



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Estudio analítico e interpretativo de la obra para fagot solo *Trittico* de Vincenzo Menghini

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Fernando Santamaría González

DNI: 48671212-S

Director/a del TFG: Rafael Zanón Miquel

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024



RESUMEN

El presente trabajo está basado en la obra *Trittico per solo fagotto* del fagotista, pedagogo y compositor italiano Vincenzo Menghini. Esta obra destaca por ser requerida en diferentes concursos de fagot de gran importancia. Para la consecución de este trabajo se ha elaborado una síntesis biográfica del compositor, una entrevista personal con una serie de preguntas respecto a la obra y otras composiciones del autor, así como una investigación de carácter documental para comprender el contexto histórico de las diferentes escuelas europeas de fagot y la repercusión que tuvieron el sistema francés y el sistema alemán.

Este trabajo está pensado para profundizar en la información biográfica del autor, otorgar el reconocimiento que merece su figura, realizar una relación entre la obra en cuestión y sus anteriores composiciones y, gracias a la entrevista, realizar una interpretación lo más fiel posible a la propuesta interpretativa del compositor.

Palabras clave: fagot, Menghini, *Trittico*, escuela italiana, música contemporánea.

ABSTRACT

The present work is based on the piece Trittico per solo fagotto by the Italian bassoonist, pedagogue and composer Vincenzo Menghini. This piece is notable for being required in various important bassoon competitions. For the completion of this work, a biographical synthesis of the composer has been developed, a personal interview with a series of questions regarding the piece and other compositions by the author, as well as documentary research to understand the historical context of the different European bassoon schools and the impact of the French and German systems.

This work is intended to delve into the biographical information of the author, grant the recognition that his figure deserves, establish a relationship between the piece in question and his previous compositions, and, thanks to the interview, achieve an interpretation as faithful as possible to the composer's interpretative proposal.

Keywords: *Bassoon, Menghini, Trittico, Italian school, contemporary music.*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a mi madre y a mi hermana la labor que han realizado a lo largo de toda mi etapa formativa. Desde ilusionarme con la música cuando solamente era un niño, pasando por todas las tardes y noches de sacrificio durante los ensayos, hasta poder brindarme la oportunidad de adquirir un fagot profesional y poder apostar por esta disciplina. También quisiera acordarme de los que ya no están con nosotros: gracias a mi padre por ser él quien me introdujo en el mundo del arte y la música. Gracias por vuestro tiempo y vuestra confianza en mí.

También quisiera darle las gracias y el reconocimiento que merece a Rafael Zanón. Gracias por ser un padre en la música, un referente como fagotista y una gran influencia como persona. Gracias por estar en los momentos más importantes de mi formación como músico y por transmitirme tu buen gusto a la hora de interpretar, tu experiencia como músico y profesor y tus conocimientos. Gracias por siempre tener una respuesta para cualquier pregunta y por hacerme salir motivado de cada clase, con la intención de demostrarte la semana siguiente que tus indicaciones me habían hecho progresar y crecer musicalmente.

Por supuesto, agradecer a mi pareja todo el apoyo, la felicidad y la ayuda que me ha brindado en los momentos más difíciles y su energía transmitida cuando la mía era escasa.

Por último, quisiera realizar un agradecimiento especial al maestro Vincenzo Menghini. Gracias por su labor, tanto en la realización de este trabajo, como docente y figura histórica de nuestro instrumento, así como toda su sabiduría y anécdotas compartidas durante nuestra estancia juntos.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Definición del objeto de estudio.....	1
1.2	Justificación.....	1
1.3	Estado de la cuestión	3
1.4	Objetivos	4
1.5	Metodología y estructura.....	4
1.6	Dificultades y facilidades	5
2	MARCO TEÓRICO – CONTEXTUALIZACIÓN	7
2.1	Vincenzo Menghini	7
2.2	Breve recorrido histórico del fagot y su desarrollo	15
2.3	<i>18 Studi per Fagotto in preparazione alla musica contemporanea</i> de Vincenzo Menghini.....	18
2.4	Catálogo de métodos históricos de estudio para fagot	21
3	ANÁLISIS DE LA OBRA	25
3.1	Origen y elección de los tres movimientos	25
3.2	Estilo compositivo y estética.....	26
3.3	Análisis musical	28
4	RESUMEN DE LA ENTREVISTA A VINCENZO MENGHINI	41
5	CONCLUSIONES.....	45
6	BIBLIOGRAFÍA	47
6.1	Webgrafía	47
	ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	49
	ÍNDICE DE TABLAS.....	51
	APÉNDICE DOCUMENTAL	53

1 INTRODUCCIÓN

En el siguiente apartado definiremos el objeto de estudio y explicaremos la motivación principal para realizar este trabajo. Además, describiremos las diferentes fuentes consultadas, las diversas metodologías empleadas y los objetivos a alcanzar, así como las dificultades y facilidades encontradas durante la realización de este trabajo.

1.1 Definición del objeto de estudio

El objeto de estudio durante la realización y la exposición de este trabajo se centrará en la obra *Trittico per solo fagotto* del ilustre fagotista, compositor y pedagogo italiano Vincenzo Menghini. Para ello será de vital importancia ahondar de manera exhaustiva sobre la vida del compositor: desde su infancia, pasando por su etapa de juventud y llegando hasta su etapa de madurez, así como también lo será comprender por qué compuso esta obra: qué razón o razones fueron las que le llevaron a componerla, de dónde viene y qué opinión formada tiene él sobre la música contemporánea en cuanto a fagot se refiere.

También será de carácter imperativo el análisis formal de la obra en cuestión, así como comprender el contexto histórico y social en el que se encontraba el compositor en el momento de componer y, más tarde, publicar el *Trittico*.

Por último, la recopilación de diversas fuentes de información como la propia partitura de la obra, los estudios previos a esta, también compuestos por el maestro Menghini, una entrevista personal al compositor donde se realizará una síntesis biográfica y una serie de preguntas respecto a la obra en la que gira en torno este trabajo, serán necesarias para llevar a cabo la finalización de este.

1.2 Justificación

La justificación detrás de este proyecto radica en un desafío personal originado por la necesidad de llenar un vacío en mi conocimiento académico en cuanto a la correcta interpretación y ejecución de música contemporánea para mi instrumento. Durante mi

formación académica en el grado profesional, pude abordar únicamente dos obras de estilo contemporáneo para fagot: las *Seis bagatelas para quinteto de viento* de György Ligeti¹ y la *Sonata para fagot y piano* de Paul Hindemith.² Ambas composiciones las trabajé en el ámbito de la asignatura de música de cámara y solamente durante el último año del grado profesional, lo que dejó una amplia brecha en mi formación en este género ya que nunca lo trabajé en la asignatura propia de mi especialidad. Por suerte, D. José Jaime Sempere Linares y D. Antonio Pérez Abellán, mis profesores en aquel momento, pudieron guiarme en la interpretación correcta. En especial, Antonio Pérez, quien había sido alumno del compositor alemán Karlheinz Stockhausen³ y tenía un conocimiento descomunal sobre las nociones y esencia de la música moderna.

Posteriormente, al acceder al grado superior, el reencuentro con la música contemporánea tuvo un gran impacto para mí ya que, tan solo en el primer año, trabajé dos obras de este estilo. Sentí una mezcla entre impotencia y necesidad de querer seguir profundizando en esta música ya que para mí era casi desconocida puesto que, durante toda nuestra formación, los fagotistas solemos trabajar numerosas piezas de estilos como el barroco, clasicismo y romanticismo, épocas históricas donde nuestro instrumento tuvo un auge y esplendor considerables. La suma de estas adversidades fue elaborando en mí una necesidad de querer introducirme de lleno en este ámbito. En el último año de mis Enseñanzas Superiores de música, he tenido la suerte de tener a D. Rafael Zanón Miquel como profesor de fagot. Él ha sido una fuente de inspiración y motivación para elegir esta obra como trabajo. Gracias a sus conocimientos y a su pasado como alumno del propio Vincenzo Menghini, he podido trabajar estudios contemporáneos y diversas obras de este estilo como nunca antes durante mi formación.

¹ György Sándor Ligeti (28 de mayo de 1923 – 12 de junio de 2006) fue un compositor húngaro que más tarde se nacionalizó austríaco, considerado como un compositor de gran relevancia del siglo XX.

² Paul Hindemith (16 de noviembre de 1895 – 28 de diciembre de 1963) fue un compositor, violista y musicólogo alemán. Está considerado como uno de los compositores más influyentes de la música de la primera mitad del siglo XX.

³ Karlheinz Stockhausen (22 de agosto de 1928 – 5 de diciembre de 2007) fue un compositor alemán ampliamente reconocido como uno de los más destacados y polémicos de la música del siglo XX.

1.3 Estado de la cuestión

Al realizar este trabajo sabía que existía escasa documentación alrededor de Vincenzo Menghini y de sus composiciones, por lo tanto, la principal adversidad a superar sería conseguir una fuente de información consistente que supliera esta laguna documental. Para ello, decidí acudir al congreso de fagot organizado por la asociación Confagotas⁴ en diciembre de 2023 con la intención de poder concretar una cita con el propio Menghini para realizar una entrevista en la que tratásemos todas las preguntas pertinentes en torno a su biografía y a este trabajo y, en caso de que fuera posible, recibir una *masterclass*.

Por un lado, tenemos un trabajo sobre la vida de Vincenzo Menghini realizado por Lydia Alea Fernández⁵ en 2012 y titulado: *Vincenzo Menghini, vida y experiencia de un fagotista en la segunda mitad del S.XX*, el cual nos servirá para extraer cierta información biográfica del compositor y juntarla así con la información de la entrevista personal; también acudiremos al libro de James Kopp⁶ titulado: *The Bassoon*, el cual nos servirá para realizar todo el contexto histórico del fagot, de las escuelas europeas, de los diferentes sistemas de fagot y de fagotistas célebres como lo fueron los maestros de Menghini y el propio Menghini; además, utilizaremos el libro de Francisco Mas Soriano⁷ titulado *La Enseñanza Histórica del Fagot*, para poder profundizar en los métodos utilizados durante la época de Menghini como alumno.

Por otro lado, los libros de estudio y las partituras de Menghini sirven como documento a la hora de comprender su currículum vitae y sus pensamientos gracias a las anotaciones que él mismo escribe en estos documentos.

Por último, la entrevista servirá para realizar una correcta interpretación de la obra, junto a un correcto análisis de esta, una síntesis biográfica y nociones esenciales de sus principales ideas compositivas.

El maestro Vincenzo Menghini es una figura clave en el ámbito del fagot y la pedagogía del instrumento tanto en Italia como en el resto de Europa y además siempre ha tenido una

⁴ Asociación de fagotistas con sede en Asturias.

⁵ Antigua alumna de fagot del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias.

⁶ Fagotista, fabricante de cañas y escritor oriundo de Portland, Oregon.

⁷ Catedrático de la especialidad de fagot en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

estrecha relación con España. Alumno de dos grandísimos fagotistas como lo fueron Aldo Montanari⁸ y Enzo Muccetti,⁹ pioneros de la escuela de fagot italiana, terminó cosechando éxitos como músico en diferentes orquestas. Además, ha tenido el honor de haber sido dirigido y reconocido por distintos directores emblemáticos como uno de los grandes fagotistas de su generación debido a su estancia como fagot solista en la orquesta del teatro La Scala de Milán, ciudad natal de Menghini. Después de toda una vida dedicada a la docencia, a la ópera y a la música orquestal, actualmente está disfrutando de su jubilación, pero sigue colaborando apasionadamente en congresos y *masterclass*, mostrando su total predisposición a quien pueda requerir sus conocimientos.

1.4 Objetivos

Los objetivos principales que se pretenden conseguir con la realización de este trabajo son los siguientes:

- Dar a conocer la obra y al compositor, como así también su influencia en la pedagogía del fagot.
- Comprender la obra a través de la realización de un análisis formal de la misma, mediante los conocimientos adquiridos previamente y durante la realización de este trabajo.
- Profundizar y conocer el contexto histórico, en lo que a fagot se refiere, en el momento en el que se compuso esta obra.
- Interpretar la obra de manera adecuada según la entrevista personal al propio compositor, el análisis realizado durante el trabajo y los conocimientos adquiridos durante las Enseñanzas Superiores de Música.

1.5 Metodología y estructura

Como la intención principal del trabajo es poder interpretar y ejecutar la obra de manera correcta y adecuada a su estilo, nos encontramos ante un trabajo de carácter performativo, pero no por ello vamos a dejar de hacer una investigación documental sobre la información

⁸ Aldo Montanari primer fagot de La Scala de Milán y profesor del Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán.

⁹ Enzo Muccetti (Corfinio, 29 de junio de 1912 – Parma, 24 de marzo de 1977), fagotista de La Scala de Milán y profesor del Conservatorio Arrigo Boito de Parma fundado en 1877).

que pueda ser útil para el trabajo, dividida en dos fases durante el transcurso de los meses: recopilación y redacción. Esta metodología será de carácter cualitativo, puesto que vamos a recopilar y analizar la información obtenida.

Primero, se concertará una cita con Vincenzo Menghini durante el transcurso del congreso de fagot organizado por Confagotas en el municipio asturiano de Navia, con la intención de realizarle una entrevista en la que se tratarán todas las dudas pertinentes sobre su biografía, su obra, su estilo compositivo y se organizará una clase magistral sobre la correcta interpretación del *Trittico per solo fagotto* bajo la guía del mismo compositor.

Después, se realizará una síntesis biográfica del compositor, ayudándonos del contenido de la entrevista personal, del trabajo realizado sobre la vida de Menghini por parte de una antigua alumna de fagot del Conservatorio Superior del Principado de Asturias y del propio currículum que el autor escribe en el anexo de sus composiciones, además de los documentos fotográficos cedidos por él mismo. Por lo tanto, se utilizará material físico, como la entrevista realizada al compositor durante la elaboración de este trabajo, libros sobre la historia del fagot y las diferentes escuelas europeas de fagot, libros que traten sobre la música contemporánea y su contexto y los estudios del compositor donde escribe anotaciones. También se utilizará material digital, como los artículos de revistas musicales digitales y tesis doctorales donde Menghini ha concedido alguna entrevista.

