezar sabiendo que el sonido del fagot se logra a través de la presión que le damos al aire con la musculatura abdominal y que emitimos soplando a través de la caña. Si fuera solo esto, la embocadura no sería más que una especie de “válvula” que impide se nos escape el aire por los costados. Obviamente esta función es fundamental, pero en realidad es mucho más que eso.

Los labios son una de las partes más sensibles del cuerpo. La piel es muy fina, pero por fortuna, sorprendentemente rodeada de músculos muy fuertes. Es el punto de contacto con la caña, la parte más delicada del fagot, que en realidad es solo un resonador, un amplificador de todo lo que ocurre en ese maravilloso centímetro de unión entre nuestro cuerpo y el instrumento. Todo lo que hagamos en este sector, tiene implicancias en el resultado.

Siempre hay que pensar que la presión que necesita el instrumento para sonar bien, proviene de la velocidad que le damos al aire, y en menor medida de los labios; **mientras mejor soporte muscular, presión y velocidad de soplo, menos necesitamos apretar**. En realidad es la perfecta combinación: No se puede lograr presión solo apretando la caña con los labios, pero tampoco se puede conseguir el sonido y afinación perfecta solo con el aire sin la embocadura correcta.

A medida que uno suma minutos de ejecución, o subimos al registro agudo y sobrea-gudo, la embocadura se cansa y se pone rígida. Por esto es tan importante una buena técnica, y la práctica permanente que mantiene los músculos trabajando y en buena forma, acompañado del necesario descanso y la relajación



Objetivos:

- Lograr una embocadura fuerte y flexible y sostenible en el tiempo
- Liberar las vibraciones de la caña en todo su potencial
- Fortalecer musculatura.
- Sensibilidad a los cambios de registro ligaduras y matices suaves

Actividades:

- Ejercicios de flexibilidad: intervalos amplios y arpegios lentos vistos en capítulo 1
- Buscar el armónico más grave posible soplando solo la caña. Memorizar esta última posición de los labios.
- Octavas descendentes (ligadas)
- Sobreagudos y pianísimos abriendo los dientes lo más posible.
- Adagios
- “Desafinada”: Emitir una nota cualquiera en registro medio y agudo, desafinarla bastante hacia abajo abriendo la embocadura, y luego volver a la afinación original solo con más velocidad presión del aire, no de los labios. Pensar que esta última es la correcta forma de emitir y embocar.
- En épocas de inactividad prolongada por cualquier razón personal, se puede hacer algunos ejercicios de mantenimiento, hasta retomar práctica real con el instrumento: embocar una caña (o un pequeño lápiz) en la boca y sostenerla firmemente mientras se hace otra actividad como caminar, leer o conducir. También simplemente apretar los labios firmemente por periodos cortos. No es lo mismo, pero ayuda a mantener los músculos de la boca activos.

Indicaciones:

- Cubrir bien los dientes con los labios, (más labio que dientes)
- Encontrar un punto cómodo cerca del medio de la caña. El labio de abajo puede ir levemente más cerca de la punta para ganar sensibilidad.



- Redondear. Forma de “U”. Evitar la “I” y la “E “. Como si tuviéramos que soplar una lapicera, o la punta del tudel sin caña.
- Pensar en la embocadura de un silbido en registro grave.
- Separar los dientes lo más posible, aun en registros sobreagudos, pianísimos o notas calantes.
- Usar toda la musculatura perilabial, incluso las comisuras. No pensar sólo en labio superior o inferior, sino en un músculo circular único.
- En registro agudo, la embocadura solo acompaña la presión y velocidad necesaria ejercida por el apoyo.
- En registros medios y graves, liberar la caña lo más posible, buscando dejar que ésta vibre con todos sus armónicos. Sobre todo los armónicos graves.
- En las notas inestables, embocar más cerca de la punta que es la zona más flexible de la caña, pensando como si fuera un sonido de registro más grave. No morder.
- **Los músculos abdominales son más fuertes que los labiales. Use más los primeros.**

Evitar:

- Juntar los dientes (Apretar)
- Matar los armónicos de la caña (sobre todo registro medio y grave)
- Suplantar el apoyo muscular con los dientes.
- Tensar el cuerpo cuando la embocadura se cansa
- Embocar muy cerca del alambre o de la punta.



Capítulo 2. Embocadura Ejercicios





DO M SI M

SI b M

LA M LA b M

SOL M SOL B M

FA M

MI M MI b M

RE M

RE b M



Capítulo 2. Fragmentos musicales

Adagio

J. Brahms - Concierto para violín - Fig. 2

p

pp

p

pp

Tempo Moderato

L. V. Beethoven 9º Sinfonía 3º mov. Fig. 2

pp

morendo

p

cresc.

cresc.

morendo

più p

pp

Andante tres doux

F. Poulenc : Dúo para clarinete y fagot - 2º mov.

bien ligado y acompañando



Quasi Andante

H. Villalobos - Ciranda das sete notas

Lento

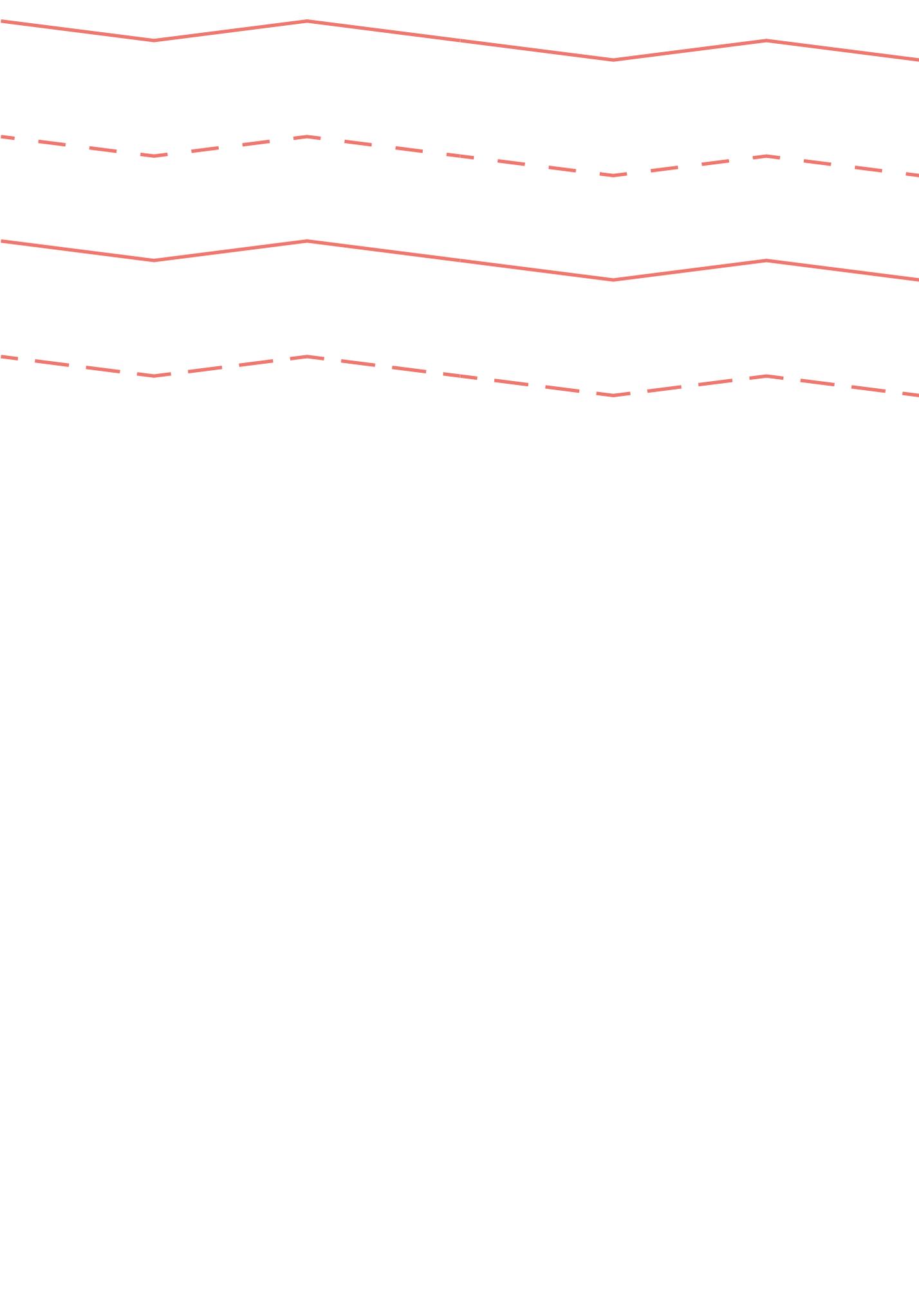
M. Ravel - Pavana para una infanta difunta - Fig. 2

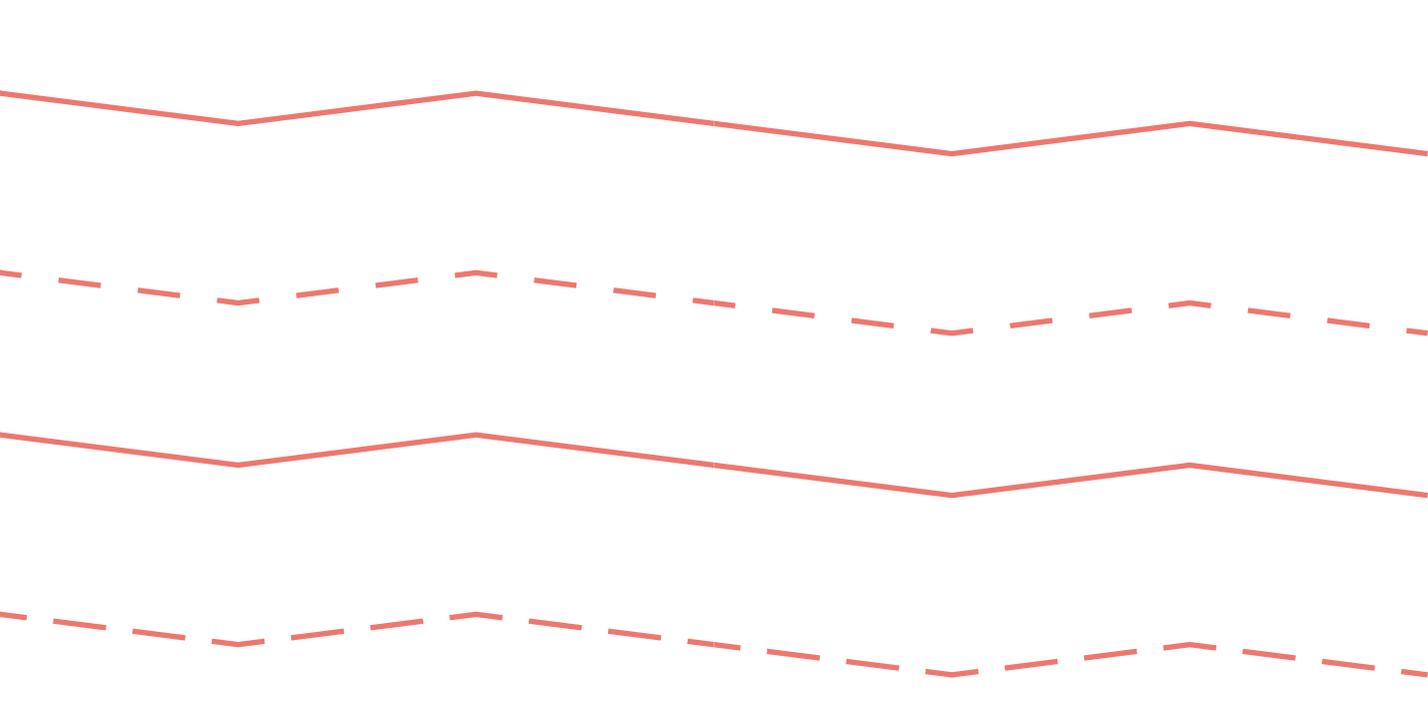
Lento

M. Ravel - Pavana para una infanta difunta - Fig. 1

Andantino con moto

J. Francaix - Quinteto de vientos - Var 2





Capítulo 3

Digitación



Consideraciones generales:

