

LAS CANTATAS

religiosas de Juan Sebastián Bach: un aporte fundamental al desarrollo del fagot

Isabel Jeremías

Profesora de fagot de la Escuela de Artes Musicales, U.C.R.

En la actualidad, el fagot es un instrumento de uso cotidiano en las orquestas sinfónicas. Es también utilizado como solista en la música de cámara, asimismo, en la mayoría de las bandas, como un instrumento base de la sección de maderas. Su evolución, sin embargo, no fue cosa de un período, ni de un espectacular constructor, ya que el fagot que conocemos en la actualidad tiene una historia muy amplia. Se puede decir que, desde su nacimiento en el barroco temprano hasta hoy en día, su evolución continuó con pequeñas mejoras. Sin embargo, si tuviéramos que señalar en qué período tuvo más cambios, deberíamos de apuntar que fue en el barroco. En este periodo, nace como un simple tubo de madera de alrededor de tres metros y se transforma en un instrumento con una forma y un sonido particulares, que es el que, con variantes, se ha conservado hasta nuestros días. Muchos

compositores y constructores contribuyeron a su evolución, sin embargo, hubo un compositor que, sin haber escrito ningún concierto para fagot, marcó una diferencia. Sus obras fueron un gran reto para los constructores e instrumentistas de la época, ya que tuvieron que mejorar el instrumento y la ejecución para poder llenar sus demandas musicales. Me refiero a Johann Sebastian Bach (1685-1750) y, específicamente, a la utilización que dio al fagot en sus cantatas religiosas. Por medio de estas obras, Bach no solo contribuyó al desarrollo del instrumento sino que, también, dio funciones musicales diferentes al fagot.

Este artículo describe brevemente el desarrollo de los instrumentos de doble caña que dieron origen al fagot y analiza, en detalle, las cantatas religiosas de Bach y cómo contribuyeron al desarrollo del instrumento moderno que hoy conocemos.

Del caramillo al fagot barroco

Con el advenimiento de la música polifónica, al inicio del período medieval, en la cual varias melodías simultáneas tenían preponderancia, diferentes clases de instrumentos empezaron a desarrollarse, entre ellos los instrumentos de doble caña. Los instrumentos de doble caña son aquellos que vibran con una caña de doble lengüeta. Muchos de los instrumentos que nacieron en esa época, desaparecieron ya al final del barroco; sin embargo, otros continúan su evolución hasta nuestros días, como es el caso del oboe y del fagot. Estos instrumentos adquirieron una gran relevancia por su función de doblaje de las voces, en la textura del contrapunto en toda Europa. Es ahí donde los constructores de instrumento se convierten en una pieza muy importante en el desarrollo musical. Para llenar las expectativas musicales, fue necesario mejorar la calidad del sonido, ampliar los registros y las posibilidades técnicas de los instrumentos. Este desarrollo instrumental tuvo diferentes respuestas en toda Europa y surgieron diferentes instrumentos, especialmente con función de bajo. Uno de ellos fue el *shawm* bajo (caramillo) o *pommer*, que es un instrumento de muy difícil ejecución, especialmente debido al peso y tamaño, ya que es un tubo cónico de madera sólida que mide aproximadamente tres metros de largo (v. figura 1a.). Una de las soluciones propuestas para evitar esos problemas fue el *racket*, construido durante el siglo XVI (v. figura 1b.). Como lo describe el musicólogo Günter Joppig de la siguiente manera:

Es una pieza de madera o marfil en forma cilíndrica, con nueve huecos ordenados en forma vertical y paralela. Estos huecos se unen entre sí, con un tubo “serpenteante” interno de bronce. Se tocaba utilizando las falanges para lograr los diferentes sonidos. Es un instrumento sin llaves, compacto, liviano y puede producir notas tan graves como el *shawm* bajo, a pesar del tamaño tan pequeño.¹

Figura 1a.
Consortio de Pommers,
Alemania siglo XVI
(Berlin, SIM).²



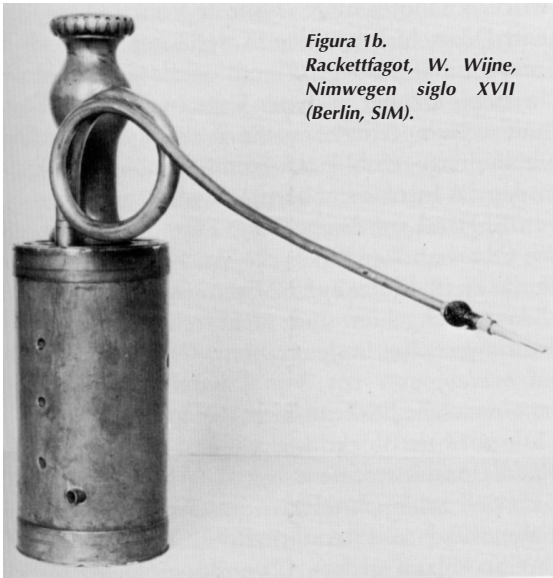


Figura 1b.
Racketfagot, W. Wijne,
Nimwegen siglo XVII
(Berlin, SIM).

El *racket* solucionaba los problemas de tamaño y peso, pero debido al complejo sistema de tubos internos, es muy difícil de tocar y causa serios problemas de afinación. Otro instrumento de doble caña que apareció en esa misma época fue el *curtall* ³. Este instrumento, construido en madera de arce o pera, surgió en Inglaterra. Consiste en una sola pieza de madera con dos conos, unidos en el extremo por una pieza de bronce en forma de "U", que conecta ambos tubos. Es como si la columna de aire o tubo se hubiera "doblado" a la mitad sobre sí misma. Este instrumento cuyo peso y tamaño era más cómodo, también era de una ejecución más sencilla. Tenía, además, una ventaja adicional: al doblar el tubo, el sonido producido era más cálido y armonioso. Esto hizo que fuera muy bien acogido por los músicos. Por esta última característica, fue conocido también como *dulcian* (sonido dulce), como nos lo explica Anthony Baines en su libro *MUSICAL INSTRUMENTS THROUGH THE AGES*, "el viejo *curtall* o *dulcian* daba una calidad del sonido cálido y humano, además respondía en forma fluida y pareja."