Se utilizará una metodología analítica para el análisis musical de la pieza sobre los tres movimientos de la obra y se compararán con los tres estudios contemporáneos de 1978, del mismo compositor, que dieron lugar al nacimiento de esta pieza.

Por último, se realizará una interpretación con todo el conocimiento musical, teórico y práctico, adquirido durante mis estudios en las Enseñanzas Superiores, además de la información recopilada durante la realización del trabajo y en la entrevista con el compositor.

1.6 Dificultades y facilidades

Las principales dificultades ante las que nos encontramos a la hora de elaborar este trabajo son la escasez documental en torno al compositor, su biografía, logros remarcables y sus obras. A esto último, hay que agregarle la difícil tarea que resulta la recopilación de datos

anteriores a 1980 ya que prácticamente es imposible encontrar información detallada sobre las orquestas más longevas de manera digital, al igual que ocurre con contemporáneos de la época de Menghini y previos a él, los cuales realizaron unos trabajos encomiables en la labor pedagógica del fagot y, de no ser por la tradición oral de las personas que pudieron ser sus discípulos, mucha de esta información se estaría perdiendo.

A todo ello, hay que añadir la poca, por no decir nula, información en castellano que podemos encontrar en torno al fagot que haga referencia al contexto organológico del instrumento durante el siglo XX y a los métodos de estudio que se utilizaban y las obras de estilo contemporáneo que se programaban.

Por otro lado, gracias a que mi actual profesor, Rafael Zanón, pudo ser alumno del señor Menghini mientras este todavía ejercía la docencia, he podido llegar a la reunión con Menghini con mucho más conocimiento sobre su vida, su carácter, sus logros y sus composiciones que no hubiera sido posible de otra manera. Esto me ha facilitado poder elaborar unas preguntas biográficas concisas sobre su juventud y estudios, como también sobre su etapa como pedagogo, su etapa como compositor y el origen e interpretación del *Trittico*, además de las propias anécdotas que me ha podido contar el maestro Menghini en referencia a su dilatada experiencia adquirida como músico de orquestas de primer nivel y renombre mundial y como docente durante 50 años.

Además, hay que agradecer una vez más la labor de Vincenzo Menghini, por su gentil recibimiento, la cesión de material fotográfico y su total colaboración y disposición, ya que hizo que todo fuera muy sencillo desde el primer contacto con él.

2 MARCO TEÓRICO – CONTEXTUALIZACIÓN

Durante el siguiente apartado, elaboraremos una síntesis biográfica y una contextualización de nuestro protagonista a través de las diversas fuentes de información recopiladas. Además, se profundizará en el contexto histórico del instrumento en la época en la que Menghini fue estudiante y docente para saber cómo afectó este hecho en la pedagogía del fagot. Por último, se llevará a cabo un catálogo de los métodos más importantes para fagot y se relacionarán con los métodos más utilizados por Vincenzo Menghini.

2.1 Vincenzo Menghini

Infancia, juventud y estudios

Vincenzo Menghini nace en Milán el 17 de septiembre del año 1941. Menghini (2023) conoce el fagot desde muy pequeño, pues tanto su padre¹⁰ como su abuelo¹¹ fueron fagotistas ilustres: su padre, primer fagot de la orquesta del Teatro de La Scala de Milán y su abuelo paterno, primer fagot de la orquesta de la RAI de Milán (véase apéndice documental p. 53).



Ilustración 1: Fiore Menghini, abuelo de Vincenzo Menghini, con un sarrusofón. Fuente: Vincenzo Menghini.

¹⁰ Sigifredo Menghini. (1907 – 1946).

¹¹ Fiore Menghini. (1865 - 1947).

Cuando Menghini tiene 5 años, su padre fallece a la edad de 39 años, en 1946. Este hecho marcará la vida del músico y pedagogo italiano para siempre en muchos rasgos de su carácter. En primer lugar, Menghini (2023) decide ser fagotista debido a este trágico suceso y, en segundo lugar, muchos años más tarde, en 1993, decide jubilarse bastante joven por el miedo a fallecer de la misma manera que su padre. Su padre había fallecido debido a una pulmonía después de una representación en el Teatro La Scala bajo la batuta de Arturo Toscanini que tuvo lugar para conmemorar la reapertura del teatro después de haber sido bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial¹² (véase apéndice documental p. 53). Además de perder a su padre, al año siguiente, en 1947 fallece su abuelo paterno, quedando así huérfano de familiares fagotistas que le pudieran guiar en la educación y el perfeccionamiento de este instrumento. En consecuencia, Menghini recibe como herencia el fagot francés de la marca Buffet Crampon¹³ de su padre (2023, p. 53 apéndice documental).



Ilustración 2: Orquesta Svizzera en 1928. Sigifredo Menghini (Tercer lugar, fila inferior por la izquierda). Fuente: Vincenzo Menghini.

¹² Durante la guerra el teatro de La Scala había sufrido daños en su infraestructura durante los bombardeos. En 1946, Toscanini regresó de Estados Unidos y organizó ese concierto de reapertura.

¹³ Compañía francesa de fabricación de instrumentos entre los que se encuentra el fagot de sistema francés, fundada en 1825 y reconocida mayormente por sus clarinetes.

En el año 1952, con 11 años, consigue una plaza en el conservatorio de Milán,¹⁴ pudiendo así desarrollar sus estudios como fagotista. Primero, de la mano de Aldo Montanari, quien fue compañero de su padre en la orquesta, y seguidamente de Enzo Muccetti, ambos fagotistas del Teatro La Scala de Milán y padres de la escuela italiana de fagot que conocemos hoy en día. Menghini siempre le ha profesado muchísima admiración a Muccetti. Para él es muy importante que un alumno tenga un padre en la música, un referente y eso era lo que Muccetti suponía para él (2023, véase apéndice documental p. 54).



Ilustración 3: Vincenzo Menghini con fagot francés a los 12 años. Fuente: Vincenzo Menghini.

Durante esta época de estudios cabe destacar que Menghini comenzó a estudiar con el maestro Montanari, utilizando un fagot con sistema francés, puesto que era el sistema que se utilizaba mayoritariamente en esa época en Italia. Sería después del fallecimiento de Aldo Montanari, en el año 1964, cuando Enzo Muccetti tomó el relevo en la tutela de la enseñanza de fagot. Este último fue quien introdujo a Menghini en el sistema alemán de la

¹⁴ Conservatorio «Giuseppe Verdi» fundado en 1807 y situado en el claustro de la iglesia barroca de Santa María de la Pasión.

casa Heckel,¹⁵ por lo tanto, durante su etapa formativa Menghini trabajó con los dos sistemas conocidos para fagot (2023, véase apéndice documental p. 54).



Ilustración 4: Aldo Montanari con contrafagot Heckel. Fuente: Vincenzo Menghini.

A los 15 años, en 1956, comienza a tocar como fagot segundo en la orquesta del Teatro de Milán, junto al que más tarde sería su mentor, Enzo Muccetti, ambos bajo la batuta de Antonio Votto¹⁶ ya que en aquel momento no había director titular. Su debut tuvo lugar con la interpretación de *Don Giovanni*, tocando el octeto en escena. (Alea, 2012, p. 15). Durante este período de tiempo, desarrolla su experiencia tanto como músico, formando parte de diferentes grupos de cámara, a saber: I Solisti de Milano, Piccola Scala,¹⁷ Il Sestetto di Milano, Ottetto Classico Italiano, Ottetto della RAI y Quintetto Classico della RAI, como también de solista, siendo primer fagot en numerosas orquestas como la

¹⁵ Casa alemana de fabricación de fagotes, fundada en 1831. Reconocidos mundialmente por fabricar los fagotes de más alta calidad.

¹⁶ Antonio Votto (Plasencia, 30 de octubre de 1896 – Milán, 9 de septiembre de 1985) director de orquesta italiano.

¹⁷ Orquesta de música de cámara conformada a partir de la plantilla de la orquesta del teatro La Scala.

orquesta del Teatro La Scala, en la que trabajó 15 años, la Orchestra Lírca dell'arena di Verona, la Orquesta de cámara «Pomeriggi Musicali»,¹⁸ la Orchestra del Festival «Benedetti Michelangeli» di Brescia y la Orchestra Nazionale della RAI di Torino. Así pues, ha estado bajo la batuta de célebres directores del panorama musical como lo son Herbert von Karajan, Karl Böhm, Sergiu Celebidache, Claudio Abaddo, Ricardo Mutti, Daniel Barenboim, entre muchos otros. Combinó sus estudios con el trabajo como integrante de diversas orquestas, hasta finalizar sus estudios en 1960, a la edad de 19 años. (Alea, 2012, p.15)

Concursos, oposiciones y trabajo

En el año 1962 se presenta para ocupar la plaza de fagot en la Orquesta de Cámara «*Angelicum*»¹⁹ de Milán, obteniendo, además de dicha plaza, el privilegio de tener como compañero al maestro Ovidio Danzi.²⁰ Menghini (2023) confiesa que este último, junto a Enzo Muccetti, fueron dos de las personas que marcaron su vida musical de manera considerable. En sus propias palabras nos asegura que él tuvo la buena suerte de tener como maestros a unos muy buenos maestros: Montanari, Muccetti, Danzi y Bianchi.²¹ Con ellos cada día se aprendía algo. (véase apéndice documental p. 54).

¹⁸ Orquesta italiana residente en Milán, en el Teatro Dal Verme.

¹⁹ Orquesta de cámara fundada en Milán.

²⁰ Ovidio Danzi (Soresina, 27 de octubre de 1943 – Milán, 5 de abril de 2013) también fue alumno de Aldo Montanari y más tarde dedicó su vida a la fabricación de palas y cañas de fagot, ganándose una gran reputación en el mundo del fagot.

²¹ Virginio Bianchi fue un célebre fagotista previo a la época de Menghini. Famoso por su libro *12 Studi* de estilo contemporáneo.

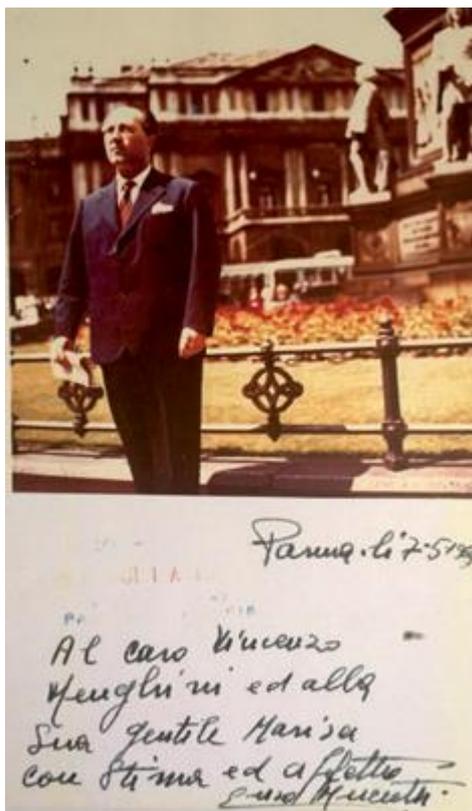


Ilustración 5: Enzo Muccetti. Fuente: Vincenzo Menghini.

Con esta última orquesta viajó durante 8 años por toda Europa ofreciendo giras de conciertos. Esto le brindó la oportunidad de poder desarrollar su faceta como solista, interpretando la *Sinfonía Concertante* de W.A. Mozart y los 37 conciertos para fagot y orquesta del compositor italiano Antonio Vivaldi, grabados con el sello discográfico *Ars Nova*.²² Gracias a estas giras, en el año 1966, se produce un hecho que cambiaría de manera drástica el itinerario de su vida en Italia: durante un viaje a Asturias para el estreno mundial de la *Serenata para fagot y orquesta* de Gian Francesco Malipiero, conoce a la que sería su futura mujer, con la que más tarde se casaría en 1968. (Osca, 2015, p.54).

En 1967, pudo comprarse un fagot de la casa Heckel y en 1970 consigue la plaza de Fagot Solista en la Orquesta de la RAI de Turín,²³ rechazando, además, la plaza de solista en la Ópera de Sidney, la cual le fue ofertada debido a sus éxitos cosechados. La obtención de

²² El sello discográfico «*Ars Nova*» tuvo gran fama durante los años 60, poco después se fue a la quiebra.

²³ La Orquesta Nacional de la RAI fue fundada en 1931 formada por cuatro orquestas. En el año 1994 se unifican quedando únicamente la RAI de Turín.

esta plaza, seguida de la obtención de la plaza como Catedrático de Fagot en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Turín, hicieron que Menghini se instalase en la ciudad de Turín hasta su jubilación, combinando estos trabajos con participaciones esporádicas en otras orquestas. (Osca, 2015, p.54).



Ilustración 6: Menghini estrenando su fagot alemán de la casa Heckel en 1967. Fuente: Vincenzo Menghini.

Docencia

Como profesor, el señor Menghini ha tenido alumnos muy prolíficos y virtuosos que hoy en día son solistas en las grandes orquestas de Europa. Algunos de estos ejemplos son: Danielle Damiano (solista de la Filarmónica de Berlín), Valentino Zuchiatti (fagot solista de la orquesta de La Scala de Milán), Mauro Russo (fagot solista de la orquesta del Teatro San Carlo de Nápoles), Francesco Furlanich (primer fagot *Maggio Musicale Fiorentino*), Massimo Data (primer fagot de *Pomeriggi Musicali*), Andrea Zucco (fagot solista de la Orquesta Santa Cecilia de Roma), Marco Caratto (primer fagot de la Orquesta Sinfónica de Euskadi), Roberto Giaccaglia (primer fagot de la orquesta del *Teatro alla Fenice* de Venecia y fagot primero en la Orquesta de la BBC), Domenico Braidotti (fagot solista de

la Orquesta Filarmónica de Udine), Paolo Calligaris (primer fagot en la Orquesta Filarmónica de Lubjiana), Fany Maselli (fagot de *London Symphony*), Domenico Zappone (solista de la Orquesta Filarmonía de Oviedo) y Diego Chenna (profesor en Friburgo y Novara) entre otros. (Osca, 2015, p.54).



Ilustración 7: Vincenzo Menghini en clase junto a Daniele Damiano. Fuente: 4ª Revista AFOES 2015.