Muchos libros, artículos, cartillas, capítulos, etc. se han escrito sobre la digitación y sus miles de combinaciones y posibilidades. Sabemos que si hay un instrumento con variadísimas posibilidades de digitación es el fagot, especialmente si hablamos del registro agudo, sobreagudo, y trinos.

No es nuestro objetivo establecer aquí una cartilla de posiciones, hay algunas muy buenas en internet y en los métodos tradicionales, y siempre es mejor trabajarlas con el profesor según la situación, el instrumento y los objetivos sonoros, pero sí dar una serie de conceptos y ejercicios para mejorar, independizar y fortalecer los dedos en cualquier combinación.

Los ítems a trabajar serán: posición y relajación de las manos, regularidad, fortalecimiento e independencia de dedos (débiles), las combinaciones complejas, uso de rodillos y el “problema” de la mano izquierda (medio agujero, portavoces, sostenimiento del instrumento, dedos ciegos, registro sobreagudo.)

Objetivos:

- Dedos fuertes e independientes
- Correcto uso del medio agujero y portavoces (Pulgar izquierdo)
- Trinos parejos
- Digitación uniforme especialmente en escalas ligadas y cromáticas. Uso de “postes”
- Relajación de manos

Actividades:

- Ejercitar independencia y fortalecimiento de los dedos especialmente anulares y meñiques de ambas manos. Cansar los dedos varias veces por día. Solos y en combinaciones. Esto se puede hacer perfectamente sin soplar. Solo hay que establecer un ritmo regular que surge de la percusión del ruido de la llave o del contacto del dedo con el instrumento, a la manera de trinos largos. Al fatigar el dedo, no abandonar, solo reducir velocidad, al menos 3 veces.



- Libros de técnica, escalas arpeggios en todos los tonos. Escalas cromáticas.
- Ejercicios:

Trinos lentos por dedos separados con mano completa

Trinos lentos por dedos separados con mano libre

Combinación de meñique y anular

Combinación de anular y mayor

Combinación de dedos alternados

Combinación de posiciones reales complejas, sobre todo registros agudo

Combinaciones sólo de mano izquierda (de Do central a Fa cambiando las alteraciones) Variar patrones rítmicos en todos los ejercicios

Indicaciones:

- Las manos tienen que sentirse relajadas. No puede haber ningún tipo de tensión especialmente de la muñeca para arriba. Ninguna combinación de dedos por más complicada que fuera debería tensar brazos o antebrazos. Todo el trabajo se ubica hacia la punta de los dedos. **A mayor dificultad o velocidad, mayor relajación.**
- La mano siempre “armada” cerca de la madera y de sus respectivos agujeros y/o llaves aun cuando no estén presionando. Apoyar solo con la yema de los dedos. No presionar demasiado para evitar el aplastamiento de la falange superior contra el instrumento. Los dedos siempre curvos, como si hubiera una pelota de tenis en la palma. Evitar dedos “viajeros”
- Todos sabemos que los dedos pulgar, índice y mayor poseen mayor independencia y fortaleza. No ocurre lo mismo con anulares y meñiques, por razones puramente anatómicas. Es por esto que tenemos que ejercitar todos los días estos dos últimos para compensar y tratar de igualar el movimiento en todos los dedos por igual. La música está escrita sin conciencia de esto, por lo cual es nuestra obligación trabajar mucho para lograr una digitación pareja y eficiente.
- Mano izquierda: es la mano más complicada. Sostiene el peso del instrumento, no vemos nuestros dedos, excepto el pulgar, y se combinan movimientos verticales, horizontales (medio agujero) y el uso de portavoces. Por todo esto, es la mano a trabajar



con más dedicación y tiempo. La mayoría de los problemas de falta de claridad en ataques, ligaduras y armónicos indeseables provienen de un mal manejo del medio agujero y los portavoces.

- Mano derecha: El problema principal de la mano derecha es el uso, o no, del apoya manos, y la debilidad de los dedos anular y meñique, especialmente este último en el uso del rodillo. Personalmente recomiendo el uso del apoya manos para mejor relajación, obviamente adaptando la altura (excepto quizá en manos muy pequeñas)
- Cuando se usan los rodillos tratar de ubicar la yema del dedo lo más cerca posible del mismo. Minimizar el deslizamiento. No levantar el dedo.
- En el registro sobreagudo el paso del pulgar sobre los portavoces, especialmente entre la-si- do # ascendente y descendente, no levantar el dedo. Deslizarlos de llave en llave sin dejar de tener nunca contacto con alguna. (Por ej. Bolero)
- Ejercitar especialmente combinaciones con el medio agujero. Es un movimiento horizontal contra muchos verticales. Funciona como un portavoz. Si no se destapa y se vuelve a tapar con eficacia, el instrumento no suena limpio
- Cuando hay combinaciones complejas en un pasaje musical, estudiar previamente la “coreografía”, sin soplar, mirando bien los dedos, buscando movimientos extraños y debilidades. Una vez recién asegurado el movimiento correcto, soplarlo
- Ubicar y sentir la tonalidad, por ejemplo abrir levemente el meñique derecho en tonalidades con la bemol, o ubicar el pulgar derecho cerca de la llave de fa # en tonalidades con sostenidos. La mano no se ubica exactamente igual en Do M que en Sol b Mayor.
- Uso de “postes”. Para lograr escalas y pasajes parejos sin apresuramientos ni irregularidades, destacar los tiempos fuertes bien marcados, cada 3 o 4 tiempos. Esto le da estructura a un pasaje y evita sucesiones de notas desorganizadas y desparejas especialmente en escalas ligadas y cromáticas
- Es muy importante que el instrumento este bien regulado en sus alturas para una mayor comodidad y optimización del movimiento. A veces una llave muy alta, muy baja o muy separada, un corcho perdido o un rodillo trabado, influyen negativamente en la fluidez, especialmente en instrumentos viejos. **Los dedos siempre tienen que ser más fuertes que la resistencia que pongan las llaves.** Chequear el instrumento periódicamente.



Evitar:

- Apretar los dedos contra la madera
- Tensar brazos y antebrazos
- Alejar excesivamente los dedos de los agujeros, llaves y rodillos
- Desarmar la “posición”
- Levantar el dedo en los pasos de rodillos y portavoces en registro sobreagudo.
- Soplar un pasaje sin tener en claro previamente la “coreografía”
- Levantar sin control los dedos “fáciles”

Ejercicios:

- Lo conveniente es hacerlos y resolverlos antes del estudio de escalas y arpegios, y también antes de las lecciones de métodos o libros.
- Se recomienda repetir cada uno de los ejercicios en forma circular y de memoria, empezando muy lentamente, para incrementar la velocidad de a poco.
- Los ejercicios están pensados para ganar tiempo, estudiando y practicando sólo combinaciones de dedos con alguna dificultad.
- Lo aconsejable es repetir cada ejercicio 10 veces bien hecho antes de cambiar al siguiente.
- No se debe pasar al siguiente si no está resuelto sin errores, aunque sea en velocidad moderada.
- Se pueden combinar articulaciones. También se puede saltar alguno o inventar otro.
- Por último y una vez resuelto la parte mecánica, repetirlos un par de veces más cuidando especialmente relajación, aire y calidad de sonido.



Capítulo 3. Digitación

Ejercicios de registro medio

DO MAYOR

FA MAYOR

SOL MAYOR

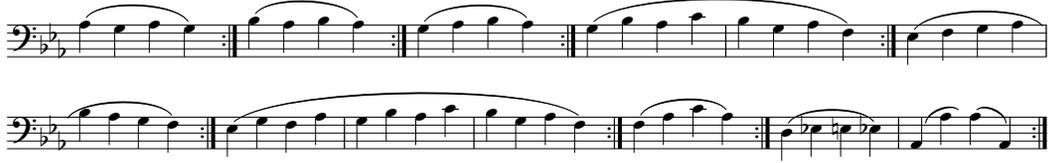
56

SI B MAYOR

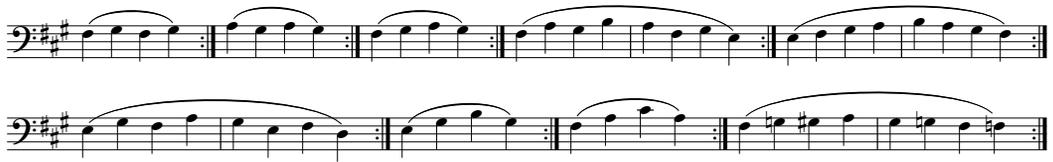
RE MAYOR



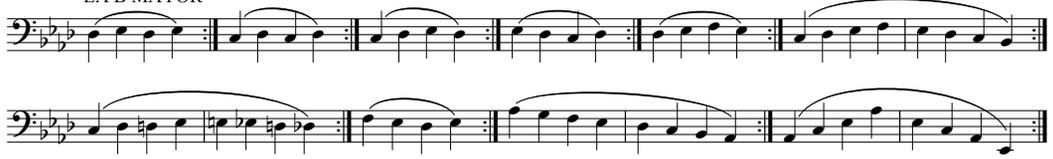
MI b MAYOR



LA MAYOR



LA B MAYOR



MI MAYOR



CROMÁTICA



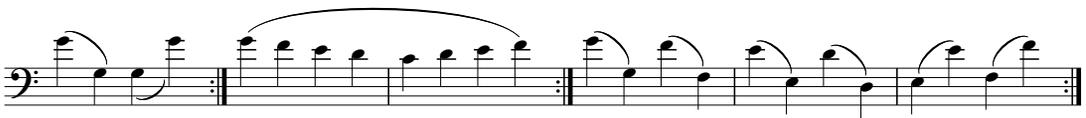


Capítulo 3. Digitación

Ejercicios registro agudo

Repetir varias veces cada compás en forma de loop o bucle. Siempre ligado.