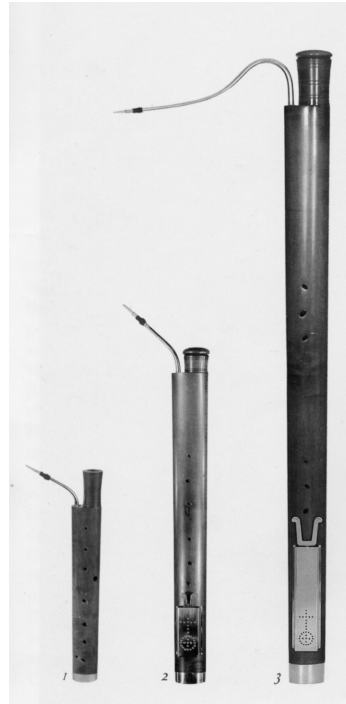
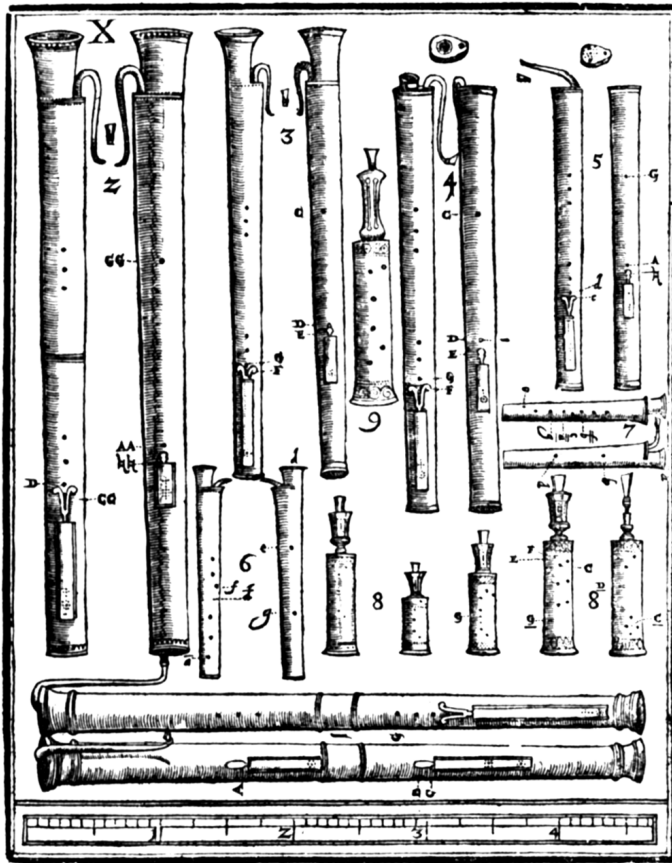


Figura 2a.
Reproducción basada en dulcianos históricos.⁵

Durante algún tiempo, muchos de estos instrumentos coexistieron con diferentes grados de mejoras. A finales del siglo XVI Michael Praetorius (1571-1621), en su libro *Syntagma Musicum*, describe varios instrumentos de doble caña, en cuenta un nuevo instrumento: el fagot (*fagotto*: fajo de leña, en italiano). El fagot que existía en la época de Praetorius era un instrumento muy simple; conservaba todavía la forma del *curtall*. Quizás, la única diferencia estaba en que el primero se hacía de una sola pieza de madera, mientras que el fagot ya estaba dividido en dos piezas⁶ (v. figura 3). En ese período, los fagotes, al igual que otros instrumentos, tenían un registro muy limitado, por lo que se construían en varios tamaños y se tocaban tanto solos como en consorcio o coros. Los fagotes más grandes tenían dos llaves (bajo y tenor), mientras que los más pequeños estaban desposeídos de llaves (alto y soprano).



1. Sorduen-Bas auff beyden Seiten. GG. 2. Doppel-Fagott bis ins GG. 3. Offen Chorist-Fagott C. 4. Gedact Chorist-Fagott. C. 5. eüß. Koltzolt. balerette Teil or Jun. Chorist-Fagott. C. 6. Alt. b. 7. Discant oder Exilent zum Chor-Fagott. a. 8. Stimmsack Klavieren. 9. Erß Nactet. so nuff als der gar Croßt Bal-Bombard, CC. Off id. Fuj Thom. NB. Zuden 1. 2. 3. 4. 5. stehen die Buchstaben des Clavis dem z och do ce jug nactet wird zu. 6. 7. 8. 9. ober stehen die Buchstaben des Clavis, do das Loch sein drabe.

Figura 3. Tabla X del Syntagma Musicum Vol. II, que muestra fagotes (# 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) y rackten (# 8, 9).⁷

Otra contribución importante de Praetorius fue darle nombre a los diferentes tipos de fagotes existentes según su registro:

- Fagot *Discante* (soprano) con un registro agudo (Sol 4 al Do 6).
- Fagot *Piccolo* (contralto) con un registro medio agudo (Sol 3 al Sol 5).

- Fagot *Chorist* (tenor) con un registro medio bajo (Do 3 al Sol 5).
- Fagot *Double* (bajo) con un registro bajo (Sol 2 al La 4)⁸.

Alrededor de 1650, el *curtall* sufre otra importante mejora al dividirse en un instrumento de tres y, posteriormente, cuatro piezas. Este instrumento es el que actualmente conocemos como fagot barroco y tiene una forma bastante diferente al *curtall*, como podemos apreciar en la figura 4. Esta división del instrumento fue de suma importancia para su afinación, ya que al poder trabajar cada pieza con más detalle, se logra un mejor acabado en todos los aspectos. También es una ventaja, ya que los constructores pueden escoger piezas de maderas más pequeñas y perfectas para cada parte del instrumento. Algunos estudiosos le atribuyen esta transformación

a la familia Hotteterre de Francia, constituida por músicos, compositores y constructores de instrumentos.⁹ Otros se la atribuyen al famoso constructor de instrumentos alemán, J. Christopher Denner (1656-1707). Si los Hotteterre influenciaron a Denner o fue lo contrario, no lo sabremos, lo cierto es que ambos, casi al mismo tiempo, construyeron fagotes barrocos.

