

EXAMEN DE MAESTRÍA EN OBOE

MIGUEL ÁNGEL RUBIANO TOVAR

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES, MAESTRÍA EN MÚSICA
ÉNFASIS INTERPRETACIÓN DE OBOE
BOGOTÁ
2021**

Tabla de contenido

Programa	2
Notas al programa	3
Aprendizajes pedagógicos	7
Repertorio y retos por semestre	13
Zumba que zumba	15
Bibliografía	19

Programa

[Enlace al Recital](#)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

Cuarteto en fa mayor para oboe y cuerdas, K. 370 (1781)

Allegro

Andante

Allegro

Violín: Alejandro Paz. Viola: Tatiana Zubova. Cello: Gabriel Vergelin.

Igor Stravinsky (1882-1971)

Suite italienne (1932) arr. Samuel Dushkin, Original para violín y piano

Introduzione

Serenata

Tarantella

Gavotta con due variazioni

Minuetto e finale

Piano: Tamara Chitadze

Gordon Jacob (1895-1984)

Sonatina para oboe y clavecín (1962)

Adagio

Allegro giocoso

Lento alla sarabanda

Allegro molto vivace

Clavecín: Eriko Wakita

Bis/Encore

Zumba que zumba - Tradicional llanero

Contrabajo: Ricardo Pinilla. Cuatro: Santiago Bernal. Capachos: Juliana Santacruz

Notas al programa

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

Cuarteto en fa mayor para oboe y cuerdas, K. 370 (1781)

El joven Mozart, de 24 años, pasó la segunda mitad de 1780 trabajando en su ópera *Idomeneo* y luego viajó a Munich en enero del año siguiente para los ensayos y el estreno. Compuso el Cuarteto Oboe en Munich mientras ensayaba la ópera.

Mozart escribió maravillosamente para los instrumentos de viento madera, y su música fue muy admirada por el joven Beethoven. Mozart, sin embargo, escribió muy poco para el oboe solista. Existen distinguidos conciertos para flauta, clarinete y fagot, pero el concierto para oboe es una obra controvertida, más conocida en el arreglo posterior para flauta.

Los oboístas, sin embargo, tienen el Cuarteto para Oboe, una obra breve pero espléndida que da a un oboísta la oportunidad de brillar. Mozart lo escribió para Friedrich Ramm, el virtuoso oboísta solista de la Orquesta Electoral de Munich. Ramm fue admirado por la pureza de su sonido, y debe haber sido un intérprete muy distinguido, ya que el Cuarteto exige una técnica fluida y la habilidad de hacer saltos melódicos amplios con gracia, así como de dibujar una línea cantabile de gran longitud, retos técnicos complicados para el oboe de la época.

Muchos han observado que el Cuarteto para Oboe parece ser mitad concierto y mitad música de cámara. Mozart le da al oboísta una amplia oportunidad de despliegue virtuoso mientras que las cuerdas simplemente lo acompañan, pero

también hay numerosos pasajes de verdadera música de conjunto en los que la línea melódica se mueve fácilmente entre el oboísta y las cuerdas.

El *Allegro* abre con un tema alegre para el oboe que predomina en el movimiento. El elegante desarrollo de este movimiento en forma de sonata lleva a un cierre silencioso. Las cuerdas inician el *Adagio* en Re menor, con el oboe haciendo su entrada silenciosa por encima de ellas. Mozart le da al oboe largas y sostenidas líneas melódicas en este movimiento y cerca del cierre, ofrece al oboísta la oportunidad de una breve cadencia. El final es un rondó con una indicación de *Allegro*. El tema rondó danzante se escucha primero en el oboe, pero el violín lo capta rápidamente. Cerca del final del movimiento hay un pasaje notable por el uso de polirritmias de Mozart: dos métricas que ocurren simultáneamente. Las cuerdas están en 6/8 pero el oboe en 4/4 contra ellas. El pasaje hace un efecto brillante, con las cuerdas procediendo uniformemente y el oboísta apresurándose para tocar todas las notas. El final aporta un toque maravilloso: el bullicio del rondó da paso a corcheas firmes, y el oboe se eleva con gracia hasta el Fa agudo.