Como pedagogo, debemos destacar la importancia de su método de estudios *18 studi per fagotto, in preparazione alla musica contemporanea* publicado en 1978 por la editorial italiana Scomegna.²⁴ Este libro, el cual trataremos en uno de los próximos apartados, fue y es considerado uno de los pilares fundamentales en la enseñanza del fagot en numerosos conservatorios tanto de Italia como de España y parte de Europa. Como compositor, hay que mencionar la publicación en 2015 de la obra planteada para este trabajo: el *Trittico per solo fagotto*, publicado por la editorial TrevCo Music Publishing²⁵ y los *12 Racconti Musicali per fagotto*, de la misma editorial.

En la actualidad, el maestro Menghini combina su apacible jubilación con la asistencia a diversos congresos, *masterclass* y actuaciones. El último ejemplo más reciente lo hallamos

²⁴ Editorial italiana fundada en 1974 por Roberto Villata y Gioachino Scomegna, con sede en La Loggia, Turín.

²⁵ Editorial estadounidense fundada en 1983 por Trevor Cramer. En 2020 sería adquirida por el fagotista estadounidense T.D. Ellis.

en diciembre de 2023, cuando fue invitado como profesor de clases magistrales junto a Sergio Azzolini²⁶ en el Congreso de Fagot de Navia organizado por la asociación Confagotas en Asturias.

2.2 Breve recorrido histórico del fagot y su desarrollo

Antes de poder hablar de la escuela italiana de fagot y de los métodos utilizados durante la etapa formativa de Vincenzo Menghini y, posteriormente durante su etapa como docente, debemos realizar un breve recorrido organológico e histórico del fagot para comprender todas las particularidades que tuvieron lugar simultáneamente.

Cabe mencionar que nuestro propósito no es profundizar en el origen del fagot y sus antecesores, como el dulcían²⁷ (o bajón renacentista en España), cuya característica era un sonido bastante similar al de la voz humana y estaba destinado a doblar las voces de los tenores y bajos en los coros religiosos de las iglesias renacentistas. (Reynolds, 2017, p.41).²⁸ Esto último terminó derivando siglos después en el uso del fagot barroco como refuerzo del bajo continuo.

Según Kopp en su libro *The Bassoon*, el fagot barroco que conocemos hoy en día y que está construido en 4 piezas, tuvo lugar en torno a la década de 1660 cuando Nicolás Hotteterre II²⁹ fue nombrado primer fagot en la capilla de Luis XIV.³⁰ (2012, pp.64-65). Estos fagotes apenas tenían 3 llaves y estarían pendientes de sufrir modificaciones severas tanto en la adición de llaves como en la modificación de la campana, con tal de adecuarse a la afinación correcta de la época.

Harían falta casi tres siglos de constantes mejoras en el instrumento para llegar a lo que hoy en día conocemos como el antecesor más cercano al fagot moderno, gracias al

²⁶ Virtuoso fagotista italiano que continúa en activo, alumno también del maestro Menghini.

²⁷ También conocido como bajón, es un instrumento de viento – madera utilizado en el Renacimiento. Se le considera como el antecesor del fagot barroco y estaba construido a través de una única pieza formada por un tubo largo, cónico y de dos taladros paralelos.

²⁸ Reynolds, R. R (2017). *The History, Development, and Perfomance of Extended Techniques on the Bassoon with Special Focus on Philippe Hersant's Hopi and Kalevi Aho's Solo V.*

²⁹ Nicolás Hotteterre II (1637 – 1694), fagotista y fabricante de instrumentos de viento – madera francés, miembro de la familia Hotteterre, compuesta por varias generaciones de músicos, compositores y fabricantes de instrumentos en Francia durante los siglos XVII y XVIII.

³⁰ Luis XIV o también conocido como Luis el Grande o el Rey Sol, fue rey de Francia desde 1643 hasta 1715.

fabricante francés Buffet Crampon y los alemanes Carl Almenröder,³¹ Johann Adam Heckel³² y Wilhelm Heckel.³³

Nuestro propósito es hacer hincapié en este fagot moderno y explicar la escisión que se produjo entre el sistema de fagot francés y el sistema de fagot alemán, además de comentar sus características y diferencias, respectivamente, y poder destacar la importancia y repercusión que tuvo esta división en los fagotistas de 1900 en adelante.

En lo que respecta a embocadura, golpes de lengua y producción del sonido, fagot francés y fagot alemán comparten características. La principal diferencia entre ambos sistemas la encontramos en el sonido, además de la digitación, el tipo de madera utilizada para su construcción y las dimensiones y fabricación de la caña. Tal y como relata Kopp (2012), a partir de 1847 empezaron a realizarse modificaciones en los fagotes con el deseo de cambiar el timbre del instrumento para que no fuera tan metálico como los fagotes antiguos. Por lo tanto, a partir de 1900 sobrevivieron tres tradiciones de fagot: el sistema alemán, el sistema francés y el sistema inglés,³⁴ aunque este último pronto cayó en desuso debido al auge de los otros dos (p. 149).

Las diferencias entre ambos modelos es un punto destacable que merece ser analizado, aunque sea de manera escueta, puesto que mientras el fagot alemán se construía con un taladro más ancho en la madera utilizada para el fagot, el fagot francés, en contraposición, resultaba ser más ligero y con menos taladro. Además, la caña del fagot alemán requería de mayor densidad y dureza en la madera, mientras que la caña del fagot francés requería todo lo contrario. Esta serie de diferencias otorgaba como resultado un sonido redondo, grave e incluso un color oscuro en el fagot alemán y un color más brillante junto a sonido más metálico, nasal y facilidad en los registros agudo y sobre agudo en el fagot francés.

³¹ Carl Almenröder (3 de octubre de 1786 – 14 de septiembre de 1843) fue un fagotista, fabricante y compositor alemán. Junto al investigador alemán Gottfried Weber, desarrolló el fagot de 17 teclas con tres octavas y media de ámbito. En 1831, tuvo una alianza con Johann Adam Heckel, con la intención de fabricar fagotes, que terminó en 1838 con la ruptura y la separación de la empresa.

³² Johann Adam Heckel (14 de julio de 1812 – 13 de abril de 1877) fue un entusiasta de la fabricación de instrumentos y del entendimiento de la acústica. Estuvo estrechamente ligado a la familia del compositor Richard Wagner.

³³ Wilhelm Hermann Heckel fue el hijo de Johann Adam Heckel y tomó el mando de la fábrica Heckel el 13 de abril de 1877, justo después de la muerte de su padre.

³⁴ El fagot de sistema inglés estaba basado en el antiguo modelo Savary del fabricante francés Jean Baptiste Savary, considerado el Stradivarius de los fagotes.

Con esto, podemos comprender por qué la mayoría de piezas o solos orquestales en los que el fagot adquiría gran relevancia y suponían un grado de dificultad para el intérprete, estaban pensados para la tesitura y el ámbito del fagot francés, haciendo que pasajes como el inicio de la *Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky,³⁵ el solo del comienzo del primer movimiento del *Concierto para piano en Sol Mayor* o el *Bolero* de Ravel³⁶ o el final del segundo movimiento de la *Sonata pour basson et piano* de Camille Saint – Saëns³⁷ resultasen mucho más prácticos y sencillos de ejecutar mediante el fagot francés.

FAGOTTO I

L'ADORATION DE LA TERRE
Lento tempo rubato

Colla parte
Solo ad lib.
poco accel.
T° I

Ilustración 8: Fragmento del solo de fagot en el comienzo de la *Consagración de la Primavera*. Fuente: Orchester Probespiel für Fagott Ed. Peters.

FAGOTTI

Solo
mf vibrato
mp

Ilustración 9: Fragmento del solo de fagot en el registro sobre agudo del *Concierto para piano en Sol Mayor* de Ravel. Fuente: Orchester Probespiel für Fagott Ed. Peters.

³⁵ Ígor Fiódorovich Stravinsky (17 de junio de 1882 – 6 de abril de 1971) fue un compositor y director de orquesta de origen ruso y uno de los músicos más importantes y trascendentales del siglo XX. Bastante atraído por el registro tenor y sobre agudo del fagot, le dedicó numerosos solos orquestales en sus diferentes composiciones sinfónicas.

³⁶ Joseph Maurice Ravel (7 de marzo de 1875 – 28 de diciembre de 1937) fue un compositor francés del siglo XX. Considerado uno de los mejores orquestadores de la historia de la música.

³⁷ Charles Camille Saint – Saëns (9 de octubre de 1835 – 16 de diciembre de 1921) fue un compositor, director de orquesta, organista, pianista y militar francés. Considerado un gran exponente de la música de los siglos XIX y XX.

2.3 18 Studi per Fagotto in preparazione alla musica contemporanea de Vincenzo Menghini

En 1978 y de la mano de la editorial italiana Scomegna, el maestro Menghini publicó el método de estudios titulado *18 Studi per Fagotto in preparazione alla musica contemporanea*. Pero antes de adentrarnos en la raíz de estos estudios, es importante entender el contexto musical en el que se encontraba nuestro protagonista durante aquella época, como también resulta importante entender el contexto histórico de la pedagogía para fagot durante aquel entonces.

En primer lugar, debemos mencionar a los creadores de la escuela italiana de la que Menghini pudo nutrirse durante sus años como estudiante. Esta escuela italiana, liderada por Ciro Stadio³⁸ y Aldo Montanari en un principio, y más tarde, por Enzo Muccetti, tuvo un papel de vital importancia durante la evolución de la pedagogía del fagot en Italia y en la sustitución del fagot de sistema francés por el fagot de sistema alemán. Acorde a lo que James Kopp relata en su libro *The Bassoon*, fue Ciro Stadio en 1908 el primer profesor que apostó por el fagot Heckel de sistema alemán para sus alumnos. (2012, p. 153). Así pues, el uso del fagot alemán de manera estandarizada todavía no se contemplaba como una opción en Italia.

Kopp (2012) añade que, posterior a esto, el uso del fagot francés en toda Europa fue mermando de manera moderada debido a la Primera Guerra Mundial.³⁹ Fue después de la Segunda Guerra Mundial⁴⁰ cuando los fagotistas italianos de renombre contemplaron como una posibilidad el cambio definitivo al fagot alemán. (p. 166).

De acuerdo con Kopp (2012), no sería hasta el año 1946, cuando Aldo Montanari, que había estado tocando durante varios años en Brasil,⁴¹ regresó a Italia para ocupar la plaza como fagot solista en la Scala de Milán con un fagot alemán de la casa Heckel y plantó la semilla para iniciar definitivamente esta transición. Montanari introdujo a todos sus

³⁸ Ciro Stadio (1842 – 1920) fue profesor de fagot en el Conservatorio «Giuseppe Verdi» de Milán hasta 1915. Reconocido por introducir el fagot alemán en Italia y por realizar un libro con todos los pasajes orquestales para fagot.

³⁹ Conflicto bélico que tuvo lugar en Europa desde 1914 hasta 1918.

⁴⁰ Segundo conflicto bélico que tuvo lugar en Europa desde 1939 hasta 1945.

⁴¹ Montanari estuvo tocando durante 15 años como primer fagot de la orquesta de Río de Janeiro.

alumnos del Conservatorio de Milán al sistema alemán, alumnos entre los que figuraban fagotistas como Ovidio Danzi y el propio Vincenzo Menghini. Pocos años después, en 1951, sería el compañero de Montanari, Enzo Muccetti, segundo fagot en la Scala, quien abandonaría el sistema francés para introducirse de lleno en el alemán. (p. 167).

Según Kopp (2012), Enzo Muccetti absorbió los métodos que utilizaban en la escuela alemana y guardó estrecho contacto con la casa Heckel. Debido a esto, los fabricantes confiaron en él la responsabilidad de elaborar una carta de digitación para los nuevos fagotes alemanes, además de verle como un símbolo clave en la publicidad y propagación del sistema alemán en Italia. (p. 168).

De acuerdo con la información de Bartolomé Mayor en su Tesis Doctoral titulada *Estudio de las digitaciones del fagot como parte del desarrollo de la competencia profesional y su repercusión en la práctica de aula*, fue tal la relevancia que tuvo Muccetti, que los propios fabricantes de Heckel elaboraron un fagot que consistía en un híbrido entre fagot francés y fagot alemán, denominado: Modelo Muccetti. (2019, p. 46).



Ilustración 10: Fagot de sistema híbrido francés – alemán. Modelo Muccetti. Fuente: Vincenzo Menghini

En segundo lugar, hemos de recordar que el maestro Menghini empezó sus estudios con fagot francés, y no fue hasta que sus mentores le indujeron a cambiar de sistema, cuando empezó a estudiar con un fagot alemán de la casa Hüller.⁴² Una vez finalizados sus estudios, en 1967 Menghini conseguiría la oportunidad de hacerse con un fagot Heckel y, tan solo tres años más tarde, en 1970, empezaría a trabajar como docente.

Por otro lado, a diferencia de otros instrumentos en lo que a métodos se refiere, el fagot había sido poco explorado por los compositores de música moderna coetáneos y previos a Menghini. En parte debido a la dificultad de escritura y en parte también a que era un instrumento en evolución, ya que, en aquel entonces, incluso el registro sobre agudo se consideraba una técnica extendida. (Ventoso, 2019, p. 23).

Esto último se debía a que todavía el fagot estaba sufriendo cambios en la adición de llaves que facilitaban la tesitura sobre aguda del instrumento y se estaba introduciendo el modelo alemán en el resto de Europa, sustituyendo así al modelo francés. De acuerdo con las palabras de James Kopp (2012), en España fue Vicente Merenciano⁴³ quien introdujo el sistema alemán de la mano de Heckel en 1971 y sería en torno a 1980 cuando la mayor parte de los fagotistas de España cambiaron al fagot alemán. (p. 162).

Por consiguiente, cuando Menghini ya era un profesor consagrado, el sistema alemán ya se había apoderado de Italia al completo y esto favoreció que se introdujeran, por ende, los métodos de estudio propios de la escuela alemana. Para Kopp (2012), esta nueva ventana a los métodos de estudio alemanes supuso un eclecticismo en la pedagogía de los grandes conservatorios de Italia, ya que, hasta entonces, durante la época en la que Menghini era estudiante, habían predominado los libros de escritores franceses o pensados para fagot francés. (p. 162). Sin embargo, y como veremos más adelante, para la época en la que Menghini ejerció como docente ya era algo muy habitual que los alumnos trabajaran todo tipo de escuelas: francesa, alemana, italiana o checoslovaca, pero con fagot alemán.