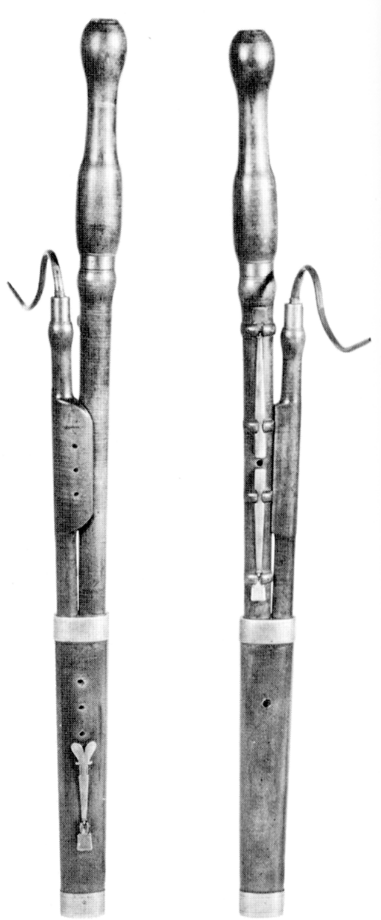


Figura 4.
Chorist fagot
(3 llaves) de
Christopher
Denner, Nü-
rember, finales
del s. XVII.¹⁰

Las orquestas de Bach

El término “orquesta” se utiliza para denominar un conjunto musical en donde se agrupan varios tipos de instrumentos –de cuerda, de viento y percusión– y en el cual todos tocan juntos. El hecho de integrar instrumentos de varias familias le dan una sonoridad muy diferente a la de los antiguos consorcios, que eran grupos de instrumentos de la misma clase tocando al mismo tiempo (v. figura 5a.).

El paso de agrupaciones tipo consorcio a verdaderas orquestas fue un proceso de varios siglos. En la actualidad, las obras se escriben para un instrumento determinado, el cual el compositor ha escogido cuidadosamente por sus características sonoras. Sin embargo, no siempre fue así. En la Edad Media, apenas si se clasificaba en las partituras la tesitura, al anotar sólo la diferenciación entre instrumentos agudos y graves, incluyendo la voz. Los músicos solían tocar varios instrumentos y ellos mismos escogían con cuál iban a tocar, dependiendo de las posibilidades que tenían. Ya en el siglo XIV, Guillaume de Machaut, comienza a designar cuáles eran los instrumentos que quería que conformara la orquesta, y daba listas en las que aparecían instrumentos de arco, monocordios, laúdes, guitarras e instrumentos de lengüeta (de caña). En las primeras publicaciones del siglo XVI, las partituras mencionan específicamente la instrumentación o la voz designada. La orquesta que conoció Bach estaba viviendo un período de transición entre una agrupación informal –casi cualquier instrumento tenía cabida en ella– (v. figura 5b.) a la orquesta formal. En esta ya estaban establecidas las cuatro voces de la familia de las curdas: violines I y II, violas, violoncelos y bajos. En cuanto a los instrumentos de vientos, era más bien cuestión de gusto del compositor. Sin embargo, se fue marcando una preferencia generalizada constituida por: dos flautas, dos oboes, dos trompetas, dos cornos y uno o dos fagotes, además de algunos instrumentos de percusión.¹¹



Figura 5a. Consorcio de flautas dulces.¹²

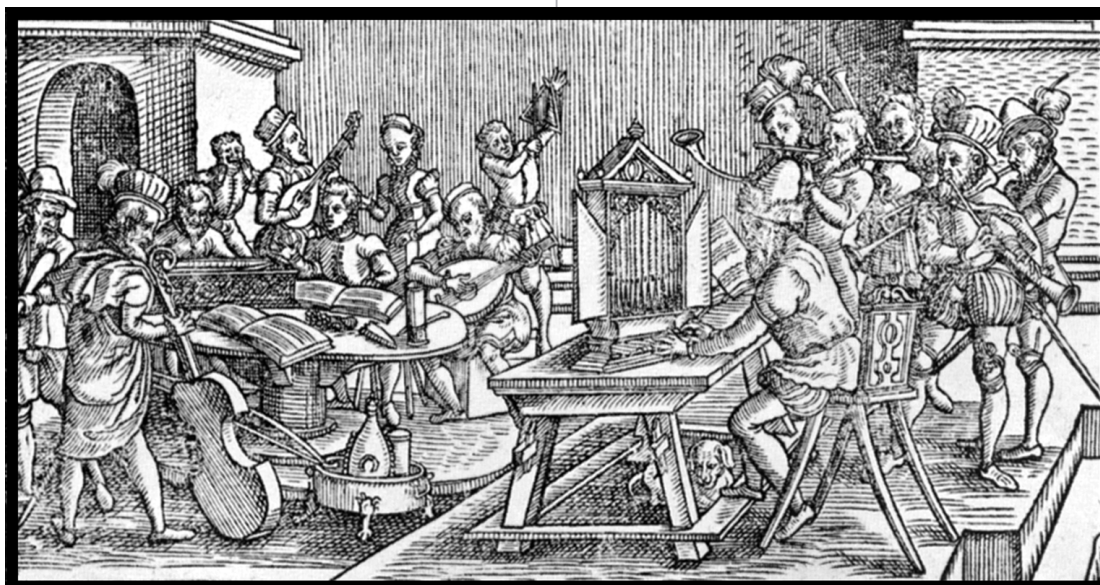


Figura 5b.
 Orquestas del siglo XVI.¹³

Figura 5c.
Orquesta del siglo
XVII.¹⁴



Debido a que la orquesta estaba creciendo, también fueron necesarios rangos en los músicos para que dirigieran la orquesta. Así vemos como Bach, en 1708, fue contratado para el puesto de *Cammermusicus* (músico de cámara) en Weimar, como músico de la corte para tocar violín y órgano. En 1714, fue ascendido a *Concertmeister* (concertino) y dentro de sus responsabilidades se encontraba la de dirigir y componer para los servicios religiosos de la capilla del duque. En esa orquesta disponía de: un coro de 12 cantantes, una orquesta con tres violinistas, un violoncellista, un fagotista, seis trompetistas y un percusionista.¹⁵