DO MAYOR



SOL MAYOR



RE MAYOR





SI B MAYOR

SI B MAYOR

LA B MAYOR

LA B MAYOR

SI MAYOR

SI MAYOR

DO b MAYOR

DO b MAYOR

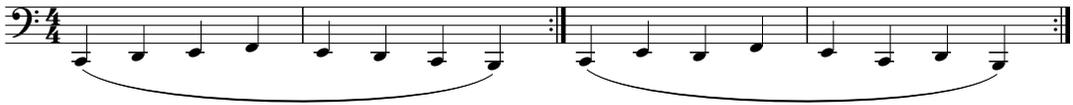


Capítulo 3. Digitación

Ejercicios registro grave

DO M

Repetir varias veces cada compás en forma de loop o bucle. Siempre ligado.



Si B M



RE M



LA b M



SI M





CROMÁTICOS

Three staves of musical notation for chromatic exercises. Each staff contains two measures of music with various chromatic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The exercises are written in bass clef with a key signature of one flat (Bb).

OCTAVAS

A single staff of musical notation for octave exercises. It contains two measures of music with eighth notes, showing an octave interval between notes. The exercises are written in bass clef with a key signature of one flat (Bb).

CUARTAS

A single staff of musical notation for quarter note exercises. It contains two measures of music with eighth notes, showing a quarter interval between notes. The exercises are written in bass clef with a key signature of one flat (Bb).

QUINTAS

A single staff of musical notation for fifth interval exercises. It contains two measures of music with eighth notes, showing a fifth interval between notes. The exercises are written in bass clef with a key signature of one flat (Bb).

Capítulo 3. Digitación

Ejercicios registro sobreagudo

Repetir varias veces cada compás en forma de loop o bucle. Siempre ligado.

DO MAYOR



SI b MAYOR

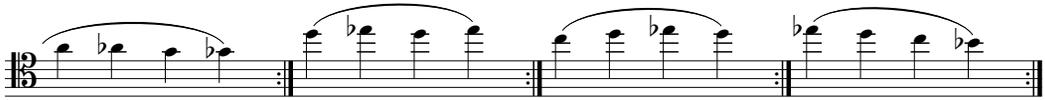


RE MAYOR

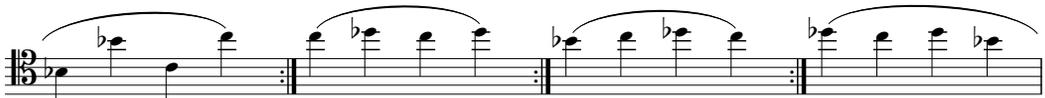




MI b MAYOR



Re b MAYOR





CROMATISMOS

Three staves of musical notation in bass clef, 3/8 time. The first staff contains six measures of eighth-note chromatic patterns with slurs and repeat signs. The second staff contains three measures of similar patterns with slurs and repeat signs. The third staff contains two measures of similar patterns with slurs and repeat signs.

MI SOBREAGUDO

Two staves of musical notation in treble clef, 3/8 time. The first staff contains four measures of eighth-note patterns with slurs and repeat signs. The second staff contains four measures of similar patterns with slurs and repeat signs.



Capítulo 3. Fragmentos musicales en registro agudo

Presto W. A. Mozart - Così fan tutte - Obertura - Fg 1

p *p* *p*

Tres Vif F. Poulenc - Trio - 3° mov.

ff *ff*

Allegro con fuoco P. I. Tchaikovsky - 4° Sinfonía - 4° mov. - Fg. 1

ff



Animé M. Ravel : Daphne y Chloé - Fig. 1

Animé M. Ravel : Daphne y Chloé - Fig. 1

Recit. Moderato assai N. Rimsky-Korsakov - Scheherazade - Cadencia



Capítulo 3. Fragmentos musicales en registro grave

Allegro con brío

M. Arnold - Three shanties for woodwind quintet - 1° mov.

Allegro Vivace

M. Arnold - Three shanties for woodwind quintet - 3° mov.

Moderato con anima

P.I. Tchaikovsky - 4° Sinfonía 1° mov. - Fg. 2



Allegro Molto Vivace

P.I. Tchaikovsky - 6° Sinfonía 3° mov. - Fig. 2

pp *un poco cresc.*

fff

Immer breiter

G. Mahler 1° sinfonia 4° mov. - Fig. 2

ff

3 3 3 3 3 3 3 3

Allegro con fuoco

P.I. Tchaikovsky - Sinfonía Manfred - 4° mov. - Fig. 2

ff

ff



Capítulo 3. Digitación

Fragmentos musicales registro medio

Presto W.A.Mozart - Obertura Las Bodas de Figaro

pp *ff* *pp*

Presto M. Ravel - Concierto para Piano en Sol M - 3º mov.

p 1º 2º 1º 2º etc.



Vivacissimo

F. Smetana - Obertura de La novia vendida

Musical score for F. Smetana's 'Obertura de La novia vendida'. It consists of three staves of music in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and includes a second ending marked '2°' with a *sf non legato* instruction. The second and third staves continue the melodic and harmonic development with various dynamics including *sf* and *ff*.

Allegro con fuoco

P. I. Tchaikovsky - 4° Sinfonia - 4° mov.

Musical score for P. I. Tchaikovsky's '4° Sinfonia - 4° mov.'. It consists of five staves of music in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro con fuoco'. The score is characterized by a strong *ff* dynamic and features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets.

Allegretto

H. Tomasi - Variaciones sobre un tema corso - 1° variación

Musical score for H. Tomasi's 'Variaciones sobre un tema corso - 1° variación'. It consists of four staves of music in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is dominated by triplet patterns, starting with a *pp sempre* dynamic. The final measure of the piece is marked 'cedez' and ends with a *pp* dynamic. The time signature changes to 2/4 in the final measure.



Capítulo 3. Fragmentos musicales en registro sobreagudo

Allegro vivace O. Respighi - Pinos de Roma - I - Villa Borghese

ff

Meno vivo M Ravel - Piano Concerto in G - 1° Mov.

mf vibrato

Tempo di bolero - Moderato assai M. Ravel - Bolero

mp



Adagio

G. Jacob - Concerto - 2° Mov.

p espress.