⁴² Wilhelm Hüller fue un fabricante alemán que tuvo que trasladar su fábrica a Checoslovaquia debido a la II Guerra Mundial.

⁴³ Vicente Merenciano (Llíria, 1941) es un célebre fagotista valenciano. Fue solista de la orquesta de RTVE y guardó estrecho contacto con importantes fagotistas europeos.

Para profundizar en el origen de los *18 Studi per fagotto in preparazione alla musica contemporanea* debemos tener en cuenta las palabras que escribió el propio Menghini en su método de estudio de 1978. Según él, después de haber sido profesor y miembro de diferentes tribunales en pruebas de orquesta y concursos, pudo analizar y concretar que existían ciertas carencias, dificultades y debilidades comunes en los alumnos y aspirantes de fagot:

«Durante las pruebas de numerosos exámenes y competiciones detecté y escuché deficiencias rítmicas en muchos estudiantes y competidores. Desafortunadamente, en la producción sinfónica y de ópera moderna y contemporánea, el ritmo es la prerrogativa más importante. Estos estudios pretenden ser un estímulo para el estudiante que se dispone a interpretar composiciones de autores de nuestro siglo (Stravinsky, Bartok, Schönberg Webern, etc). En conclusión, todas las dificultades que encontraré en mis estudios me ayudarán posteriormente a afrontar con mayor facilidad una futura carrera de fagot.» (Menghini, 1978, p. 3).

Este cúmulo de particularidades, junto al deseo incesante de Menghini por componer y contribuir en una mejor calidad de la pedagogía del fagot, provocaron que el compositor se decidiese a crear una serie de estudios con la intención de favorecer a corregir, complementar y pulir las carencias que él mismo había detectado, analizado y referenciado.

2.4 Catálogo de métodos históricos de estudio para fagot

Durante la extensión del presente punto haremos una mención de los métodos de estudio para fagot que se han ido utilizando a lo largo de los años. Para ello, nos guiaremos según la lista bibliográfica que Bodo Koenigsbeck⁴⁴ publicó en su libro *Bassoon Bibliography* (1994, p. 483). Los dividiremos según las diferentes escuelas europeas de fagot y posteriormente trataremos de establecer una relación con los métodos utilizados por el señor Menghini durante su etapa como docente.

- **ESCUELA ALEMANA:**
- Como método sencillo e inicial durante la etapa formativa del fagot encontramos el *Método para Fagot, Estudios para Fagot Op.8 (Volúmenes I y II)* y los *50 Estudios*

⁴⁴ Bodo Koenigsbeck fue fagotista, compositor, pedagogo y escritor que, junto al trabajo realizado por el fagotista francés François - René Gebauer, llevó a cabo diferentes recopilaciones de música para fagot.

Avanzados (1941) escritos por Julius Weissenborn.⁴⁵ Considerados como el eje central de la escuela alemana.

- *Bassoon Fundamentals* (1990) de Georg Klütsch,⁴⁶

- **ESCUELA FRANCESA:**
- *Méthode Nouvelle et Raisonnée pour le Basson* (1787) y *Nouvelle Méthode de Basson* (1803), ambos escritos por Étienne Ozi.⁴⁷
- *Escalas y Ejercicios Diarios I – II – III* y *Preludios y Estudios* escritos por Fernand Oubradous.⁴⁸
- *Gran Método Completo para Fagot* (1951) escrito por Eugène Bourdeau.⁴⁹
- *15 Estudios Diarios op.64*, (1945) *12 Caprichos para Fagot* (1950) y *Graphismes: Préparation à la lectura des différents Graphismes Musicaux contemporains* del compositor Eugène Bozza.⁵⁰

- **ESCUELA CHECOSLOVACA:**
- *25 Estudios de Escalas y Arpeggios op.24* (1889) y *50 Estudios de Concierto op.26* (1891) escritos por Ludwik Milde.⁵¹
- *Estudios Característicos* (1972), *Estudios Rítmicos* (1972) y *Estudios Virtuosos* (1973) de Karel Pivonka.⁵²

- **ESCUELA ITALIANA:**
- *18 Studi per Fagotto* escritos por Giovanni Battiste Gambaro.⁵³
- *16 Studi giornalieri di perfezionamento y Metodo progressivo per Fagotto*, ambos del compositor Alamiro Giampieri.⁵⁴

⁴⁵ Julius Weissenborn (1837 – 1888) Fagotista, compositor y pedagogo alemán.

⁴⁶ Georg Klütsch (1951 – 2023) Fagotista y pedagogo alemán.

⁴⁷ Étienne Ozi (1754 – 1803) Virtuoso fagotista, compositor y pedagogo francés. Considerado el escrito del primer método para fagot registrado.

⁴⁸ Fernand Oubradous (1903 – 1986) Fagotista virtuoso y pedagogo de la escuela francesa.

⁴⁹ Eugène Bourdeau (1850 – 1926) fue un fagotista y pedagogo francés.

⁵⁰ Eugène Joseph Bozza (1905-1991) fue un compositor y director de orquesta francés.

⁵¹ Ludwik Milde (1849 – 1913) fue un virtuoso fagotista checoslovaco, famoso por su aportación a la historia de la pedagogía del fagot con sus métodos de estudio.

⁵² Karel Pivonka (1907 -1986) fagotista checoslovaco.

⁵³ Giovanni Battiste Gambaro (1785 – 1850).

⁵⁴ Alamino Giampieri (1893 – 1963).

- *12 Studi per Fagotto*, (1946) del fagotista Umberto Bertoni,⁵⁵ compositor cuya influencia fue destacada por el maestro Menghini.
- *12 Studi* (1972) de Virginio Bianchi.⁵⁶
- *22 Grandi Esercizi*, escritos por Nazzareno Gatti.⁵⁷
- *20 Studi Melodici y Studi di bravura* escritos por Alberto Orefici.⁵⁸
- *Passi difficili e “a solo” per fagotto*, escritos por el célebre fagotista Ciro Stadio.
- *Metodo per Fagotto*, de Emmanuel Krakamp.⁵⁹

(Koenigsbeck, 1994, p. 483).

James Kopp (2012) deja patente que los métodos de estudio utilizados de manera predominante en los diferentes conservatorios de Europa eran de compositores franceses y estaban pensados para el fagot francés. Tan solo en ciudades como Berlín, Viena y San Petersburgo predominaban los métodos para fagot alemán y de la escuela alemana. (p. 166).

Durante la etapa como docente en Italia (1970 – 1993), el señor Menghini (2023) nos asegura que utilizó diferentes métodos de estudio de los nombrados anteriormente, según las necesidades del alumno, pero que siempre había un bloque central que tenía que utilizarse casi de manera obligatoria: para alumnos que estuvieran empezando con el instrumento: el *Nouvelle Méthode de Basson* de Ozi y el *Método para Fagot* de Weissenborn; para fagotistas que ya tenían un dominio medio del fagot: el *Gran Método Completo para Fagot* de Bourdeau y los *25 Estudios de Escalas y Arpeggios* de Milde; y para fagotistas que tuvieran un nivel avanzado y buscaran perfeccionar su técnica: los *15 Estudios Diarios* de Bozza; *22 Grandi Esercizi* de Gatti y los *12 Studi* de Bertoni (véase apéndice documental pp. 54 – 55).

En lo que a métodos importantes para iniciados se refiere, hemos de mencionar de manera especial el *Nouvelle Méthode de Basson* del célebre fagotista y pedagogo francés Étienne Ozi, el cual está considerado como el primer método escrito para fagot, tal y como lo

⁵⁵ Umberto Bertoni (1883 -1961) fue un fagotista y pedagogo italiano.

⁵⁶ Virginio Bianchi (1926 – 1997) fue un fagotista italiano.

⁵⁷ Nazzareno Gatti (1822 – 1893).

⁵⁸ Alberto Orefici (1868 – 1920) virtuoso fagotista de origen italiano.

⁵⁹ Emmanuel Krakamp (1813 – 1883) fagotista italiano.

refleja Francisco Mas Soriano en su libro *La Enseñanza Histórica del Fagot* (2019, pp. 7-9).

Respecto a los métodos más modernos en aquella época que podían preparar e introducir al alumno en el campo de la música contemporánea para fagot, el maestro Menghini (2023) destaca como métodos de gran importancia los *12 Studi per fagotto* Bertoni y *12 Studi* de Virginio Bianchi por parte de la escuela italiana y, por parte de la escuela francesa, los *15 Estudios Diarios* de Bozza (véase apéndice documental pp. 54 – 55).

Además, Menghini (2023) asegura que estos estudios fueron primordiales para él y le sirvieron como inspiración para desarrollar su propio libro en preparación a la música contemporánea (véase apéndice documental p. 59).

3 ANÁLISIS DE LA OBRA

A continuación, explicaremos cuál es la idea inicial por la que surge esta obra y, una vez expuesto el origen, explicaremos la elección de cada uno de los movimientos que la conforman por parte del compositor. Una vez realizado este apartado, procederemos a analizar cada movimiento de la obra y compararlo con el movimiento original del cual proviene.

3.1 Origen y elección de los tres movimientos

Como razón del origen de la obra, Menghini nos confiesa que decidió titularla *Trittico* por la sencilla razón de que se compone de tres piezas, tres movimientos independientes entre sí. Recordemos que el *Trittico* nace de una selección de movimientos de los *18 Studi*. Quiso utilizar estos tres movimientos en concreto porque fueron los que más impacto y mayor aceptación habían tenido entre sus alumnos, colegas y coetáneos, además de que para él eran los movimientos más interesantes para trabajar un amplio rango dinámico en el instrumento, un vibrato dulce, bello y operístico y ritmos difíciles acompañados de una complicada digitación (Menghini, 2023, p. 58 apéndice documental).

Así pues, primero debemos remitirnos a la necesidad que Vincenzo Menghini sentía durante su época como docente ya que no existía un número considerable de métodos de estudio de estilo contemporáneo de calidad, y eso fue, entre otras cuestiones, el detonante que hizo que naciera en él la idea de componer sus *18 Studi per fagotto in preparazione alla musica contemporanea* (Menghini, 2023, pp. 59 – 60 apéndice documental), como hemos explicado previamente en el apartado 2.3.

Por otro lado, para llegar a la explicación de por qué compuso cada uno de los movimientos, empezando en este caso por el primero, podemos citar las palabras del propio Menghini (2023) respecto a esta cuestión:

«[...] Cada uno de esos movimientos, cuando los compuse como estudios, me marcaron de diferentes maneras. El primero lo compuse después de enfrentarme por primera vez a la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, cuando era solista de la Scala en Milán, con 17 años. La primera vez que toqué la obra completa, pensé que los fagotistas no estábamos preparados para este tipo de música: Registro sobreagudo, cambios de compás, hemiolias, intervalos abruptos... Cuando llegué a la última página aluciné, parecía como si no supiera tocar después de tantos años estudiando. Después de esto, pensé que no existían

métodos de estudios que trabajaran estos cambios de ritmo y de compases y supe que era una debilidad en el apartado de la literatura fagotística. En mi obra hay 5 cambios de compás en el inicio... Puedo asegurarte que a lo largo de la obra de Stravinsky es peor [...]» (véase apéndice documental pp. 56).

Siguiendo con el segundo movimiento, para explicar su origen podemos volver a utilizar las palabras del compositor Menghini (2023):

«El segundo lo compuse para mi hija, cuando era recién nacida. Está compuesto al estilo de una nana. ¿Has visto a algún bebé dormir? No se mueven, nunca, parece que están inmóviles, pero de repente les dan pequeños espasmos, tembleques, parece como cuando un gato sueña que está persiguiendo a un ratón.» (véase apéndice documental p. 57).

Por último, debemos volver a ceñirnos a las palabras de Menghini (2023) para explicar el origen del tercer movimiento:

«El tercero está inspirado en el solo que tienen los dos fagotes en el último movimiento del *Concierto en Sol Mayor* de Ravel. Ese fragmento es utilizado en pruebas de orquesta, en concursos... Cuando lo tocas por primera vez es algo impactante, por mucho que hayas estudiado técnica y escalas. Recuerdo que, durante una interpretación de este concierto en Milán, mi compañero, el fagot segundo, estaba tan impactado que incluso estaba bloqueado. Le ofrecí mi ayuda para tocar el pasaje entero, tocando también su parte y me lo agradeció mucho. Es por esto que decidí componer un estudio para trabajar fragmentos tan complicados en lo técnico y en lo dinámico como el de este concierto.» (véase apéndice documental p. 57)

Así pues, comprendemos que la necesidad pedagógica de Menghini por crear un método de estudio que preparase al fagotista para la música contemporánea, se vio acrecentada por sus experiencias con el repertorio sinfónico, además de las personales como lo fue el nacimiento de su hija. La suma de todos estos factores terminó dando como resultado el libro de estudios y este, a su vez, terminó dando lugar al *Trittico per solo fagotto*.

3.2 Estilo compositivo y estética

Siguiendo las propias declaraciones del compositor, podemos establecer ciertos rasgos cualitativos y característicos en su música y relacionar algunos de ellos con los compositores que le han influenciado durante su carrera.

De acuerdo con lo mencionado por Menghini (2023, véase apéndice documental p. 63), en sus composiciones generalmente encontramos fragmentos musicales de un estilo operístico

que se sustenta en una melodía bella y llena de vibrato, pudiendo llegar incluso a ser dramática tal y como si de un solo orquestal de Shostakovich⁶⁰ se tratara. Este último dato sobre el compositor ruso es una característica que también resalta Kopp en su libro *The Bassoon* al mencionar que, en la Sinfonía n° 9, Shostakovich otorga el protagonismo al fagot en un solo orquestal que bien podría ser una escena operística (2012, p. 174).

The image shows a musical score for the 4th movement of Shostakovich's Symphony No. 9. The title is 'Sinfonie Nr. 9' in 'Es-Dur/E^b major' by 'D. Schostakowitsch op. 70'. The movement is '4. Satz' in 'Largo' with a tempo marking of '♩ = 84'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score is for a bassoon solo, marked 'I. Solo'. The first system starts at measure 9 with a forte dynamic and 'espress' marking. The second system starts at measure 10 with a piano dynamic. The third system starts at measure 22 with a piano dynamic. The score includes various dynamics like 'f', 'mf dim.', and 'p', and markings like 'cresc.' and 'pp'. There are also some performance instructions like 'fagot' and 'Viola'.