En 1717, Bach se mudó a Cöthen, en donde obtuvo el puesto de *Kapellmeister* (maestro de capilla) y director de la orquesta de la corte del príncipe Leopold de Anhalt, en Cöthen. Esta orquesta era más grande y con mejores músicos. Estaba conformada por: ocho violinistas, tres trompetistas, un percusionista y cuatro músicos de la comunidad en los que se presume se encontraba un fagotista, ya que la instrumentación de las obras compuestas, durante esa época, contiene fagot. Fue muy prolífico durante este periodo, pues contaba con un copista a su servicio, lujo que Bach nunca antes había podido disfrutar. De este período son los seis conciertos *BRANDEMBURGOS*, varias sonatas para diversos instrumentos y algunas cantatas religiosas. En 1723, acepta el puesto de director de la orquesta Municipal de Leipzig y los coros de las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás. Con gran decepción, Bach se encuentra que la orquesta consta de siete miembros y un aspiran-

te. Al ver que esta orquesta no llenaba sus expectativas musicales, escribe un memorándum al *Stadt Council* (Municipalidad) y solicita una reforma en la orquesta de la siguiente manera: veinte músicos, cuatro violinistas, cuatro violistas, dos violoncellistas, un contrabajista, tres oboistas, dos fagotistas, tres trompetistas y un timbalista. Aunque la orquesta fue agrandada, no todos los músicos eran profesionales y, en ocasiones festivas, se contrataban estudiantes avanzados de la Escuela de Música de Santo Tomás. Aun así, en este tiempo en Leipzig, es cuando escribe casi todas sus obras religiosas: las *PASIONES*, el *MAGNIFICAT* y todas las cantatas religiosas, excepto las que ya había escrito previamente en Mühlhausen, Weimar y Cöthen.

Las cantatas religiosas de Bach

La cantata religiosa evoluciona del madrigal italiano del siglo XVII. Esta forma musical se desarrolla durante el barroco y alcanza su mayor pico con las cantatas religiosas de Bach. Esta forma musical usualmente contiene coros, solistas, orquesta y bajo continuo. Generalmente, la obra comienza con un coral en estilo fugado, seguido de un recitativo y alternando, consecutivamente, con arias para solistas para finalizar con un coral armónico.¹⁶ Bach no utilizó el término cantata para estas obras, sino prefirió utilizar: *motetto*, *concerto*, *canticus tragicus*, *psalm* y *motetto concertato*. Los editores del Bach-Gesellschaft¹⁷ aplicaron el término cantata para estas obras, ya que era el utilizado por los demás compositores.

Durante el período en que Bach vivió en Leipzig, entre 1723-50, fue el Maestro de Capilla en las dos iglesias luteranas, Santo Tomás y San Nicolás. Es aquí donde compone alrededor de 300 cantatas religiosas (de las que se tiene conocimiento) para –por lo menos– 1500 servicios religiosos. Se presume pues que Bach repitió algunas de estas obras varias veces, para llenar las demandas religiosas. También reescribió varias cantatas, cambiando textos para que coincidieran con el servicio religioso que debía hacer semanalmente.

El trabajo cotidiano de Bach, como compositor y maestro de capilla, estaba limitado a los recursos de que disponía. Por esta razón, vemos diferentes instrumentaciones en las can-

tatas, pues dependían de los músicos que habían sido contratados. Cuando lograba tener un buen cantante o instrumentista, escribía cantatas para ellos con partes obligadas, sacando el máximo provecho musical. Un dato que nos llama la atención, es que Bach siempre solicitó uno o dos fagotes para que integraran su orquesta. Estas obras son a las que les dedicaremos más atención, ya que en estas es en donde se pueden estudiar las diversas funciones musicales que Bach utiliza en el fagot.

Después de la muerte de Bach, en 1750, le fueron entregadas aproximadamente 300 cantatas sacras a dos de sus hijos: Wilhelm Friedemann y Carl Phillip Emanuel. A pesar que ambos vendieron unas y alquilaron otras, la mayoría de las cantatas se habría perdido definitivamente si no fuera por el esfuerzo por recuperarlas que, posteriormente, efectuó su hijo Carl Phillip Emanuel. Gracias a ello es que hoy se conservan 195 de estas magníficas obras.¹⁸

Fagotes y funciones utilizados en las cantatas sacras de Bach

De las 195 cantatas de Bach que se conocen, 29 tienen fagot en la instrumentación. Una revisión detallada muestra que la utilización de este instrumento adquirió diversos matices que se muestran a continuación.

La CANTATA BWV 131¹⁹ (1707) es probablemente la primera cantata que Bach escribió²⁰. En la partitura, el fagot está un tono arriba de los

MÚSICA

instrumentos de cuerda y del órgano, lo que quiere decir que estaba utilizando un fagot transpositor, probablemente un *Chorist* en Si bemol (que sonaban un tono bajo). Con esto se demuestra la diversidad de instrumentos que existían. En esta obra el fagot hace el continuo.

Posteriormente, las partituras de las CANTATAS BWV 18, 12, 172, 199, 61, 132, 185, y la 162, compuestas en Weimar (1713-1716), muestra que el fagot utilizado no era transpositor. En este período, el papel que el fagot desempeñaba era doblar el continuo.