Sentimental e dolente

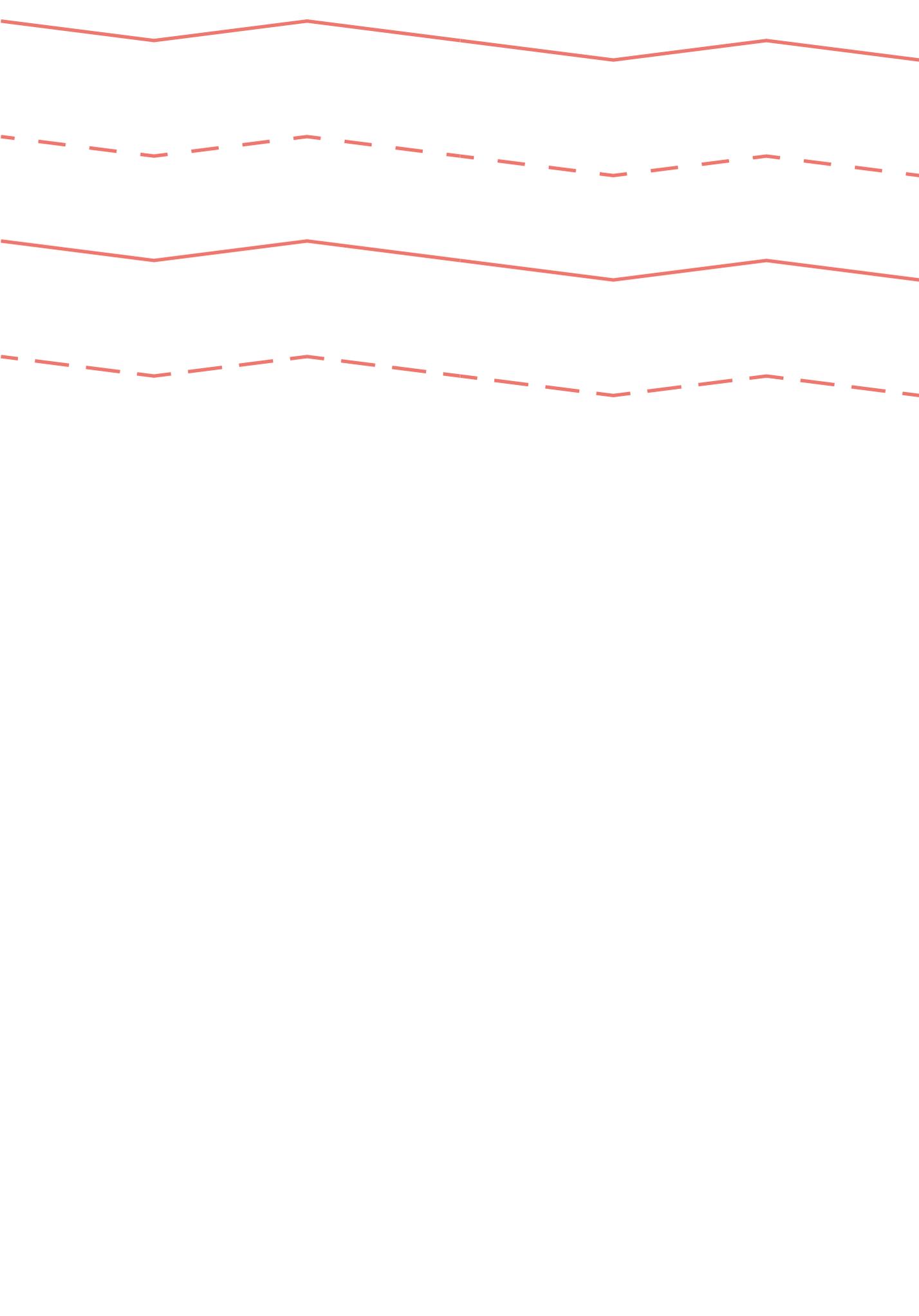
F. Mignone - Valsa misterio

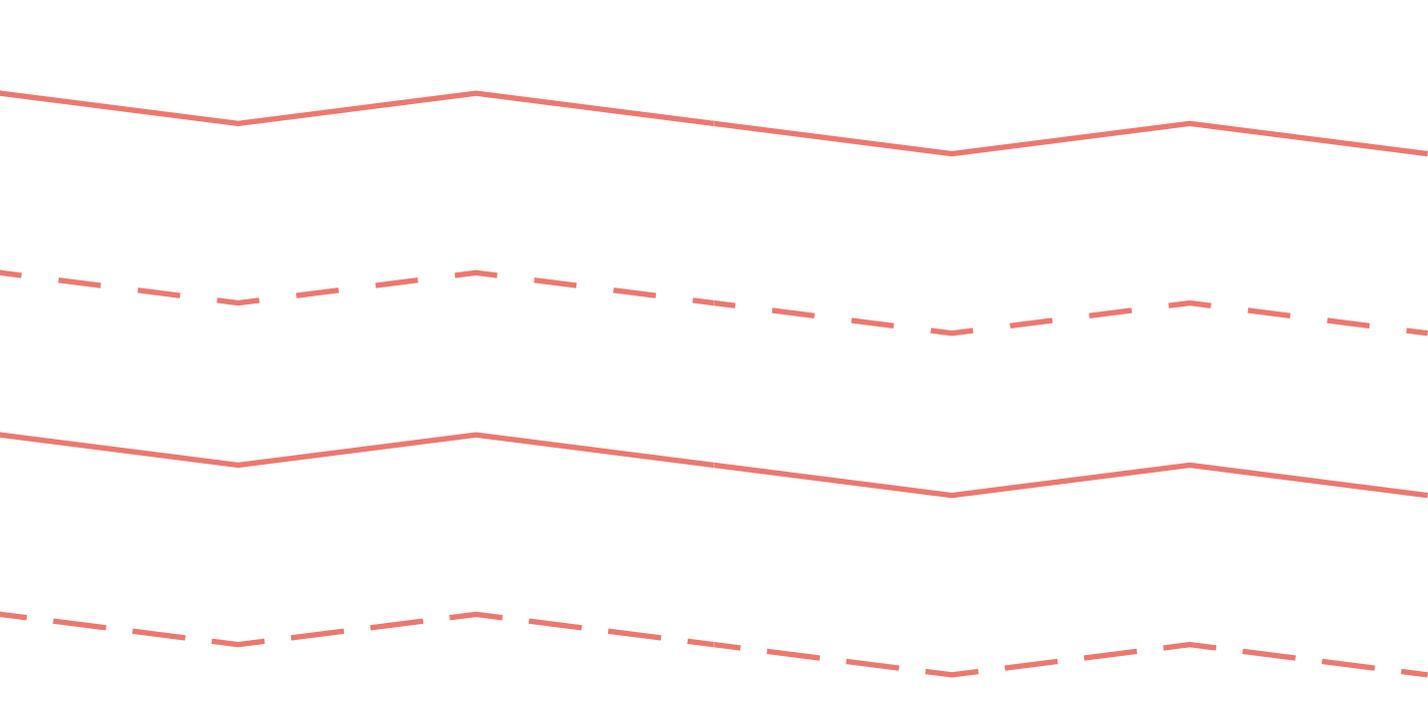
p *f apasionado*

Lento tempo rubato

I. Stravinsky - Consagración de la primavera

solo ad lib. *poco accell..*





Capítulo 4

Uso de la lengua



Consideraciones generales:

Un capítulo especial merece el estudio del uso de la lengua, ya que junto con el control del aire, la embocadura, y la digitación, completa el basamento técnico para una buena ejecución.

El fagot posee un staccato rápido, fluido y muy característico, el cual hay que trabajarlo, estudiarlo y perfeccionarlo. La velocidad y claridad en los diferentes tipos de ataques, son fundamentales para cualquier buen fagotista.

El objetivo de estos ejercicios es de ahorrar tiempo, trabajar los problemas técnicos fuera de las obras, fortalecer las debilidades, separar y analizar un problema para luego incorporarlo a una obra o estudio, ya resuelto.

Hay que empezar por un staccato simple, ágil y claro. El doble y triple staccato son herramientas muy útiles, pero es aconsejable primero tener un buen simple.

Son ejercicios cuyo resultado se ven a partir de los 2 o 3 meses, y lo ideal es planificarlos como un año de trabajo, mínimo 6 meses. **No se pueden resolver problemas técnicos en las obras.**

Objetivos:

- Ganar velocidad y agilidad, pero siempre con control
- Tocar blando y relajado en pasajes con staccato.
- Conservar calidad de sonido en todo momento
- Aprender distintos tipos de ataques

Actividades:

- Ejercicios sobre una misma nota repetida
- Ejercicios sobre tetracordios o grupos de 4 notas
- Ejercicios cambiando patrones rítmicos binarios y ternarios
- Escalas y arpeggios alternando patrones sueltos y ligados



Indicaciones:

- Todos los ejercicios se hacen con metrónomo. Sin éste, solo hay velocidad sin control.
- Todos los ejercicios se hacen buscando relajación y buen sonido. A mayor dificultad o velocidad, mayor relajación.
- La lengua es un músculo. Si no se ejercita, se debilita.
- Cuando la lengua se fatiga, al igual que en los ejercicios de dedos, empieza el verdadero trabajo. No dejar el ejercicio, solo bajar el metrónomo 5 o 10 puntos hasta cansarla de nuevo.
- Conviene empezar practicando un staccato blando, sin espacios, no separado. Tipo letra D no T. Mientras más rápido, más relajado. Un staccato más corto es un paso posterior. El staccato más separado típico del fagot solo tiene sentido en pasajes más lentos.
- Siempre empezar el ejercicio con una saludable nota larga previa, para conservar esa calidad de sonido durante todo el ejercicio. No debe cambiar la afinación ni el timbre cuando entra a funcionar la lengua.
- Variar de ejercicios y también inventar algunos. Cambiar las octavas en días diferentes. Recomiendo alternar patrones binarios y ternarios en días alternados. Usar patrones rítmicos reconocidos (ej.: cabalgata de Guillermo Tell para el binario o Bolero de Ravel para el ternario)
- Siempre pensar los ejercicios con dirección para adelante. Como si fueran grandes frases y sentido melódico. Nunca estáticos.

Evitar:

- Tocar rápido y descontrolado
- Perder calidad de sonido con la intervención de la lengua
- Rigidez y tensiones inútiles
- Endurecer lengua y cuerpo en la velocidad



Capítulo 4. Uso de la lengua

Ejercicios para desarrollo del stacatto

Ejercicios para desarrollo del stacatto

Ejercicio 1

(ritmos binarios y ternarios cambiando de notas por semitonos ascendentes o descendentes cada 4 compases)

♩ = tempo ad libitum ágil y cómodo, aumentar de a poco hasta llegar a 120 minimamente

descanso

varias veces
mas hasta
cansar la
lengua

ETC...

♩ = tempo ad lib. ágil y cómodo, aumentar de a poco hasta llegar a 160 minimamente

ETC...

Ejercicio 2 (Similar al ejercicio anterior pero variando los patrones rítmicos)



Ejercicio 3 (cambiando de notas por semitonos ascendentes o descendentes cada tiempo de negra)

Ejercicio 4 (cambiando de notas por semitonos ascendentes o descendentes cada tiempo de corchea)



Ejercicio 5 (ejercicios por tetracordios - repetir cambiando de tonalidad y de células rítmicas)

Ejercicio 6 (tetracordios cromáticos)



Ejercicio 7(tetracordios cromáticos con variaciones rítmicas)

Ejercicio 8: Escalas (variar este modelo en todos los tonos - ver Capítulo 7)

Ejercicio 9 Escalas (variar este modelo en todos los tonos)



Capítulo 4. Fragmentos musicales

Tempo di Bolero Bolero - M. Ravel

mp 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Allegro Vivace Obertura de Guillermo Tell - G. Rossini

pp *ff*

pp

ff

Allegro Vivace Sinfonía n°4 F. Mendelssohn 1ºmov. - Fg.1

f *f*

p *cresc.*



Allegro Vivace Sinfonía n°4 F. Mendelssohn 1° mov. - Fig.2

fp *f*

cresc.

p

Scherzo Allegro Vivace Sueño de una noche de verano - F. Mendelssohn - Fig. 2

p

Scherzo Allegro Vivace Sueño de una noche de verano - F. Mendelssohn - Fig. 1

p



Allegro

Sinfonía Fantástica 5º mov. - H. Berlioz

mf

tr *tr* *tr*

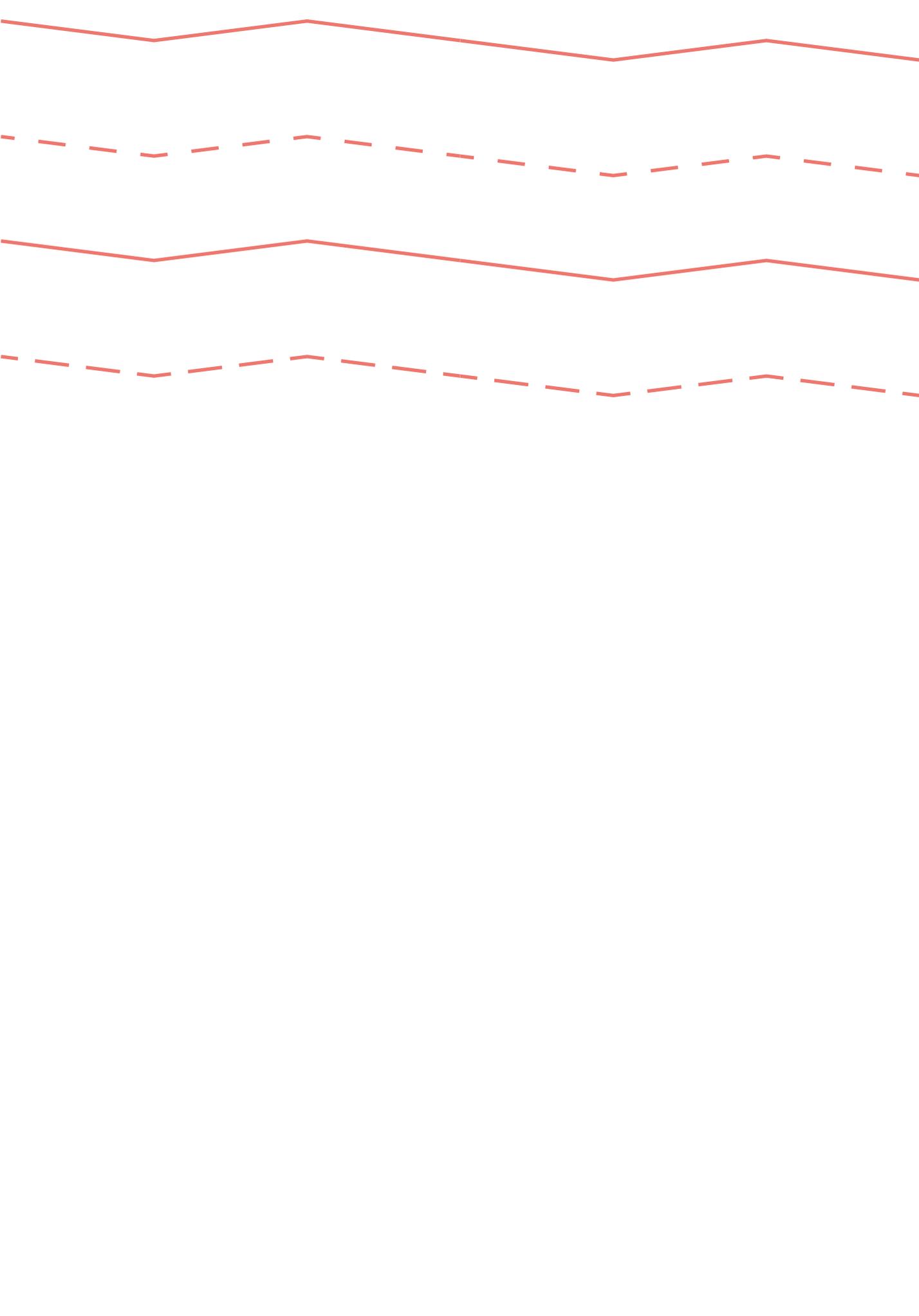
cresc.