Ilustración 11: Fragmento del solo orquestal de la *Sinfonía n° 9* de Shostakovich. Fuente: Orchester Probespiel für Fagott. Ed. Peters.

Otra de sus influencias en lo que a composición de estudios se refiere la encontramos en el compositor francés Eugène Bozza, con sus *15 Estudios Diarios* de 1945 en los que podemos encontrar ciertas similitudes con fragmentos de los estudios de Menghini. Hay que destacar ese rasgo propio y característico de la música francesa como es el vibrato, el cual añade cierto dramatismo a la frase musical, además del fraseo y bellas melodías formadas a través de grados conjuntos. Además, podemos darnos cuenta de la semejanza en las indicaciones de la partitura como propuesta interpretativa de los compositores con el fin de dotar al fagot con diferentes colores en diferentes fragmentos.

⁶⁰ Dimitri Dmitrievich Shostakovich fue un compositor, director de orquesta y pianista soviético, considerado uno de los músicos más importantes del siglo XX.



Ilustración 12: Estudio nº10 de los *15 Estudios Diarios* de Bozza. Fuente: Ed. Alphonse Leduc.

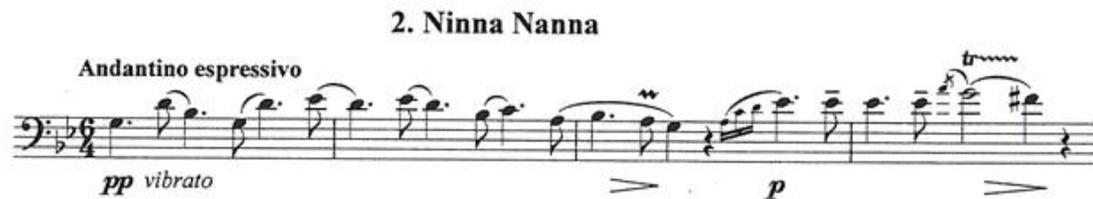


Ilustración 13: Comienzo del segundo movimiento del *Trittico*. Fuente: TrevCo Music Publishing.

3.3 Análisis musical

Nos encontramos ante una obra de estilo contemporáneo, con escritura moderna, pero con una armonía bastante comprensible y clásica. Además, podemos resaltar las diferentes secciones que, en palabras de Menghini (2023), decidió suprimir o modificar de los tres estudios para llevar a cabo la composición del *Trittico* y dotarlo de un lenguaje más interpretativo que metódico (véase apéndice documental pp. 57 – 58).

Estos tres movimientos del *Trittico* tienen su origen en los tres movimientos de los *18 Studi per fagotto in preparazione alla musica contemporanea* de 1978 que el compositor escogió intencionadamente. A saber: I movimiento *Trittico* → «Estudio nº 1»; II movimiento *Trittico* → «Estudio nº 16»; III movimiento *Trittico* → «Estudio nº 18».

Así pues, analizaremos formalmente cada movimiento de manera individual, dividiendo las diferentes secciones que lo componen y destacando aquellos rasgos compositivos, recursos musicales o características exclusivas del movimiento que el autor nos ha querido recalcar durante la entrevista.

I. «L'ubriaco». «(El borracho)»

Este movimiento se caracteriza por sus cambios de compás y equivalencias. Según Menghini (2023), este movimiento nace de la impresión que le causó tocar la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, en concreto la última hoja del *ballet*. Esto le

1. L'ubriaco Vincenzo Menghini

Scherzo (♩=♩)

Ilustración 15: Fragmento de los 16 primeros compases del I movimiento del *Trittico* de Menghini. Fuente: TrevCo Music Publishing.

En rasgos generales del movimiento, encontramos escalas propias de la tonalidad en la que está escrita cada sección del movimiento. También encontramos grupos irregulares de figuras y la célula generadora al comienzo acéfalo del movimiento:

Scherzo (♩=♩)

Ilustración 16: Célula generadora del comienzo acéfalo. I movimiento del *Trittico*. Fuente: TrevCo Music Publishing.

La primera sección (SECCIÓN A), está en la tonalidad de Do menor, aunque no esté escrito en la armadura, pero sí aparece intrínseco en las alteraciones accidentales de la melodía. Esta última información también la menciona Menghini (2023) en la entrevista personal (véase apéndice documental p. 62). Esta sección hace un gran uso por parte de recursos musicales como lo son los acentos y las notas con *staccato* y *tenuto*, donde podemos decir que el compositor busca trabajar la correcta diferenciación entre estas, con la dificultad añadida de las equivalencias entre los distintos cambios de compás.

La segunda sección (SECCIÓN B), sigue estando en la tonalidad de Do menor y aparece con un cambio drástico en el carácter respecto al *Scherzo* inicial. Este *misterioso* del compás 27, hace énfasis en trabajar el rango dinámico del fagot, buscando que cada pregunta y contestación, de dos compases cada una de ellas, sea un diálogo entre dos individuos distintos, recordándonos por momentos a la dualidad de las personalidades en los protagonistas que forman parte de una obra de teatro. Por último, encontramos un cambio de tempo después del *rallentando* del compás 35, que nos introduce en un cambio respecto a la melodía que venía elaborando. Este *poco meno mosso* se entiende como un pequeño fragmento de estilo cadencial que sirve para introducirnos al *allegretto* del compás 44. La melodía aquí adquiere otro carácter. En palabras de Menghini (2023), esta sección es como el momento en el que un borracho sufre un bajón de ánimo durante su estado de embriaguez, habiendo atravesado un momento de éxtasis y felicidad previo (véase apéndice documental p. 58; p. 61). Como podemos advertir, el compositor indica que la propuesta interpretativa de esta sección ha de ser con carácter *affetuoso*. Durante esta sección debemos destacar la elaboración de la línea melódica en base a síncopas que, esta vez, están caracterizadas por el uso del *tenuto* en lugar de los acentos.



Ilustración 17: Síncopas con tenuto en lugar de acentos. I movimiento del *Trittico*. Fuente: TrevCo Music Publishing.

En el compás 60 observamos otro cambio de tempo con figuras rítmicas que rompen con lo anterior, pero sin embargo también podemos apreciar que las síncopas anteriores vuelven a aparecer una vez más, pero esta vez con acentos, volviendo al carácter del comienzo de la obra. Esto nos da una idea de que nos estamos acercando a la última sección. Podemos destacar que encontramos otro fragmento cadencial a partir de una escala cromática desde el compás 66 hasta el 69, seguido por tres trinos por octavas que nos llevan hasta el *rallentando* previo al *vivace*.

Desde el *vivace* en adelante apreciamos una reminiscencia de la introducción de la obra, con acentos, pero esta vez sin *staccato*, que nos lleva a otro fragmento cadencial elaborado a través de grupos irregulares que, después de un *rallentando* en el compás 82, nos introducen en la última sección.

La última sección (SECCIÓN A'), la encontramos a partir del compás 83, encabezada por el mismo motivo generador que al comienzo de la obra y siendo este fragmento la última parte del estado de embriaguez del supuesto borracho. En el compás 91 aparece la coda para terminar esta sección con un carácter distinto a todo lo anterior: observamos que vuelven a aparecer los motivos rítmicos marcados con *tenuto* y en la última parte cadencial, comprendida desde los compases 93 – 95, aparecen a la vez *tenutos* y *staccatos*, buscando una vez más la diferenciación entre ellos por parte del intérprete. Después de una pausa al finalizar el trino, en el compás 96 apreciamos un retorno del motivo melódico del *allegretto* del compás 44. Este último fragmento nos llevará hasta el final del movimiento a través de los ritmos sincopados que habían aparecido anteriormente, eso sí, esta vez marcados por el golpe de lengua del *tenuto*. Por último, y después de la última gran escala, encontramos el compás final de la obra, lo que Menghini (2023) referencia como «una bella vomitona» (véase apéndice documental p. 58).



Ilustración 18: Compases finales del primer movimiento del *Trittico*. Fuente: TrevCo Music Publishing.

SECCIÓN A	SECCIÓN B	SECCIÓN A'
Compás 1 – 26	Compás 27 – 82	Compás 83 – 105
Tonalidad: Do menor	Tonalidad: Do menor	Tonalidad: Do menor

Tabla 1: Estructura del I movimiento del *Trittico*. Fuente: Elaboración propia.

Podemos destacar una serie de secciones suprimidas en este primer movimiento respecto del estudio del que proviene, el «Estudio n°1» de los *18 Studi*. Por ejemplo, al final de la primera cadencia de la Sección B, el compositor suprime para el *Trittico* una sección muy similar a la primera parte del movimiento.



Ilustración 19: Fragmento del Tempo I en el estudio n°1 suprimido en el *Trittico*. Fuente: Ed. Scomegna.

Destacamos también que, tanto el *poco meno* del comienzo de la Sección A', como los 3 últimos compases de la obra, no coinciden en absoluto con el «Estudio n°1».



Ilustración 20: Fragmento del comienzo de la Sección A' en el «Estudio n°1». Fuente: Ed. Scomegna.



Ilustración 21: Fragmento de los últimos compases del «Estudio n°1». Fuente: Ed. Scomegna.

II. «Ninna Nanna»

El segundo movimiento es una nana dedicada a su hija cuando nació y estéticamente rompe con todo lo que había establecido el primer movimiento. La característica principal de este movimiento es una melodía estable y dulce, de carácter operístico, algo que define a Vincenzo Menghini, pues trabajó desde muy joven como fagotista en la orquesta del teatro La Scala de Milán.

Hay que destacar las indicaciones que el compositor escribe en la partitura: nada más comenzar, encontramos que la agógica ha de ser *Andantino espressivo*, acompañada por un texto de pentagrama que nos indica *vibrato*, una de las grandes cualidades de la música francesa que tanto inspiró a Menghini y del bel canto de los cantantes de ópera.

La primera sección (SECCIÓN A), comienza en la tonalidad de Sol menor, apoyada en un *pianissimo* además del *vibrato* mencionado anteriormente. La célula que genera esta melodía será clave a través de todo el movimiento, puesto que constantemente aparecerá tanto en la sección A como en la sección A'.



Ilustración 22: Célula generadora del motivo melódico. II movimiento. Fuente: TrevCo Music Publishing.

En palabras del propio compositor (2023), nos deja patente la importancia que esta célula tiene y la vital necesidad de remarcar esa corchea que guía de manera incansable el discurso melódico, siendo el eje de la construcción melódica de cada frase durante estas dos secciones (véase apéndice documental pp 61 – 62).

Ya en el compás 3, encontramos un adorno súbito que será recurrente a lo largo de la obra y que el propio Menghini (2023) nos cuenta que este adorno simula los espasmos que un bebé sufre cuando está durmiendo plácidamente (véase apéndice documental p. 57).

En el compás 10 de esta sección, encontramos un cambio de carácter en la agógica: aparece la indicación de *intenso*. Esta indicación nos lleva a un fragmento cadencial de

corta duración en el que el fagot ha de adquirir un color oscuro y lúgubre y ha de estar remarcando siempre la célula anacrúsica que sustenta y guía a la melodía. Una vez más, en los compases 13 y 14 encontramos esa dualidad teatral característica de Menghini: un compás que expone una idea en *forte* y el compás siguiente responde con un eco y otra personalidad y color.

A partir del compás 15 entramos en un *più mosso* que mueve ligeramente la música, como si una cuna estuviera siendo mecida y en el compás 19 el compositor trabaja la melodía de carácter *espressivo* en el registro sobre agudo del fagot. Después de un *rallentando* una cadencia que dura 4 compases, volvemos al carácter del *tempo primo* en el compás 27. Este *tempo primo*, de carácter *dolce* sirve para llevarnos hasta el final de la primera sección y el comienzo de la segunda, a través de numerosos espasmos del bebé, referenciados gracias a los adornos súbitos.

La segunda sección (SECCIÓN B) comienza en el compás 36 con la anotación italiana *scorrevole*, la cual viene a significar: deslizante, escurridizo. Así pues, la melodía adquiere un carácter más *rubato*, con ligeros acelerones y pequeños frenazos, moviendo la música como si fuese la mamá quien le está cantando una nana al bebé, tal y como Menghini (2023) nos aseguró en la entrevista (véase apéndice documental p. 62).

Durante esta sección, el color del fagot es más alegre y tiene ciertos toques de luz, puesto que hemos cambiado al relativo mayor de la tonalidad inicial: Si B Mayor.

A partir del compás 48 encontramos una bajada en la línea melódica, repetida en el compás 50, pero una octava por debajo, llegando hasta la nota más grave en el ámbito del instrumento y que nos prepara para la *cadenza* que tendrá lugar después del calderón del compás 53.

Esta cadencia podemos dividirla en tres secciones: los dos fragmentos que aumentan la tensión, divididos entre dos respiraciones. De esta sección debemos destacar la introducción de los trémolos entre intervalos de 3^a menor.



Ilustración 23: Trémolos en la cadencia del II movimiento. Fuente: TrevCo Music Publishing.

La sección final de la cadencia la encontramos en la escala que tiene lugar en el compás 57 con un *acelerando* al principio, combinado con un *molto rallentando* seguidamente.

Finalmente, después de este *molto rallentando* encontramos el comienzo de la tercera sección (SECCIÓN A') en el compás 60, la cual vuelve a estar en Sol menor, la tonalidad inicial. Después de 3 compases con la reminiscencia del motivo inicial, encontramos un cambio de tempo en el compás 63 con el *più mosso agitato*, que nos recuerda al carácter del *intenso* de la primera sección. Este *più mosso agitato* sirve como coda para llegar al final de la obra trabajando una vez más, el registro sobre agudo, los adornos súbitos y la importancia de la corchea como anacrusa de la melodía.

SECCIÓN A	SECCIÓN B	SECCIÓN A'
C. 1 – 35	C. 36 – 59	C. 60 – 70
Tonalidad: Sol menor	Tonalidad: Si b Mayor	Tonalidad: Sol menor

Tabla 2: Estructura del II movimiento del *Trittico*. Fuente: Elaboración propia.