Ejemplo musical 1. Fagot transpositor.
Bach, CANTATA BWV 131, (1707) partitura, II movimiento, compases 40-50. ²¹

Ejemplo musical 2.
Fagot tocando con el continuo.
Bach, CANTATA BWV 172, (1714) partitura, III movimiento, compases 1-2. ²²

En la CANTATA BWV 31 (1715), tiene oboes y fagotes transportados otra vez, sin embargo esta vez tocan una tercera menor arriba. Bach sacó ventaja de la versatilidad y recursos de los

fagotes "modernos" al utilizar un fagot bajo con pasajes bastantes virtuosos. Esto se puede apreciar (v. Ejemplo 3) por el registro utilizado con notas muy graves en semicorcheas.



Ejemplo musical 3.

Fagot bajo. Bach, CANTATA BWV 31, (1715) particella del fagot y continuo. I movimiento, compases 53-5. ²³

Alrededor de 1740, la mayoría de los fagotes tenía la nota Sol sostenido grave, sin embargo, Bach ya había utilizado esta nota en la CANTATA BWV 185 compuesta en 1715. No se ha podido comprobar si el fagot que Bach utilizó para esta cantata, ya tenía esta nota; lo cierto es que en las tablas de posibilidades de los instrumentos de ese año, no aparece el Sol sostenido grave, sino hasta 1730, en uno de los fagotes de Denner. ¿Acaso se puede inferir que la utilización de esa nota por Bach probablemente motivó a constructores a agrandar el registro del fagot?

En la CANTATA BWV 155, Bach contaba con dos fagotes. Al primer fagot le asigna partes virtuosas, mientras que al segundo fagot le asigna el continuo. Esta es una cantata muy corta para cuatro voces solistas. Fue compuesta en 1716, estrenada el 19 de enero del

mismo año, para celebrar la *Epiphania*. De acuerdo con Whittaker, es la parte de fagot *Obbligato* más interesante entre las cantatas. El primer fagot es tratado como un solista en toda la obra. Bach explota al máximo todo el registro, siendo esta la primera vez que utiliza el fagot de esa manera.²⁵ Es muy probable que esta parte *Obbligato* fue ejecutada con dos fagotes diferentes puesto que la parte no solo sobrepasa el registro de los fagotes de la época, sino que, además, el solo consta de dos secciones bien definidas separadas por tres compases, tiempo suficiente para cambiar de instrumento. La primera parte del compás 1 al 33, tiene pasajes en el registro agudo, registro apropiado para el fagot *Chorist*. La segunda parte se mueve solo en el registro grave, registro apropiado para el fagot bajo.

MÚSICA

The image shows a musical score for four parts: Fagotto (Bassoon), Alto (Alto voice), Tenore (Tenor voice), and Continuo (Cello/Double Bass). The Fagotto part is the most active, featuring a melodic line with many slurs and a trill (tr) in the third measure. The Alto and Tenore parts are mostly rests. The Continuo part provides a steady bass line.

Ejemplo musical 4. Solo Obbligato. Bach, CANTATA BWV 155, (1716) partitura. II movimiento, compases 1-3.²⁶

Nuevamente, en la CANTATA BWV 147a (1716) empieza con un interesante “solo” entre la trompeta y el fagot hasta el compás 43, después el fagot dobla el continuo.

En ocasiones, Bach le asigna dos diferentes roles al fagot en la misma voz. Esta forma de

utilizar el fagot es una característica típica de Bach, en comparación con otros compositores. Podemos apreciar esta particularidad en la CANTATA BWV 21 (1718 – 1723) donde primero el fagot dobla el continuo y después hace un “Solo” con el cantante y vuelve al continuo.

The image shows a musical score for a choir and instruments. The parts are: Tromba (Trumpet), Fagotto (Bassoon), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The Tromba and Fagotto parts are marked with a star and the word "CHOR." above them. The Violino I part is marked "Oboi col Violino I." The Continuo part is at the bottom. The score shows the first three measures of the first movement.

Ejemplo musical 5. Dos diferentes roles en la misma obra. Bach, CANTATA BWV 147, (1716) partitura, I movimiento, compases 1-3.²⁷

MÚSICA

Oboe.

Violino I.
Trombone I.

Violino II.
Trombone II.

Viola.
Trombone III.

Soprano.

Alto.
frie - - - den. sei nun wie - der zu frie - den, zu -

Tenore
sei nun wie - der zu frie - - - - den. mei - ne

Basso.
denn der Herr thut dir Guts, denn der Herr thut dir Guts, thut dir

Fagotto.
Trombone IV.

Organo e Continuo

Ejemplo musical 6.

Dos diferentes roles en la misma obra.

Bach, CANTATA BWV 21, (1718 - 1723) partitura, II movimiento, compases 44-47.²⁸

Ejemplo musical 7.

Dos diferentes roles en la misma obra.

Bach, CANTATA BWV 21, (1718 - 1723) partitura, IX movimiento, compases 84-88.²⁸

En 1723, Bach escribe la CANTATA BWV 63 en Leipzig, para la Navidad. Fue durante este año que también compone el MAGNIFICAT. La cantata fue estrenada durante el servicio de la mañana de Navidad y, por la noche, estrenaron el MAGNIFICAT. La cantata se inicia con un trío de cuerdas y fagot. En esta obra, el fagot cambia varias veces de función: comienza como un pequeño ensamble hasta el compás 48 y, de ahí en adelante, doble la voz del bajo hasta el compás 89; luego asume una parte independiente hasta el compás 109 y del próximo compás hasta el final del movimiento, hace el continuo.