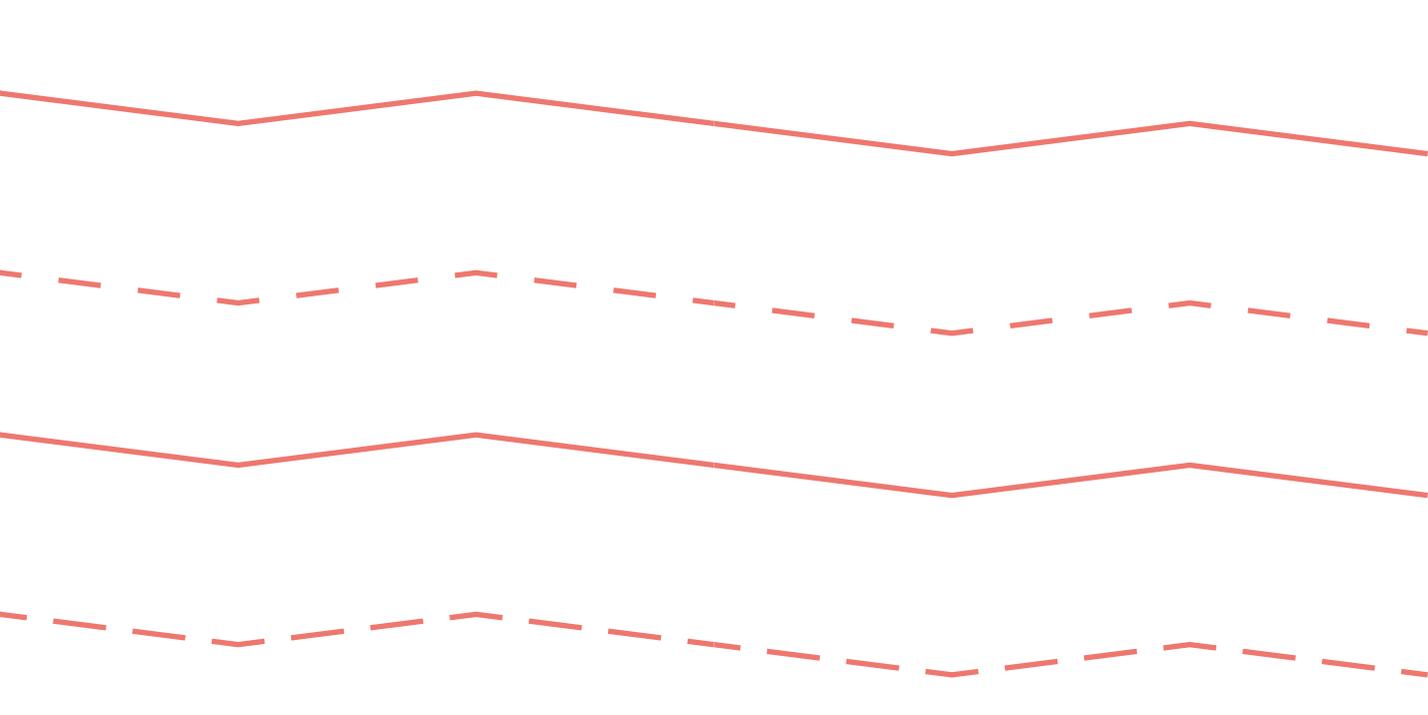
Allegro moderato

C. Saint Saens - Sinfonía nº 3 - 1º mov. - Fg 1

p leggiero

p leggiero





Capítulo 5

Afinación



Consideraciones generales:

Al igual que para lograr un buen sonido, una correcta afinación comienza primero por un concepto mental previo y después por los aspectos técnicos para lograrlo. Las correcciones en la embocadura, digitaciones, manejo del aire o incluso la elección de la caña, tudel o instrumento apropiados, son acciones posteriores a la idea mental y sonora de lo que buscamos. No se puede buscar la afinación precisa si no sabemos previamente que altura buscar. Por supuesto, esto se puede entrenar junto al aprendizaje del instrumento, pero siempre es mejor tener un entrenamiento musical complementario que nos ayude. Seguramente la escucha atenta, la imitación de buenas grabaciones, el canto individual o grupal, son excelentes maestros.

El afinador es solo una herramienta. Puede ser bien o mal utilizado. El peligro principal es buscar una correcta afinación mirando en lugar de escuchar. Tiende a mejorar la vista y atrofiar oídos. Lo ideal es primero tener en mente la altura correcta, y luego imitarla soplando y corrigiendo. Es decir, en lo posible no usar afinador, sino el oído interno (o concepto mental previo de la altura deseada). Si esto no fuese posible, por dudas o confusiones, recién ahí se puede usar el afinador para despejar dudas y tratar de corregir. El oído siempre es mejor que el afinador. No necesariamente una nota que el afinador marque como correcta funciona bien. Hay que tener en cuenta la tonalidad, la función en el acorde, el calentamiento de los instrumentos y el contexto general. Tampoco nos indica la calidad de la nota. **A veces solamente mejorando el timbre y el foco de la nota se soluciona un problema.** Esto es muy frecuente en notas abiertas o brillantes donde el afinador puede marcar una altura correcta, pero lo que molesta es la mala calidad de emisión.

De todos modos se puede usar para chequear, después de emitida una nota y de valorarla previamente. También es útil para chequear cañas, tudeles e incluso algún instrumento que vamos a adquirir. Y para dar el primer La...

Objetivos:

- Conseguir afinación correcta, individual y grupal
- Tener una escala pareja e intervalos correctos cuando toquemos solos.
- Desarrollar herramientas técnicas para corregir.



- Aprender a escuchar y modificar mientras se ejecuta.
- Conseguir una combinación correcta de caña y tudel para tocar cómodos en nuestro entorno
- Entrenar oído, no vista.

Actividades:

- Grabarse. Escucharse y criticarse (sanamente)
- Hacer música de Cámara.
- Cantar
- Investigar formas y tamaños de cañas y tudeles.
- Dúos con el profesor
- Escucha atenta de buenas grabaciones tratando de imitar altura y color de cada nota.

Indicaciones:

- Siempre vamos a pensar en una afinación tonal, es decir no la temperada del piano, sino la de funciones e intervalos dentro de una tonalidad o modo. Esto es tener en cuenta la función que cumple una nota dentro de un acorde y de una tonalidad. Sabemos que no es lo mismo un Si b como séptima menor en DO M que un LA # como tercera mayor en Fa # M.
- Tratar de ser flexible y no sentirse dueño absoluto de la verdad. A veces con pequeñas modificaciones de todos los ejecutantes se llega al mejor resultado.
- También es muy importante identificar los problemas de afinación general de un instrumento (estar todo el instrumento alto o bajo) que los problemas particulares de notas desafinadas. Chequear siempre antes una caña y un tudel acorde con la afinación del grupo que toquemos, ya que a veces los problemas de afinación son una cuestión del equipamiento. Una vez resuelto esto, pasar a la segunda etapa de mejorar la afinación en las notas puntuales.
- Por último recordar que **una nota mal emitida, descentrada, desenfocada, nunca será percibida como correctamente afinada** aún si el aparato lo mide bien. Previo a la afinación, está la calidad de la nota emitida. Después de esto, podemos buscar la afinación correcta.



Evitar:

- Afinar sólo con la vista fija en el afinador.
- Pensar solo en afinación sin considerar la calidad de la nota emitida
- Inflexibilidad. A veces con pequeñas correcciones de las partes se soluciona el problema
- Tocar sin escuchar.



Capítulo 5. Afinación

Ejercicios de Afinación

Tocar con sonido pleno estable y centrado

Muy Lento

DO M

First exercise (DO M) in 4/4 time. The right hand plays a sequence of chords: C major (C-E-G), and C major (C-E-G). The left hand plays a sequence of notes: C, C, C, C, C, C, C, and C.

FA M

Second exercise (FA M) in 4/4 time. The right hand plays a sequence of chords: F major (F-A-C), and F major (F-A-C). The left hand plays a sequence of notes: F, F, F, F, F, F, F, and F.

SOL M

Third exercise (SOL M) in 4/4 time. The right hand plays a sequence of chords: G major (G-B-D), and G major (G-B-D). The left hand plays a sequence of notes: G, G, G, G, G, G, G, and G.

SI b M

Fourth exercise (SI b M) in 4/4 time. The right hand plays a sequence of chords: Bb major (Bb-D-F), and Bb major (Bb-D-F). The left hand plays a sequence of notes: Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, and Bb.

RE M

Fifth exercise (RE M) in 4/4 time. The right hand plays a sequence of chords: D major (D-F-A), and D major (D-F-A). The left hand plays a sequence of notes: D, D, D, D, D, D, D, and D.

Mi b M

Sixth exercise (Mi b M) in 4/4 time. The right hand plays a sequence of chords: Eb major (Eb-G-Bb), and Eb major (Eb-G-Bb). The left hand plays a sequence of notes: Eb, Eb, Eb, Eb, Eb, Eb, Eb, and Eb.



LA M

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The first two measures show the beginning of the scale: treble clef has G4, A4, B4, C5; bass clef has G2, F2, E2, D2. The first measure has a slur over the bass clef notes. The second measure has a slur over the treble clef notes.

LA b M

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The third and fourth measures show the continuation of the scale: treble clef has D5, E5, F#5, G5; bass clef has C2, B1, Ab1, Gb1. The third measure has a slur over the bass clef notes. The fourth measure has a slur over the treble clef notes.

MI M

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The fifth and sixth measures show the continuation of the scale: treble clef has A5, B5, C#5, D6; bass clef has F#1, E1, D1, C1. The fifth measure has a slur over the bass clef notes. The sixth measure has a slur over the treble clef notes.