A lo largo de este movimiento nos damos cuenta de que el compositor mantuvo bastante fiel el movimiento respecto al «Estudio nº16» de su método de estudio, de donde proviene esta «*Ninna Nanna*». El único cambio apreciable que destacar lo encontramos en la parte de la cadencia. El compositor añadió el término *cadenza* para el *Trittico* y la dotó de un carácter más melódico e interpretativo, añadiéndole grupetos y adornos súbitos. Sin embargo, en el «Estudio nº16» podemos ver que la sección de la cadencia es más escueta:



Ilustración 24: Fragmento de la cadencia en el «Estudio nº16». Fuente: Ed. Scomegna.

III. «Sprint»

Este último movimiento es considerado por Menghini (2023) como el *sprint* final. (p. 58 apéndice documental). Su origen tiene lugar en la influencia que tuvo para el compositor la interpretación del *Concierto para piano en Sol Mayor* de Ravel, en concreto, el último movimiento donde ambos fagotes se intercambian la melodía de un solo que requiere de una gran calidad técnica por parte del ejecutante (véase apéndice documental p. 57; p 61).

Como características principales de este movimiento observamos dos: la gran dificultad técnica que supone y el uso de todo el rango dinámico del instrumento durante cortos fragmentos musicales, incrementando así la dificultad de la ejecución.

Encontramos que la primera sección (SECCIÓN A) tiene lugar desde el comienzo hasta el *rallentando* del compás 18. Durante esta sección, el compositor trabaja la melodía a través de las escalas y arpeggios propios de la tonalidad inicial: Si B Mayor. Podemos destacar el aumento de la tensión musical, junto a un *crescendo*, a partir del compás 4. Este aumento se ve reforzado por la subida de un grado tonal por cada fragmento de escala, llegando al clímax en el compás 8. A partir del compás 9, comienza el mismo fragmento que al principio del movimiento, pero esta vez en una octava más aguda que la anterior. A partir del compás 13, entramos en el final de la primera sección que nos introduce a través de un *rallentando*, a sección B.

Esta segunda sección (SECCIÓN B) comienza en la tonalidad de Sol menor (tonalidad en la que está escrito el famoso solo orquestal para fagot del *Concierto para piano en Sol Mayor* de Ravel en el que se inspira este movimiento).

The image displays a musical score for two bassoons, I and II, from the third movement of Maurice Ravel's Piano Concerto in G major. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the passage with a dynamic marking of *p* and a fermata over the first measure. The second system continues the melodic line with a *p* dynamic. The third system features a *mf* dynamic marking and a fermata. The fourth system includes a measure number '15' in a box and a *p* dynamic marking. The fifth system concludes the fragment with a *p* dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Ilustración 25: Fragmento del solo orquestal entre fagot I y fagot II del III movimiento del *Concierto para piano en Sol Mayor* de Ravel. Fuente: Dominio público.

Podemos destacar que el compositor vuelve a utilizar el recurso de añadir un grado tonal por cada fragmento de arpeggio y escala, al igual que en el compás 4. A partir del compás 22, encontramos unos pasajes que realzan la dificultad técnica del fragmento y nos llevan de manera descendente hasta la sensible de la tonalidad de Sol menor: *fa#*. A partir de aquí se produce un diálogo musical que va aumentando y decreciendo en dinámica según la música va subiendo o bajando a través de las escalas y no es hasta el compás 46 cuando encontramos una pausa interpretativa en la melodía. Este pequeño fragmento de 8 compases a modo de cadencia será el que nos introduzca en la sección final.

La tercera sección (SECCIÓN A'), tiene lugar desde el compás 54 y esta vez se encuentra en la tonalidad de La menor. El compositor vuelve a hacer uso de las escalas que caracterizan este movimiento y vuelve a emplear el mismo recurso musical de ir subiendo un tono para aumentar la tensión del discurso melódico, así como lo hizo en el principio de las otras dos secciones anteriores. En el compás 62 volvemos a encontrarnos con la repetición del fragmento inicial de esta última sección, pero una octava por encima. A

partir del compás 79, encontramos el *a tempo* que nos indica que estamos en la coda final, la cual tiene como característica un cambio en la articulación de la frase musical, haciendo uso del *staccato* durante los arpeggios del acorde de tónica y de dominante de La menor. Este último movimiento termina con una escala cromática ascendente que comienza en el compás 88 y, para cerrar el *Trittico*, finaliza con un arpeggio de La menor, a modo de vomitona, siendo un guiño por parte del compositor al final del primer movimiento.

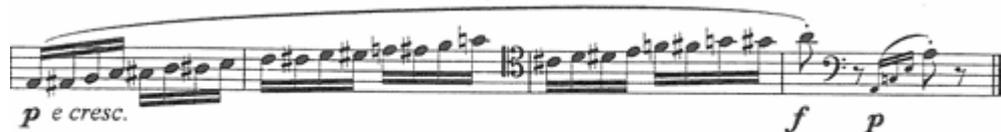


Ilustración 26: Final del III movimiento con el guiño a «L'ubriaco». Fuente: TrevCo Music Publishing.

SECCIÓN A	SECCIÓN B	SECCIÓN A'
C. 1 – 18	C. 19 – 53	C. 54 – 91
Tonalidad: Si b Mayor	Tonalidad: Sol menor	Tonalidad: La menor

Tabla 3: Estructura del III movimiento del *Trittico*. Fuente: Elaboración propia.

Podemos destacar que en la parte final de la Sección B del «Estudio n°18», del que proviene este «*Sprint*», el compositor escribió los mismos ejercicios técnicos una octava por encima más, llegando a trabajar así el registro sobre agudo del fagot. Cosa que en el III movimiento del *Trittico*, destaca por su ausencia.



Ilustración 27: Fragmento suprimido del final de la segunda sección del «Estudio n°18». Fuente: Ed. Scomegna.

4 RESUMEN DE LA ENTREVISTA A VINCENZO MENGhini

Desde el momento en el que me propuse como objetivo realizar el Trabajo de Fin de Grado sobre el *Trittico per solo fagotto* de Menghini, tuve la facilidad de poder contactar con él mediante mi actual profesor de fagot, Rafael Zanón. En cuanto entablamos conversación con el señor Menghini, este se mostró muy amable y encantado de concretar una cita para una entrevista y aprovechar la estancia durante el Congreso de fagot en Asturias para realizar una *masterclass* sobre dicha obra.

La entrevista comenzó con unas preguntas sobre su biografía: Menghini explicó la edad a la que empezó a estudiar el fagot, con 11 años; que su padre y su abuelo habían sido fagotistas de la orquesta de La Scala en Milán y que su abuelo materno era violinista en la RAI. Nos contó que su padre murió cuando él tenía 5 años, privándole de una educación fagotista doméstica puesto que cuando él entró al conservatorio con 11 años, ni su padre ni su abuelo paterno seguían con vida. Además, hizo un extenso repaso a su proceso formativo, mencionando las orquestas en las que trabajó, en las que se presentó para una plaza y en las que finalmente accedió. También nos relató su experiencia con el fagot francés mientras estudiaba, su cambio al fagot alemán de la mano de su maestro Enzo Muccetti y su adquisición de un fagot Heckel en el año 1967, siete años después de haber terminado sus estudios.

Se deshizo en elogios para sus maestros, alegando que todo músico ha de tener siempre un padre en la música, una figura por la que sienta admiración y a la que quiera parecerse. Para el señor Menghini, Aldo Montanari y después Enzo Muccetti, junto al maestro Ovidio Danzi, fueron sus padres en la disciplina fagotista y pudo aprender muchísimo de ellos. Según él, cada día aprendía algo nuevo con Muccetti. Este último sería el maestro que más influencia tuvo en Menghini y al que más admiración le profesa cada vez que le menciona.

Para terminar con el repaso de su vida, nos confesó que una vez obtuvo la cátedra de fagot en el Conservatorio «Giuseppe Verdi de Turín», decidió trabajar unos años más con las orquestas, y fue durante una gira en Asturias en 1966, cuando conoció a la española que dos años más tarde sería su futura mujer y la que ocasionó que Menghini tuviera un vínculo con España.

A continuación, nos explicó que su inquietud por la composición y su necesidad de componer llegaron con las primeras clases que recibió de armonía y contrapunto. Tanto fue así que incluso le pidió a su profesor en aquel momento si podía repetir los dos años de armonía para poder profundizar en ese campo. Además, nos explicó su método para componer: coger el fagot, encerrarse en una habitación e ir escribiendo según vaya tocando y creando fragmentos, buscando que todo surja de manera espontánea.

Seguidamente, nos centramos en la obra y hablamos de cómo nació la idea de componer primero los 18 estudios para fagot y, 36 años más tarde, el *Trittico per solo Fagotto*. A lo que Menghini contestó que los estudios fueron una necesidad de rellenar el vacío en cuanto a estudios contemporáneos existían para fagot cuando él era docente, mientras que el *Trittico* fue una recopilación de los tres estudios que más importancia tuvieron para él e impacto en sus coetáneos. También comentamos el origen de estos tres movimientos, el cual radica el primero de ellos en la *Consagración de la Primavera*; el segundo en una canción de cuna dedicada a su hija cuando era una recién nacida; y el último inspirado por el solo de fagot del último movimiento del *Concierto para piano* de Ravel.

Menghini explicó su opinión formada respecto a la importancia de la música contemporánea para el fagot y referenció diferentes obras de compositores y fagotistas de la época como pudieron ser Sofia Gubaidulina o Umberto Bertoni.

Se decidió por el título de *Trittico* por la sencilla razón de que se componía de tres números. Acto seguido, Menghini procedió a explicar el origen de los subtítulos de cada movimiento, destacando que el borracho (*L'ubriaco*) tenía su origen en las etapas de una borrachera y la sensación de un borracho al caminar, la cual venía a raíz de los cambios de compases y equivalencias rítmicas; el segundo (*Ninna Nanna*) simplemente hacía referencia a la nana para su hija; el tercero y último (*Sprint*) era un *sprint* final. El maestro nos confesó que la estructura de casi todas sus composiciones era una forma ternaria (A B A') y que en esta pieza tuvo como objetivo exigirle al intérprete una gran capacidad en el rango dinámico del instrumento y trató de trabajar recursos musicales propios de la escuela italiana operística: el sonido bello, la flexibilidad y el vibrato.

Además, nos hizo una propuesta interpretativa para cada uno de los movimientos, explicando qué colores veía adecuados para cada fragmento del primer movimiento;

alegando que el vibrato era lo más importante del segundo; y que el tercero debía tener un carácter vivaz y feroz.

A continuación, nos habló de sus influencias en lo que a composición se refiere haciendo mención a la escuela francesa con Eugène Bourdeau y Eugène Bozza y comparando su escritura para el fagot con la de Dimitri Shostakovich en sus sinfonías: una escritura moderna, melódica y bella.

Por último, nos dijo que la persona que estrenó el *Trittico* fue Pedro Pérez Conejero, un fagotista que fue su alumno y pudo tener el honor de estrenar esta obra en 2018 en la Coruña.

Como cierre de la entrevista, nos confesó que si tuviera que componer de nuevo el *Trittico* no elegiría otros estudios para la confección de la obra ya que eligió estos por el impacto que tuvieron cuando los publicó y, si no hubiera sido así, no tendría la esencia de la que hoy goza el *Trittico*.

5 CONCLUSIONES

Con la realización de este trabajo se elabora una lista de conclusiones generales y particulares a las que hay que dedicarles un apartado.

En primer lugar, este trabajo ha servido para poder conocer a una celebridad histórica del fagot, tanto en el ámbito orquestal, como en la pedagogía, como también en el catálogo de obras para fagot. Personalmente, me ha permitido conocer su naturaleza como persona y sus miles de anécdotas con grandes directores, grandes solistas, virtuosos y prolíficos alumnos que pasaron por su clase. Gracias a este trabajo, esperemos que el *Trittico* pueda gozar del reconocimiento que se merece en un futuro cuando cualquier alumno se interese por el maestro Menghini o por cualquiera de sus obras.

En segundo lugar, personalmente, me ha permitido ampliar mis conocimientos sobre las diferentes escuelas europeas de fagot como lo fueron la italiana, la alemana y la francesa, además de ampliar también mis conocimientos en torno a la grandísima importancia y relevancia que tuvo la sustitución del fagot de sistema francés por el fagot de sistema alemán.

En tercer lugar, es importante resaltar que, la realización de este trabajo, complementada por la entrevista y la *masterclass* impartida por el maestro Menghini, han sido de gran utilidad para captar la esencia y nutrirme de la propuesta interpretativa, permitiéndome abordar la obra de una manera más fidedigna respecto a los propósitos del compositor.

Por último, y como he mencionado antes, espero que este trabajo pueda ayudar a cualquiera que se proponga rellenar el vacío documental que existe en torno a la figura de Menghini y pueda servir como ayuda para la adecuada interpretación del *Trittico* por parte de otros compañeros fagotistas.

6 BIBLIOGRAFÍA

Bozza, E. (1945) *15 Études Journalières pour Basson*. Ed. Alphonse Leduc. París.

Koenigsbeck, B. (1944). *Bassoon Bibliography*. Ed. Musica Rara.

Kopp, J. (2012) *The bassoon*. Ed. Yale University Press. Yale.

Mas, F. (2019). *La enseñanza histórica del fagot*. Ed. Piles. Valencia.

Menghini, V. (1978) *18 Studi per Fagotto in preparazione alla musica contemporanea*. Ed. Scomegna. La Loggia, Torino.

Menghini, V. (2014) *Trittico per solo fagotto*. Ed. TrevCo Music Publishing. Tallevast, Florida.

12 Studi per fagotto – Umberto Bertoni. Ed. Leonard Sharrow. New York.

Penazzi, S. (1972). *Metodo per fagotto*. Ed. Suvini Zerboni. Milano.

Ventoso, C. (2019). *Descubriendo el lenguaje contemporáneo del fagot. Análisis interpretativo de las técnicas extendidas en obras del repertorio para fagot solo o con electrónica de Miklós Maros, Peter Van Zandt Lane y Mario Lavista*.