MÚSICA

A musical score for a single movement, likely a Partita, showing multiple staves. The top staff is a bass clef with a treble clef below it. Below that are two grand staff systems (treble and bass clefs). At the bottom are two more staves, possibly for figured bass. The music is dense with notes and rests, and includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

Ejemplo musical 8. Varios roles en el mismo movimiento. Bach, CANTATA BWV 63, (1723) *particella*, 1 movimiento, compases 9-15.²⁹

LA CANTATA BWV 42, (1725) comienza con una "Sinfonía"³⁰, probable el más bello movimiento instrumental dentro de las cantatas sacras. Este movimiento consiste en la alternancia de un trío de cuerdas y un trío de

dos oboes y fagot. En los compases 53 al 61, cambia a un dueto entre el primer oboe y fagot de gran belleza y virtuosismo para ambos instrumentos, luego vuelve a la alternancia entre los dos tríos.

A musical score for a single movement, likely a Partita, showing multiple staves. The top staff is a treble clef. Below that are two grand staff systems (treble and bass clefs). At the bottom are two more staves, possibly for figured bass. The music is dense with notes and rests, and includes dynamic markings like 'piano'.

Ejemplo musical 9. Pequeños ensambles instrumentales dentro de las cantatas. Bach, CANTATA BWV 42, (1725) *partitura*, 1 movimiento, compases 12-14.³¹

Otra característica que diferencia a Bach en el uso del fagot, son los continuos ornamentados. Sin bien es cierto que, durante el periodo barroco, era usual que los instrumentistas ornamentaran sus partes, no era común que el compositor lo hiciera, mucho menos con el bajo del continuo. En la CANTATA BWV 52, (1726), Bach rompe con la tradición, lo que podemos apreciar en la parte del fagot que sigue el continuo, pero claramente ornamentado. También en el RECITATIVO del IV movimiento de esta misma cantata, hay un dúo con la soprano, bastante inusual para la época.

La CANTATA BWV 149, tiene una historia particular. Aunque fue compuesta en 1716 en honor al Duque Christian of Sassen-Weissenfeld, fue re-escrita durante su período en Leipzig, entre 1723-1734. En un costado de la partitura aparece la fecha de 1728.³³ El primer Coral es el último movimientos de una de las cantatas seculares (BWV 208). El fagot tiene una parte independiente con pequeños “Solo”. El aria del VI movimiento fue descrita por Young de la siguiente manera:

“el sonido oscuro del fagot Obbligato, pinta una escena en la noche oscura de dos creyentes, que durante la vigilia esperan el amanecer, esto simboliza de acuerdo con el texto, el momento de la unión con Dios.”

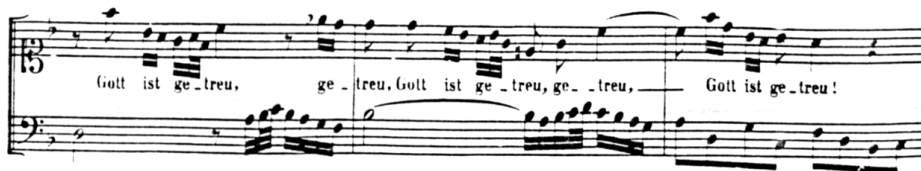
En este movimiento, el fagot es de gran importancia como solista. Comienza el movimiento con un “Solo” en corcheas hasta el compás 16; en el compás 17, los solistas –el tenor y la contralto– cantan un *canon* acompañados por el fagot en forma imitativa. Cuando las voces no están presentes, el fagot continúa con las corcheas como solista.

10.a



Ejemplo musical 10a y 10b. Continuo ornamentado y dueto. Bach, CANTATA BWV 52, (1726) partitura, I movimiento, compases 4-6 y IV movimiento, compases 10-2.³²

10.b



ARIE.

Fagotto

Alto

Tenore

Continuo

Seid wachsam, ihr heiligen

piano

Ejemplo musical 11. Fagot como solista. Bach, CANTATA BWV 149, (1723-1734) partitura, VI movimiento, compases 1-17.³⁴

Otra cantata que debemos señalar es la BWV 177, escrita en 1732, basada en el Himno del siglo XV de Alexander Agricola (1446-1506). Inclusive, conserva el nombre original en esta cantata; “*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*”. En los primeros movimientos pide en la partitura “sin fagotto”, para dejar todo el esplendor del fagot al IV movimiento, que es un aria para tenor, violín y fagot *Obbligato*. En este movimiento, las tres par-

tes son de igual importancia como solistas. La parte de fagot es sumamente difícil tanto musical como técnicamente. Probablemente se tocó con un fagot *Chorist* ya que es el único con el registro apropiado. Para cerrar la obra, Bach escribe un Coral muy corto con cuatro voces solistas con el fagot doblando el bajo (cantante) y con pequeñas incursiones solísticas cuando la voz del bajo reposa.

Ejemplo musical 12. Fagot como solista. Bach, CANTATA BWV 177, (1732) partitura, IV movimiento, compases 1-11. ³⁵

Conclusión

Hemos analizado once cantatas religiosas de las veintinueve cantatas religiosas de Bach, que incluyen fagotes en su instrumentación. Para este análisis se escogieron las obras más significativas en cuanto al uso de ese instrumento. Vimos cómo, en las cantatas más tempranas, el fagot era utilizado como instrumento grave para dar soporte al continuo y color a

las texturas instrumentales. Después, Bach comenzó a asignarle diferentes funciones al fagot, además del continuo, explotando todos los recursos en los registros graves y, también, en el registro agudo. La transformación se fue dando paulatinamente ya que, en las cantatas intermedias, el fagot, en el mismo movimiento, hace el continuo, después un "Solo" y vuelve al continuo como en las CANTATAS BWV 147, 21 Y 63. En las cantatas más tardías, existe una

función mucho más definida de solista o haciendo dúo con cantantes en otros instrumentos, como lo pudimos ver en las CANTATAS BWV 149 y en la 177. También pudimos apreciar el uso de diferentes tipos de fagotes. Aunque en la época había una gama de instrumentos, el uso del tenor se fue definiendo como el preferido (ver ejemplo musical 11). De esta predilección se deduce que era el fagot el que tenía un registro más grande en comparación con los otros (desde el Do 3 a Sol 5, y algunos más sofisticados tenían un La 2 grave), y que poseía cuatro llaves, lo que facilitaba su ejecución³⁶. El cuadro 1 presenta cada uno de los movimientos de las cantatas religiosas de Bach en los que el fagot está presente.