Igor Stravinsky (1882-1971)

Suite italienne (1932)

Igor Stravinsky consolidó su fama con las tres obras que compuso para los Ballets Rusos antes de la Primera Guerra Mundial, culminando con el impactante ritualismo de *La Consagración de la Primavera*. Cuando se reunió con Serge Diaghilev en 1920, su última colaboración en el ballet (incluyendo decorados y vestuario de Picasso) representó un sorprendente cambio de dirección para Stravinsky, marcando la llegada de su obsesión "neoclásica" que duró unos treinta años. Utilizando música inspirada por el compositor barroco italiano Pergolesi, *Pulcinella* rindió homenaje a las payasadas enmascaradas de la

Commedia dell'arte, una forma centenaria de teatro cómico. Adaptó las sencillas pero bellas melodías de Pergolesi al ballet, pero añadió sus propias técnicas como armonías no ortodoxas e instrumentación para crear un sonido original.

Pulcinella no sólo tuvo éxito como ballet, sino que resultó ser una rica fuente de arreglos para Stravinsky, que según sus necesidades musicales personales, usó sus números para cuatro obras adicionales. En colaboración con el violonchelista Gregor Piatigorsky, Stravinsky arregló selecciones del ballet en su Suite Italienne para violonchelo y piano en 1932. Otro de sus colegas más cercanos, Samuel Dushkin, creó la versión para violín al año siguiente.

Gordon Jacob (1895-1984)

Sonatina para oboe y piano (1962)

Gordon Jacob, el menor de diez hijos y sobreviviente de las trincheras de la Primera Guerra Mundial, periodo durante el que vió morir a uno de sus hermanos y fue además prisionero de guerra, tuvo una larga y distinguida carrera en el Royal College of Music. Al igual que muchos compositores británicos del siglo XX, Jacob estudió en el RCM, en donde recibió clases de Gustav Holst y Ralph Vaughan Williams. Más tarde volvería a la prestigiosa institución en donde enseñó composición por un periodo de cuarenta años. Entre sus estudiantes se encuentran Malcolm Arnold e Imogene Holst, hija de Gustav Holst. Fue profesor además de teoría y dirección de orquesta, y fue autor de libros de texto muy utilizados, especialmente de Técnica Orquestal (1931). Fue un compositor prolífico, en particular de música orquestal, de cámara y de banda sinfónica. Como dijo un comentarista, "proporcionó a muchos instrumentos necesitados composiciones para llenar un vacío en su repertorio". Tal vez uno de

los "más necesitados" en estos años fue el oboe, y gracias a Jacob el repertorio se enriqueció.

Adagio, el primer movimiento, presenta una introducción a la Sonatina por medio de líneas suaves y equilibradas. Desarrolla un motivo sencillo que nos prepara para la contundencia que se aproxima en el *Allegro giocoso*, una especie de marcha llena de energía, que a través de su carácter rítmico y el contraste lírico antes del final, puede llegar a evocar el patriotismo que sentía el británico.

El tercer movimiento es lento y lúgubre, con una idea melódica clara y sencilla, la cual se encuentra acompañada por una serie de acordes en el clavecín, que brindan continuidad y estabilidad a los ritmos irregulares de la melodía.

El rápido final, *Allegro molto vivace*, evoca una danza frenética con notas punzantes y en staccato que contrastan con un par de pasajes de melodías sostenidas que nos permiten recuperar el aliento, para luego retomar el carácter agitado y finalizar la Sonatina.

Aprendizajes pedagógicos

Durante la maestría asistí a dos seminarios de pedagogía, los cuales me acercaron a dos puntos clave, que he tratado de poner en práctica a la hora de intentar enseñar algo a alguien. En esta sección se destaca que la finalidad de las prácticas musicales es hallar experiencias estéticas que contribuyan al desarrollo integral de la persona y su relación con los demás. Además, describe el ejercicio de escribir “bitácoras”, cuyo propósito es tomar conciencia de los pensamientos y emociones que aparecen en nuestra mente a lo largo de la práctica artística o pedagógica.

El punto de partida es entender el para qué quiero enseñar algo, cuál es mi objetivo. No soy profesor únicamente dentro de un aula de clase, sino en todo momento; con mis compañeros, con mis hermanos y primos, incluso con mis padres y con mis profes. Todos están aprendiendo de mí y yo de ellos, lo que hace necesario un ejercicio de autoconocimiento previo. Este entendimiento, me permite percibir si tengo el deseo de enseñar, y para qué quiero hacerlo.