RE b M

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The seventh and eighth measures show the continuation of the scale: treble clef has E6, F#6, G6, A6; bass clef has Bb1, Ab1, Gb1, Fb1. The seventh measure has a slur over the bass clef notes. The eighth measure has a slur over the treble clef notes.

SI M

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The ninth and tenth measures show the continuation of the scale: treble clef has B6, C#7, D7, E7; bass clef has E1, D1, C1, B0. The ninth measure has a slur over the bass clef notes. The tenth measure has a slur over the treble clef notes.

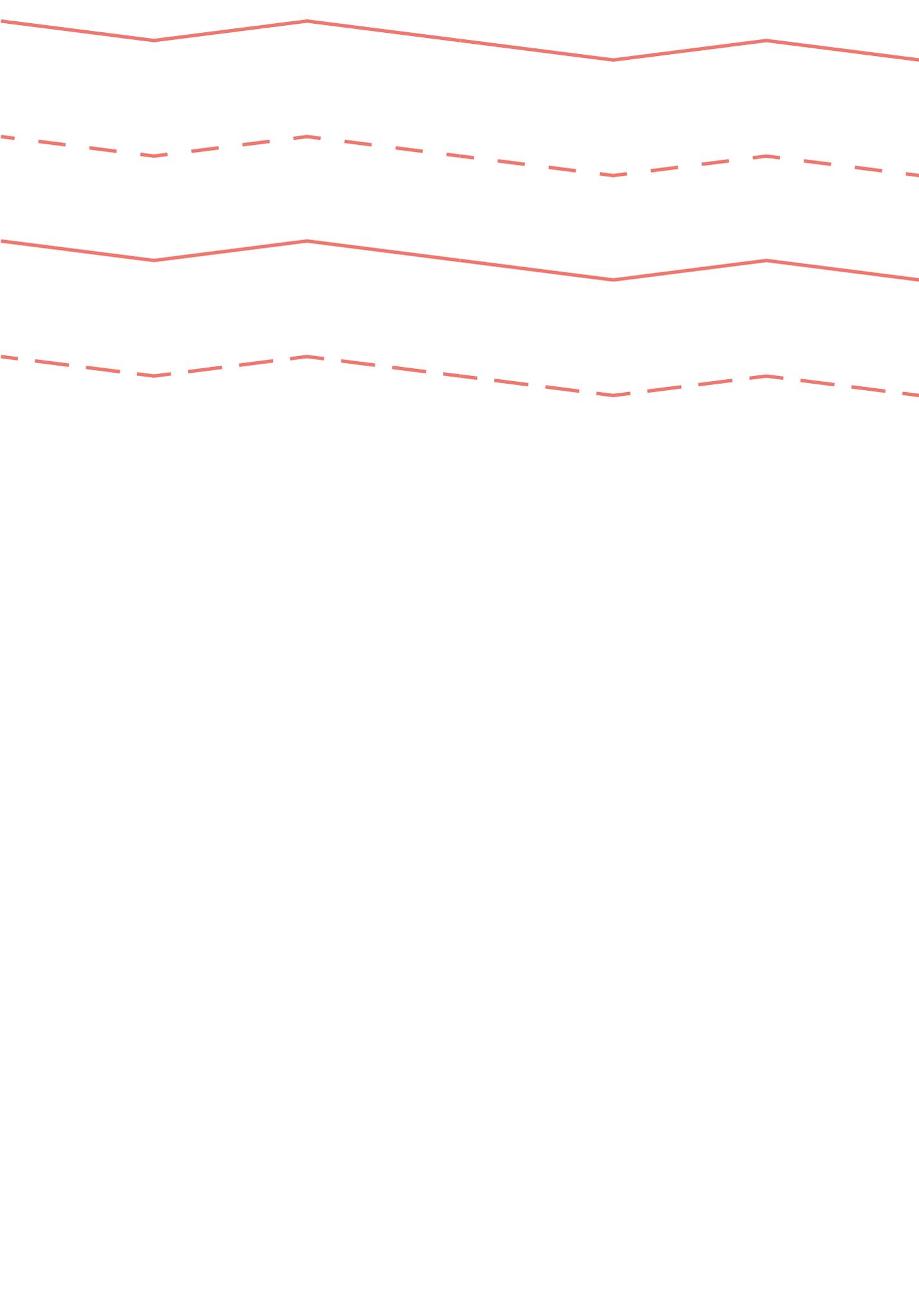
SOL b M

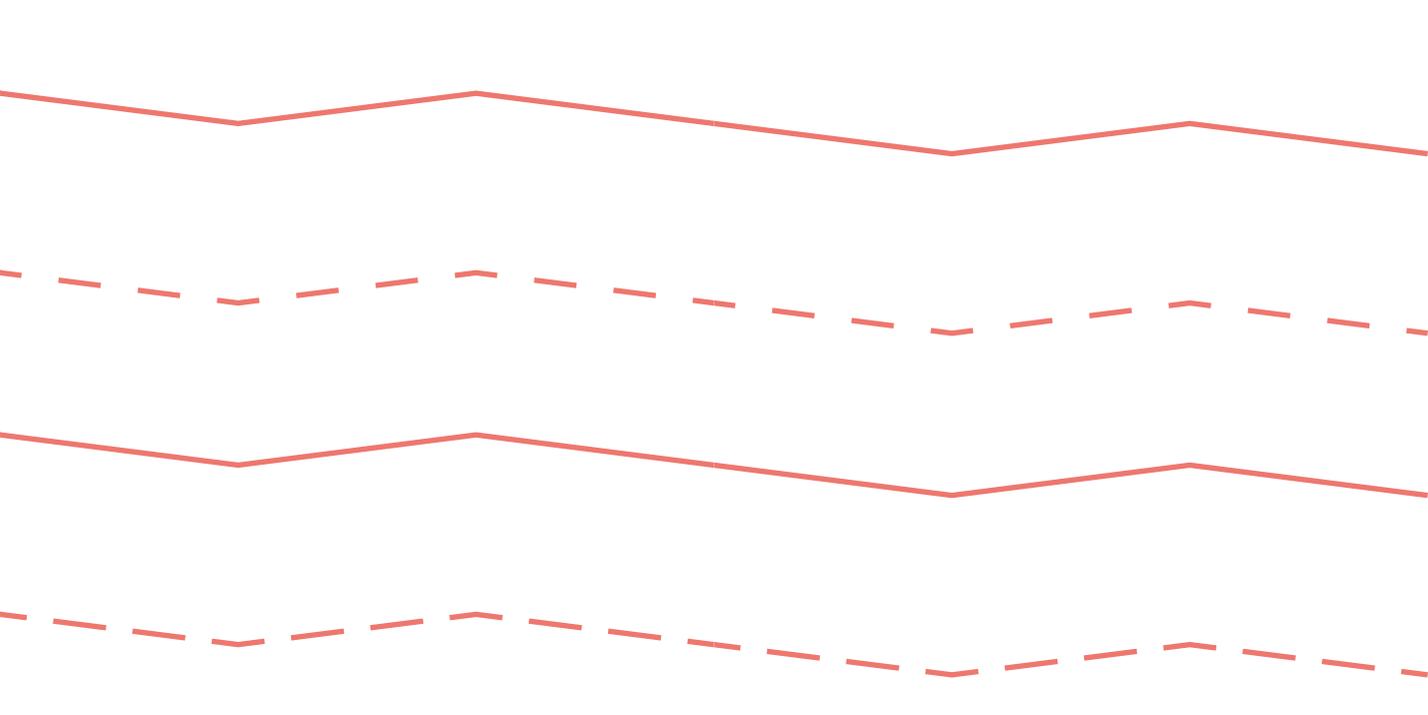
Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The eleventh and twelfth measures show the continuation of the scale: treble clef has F#7, G7, A7, B7; bass clef has Ab1, Gb1, Fb1, Eb1. The eleventh measure has a slur over the bass clef notes. The twelfth measure has a slur over the treble clef notes.



Tres fagotes
Modo mayor

Modo menor





Capítulo 6

Técnicas de Estudio



Consideraciones generales:

Las siguientes actividades apuntan a ordenar el material a trabajar y conseguir la máxima eficiencia posible al tiempo dedicado al estudio del instrumento, que sabemos que a veces es escaso y muy valioso.

Son técnicas de repetición, memorización y fijación de los procesos mentales que intervienen en la ejecución. Se persigue el entrenamiento del cerebro, órgano principal para ejecutar cualquier instrumento, incluso mucho más importante que los pulmones y los músculos que intervienen en el soplo.

Obviamente no son únicas ni exclusivas formas de estudiar, cada ejecutante tendrá sus preferidas y sus variantes, pero acompañadas de un buen análisis del pasaje a estudiar, previsualización del objetivo sonoro, y la planificación del estudio, (ningún ejercicio o técnica es de resultado inmediato), son herramientas muy útiles para orientar y optimizar el resultado final.

Concentración, memorización y focalización, son condiciones imprescindibles al momento del estudio con cualquier técnica empleada. Siempre es mejor una hora bien aprovechada, que dos mal usadas.

Objetivos:

- Aprovechar al máximo el tiempo de estudio
- Entrenar mente y memoria.
- Analizar antes de ejecutar
- Ayudar a desarrollar técnicas de estudio propias
- Planificar objetivos a mediano y largo plazo

Actividades:

• **Análisis:** Previamente a la implementación de las técnicas de estudio, el fragmento debe ser analizado técnica y morfológicamente, esto es tonalidad, ritmo, carácter, motivos, frases, semifrases, repeticiones, desplazamientos, cromatismos, progresiones, imitaciones, etc. para un mejor entendimiento y estructuración del mismo.



- **Técnica de adición:** Consiste en estudiar un fragmento, a partir de una primera nota elegida, agregar la siguiente, luego otra y así sucesivamente hasta completar el pasaje completo. Siempre partiendo del primer sonido. Es decir cada grupo de estudio contiene una nota más que la anterior. El segundo grupo tiene 2 notas, el tercero 3, el cuarto 4 y así sucesivamente. El número total será el del pasaje completo. **No agregar ningún sonido, si no fue bien resuelto lo anterior.**

- **Técnica del tetracordio:** Consiste en estudiar, resolver y memorizar grupos de 4 notas sucesivas con su resolución, es decir en total 5. Primero se estudian las primeras 5 una vez resuelto, se estudia el siguiente grupo de 5 notas, (es decir del sonido 2 al 6, luego 3 al 7, luego 4 al 8 y) y así sucesivamente hasta completar el pasaje. Siempre se estudian grupos de 5 notas, pero ninguno es exactamente igual al anterior, ya que siempre parten de un lugar distinto. Importante: Memorizar cada grupo.

- **Técnica del puntillo:** Consiste en estudiar cualquier pasaje, con las mismas alturas escritas, pero cambiando el ritmo original a figuraciones con puntillo.