También podemos apreciar, en la segunda columna, el registro utilizado en cada obra. Como dato curioso, solo en dos cantatas aparecen instrumentados en la partitura dos fagotes. Sin embargo, en la orquesta de Leipzig, Bach disponía de dos fagotistas. Alrededor de este tema, existe una gran inquietud entre los directores de orquesta desde hace mucho tiempo: si el fagot debe tocar todos los continuos, aun cuando

no esté indicado en la partituras. Algunos musicólogos sostienen diferentes y controversiales puntos de vista. Charles Terry, estudioso de la vida y obra de Bach, afirma que si no está en la

Cuadro 1.
Cantatas de J. S. Bach, cuya instrumentación incluye al menos un fagot.

Cantata	Registro ³⁷	Corales	Arias	Recitativos	Dúos, tríos... instrumentales
BWV 131	Mi3-Re5	II-IV-VI	III		I
BWV 71	Sib2-Do	I-VI-VII		VI	
BWV 18	DO3-Mi5	V		II-III	I
BWV 12	Do3-Do5	II-VII		III	
BWV 72	Do3-Re5	I-VII	III		V
BWV 99	Do3-Fa5		IV-VIII	I-III-VII	
BWV 61	Do3-Mi5	VI			I
BWV 31	Sol2-Re5	II-IX			I
BWV 165	Mi3-Do5		I	IV	VI
BWV 185	Mi3-Re5	VI	III-V	II-IV	
BWV 162	Do3-Do5		I		
BWV 155	Sol2-Re5				II*
BWV 75	Mi3-Mi5	I*			
BWV 21	Do3-Mi5	II-VI-IX-XI	V	IV-VII	I
BWV 147	Re3-Mi5	I			
BWV 186	Do3-Fa5	I			
BWV 70	Do3-Mi5	I	II-IV-VII-IX	III-V-VIII	
BWV 63	Do3-Mi5	I-VII		VI	
BWV 66	Do3-Fa5	I-VI	II		
BWV 44	Do3-Fa5	II-IV-VII	III-VI	V	I
BWV 42	Sol2-Re5	IV-VII	III-VI	II-V	I
BWV 110	Do3-Fa5	I	II		
BWV 52	Do3-Mib5	I-VI	III-V	II-IV	I
BWV 149	Sol3-Sol5	I-VII	VI		
BWV 174	Do3-Mi5				I
BWV 159	Re3-Mi5		II		
BWV 177	Mib3-Sol5		IV		V
BWV 69	Sib2-Fa5	I-VI	III-V	II-IV	
BWV 143	Do3-Fa5	I-VII	IV-V-VI		

*Las únicas dos cantatas que están instrumentadas con dos fagotes.

partitura, no debe usarse. Por otro lado, Alfred Dür y Konrad Brand, creen que el fagot debe ser incluido en todas las obras. Su afirmación se sustenta en documentación y no en las partituras. Uno de los documentos mencionados son los archivos de las orquestas que Bach dirigió en las ciudades de Weimar, Cöthen y la de Leipzig. En la orquesta Weimar tenía un fagotista de planta: Christian Gustav Fischer, hasta 1714, habiendo sido sustituido por Bernhard George Ulrich. Ambos fueron miembros regulares con salario completo. La orquesta de Cöthen tenía dos fagotistas: Joh. Christopher Torlee y Johanes Heinrich Freytag, quienes también eran estudiantes de fagot en la Escuela de Música de Santo Tomás y contratados, posteriormente, en la Orquesta Municipal de Leipzig. Otro documento que se considera importante es el memorándum enviado por Bach a la Municipalidad de Leipzig, 1730, en que solicita dos fagotistas para su orquesta³⁹. Sería un tanto contradictorio en la insistencia de Bach por contratar fagotistas, para después no utilizarlos. En mi opinión, el fagot se debe usar doblando el continuo, aunque no se mencione en la partitura, ya que, si por tradición, así se hacía, para qué mencionarlo. Existe, además, otro detalle curioso. En algunas partituras, en trozos específicos dicen “sin fagot”, o sea ¿qué debemos inferir, que lo demás debía ser “con fagot”?

De todo lo anterior podemos afirmar que Bach contribuyó enormemente al desarrollo del fagot, tanto inspirando a instrumentistas a mejorar la ejecución, como a constructores a evolucionarlo. Además, le dio al fagot un puesto importante en la incipiente orquesta

clásica que compositores como Haydn, Mozart y hasta el mismo Beethoven continuaron y reforzaron. Gracias a ellos, hoy día el fagot es parte de la instrumentación moderna de las orquestas sinfónicas.

Notas

1. Günter Joppig, *The Oboe and the Bassoon*, trans. Alfred Clayton (Oregon: Amadeus Press, 1988), 41.
2. John Henry van Der Meer, *Musikinstrumente*, (Nürnberg: Prestel-Verlag München, 1883), 65,129; Joppig, 23.
3. Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II*, trans. David Z. Crookes (Oxford: Clarendon press, 1986), 48-49.
4. Anthony Baines, *Musical Instruments Through the Ages*, 2d. ed. (New York: Walker Publishing Co., 1976), 212.
5. Joppig, 87.
6. Albert Reimann estudioso de la historia del fagot, nos dice que no había diferencia entre el *curtall* y el fagot que describe Praetorius. Solo había muchos nombres para el mismo instrumento: *Phagotum - fagotto - Fagott - dulcian - curtall - Basson - Sztort*. En Alemania además, existía un problema adicional de género, si el nombre era masculino (der Fagott); o femenino (die Fagott), por último se fue quedando el nombre neutro “das Fagott” que es el que conserva en la actualidad (Joppig, página 36).
7. Joppig, 37.
8. Praetorius, 43.
9. La familia Hotteterre también construyó oboes en piezas.
10. van Der Meer, 136.