6.1 Webgrafía

Chordá Sanz, S. (2023). *Orquesta Oviedo Filarmonía (1999-2019): Veinte años de progreso musical y artístico en Oviedo*. [Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo] Accedido 17 de abril de 2024

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=326764>

Mayor Catalá, B. (2019). *Estudio de las digitaciones del fagot como parte del desarrollo de la competencia profesional y su repercusión en la práctica del aula*. [Tesis Doctoral, Universidad de Jaén] Accedido 25 de abril de 2024

<https://ruja.ujaen.es/jspui/handle/10953/964>

Fernando Santamaría González

Osca Pons, J. (2015). Tertulia con el Maestro Vincenzo Menghini. 4ª Revista AFOES [Archivo PDF]. Accedido 15 de octubre de 2023

<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/566902>

Reynolds, R. (2017). *The History, Development, and Performance of Extended Techniques on the Bassoon with Special Focus on Philippe Hersant's Hopi and Kalevi Aho's Solo V*. [Tesis Doctoral, Florida State University]. Accedido 22 de abril de 2024

<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A552120>

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Fiore Menghini, abuelo de Vincenzo Menghini, con un sarrusofón. Fuente: Vincenzo Menghini	7
Ilustración 2: Orquesta <i>Svizzera</i> en 1928. Sigifredo Menghini (Tercer lugar, fila inferior por la izquierda). Fuente: Vincenzo Menghini	8
Ilustración 3: Vincenzo Menghini con fagot francés a los 12 años. Fuente: Vincenzo Menghini.....	9
Ilustración 4: Aldo Montanari con contrafagot Heckel. Fuente: Vincenzo Menghini.	10
Ilustración 5: Enzo Muccetti. Fuente: Vincenzo Menghini	12
Ilustración 6: Menghini estrenando su fagot alemán de la casa Heckel en 1967. Fuente: Vincenzo Menghini.	13
Ilustración 7: Vincenzo Menghini en clase junto a Daniele Damiano. Fuente: 4ª Revista AFOES 2015.	14
Ilustración 8: Fragmento del solo de fagot en el comienzo de la <i>Consagración de la Primavera</i> . Fuente: Orchester Probespiel für Fagott Ed. Peters.	17
Ilustración 9: Fragmento del solo de fagot en el registro sobre agudo del <i>Concierto para piano en Sol Mayor</i> de Ravel. Fuente: Orchester Probespiel für Fagott Ed. Peters.....	17
Ilustración 10: Fagot de sistema híbrido francés – alemán. Modelo Muccetti. Fuente: Vincenzo Menghini	19
Ilustración 11: Fragmento del solo orquestal de la <i>Sinfonía nº 9</i> de Shostakovich. Fuente: Orchester Probespiel für Fagott. Ed. Peters.....	27
Ilustración 12: «Estudio nº10» de los <i>15 Estudios Diarios</i> de Bozza. Fuente: Ed. Alphonse Leduc.....	28
Ilustración 13: Comienzo del segundo movimiento del <i>Trittico</i> . Fuente: TrevCo Music Publishing.....	28
Ilustración 14: Fragmento de la partitura de fagot I de la última página de la <i>Consagración de la Primavera</i> de Stravinsky. Fuente: Dominio Público.	29
Ilustración 15: Fragmento de los 16 primeros compases del I movimiento del <i>Trittico</i> de Menghini. Fuente: TrevCo Music Publishing.	30
Ilustración 16: Célula generadora del comienzo acéfalo. I movimiento del <i>Trittico</i> . Fuente: TrevCo Music Publishing.....	30

Ilustración 17: Síncopas con tenuto en lugar de acentos. I movimiento del <i>Trittico</i> . Fuente: TrevCo Music Publishing.....	31
Ilustración 18: Compases finales del primer movimiento del <i>Trittico</i> . Fuente: TrevCo Music Publishing.....	32
Ilustración 19: Fragmento del Tempo I en el «Estudio nº1» suprimido en el <i>Trittico</i> . Fuente: Ed. Scomegna.....	33
Ilustración 20: Fragmento del comienzo de la Sección A' en el «Estudio nº1». Fuente: Ed. Scomegna.	33
Ilustración 21: Fragmento de los últimos compases del «Estudio nº1». Fuente: Ed. Scomegna.	33
Ilustración 22: Célula generadora del motivo melódico. II movimiento. Fuente: TrevCo Music Publishing.....	34
Ilustración 23: Trémolos en la cadencia del II movimiento. Fuente: TrevCo Music Publishing.....	36
Ilustración 24: Fragmento de la cadencia en el «Estudio nº16». Fuente: Ed. Scomegna..	37
Ilustración 25: Fragmento del solo orquestal entre fagot I y fagot II del III movimiento del <i>Concierto para piano en Sol Mayor</i> de Ravel. Fuente: Dominio público.	38
Ilustración 26: Final del III movimiento con el guiño a « <i>L'ubriaco</i> ». Fuente: TrevCo Music Publishing.....	39
Ilustración 27: Fragmento suprimido del final de la segunda sección del «Estudio nº18». Fuente: Ed. Scomegna.....	39

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Estructura del I movimiento del <i>Trittico</i> . Fuente: Elaboración propia.....	32
Tabla 2: Estructura del II movimiento del <i>Trittico</i> . Fuente: Elaboración propia.....	36
Tabla 3: Estructura del III movimiento del <i>Trittico</i> . Fuente: Elaboración propia.....	39

APÉNDICE DOCUMENTAL

ENTREVISTA PERSONAL AL MAESTRO VINCENZO MENGhini. Por Fernando Santamaría González. 7 de diciembre de 2023.

SOBRE EL COMPOSITOR:

1. En primer lugar, quisiera invitarle a asistir como público a mi defensa del Trabajo de Fin de Grado que se llevará a cabo en junio del próximo año en Alicante, en el centro donde estudio.

Claro, gracias, si se me invita y por fechas puedo asistir, iré.

2. En segundo lugar, antes de comenzar a profundizar en las preguntas de la entrevista, ¿me concede usted su permiso para poder publicar el contenido de esta entrevista en mi Trabajo de Fin de Grado?

Sí, claro, por supuesto. Sin ningún problema. Todo conocimiento merece ser compartido.

3. Háblenos de usted y sus estudios. ¿Cómo conoció el fagot? ¿Por qué se decidió por este instrumento? ¿Dónde realizó sus estudios?

Conocí el fagot desde que tuve noción de la realidad. En mi familia ya había unos cuantos músicos: mi padre era fagotista y mi abuelo paterno también. Ambos trabajaron como músicos, mi padre era primer fagot de la orquesta de La Scala y mi abuelo era primer fagot de la RAI de Milán. Además, mi abuelo por parte de madre era violinista en la Scala y fue quien me contó muchas historias sobre mi padre después de su fallecimiento.

Me decidí por el fagot porque quería tocar el mismo instrumento que tocaba mi padre. Mi padre falleció de una pulmonía después de una representación en el Teatro... En 1946 después de la Segunda Guerra Mundial, Toscanini había vuelto de América para reabrir el teatro que había sido bombardeado durante la guerra. Mi padre cogió una pulmonía y la penicilina no llegó a tiempo y mi padre no pudo sobrevivir. Eran otros tiempos.

Pude estudiar porque era el pequeño de cinco hermanos, todos ellos trabajaron y me dieron la oportunidad. Con la muerte de mi padre su fagot pasó a ser mío. Era un fagot francés

Buffet Crampon. Con 11 años accedí al Conservatorio de Milán y cursé estudios oficiales con Montanari, quien había sido compañero de mi padre en la orquesta.

Terminé en el año 1960, con 19 años.

4. ¿Cuál fue su primer contacto con el mundo laboral?

Fue mientras estaba cursando mis estudios con Muccetti. Había pruebas a diferentes orquestas por toda Italia, orquestas de cámara, la orquesta del Teatro... Con trabajo y esfuerzo tuve la suerte de ganar la plaza en la orquesta de la Scala y tocar junto al que era mi maestro. Esto me brindó muchas oportunidades para enriquecerme respecto a la música operística y de poder crecer trabajando a su lado.

Más tarde trabajaría junto a Ovidio Danzi. Él también me marcó mucho, era una enciclopedia viva y pude aprender mucho de él.

5. Háblenos de sus maestros. Tengo conciencia de quiénes fueron por lo que he podido leer sobre usted, pero quisiera que usted me comparta su opinión respecto a cada uno de ellos.

Mi primer maestro fue Montanari. Empecé con el sistema francés. Montanari había sido una persona autodidacta y gozaba de muy buen prestigio. Después de su muerte, Muccetti fue mi profesor y con él pasé al fagot alemán. Muccetti había estudiado en Francia con Oubradous y también tocaba en la orquesta del Teatro. Eran totalmente diferentes, pero me guiaron mucho y muy bien durante mi aprendizaje. Muccetti era un profesor muy exigente. Muchísimo. Mi maestro para mí fue un referente y también fue una persona muy importante en el fagot y en Italia.

Tuve la suerte de tener unos maestros muy buenos. Siempre podía aprender algún detalle.

6. Como docente, ¿qué métodos considera de gran importancia para cualquier fagotista?

Eso es algo que depende de muchos factores. Por ejemplo, si el alumno se está iniciando en el fagot yo utilizaba el *Nouvelle Méthode de Basson* de Ozi y el *Método para Fagot* de Weissenborn. En cambio si el alumno ya tiene un nivel medio utilizaría los *25 Estudios de*

Escalas y Arpeggios de Milde... o el *Gran Método* de Bourdeau. Y si el alumno ya tiene un nivel avanzado pues utilizaría estudios para el perfeccionamiento como los *Estudios* de Bozza, los de Gatti o los *12 Studi* de Bertoni.

SOBRE LA OBRA:

1. ¿Por qué compuso esta obra? ¿De dónde surge la idea? Hay una diferencia de 36 años aproximadamente entre una composición (*18 Studi per Fagotto in preparazione alla musica contemporanea*) y otra (*Trittico*), ¿a qué se debe?

Porque me gusta escribir música. Desde pequeño, con 11 o 12 años ya escribía mucho, aún sin formación de armonía o contrapunto. Cuando escribí los *18 Studi*, ejercía como profesor y como tribunal en diferentes pruebas de orquesta y concursos y analicé que había una serie de deficiencias comunes en los alumnos y aspirantes. Dificultades técnicas y rítmicas y una escasez en los diferentes rangos dinámicos que el fagot debe tener.

Cuando compuse el *Trittico* ya no era profesor y decidí juntar los tres estudios que más impacto habían tenido y que más interesantes me habían parecido de cara al alumnado. Siempre enfoco mis composiciones en resaltar y trabajar las carencias y dificultades de nuestro instrumento. Además, busco que se trabaje una amplia gama de recursos: melodías dulces operísticas, ritmos difíciles, pasajes técnicos complicados por la digitación del fagot...

2. Los 3 movimientos de esta obra son extraídos de sus 18 estudios para fagot de preparación para la música contemporánea. ¿Por qué escogió estos tres en concreto? ¿Tienen algún valor emocional significativo para usted?

Sí. Cada uno de esos movimientos, cuando los compuse como estudios, me marcaron de diferentes maneras. El primero lo compuse después de enfrentarme por primera vez a la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, cuando era solista de la Scala en Milán, con 17 años. La primera vez que toqué la obra completa, pensé que los fagotistas no estábamos preparados para este tipo de música: Registro sobreagudo, cambios de compás, hemiolias, intervalos abruptos... Cuando llegué a la última página aluciné, parecía como si no supiera tocar después de tantos años estudiando. Después de esto, pensé que no existían métodos de estudios que trabajaran estos cambios de ritmo y de compases y supe que era una debilidad en el apartado de la literatura fagotística. En mi obra hay 5 cambios de compás en el inicio... Puedo asegurarte que a lo largo de la obra de Stravinsky es peor. Recuerdo que el fagot solista de la RTVE, Merenciano, después del concierto que tuvimos en

Asturias, en 1982, me felicitó por trabajar estos cambios de compases, pero también por buscar unos cambios de dinámicas tan estrictos y considerables. Según él: «los alumnos suelen tocar en un *mezzoforte* cómodo y mediocre». En el fagot es difícil jugar entre el *piano* y el *forte*, pero a veces es esencial para la música operística, siendo este último mi ámbito.

El segundo lo compuse para mi hija, cuando era recién nacida. Está compuesto al estilo de una nana. ¿Has visto a algún bebé dormir? No se mueven nunca, parece que están inmóviles, pero de repente les dan pequeños espasmos, tembleques, parece como cuando un gato sueña que está persiguiendo a un ratón.

El tercero está inspirado en el solo que tienen los dos fagotes en el último movimiento del *Concierto en Sol Mayor* de Ravel. Ese fragmento es utilizado en pruebas de orquesta, en concursos... Cuando lo tocas por primera vez es algo impactante, por mucho que hayas estudiado técnica y escalas. Recuerdo que, durante una interpretación de este concierto en Milán, mi compañero, el fagot segundo, estaba tan impactado que incluso estaba bloqueado. Le ofrecí mi ayuda para tocar el pasaje entero, tocando también su parte y me lo agradeció mucho. Es por esto que decidí componer un estudio para trabajar fragmentos tan complicados en lo técnico y en lo dinámico como el de este concierto.

La elección del primer estudio de los estudios de 1978 como el primer movimiento del *Trittico* es porque fue el que más destacó entre los 18, tanto para mí como para los alumnos y colegas; el segundo, porque el nacimiento de mi hija fue algo remarcable en mi vida y se merecía una composición a la altura de su belleza; la elección del tercero comparte características con la del primero: se tratan de dos movimientos compuestos en base a dos obras orquestales muy complejas e importantes para el fagot.

3. Existen ciertas modificaciones en pasajes concretos respecto a los ejercicios del libro de estudios. ¿A qué es debido?

Se deben a la intención de hacer que el *Trittico* sea interpretable de una manera más musical y menos metódica. Los estudios, en parte, los compuse para ponerles dificultades a mis alumnos (se ríe), pero sentí que el *Trittico* debía ser una pieza musical en esencia, trabajando la belleza y los ornamentos, pero sin alejarse de las complicaciones de los

estudios originales. He de mencionar también, que ha habido diversos errores de notas por parte de la editorial y cada cierto tiempo he ido haciendo revisiones de estos errores.

4. ¿Por qué el título de *Trittico*? ¿Cuál es el significado detrás de los subtítulos de cada movimiento?