La idea es tener variedad de enfoques y también ajustar la digitación en las notas sucesivas rápidas. Importante: Es mejor usar las figuraciones con ritmo de doble puntillo.

- **Técnica del metrónomo:** Consiste en estudiar un pasaje, básicamente ya resuelto, con diferentes tempos de metrónomo, ya sea incrementando o disminuyendo la velocidad. Se usa como técnica de fijación. Importante: Empezar lento, subir el metrónomo de a 5 puntos, hasta llegar a la velocidad deseada, y luego volver a la primera velocidad más lenta. No quedarse sólo en la rápida. Repetir cada velocidad al menos 5 veces.

- **Técnica de repetición lenta y perfecta:** Cuando se estudia un pasaje, es conveniente resolver primero los aspectos técnicos necesarios para que suene limpio afinado y con buena sonoridad sin importar la velocidad. Analizar exactamente los dedos como van, la embocadura correcta, el matiz y el aire que necesita. Por eso se recomienda no pasar a velocidades más rápidas si primero no sale perfectamente a baja velocidad. **Ningún pasaje al tempo deseado saldrá claro si no está bien resuelto más lento.** Se recomienda pasar por lo menos 10 veces sin errores un pasaje antes de incrementar el metrónomo. Importante: además de la digitación, memorizar también los ajustes en la presión del aire y flexibilidad de embocadura necesarios para resolver limpiamente un fragmento.



• **Postes:** Cuando se estudian pasajes rápidos, sobre todo ligados y de notas sucesivas, es imprescindible colocar pilares o “postes” rítmicos (binarios o ternarios) para que las figuraciones tengan orden y estructura, más fáciles de reconocer e incorporar, que un número indeterminado de notas sin puntos de apoyo que se convierten en un pasaje difuso. Al principio estos “postes” hay que tocarlos bien exagerados casi como acentos, y a medida que la estructuras internas del pasaje se van memorizando, se van suavizando de a poco (pero quedan en un nivel subconsciente del cerebro). Pueden ser los tiempos fuertes o semi fuertes de un compás, pero también la primera nota de una síncopa o una hemiola. Depende del análisis. Es más importantes ejecutar la estructura rítmica de un pasaje a tempo, que intentar tocar todas las notas sin precisión y sin forma. Esta técnica hay que usarla fundamentalmente en el estudio de escalas y arpeggios.

Indicaciones:

- La memorización de un pasaje se logra a través de la repetición consciente y el tiempo. El descanso también es importante para el proceso mental de aprendizaje, ya que es en éste periodo donde el cerebro fija los contenidos aprendidos. Se recomienda repetir un pasaje bien hecho al menos 10 veces durante 3 días seguidos, y no 50 veces un mismo día y abandonarlo.
- Al repetir un fragmento, usar una imagen mental y no visual. Es decir una vez mirado, leído y analizado, cerrar los ojos, o dar vuelta la hoja. Solamente usar la vista para chequear o ante una duda. Trasladar la información del papel a la cabeza.
- No se pueden usar todas las técnicas todos los días. Variarlas periódicamente, pero por lo señalado antes, usar una misma por lo menos 3 días seguidos.
- La calidad, velocidad y fluidez conseguidas en los ejercicios de escalas y arpeggios en todas sus variantes, indicaran el nivel técnico del ejecutante. No se puede pretender tocar mejor en una obra que en los ejercicios.
- Poner objetivos técnico a largo y mediano plazo (un semestre o un año)
- Grabarse. El mejor maestro es uno mismo. El timbre y calidad de sonido no se ve reflejada en una grabación casera, pero sí el ritmo, afinación y claridad de ataques y ligaduras.
- **La técnica básica del fagot no se estudia en las obras. Se adquiere antes.**



Evitar:

- Estudiar sin análisis y sin un objetivo previo
- Estudiar un pasaje difícil un solo día y abandonarlo
- Usar más la vista que la mente
- Pretender grandes resultados en periodos cortos.
- Repetir mecánicamente sin corregir errores.
- Velocidades rápidas sin limpieza y claridad.

Capítulo 6.

Técnicas de Estudio

Técnicas de Estudio

EJEMPLO 1 : Alexander Tansman Sonatine 1º movimiento

ORIGINAL (analizar antes de ejecutar)

The original musical score is annotated with several study techniques:

- Dynamic:** *f* (forte) at the beginning.
- Articulation:** 'crom.' (crescendo) above the first group and 'apoyatura' (accents) below the first group.
- Interval:** '8º baja' (8th degree descending) with a dashed line indicating the interval.
- Repetition:** 'repite 6 notas.....' and 'repite 4 notas' with brackets under specific note groups.
- Phrasing:** 'cromatismo de tres notas que descende por semitono' (chromaticism of three notes descending by semitone) with a dashed line under a triplet.
- Resolution:** 'resuelve' (resolves) at the end of the first and second lines.

POR ADICIÓN (repetir al menos 5 veces de memoria cada grupo)

The 'Por Adición' exercise consists of five lines of musical notation, each showing a different group of notes from the original piece. Each group is repeated multiple times, indicated by repeat signs (double dots with a slash). The exercise is designed to be repeated at least 5 times from memory for each group.



POR TETRACORDIOS con resolución (repetir al menos 5 veces de memoria cada grupo)

Three staves of musical notation in bass clef, G major, 4/4 time. The first staff contains four groups of four eighth notes (tetrads) with accents and slurs, each followed by a quarter rest. The second staff contains four groups of eighth notes with slurs and accents. The third staff contains two groups of eighth notes with slurs and accents, followed by a quarter rest. The text "ETC." is written above the final staff.

CON PUNTILLOS

Five staves of musical notation in bass clef, G major, 4/4 time. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and contains four groups of eighth notes with slurs and accents. The second staff contains four groups of eighth notes with slurs. The third staff contains four groups of eighth notes with slurs, ending with a quarter rest. The fourth staff starts with a forte (*f*) dynamic and contains four groups of eighth notes with slurs and accents. The fifth staff contains four groups of eighth notes with slurs.



CON METRÓNOMO Y "POSTES"

Tocar todo el fragmento, 1° vez $\text{♩} = 50$, 2° vez $\text{♩} = 55$, 3° vez $\text{♩} = 60$, 4° vez $\text{♩} = 65$, 5° vez $\text{♩} = 70$, etc hasta alcanzar velocidad deseada y luego descender de a 5 puntos hasta $\text{♩} = 50$ nuevamente.

Agregar los "postes" o acentos de orden (no tienen necesariamente que coincidir con la articulación)

LENTO Y PERFECTO

Repetir varias veces limpia y lentamente, muy lento sin errores ni imprecisiones. $\text{♩} = 40$

EJEMPLO 2 : Alexander Tansman Sonatine 3° movimiento

ORIGINAL (analizar antes de ejecutar)

POR TETRACORDIOS con resolución (repetir al menos 5 veces de memoria cada grupo)



CON METRÓNOMO Y "POSTES"

Tocar todo el fragmento, 1° vez $\text{♩} = 50$, 2° vez $\text{♩} = 55$, 3° vez $\text{♩} = 60$, 4° vez $\text{♩} = 65$, 5° vez $\text{♩} = 70$, etc hasta alcanzar velocidad deseada y luego descender de a 5 puntos hasta $\text{♩} = 50$ nuevamente.

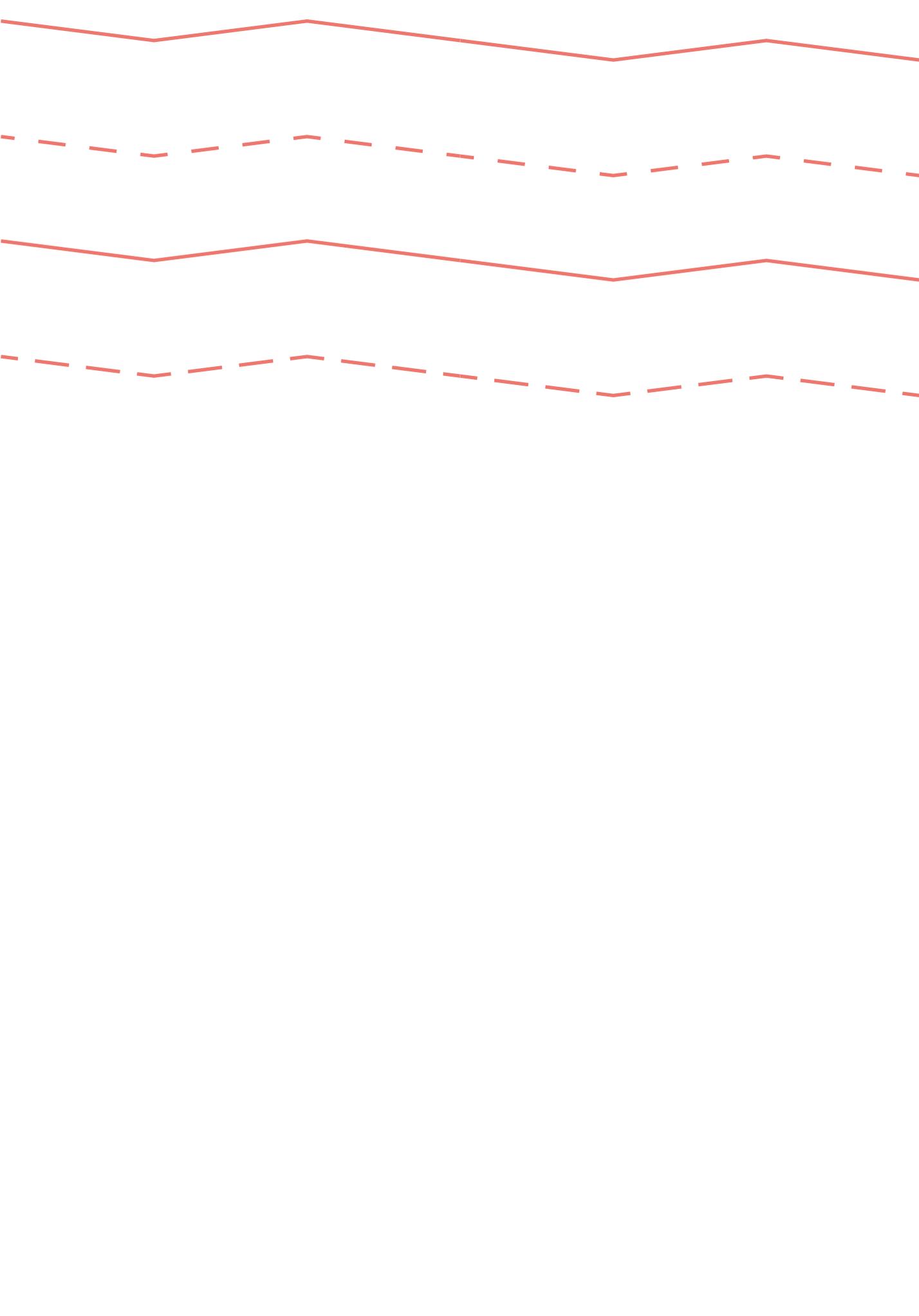
Agregar los "postes" o acentos de orden (no tienen necesariamente que coincidir con la articulación)