11. Adam Carse, *The history of Orchestration* (London: Constable and Company, 1964), 32-60 y 112.
12. Gottfried S. Fraenkel, *Pictorial and Decorative Title Pages from Music Sources*, (New York: Dover Publications, Inc., 1968) 10.
13. Fraenkel, 47.
14. Betran-Patrc, Marie Clare, *La musique au temps de Bach*. (Oxford: Oxford Press, 1993), 7.
15. Charles Sanford Terry, *Bach's Orchestra* (London: Oxford University Press, 1932), 5.
16. Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, Massachusetts: The Beknap Press of Haevard University Press, 1969), 127-29.
17. La edición Bach-Gesellschaft editó toda la obra de Bach.
18. Charles Sanford Terry, *J.S. Bach cantata texts sacred and secular* (London: Constable and Company Ltd., 1926), 9.
19. La edición Bach-Gesellschaft que editó toda la obra de Bach, las ordenó según las fueron encontrando y no cronológicamente, por esta razón los números del catálogo (BWV) no coinciden con los años en que fueron escritas.
20. Lawrence Dreyfus, *Bach's Continuo Group* (Cambridge: Harvard University Press, 1987), 118-19.
21. Johann Sebastian Bach, *Bach-Gesellschaft*, vol. 28: CANTATA BWV 131 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1887; reprinted Ann Arbor: J.W. Edwards, 1947), 5.
22. *Bach-Gesellschaft* ed. vol. 35, 57.
23. *Bach-Gesellschaft*, ed. vol. 7, 21.
24. Dreyfus, 119.
25. Alec Robertson, *The Church Cantatas of J.S. Bach*, (New York: Praeger Publishers, 1972) 55-56.
26. *Bach-Gesellschaft*, ed. vol. 32, 87.
27. *Bach-Gesellschaft*, ed. vol. 30, 193.
28. *Bach-Gesellschaft*, ed. vol. 5, 41 y 60.
29. *Bach-Gesellschaft*, ed. vol. 16, 54.
30. Es un movimiento instrumental (sin cantantes) que se usaba desde el barroco temprano, como introducción a la *Sacred Cantaten*.
31. *Bach-Gesellschaft*, ed. vol. 10, 66.
32. *Bach-Gesellschaft*, ed. vol. 12, 27 y 43.
33. Robertson, 292.
34. *Bach-Gesellschaft*, ed. vol.30, 294.
35. *Bach- Gesellschaft* , ed. vol. 35, 227.
36. *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, ed. Curt Sachs (Berlin: Breikopf und Härtel, 1897), s.v. "Fagot".
37. Los registros que aparecen en el cuadro 1 son la distancia entre la nota más aguda a la nota más grave, en donde Bach usa el fagot en cada cantata.
38. Musicólogos alemanes ambos relacionados con el *Neue Bach Ausgabe*
39. Dreyfus, 116-117.

Bibliografía

- BACH, JOHANN SEBASTIAN
 1972 **Cantatas**. Norton Critical Score, ed. Gerhard Herz. New York: W.W. Norton Co.
- BAINS, ANTHONY
 1976 **Musical Instrumentos Through the Ages**. 2nd. Ed. New York: Walter Publishing Co.

- BELTRANDO-PATIER, MARIE-CLAIRE
 1993 **La musique au temps de Bach.** Oxford: Oxford University Press.
- BESSARADOFF, NICOLAS
 1987 **Ancient European Musical Instruments.** Boston: The Harvard University Press.
- CARSE, ADAM
 1925 **The History of Orchestration.** New York: Dover publications, Inc.
- DREYFUS, LAURENCE
 1987 **Bach's Continuo Group: Players and Practices in his vocal works.** New York: Harvard Press.
- FRAENKEL, GOTTFRIED S.
 1968 **Pictorial and Decorative Title pages from Music Sources: 201 examples from 1500 to 1800.** New York: Dover publications, Inc.
- JANSEN, WILL
 1978 **The Bassoon: Its History, Construction, Makers, Players and Music.** Netherlands: Uitgeverij Frits Knuf Buren.
- JOPPIG, GÜNTER
 1988 **Oboe und Fagott: Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik.** Stuttgart: Hallwag Verlag Bern.
- LANGWILL, LYNDESAY G.
 1965 **The Bassoon and the Contrabassoon.** Toronto: General Publishing Co.
- MARSHAL, ROBERT L.
 1989 **The Music of Johann Sebastian Bach.** New York: Schirmer Books.
- PRAETORIUS, MICHAEL
 1986 **Syntagma Musicum II.** Translated from German by David Z. Crookes. Oxford: Clarendon Press.
- 1884-1897 **Real-Lexikon der Musikinstrumente.** Edited by Curt Sachs. S.v. "Fagott" Berlin: Breitkopf und Härtel.
- ROBERTSON, ALEC
 1972 **The Church Cantatas of J.S. Bach.** New York: Praeger Publishing.
- TERRY, CHARLES SANFORD
 1932 **Bach's Orchestra.** London: Oxford University Press.
- 1926 **Cantata Texts.** London: Constable and Company.
- The New Harvard Dictionary of Music.**
 1986 Edited by Don Michael Randel S.v. "Cantata", "Curtall" y "Dulzian". Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- SADIE, STANLEY
 1984 **The New Grove Dictionary of Musical Instruments.** New York: Macmillan Press limited. S.v. "Bassoon", by William Waterhaus.
- VAN DER MEER, JOHN HENRY
 1983 **Musikinstrumente.** München: Prestel-Verlag.
- WERNER, NEUMANN
 1947 **Joh. Seb. Bach's Handbook of Cantatas.** Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- YOUNG, W. MURRAY
 1989 **The Cantatas of J. S. Bach.** Jefferson: McFarland, Publishers.
- YOUNG, PHILLIPS T.
 1982 **Twenty-five Hundred Historical Woodwind Instruments.** New York: Pendragon Press.