El título de *Trittico* es sencillo: son tres piezas. El primer movimiento, «*l'ubriaco*» (el borracho) narra los diferentes estados por los que un individuo pasa cuando se embriaga. Los cambios de compases buscan simular la manera de caminar de un borracho. Primero todo es divertido, enérgico, feliz, después va cayendo esa felicidad y esa energía hasta convertirse incluso en tristeza, llanto y, cuando todo pasa, finaliza con una bella vomitona. Intercala fragmentos de éxtasis en los que el ritmo es dinámico y feroz, como si estuvieras en una montaña rusa, con fragmentos más sentimentales en la parte central, propios del bajón de una borrachera. Por momentos, es como si estuvieras vomitando las notas, pero de manera bella, sin perder la estética.

El segundo movimiento es una nana, dedicada a mi hija, como ya te he comentado antes, todos tienen un significado especial para mí, pero este movimiento aún más. Debe empezar de manera suave, sin prisa, es una nana, el bebé está durmiendo y los grupetos de notas y los trémolos deben simular los espasmos que sufren los bebés cuando duermen. El sonido ha de ser dulce y bello, porque es un canto para relajar al bebé... Se trabajan diferentes aspectos en todo el ámbito del fagot, cuidando el sonido delicado en el sobreagudo, como si de un bel canto operístico se tratara. La parte de la pequeña cadencia que nos lleva a los trémolos es totalmente libre para volver a la esencia delicada del comienzo. Finalmente, y para contrastar, la coda debe ser agitada.

El último movimiento, se llama «*Sprint*» porque como te he dicho, ese pasaje orquestal va a toda velocidad y, dependiendo del director y el solista que acompañes, puede ser algo infernal. De ahí viene el título de «*Sprint*», porque todos sentimos que se nos van los dedos cuando llega ese fragmento y al tratarse del último estudio en los estudios de 1978, lo vi como un *sprint* final.

5. ¿Podría hablarnos sobre la forma y estructura de esta composición?

Forma A B A, como en casi todas mis composiciones. Casi todos mis estudios se basan en una sección que presenta el tema o las células rítmicas a trabajar durante el estudio, después una sección que contrasta con todo lo anterior y finalmente un retorno al comienzo, pero con ligeras variaciones, ya sea cambiando ritmos o algunas notas o algunas dinámicas y terminando con una pequeña coda.

6. ¿Cuáles son los principales recursos musicales empleados en esta pieza?

La intención es utilizar todos los recursos musicales que el fagot puede interpretar al completo. Algunos de los pasajes técnicos difíciles pueden recordarte a la música francesa: al método para fagot de Bourdeau o a fragmentos de obras de Bozza, pero yo quise añadir un extra de dificultad escribiendo grandes cambios dinámicos, llevando así al alumno a una situación de flexibilidad permanente. Además, las partes delicadas sirven para trabajar el sonido y el vibrato.

Principalmente, se centra en el rango dinámico del instrumento, la flexibilidad del intérprete y el sonido bello.

7. Cuando usted era profesor, ¿sentía que no existía la suficiente música contemporánea para sus alumnos?

Sí. No sé si conoces a Bertoni. Umberto Bertoni era el primer fagot del *Maggio Musicale Fiorentino* y escribió el libro de *12 Estudios* para fagot unos cuantos años antes de que yo escribiera mis estudios de música contemporánea. Otro músico importante fue Virginio Bianchi, con sus *12 Estudios* publicados en 1971. La verdad es que eran los únicos reconocidos con calidad que abarcasen este estilo de música en esa época en toda Italia y ya en aquel entonces la sensación de que no había estudios que trabajasen los recursos de la música contemporánea y moderna era notable.

8. ¿Cuál es la importancia de la música contemporánea para usted?

Máxima. Algo vital para la historia de la música y algo vital sobre todo para nuestro instrumento. Estamos muy acostumbrados a trabajar el estilo barroco gracias a Vivaldi, Telemann y esa generación prolífica de compositores. Tenemos a Hummel, Mozart para

trabajar el clásico y tenemos a Weber, Rossini o Saint – Saëns para trabajar el romanticismo. Pero en mi época de estudiante y de maestro no había ni métodos ni obras propias para fagot con los que trabajar los aspectos y registros de la música contemporánea. Claro que existían obras nuevas que estaban cambiando la historia de la música como pueden ser las de Schönberg o Alban Berg, y eso nos afectaba en la orquesta, pero había muy poco material con calidad dedicado a nuestro instrumento en el ámbito pedagógico. Hoy en día, en tu época como estudiante tenéis muchos estudios y obras contemporáneas al alcance. La música ha cambiado, está en un constante cambio, no solamente de sonido o compases y ritmos, sino de tonalidad.

9. Según su dilatada experiencia, ¿cuál es la importancia y el papel del fagot en la música contemporánea?

Bajo mi punto de vista creo que tiene una gran importancia para nuestro instrumento... *La Consagración*, *Drei Stücke*, la *Sequenza XII* de Luciano Berio, el *Concierto* de Gubaidulina, los *12 estudios musicales* de Umberto Bertonni... Creo que todos ellos han marcado historia a la hora de interpretar música contemporánea con el fagot. Y también a la hora de aprender a interpretarla. Tenemos poco repertorio de obras para fagot, pero el que existe, es de muy buena categoría.

Como anécdota, te contaré que unos pocos años después de publicar los estudios de 1978, el solista de la orquesta de RTVE, Vicente Merenciano, me felicitó diciendo que este libro de estudios ayudaba mucho a trabajar las dinámicas en pasajes muy difíciles técnicamente hablando para el fagot.

10. ¿De dónde surge su inquietud, su necesidad por componer? ¿Cuál fue su primera composición para fagot?

Mi deseo por componer surge desde el primer momento en el que conozco el fagot y ese deseo creció bastante al conocer la armonía. Cuando estudié armonía, le pedí al profesor repetir los dos años de estudios para poder profundizar más en el arte de componer. Siempre he compuesto con el fagot en mano. ¿Mi primera composición? No creo que tuviera nombre, yo ni siquiera tenía formación académica en lo que a composición se

refiere, siempre que cogía el fagot para estudiar terminaba componiendo esbozos de futuras obras. Me encantaba. Me lo pasaba muy bien.

11. Volviendo a la obra... ¿Podría usted hacer una propuesta interpretativa para cada uno de los movimientos? ¿Qué colores, sonoridades y carácter imagina para cada una de las secciones?

Claro, por supuesto. El primero ha de ser, como te he dicho, un borracho. Cambios de compás que asemejan el andar de una persona borracha. Momentos frenéticos en la primera sección, adornados con un sonido bello pero agitado. Moviendo la música a través de escalas y arpegios, prestando atención a los cambios de compás, las equivalencias y los acentos y sobre todo respetando las dinámicas. Las dinámicas en este movimiento son una de las razones por las que quise componer algo así. En el momento del *Meno mosso* – *Misterioso* el color ha de ser así: misterioso, oscuro, sombrío.

El segundo movimiento, al ser una nana escrita para un bebé, define cuál debe ser su estilo. Lento, expresivo, pausado, muy *legato*, dulce y bello. Solamente disturbado por los pequeños espasmos de los bebés de los que te hablaba antes referenciados en los grupos de notas y mordentes. Es muy importante destacar la anacrusa de la línea melódica. Esta anacrusa asienta el discurso melódico que después se irá ornamentando con trinos o mordentes.

El último es el *sprint* final. Debe ser todo lo rápido posible pero que se pueda entender la música. Al igual que en el concierto para pianoforte de Ravel. Es un trabajo técnico que pone en dificultades al intérprete ya que hay muy pocos sitios donde respirar, pero hay que tomarse alguna licencia entre los distintos cambios de secciones para que el discurso melódico tenga sentido, por ejemplo, en el a tempo del compás 19 o en la sección nueva del compás 34. El carácter general de este movimiento ha de ser divertido, vivaz, feroz. La coda debe ser un poco más tranquila y calmada que el resto del movimiento.

12. ¿Cuáles son los principales recursos musicales empleados en esta pieza? Es decir, ¿qué tipo de escalas, acordes, ritmos, compases, articulación, diseño melódico, etcétera, son empleados? ¿A qué responde la elección de estos elementos?

La intención de esta obra es trabajar todos los recursos posibles en la escritura moderna para el fagot. Como ya te he mencionado, consideraba de vital importancia trabajar cambios en los compases, trabajar las equivalencias, pasajes técnicamente complicados en todo el ámbito del instrumento y, sobre todo, profundizar en el rango dinámico que el fagotista puede y debe ser capaz de ejecutar. Era algo necesario.

Las escalas son escalas propias de la tonalidad en la que esté escrita la obra o la sección del movimiento. Por ejemplo, el comienzo del primer movimiento está en Do menor, aunque no esté escrito en la armadura. Trabaja todas las escalas y acordes desplegados propios de la tonalidad. La segunda sección tiene otro carácter totalmente distinto: Misterioso. La agógica aquí es más libre y hay una estabilidad que no había al principio ya que está todo escrito en 2/8. Por último, volvemos a la reminiscencia del comienzo, con una cadencia que prepara un Vivace en el que se trabajan los cambios de registro entre el sobreagudo y el grave y los arpeggios en *legato*.

El diseño melódico en el primer movimiento es agitado, feroz, grandes saltos...; en el segundo movimiento es todo lo contrario: dulce, apasionado, tranquilo... las anacrusas sirven como notas de apoyo para sustentar toda la línea melódica. Son muy importantes; por último, el discurso melódico es como un hilo infinito de aire, que favorece la correcta ejecución de la digitación de los pasajes.

13. Dadas las indicaciones de la «Ninna Nanna», ¿cómo se traslada esto a la interpretación?

Sobre todo hay que vibrar. El vibrato lo es todo. Un vibrato bello y bonito. Jugando con las dinámicas. Imagina a un bebé en la cuna durmiendo, casi inmóvil. Los trinos y los adornos súbitos hacen referencia a los espasmos de un bebé mientras duerme y sueña. Por ello, han de ser trinos no muy rápidos. La sección del 6/4 ha de ser agitato y que te lleve a la parte del mezzoforte espressivo. Esta parte imagina que es la mamá cantándole al bebé. Después un pequeño contraste volviendo al inicio, creciendo en intensidad hasta relajar después. La sección del *scorrevole* es otra nana por parte de la madre. Por último, tenemos la coda, la cual tiene un poco más de libertad en la agógica, el intérprete debe sentirse más libre.

14. ¿Existe algún elemento extra-musical dentro de la pieza? ¿Algún mensaje oculto o elemento simbólico?

No, en este tipo de composición nunca sentí la idea de incluir algún mensaje simbólico por medio de la música. Suelo componer de manera espontánea.

15. ¿Se inspiró en alguna otra obra u otros compositores para llevar a cabo el Trittico?

Siempre me he sentido atraído por la música francesa. Por compositores como Bourdeau y Bozza. Bourdeau tuvo mucha influencia para nosotros con sus estudios y su método, el cual era tremendamente completo para nuestras necesidades. Y Bozza... Para Bozza el vibrato lo es todo, como en la música francesa en general. Bozza tiene fragmentos en los movimientos lentos de algunos de sus estudios y sus obras en los que proporciona al fagot un papel solista de muy buena calidad.

Siempre trabajo pensando en la escritura moderna. Puedo decir que es algo clásico, pero moderno. Si tuviera que compararme con alguno de los grandes maestros sería Shostakovich. Shostakovich en sus sinfonías siempre acierta con el color que le otorga al fagot en sus solos orquestales. Pudiendo ser alegre y de un momento a otro, ser muy dramático como el solo de la novena.

Mi escritura sería una escritura simpática, siempre melódica, bella. ¿Se nota que soy italiano? (Se ríe)

16. ¿Quién estrenó la obra? ¿Qué le pareció la primera interpretación del Trittico?

Se publicó en 2014 y se estrenó en 2018 en la Coruña. Un fagotista que estudió conmigo, Pedro Pérez Conejero, un fagotista que hace unos años estaba estudiando en Holanda y creo que también estuvo como primer fagot de la Tampere Philharmonic Orchestra en Finlandia.

17. Por último, los 18 estudios son de 1978 mientras que el Trittico es de 2014. Si tuviera que componer esta pieza desde cero a día de hoy, ¿escogería otros estudios de ese mismo libro de estudios? ¿elegiría otro? ¿lo haría todo partiendo desde cero?

No, no, no... Piensa que mi método de composición es: coger el fagot, meterme en el aula y comenzar a escribir de manera espontánea según me apetezca. Siempre con fagot en mano. Me fluye la música de manera espontánea. Todo natural. Escalas, arpeggios, trémolos, doble picado, staccato... Todo va saliendo sobre la marcha. Según el día, la obra tendrá más o menos belleza, pero siempre busco lo mismo: estilo bello, melódico, sonido bonito, operístico y rítmico.

Por lo tanto, no, no elegiría otros estudios. Esos fueron especiales en su momento por las razones que te he comentado. Si tuviera que empezar esta obra desde cero, no sería el Trittico, sería otra obra.

En Navia, Asturias el 7 de diciembre de 2023.

Algunas declaraciones de los alumnos más excelsos de Menghini sobre los *18 Studi per fagotto in introduzione alla musica contemporanea*:

«Considero que los estudios para fagot compuestos por el maestro Vincenzo Menghini son una contribución original de considerable importancia para la expansión de la literatura del fagot. La vigencia musical y la complejidad técnica y rítmica los sitúan en un nivel de auténtica excelencia docente, por lo que pueden ser considerados como un perfeccionamiento fundamental de los estudios de educación superior.»

Daniele Damiano.

«Finalmente, la publicación de estos estudios introductorios sobre la literatura moderna hace que la notable experiencia docente de mi Maestro sea accesible a todos. Creo que este libro es la adición indispensable a la biblioteca personal de todo fagotista, estudiante o profesional.»

Valentino Zucchiatti.

«Con estos 18 estudios el Maestro ciertamente enriquece la literatura didáctica existente para fagot. En este libro el autor se centra sobre todo en resaltar los problemas típicos del instrumento. Las dificultades técnicas y rítmicas de los ejercicios ayudarán al alumno a abordar más fácilmente la música de nuestro siglo.»

Pier Paolo Gedda.

(Menghini, 1978, p. 2)