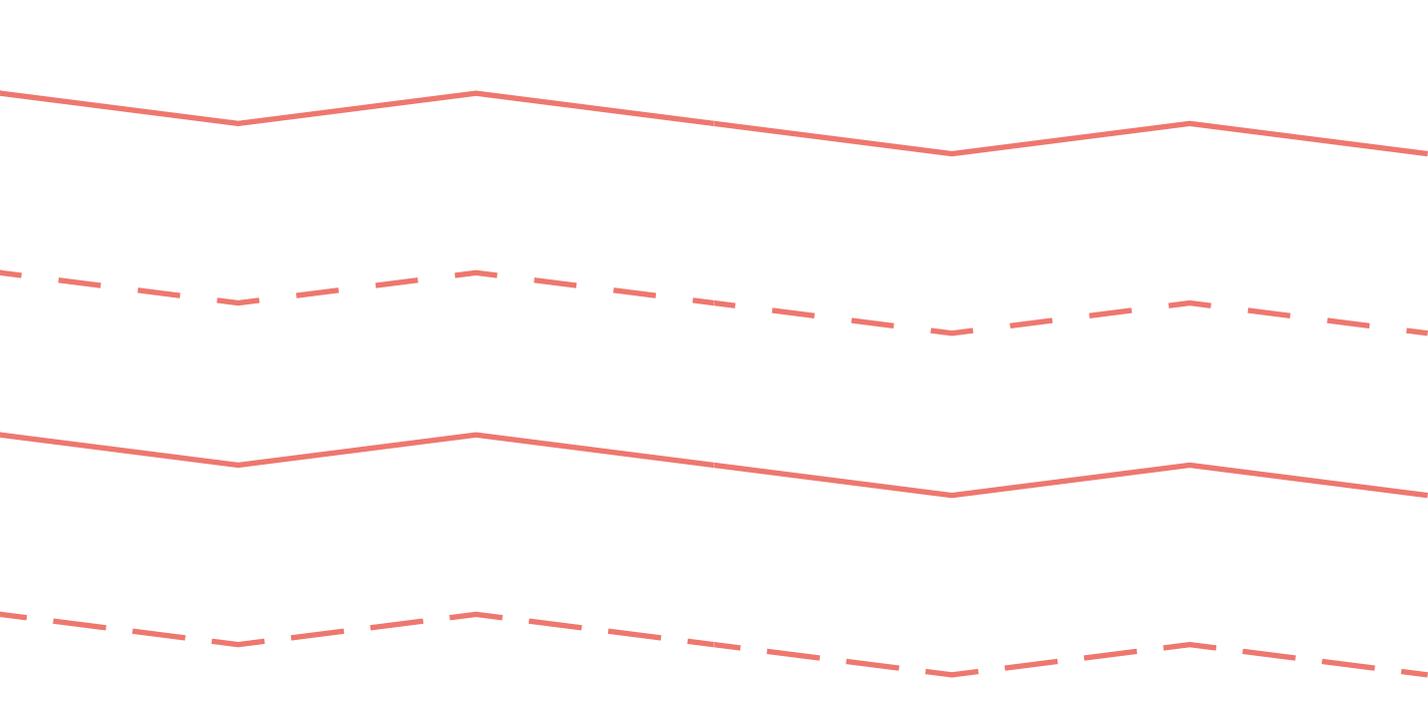
The musical score consists of three staves of bass clef notation. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with accents. The second staff continues the sequence with similar rhythmic patterns and accents. The third staff concludes the sequence with a final note and a double bar line.

LENTO Y PERFECTO

Repetir varias veces limpia y lentamente, muy lento sin errores ni imprecisiones. $\text{♩} = 40$

The musical score consists of three staves of bass clef notation, identical to the first section. The tempo is specified as $\text{♩} = 40$. The notation includes various rhythmic patterns and accents, with a double bar line at the end of the third staff.





Capítulo 7

Escalas y arpeggios



Capítulo 7 Escalas y arpeggios

- Alternar compases ligados y sueltos.
- Apoyar suavemente los tiempos fuertes.
- Comenzar en un tempo cómodo, luego de a poco aumentar la velocidad.
- Ejecutar con sonoridad plena e incrementarla hacia el registro agudo.
- Las escalas menores siempre en su variante armónica

DO M

etc.



Arpeggios

7º menor

Terceras

The image displays a musical score for guitar, divided into three sections: Arpeggios, 7º menor, and Terceras. The Arpeggios section consists of three staves of bass clef notation, featuring various arpeggiated patterns and triplets. The 7º menor section is a single staff of bass clef notation with a long melodic line. The Terceras section consists of three staves of bass clef notation, featuring continuous eighth-note patterns.



La menor





Arpeggios

Terceras

F A M

Arpeggios



3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

7° menor

Terceras

3

Re menor

3

3

3

3

3



Arpeggios

Terceras

SOL M

etc.



Arpeggios

Two staves of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains several measures of arpeggiated chords, some with triplets. The second staff continues with more arpeggiated chords, including a triplet of eighth notes, and ends with a measure labeled "7° menor" (7th minor).

Terceras

Two staves of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a whole rest followed by a series of eighth-note chords. The second staff continues with a long, flowing line of eighth-note chords.

Mi menor (armonica)

Six staves of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The section is characterized by a continuous, flowing line of eighth-note chords, often grouped with slurs and ties, creating a harmonic texture.



Arpeggios

Terceras

Musical notation for Arpeggios and Terceras sections. The Arpeggios section consists of two staves of eighth-note arpeggiated chords. The Terceras section consists of two staves of eighth-note triplets.

SIB M

Musical notation for SIB M section. It consists of six staves of eighth-note patterns, each with a slur over it. The notation includes various rhythmic values and rests.



Arpeggios

Terceras

Sol menor

Arpeggios

Terceras

RE M



Arpeggios

Terceras

Si menor

etc.

Arpeggios

Terceras



MI B M



Arpeggios

Musical notation for the Arpeggios section, consisting of five staves in bass clef with a key signature of two flats. The first staff shows a sequence of arpeggiated chords. The second staff features triplets (marked '3') and a fermata. The third staff is labeled '7º menor' and 'Terceras', showing a descending arpeggiated scale. The fourth and fifth staves continue the descending arpeggiated scale.

Do menor

Musical notation for the Do menor section, consisting of seven staves in bass clef with a key signature of two flats. The first staff is labeled 'Do menor' and shows a descending arpeggiated scale. The second staff includes the word 'etc.' and continues the scale. The third staff shows a change in clef to alto clef. The fourth, fifth, and sixth staves continue the descending arpeggiated scale in various clefs. The seventh staff returns to bass clef and continues the scale.



Arpeggios



LA M





Arpeggios



7° menor

Terceras





Fa # menor

Arpeggios

Terceras



LA B M

Arpeggios

7º menor

Terceras



Fa menor

The 'Fa menor' section consists of five staves of music in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains a series of eighth-note patterns with slurs. The second staff continues with similar eighth-note patterns. The third staff features a more complex pattern with slurs and a double bar line. The fourth and fifth staves continue the eighth-note patterns with slurs.

Arpeggios

The 'Arpeggios' section consists of two staves of music in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats. The first staff shows arpeggiated chords and a double bar line. The second staff features a series of arpeggiated chords, some marked with a '3' for triplet, and a double bar line.

Terceras

The 'Terceras' section consists of two staves of music in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats. The first staff features a series of triplet patterns, each marked with a '3', and a double bar line. The second staff continues with triplet patterns and slurs, ending with a double bar line.

MI M

Arpeggios



Arpeggios



Terceras



RE BM





Arpeggios



Terceras





Si b menor

The 'Si b menor' section consists of five staves of music in bass clef, 3/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff begins with a slur over a series of eighth notes. The second and third staves continue with similar rhythmic patterns, featuring slurs and dynamic markings. The fourth and fifth staves conclude the section with more complex rhythmic figures and slurs.

Arpeggios

The 'Arpeggios' section consists of three staves of music in bass clef, 3/4 time, with a key signature of three flats. The first staff features arpeggiated chords and a triplet of eighth notes. The second staff continues with arpeggiated figures and slurs. The third staff is dominated by triplet patterns, with the number '3' written above and below the notes.

Terceras

The 'Terceras' section consists of two staves of music in bass clef, 3/4 time, with a key signature of three flats. The first staff begins with a triplet of eighth notes, marked with the number '3'. The second staff continues with arpeggiated figures and slurs, ending with a final flourish.



SI M

Arpeggios



7° menor

Terceras

Sol # menor

Arpeggios



3 Terceras

SOL b M

Arpeggios

7° menor

Terceras

Mi b menor

Arpeggios



Escalas cromaticas



A musical score for a bass instrument, consisting of 12 staves. The notation is written in bass clef and includes various rhythmic patterns, accidentals, and phrasing. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Phrasing is indicated by curved lines above the notes. The final two staves contain triplet markings, with the number '3' placed below groups of three notes.



3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3



A musical score for bass clef instruments, consisting of 12 staves. Each staff contains a sequence of triplets, indicated by a '3' above the notes. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is organized into four groups of three staves each, with large curved lines above each group. The first group of three staves has a final measure with a whole note. The second group of three staves has a final measure with a whole note. The third group of three staves has a final measure with a whole note. The fourth group of three staves has a final measure with a whole note. The overall structure is a continuous sequence of triplets across the 12 staves.

Colección CUADERNOS

Esta colección tiene como objetivo colaborar en la sistematización de los contenidos generados por docentes y equipos de cátedra de cada una de las Facultades y Escuelas de la Universidad Provincial de Córdoba. La intención es posibilitar la circulación y apropiación de los mismos por todos aquellos que tengan interés en las diferentes áreas de conocimiento y saberes que contiene UPC.

La colección tiene dos series: **Cuadernos de Cátedra** y **Cuadernos Críticos**. Los **Cuadernos de Cátedra**, pensados como guía o mapa al recorrido del espacio curricular, con un carácter más instrumental.

Los **Cuadernos Críticos**, destinados a profundizar y ampliar un campo de conocimiento transversal a varios espacios curriculares, donde se amplían y profundizan estos recorridos en función de las problemáticas y debates actuales.

En ambos casos es manifiesta la pertenencia y articulación entre espacios curriculares de cada una de las Facultades y unidades académicas de la Universidad Provincial de Córdoba, donde se hace explícita la identidad de UPC como un espacio plural para la construcción de conocimiento y cruce de saberes.



Este Cuaderno se terminó de editar e imprimir
en la Universidad Provincial de Córdoba
en el mes de Septiembre de 2022.
Córdoba, Argentina.