En este caso, quisiera aprender y enseñar a ser persona antes que otra cosa. Por ejemplo un grupo musical que entiende su música como un trabajo remunerado y lo empieza a hacer de manera mecánica, puede llegar a crear una barrera frente al público; o un jefe de fila en una orquesta que se supone es un líder musical se convierte en mandamás de asuntos externos a la música. Antes de músicos somos personas, quizá nuestro más importante objetivo debería ser disfrutar y vivir en plenitud (en un sentido íntegro), en vez de generar un producto observable. En verdad quiero trabajar con el objetivo de aportar a los demás esta noción, nuestros instrumentos e ideas musicales son un medio.

Esta relación con el instrumento también es un aspecto relevante. Los recuerdos de los primeros años con el instrumento, de las prácticas durante la infancia, para mí son muy valiosos y hacen parte de una experiencia estética, basada en un pleno disfrute. Es muy sencillo, que con el andar de los años y la inmersión en el entorno musical (en especial el académico), ese vínculo con el instrumento se vaya transformando en una relación de dominio, en la que la disciplina, la técnica, el solfeo, y el mismo instrumento se convierten en una finalidad. Me cuesta aceptar que durante mis vivencias, he atravesado momentos como el que acabo de describir, y recuerdo que en algunas ocasiones me he sentido obligado a tocar, a estudiar, con el único objetivo de mantener un régimen de dominio; recuerdo incluso uno de mis profesores, que afirmaba que el oboe es como un caballo, en el sentido que debo dominarlo para que él no me domine a mí, y cómo este concepto me desvinculó de mi instrumento .

A raíz de esto, ahora estoy convencido que la finalidad de mis prácticas musicales y en general de diferentes actividades, es hallar experiencias estéticas que contribuyan al desarrollo integral de la persona y su relación con el resto, a través de los medios que cada uno disponga, en nuestro caso el instrumento, la teoría musical, las partituras, las formas musicales, los ensambles, y todo lo demás.

En uno de los seminarios dirigidos por Andrés Samper, profundizamos acerca de la “bitácora”. El propósito de este ejercicio es tomar conciencia de los pensamientos y emociones que aparecen en nuestra mente a lo largo de la práctica artística o pedagógica. Tomar conciencia de ellos es un primer paso muy importante para conocerlos mejor y sobre todo, para poder ver cada vez con mayor claridad, cómo estos pensamientos y emociones se relacionan con el cuerpo, y cómo afectan mi práctica y desarrollo como artista.

La idea es tomar nota de los pensamientos, emociones, tensiones, etc, durante cada sesión práctica o pedagógica. No se trata de cambiar inmediatamente, sólo de tomar conciencia y permitir un cambio, más no forzarlo.

Tener una bitácora, escribir un diario, permite entender los comportamientos y actuar libremente frente a ellos, ya sea para mantenerlos o transformarlos. Mis bitácoras, realmente me permitieron digerir mis pensamientos recurrentes y estar al tanto de mis ideas, para enfrentarlas con mis propios principios y determinar si eso es lo que pretendo para mi vida. A continuación, algunos conceptos que percibí durante estos ejercicios.

En relación con mi conciencia corporal, cavilé respecto a un fuerte dolor en la zona inferior de mi trapecio, especialmente al tocar. El oboe no requiere una gran cantidad de aire para producir sonidos, pero necesita aire con presión; llegué a la conclusión, que acumulo demasiado aire dentro de mi cuerpo, y al intentar expulsarlo con presión, mi cuerpo se llena de mucha tensión, sobre todo en la espalda, lo que complica el movimiento de mis brazos, mi tranquilidad y mi sistema. En consecuencia, he tratado de aspirar menos aire pero sin perder la profundidad, además de mantener la tensión en mi diafragma. Siento que esto me ha ayudado a mejorar; procuro llevar a cabo pequeñas modificaciones, porque a partir de mi experiencia, percibí que con cambios grandes puedo llegar a producir una molestia adicional.

La conciencia de mis pensamientos, incentivó a agruparme con un par de amigos para tocar música llanera. En mi bitácora describo mi percepción del oboe como un instrumento utilizado únicamente en la música clásica y académica, debido a que durante varias décadas los profesores de oboe hemos utilizado un repertorio muy similar para la enseñanza, que instruye acerca de piezas universales quizá necesarias para el entendimiento del instrumento y el

desarrollo de la técnica, pero que a la vez condicionan las capacidades musicales de los oboístas y restringen su incorporación en otros estilos de música. Me propuse una aproximación hacia otros estilos o géneros musicales, con el fin de desarrollar mi destreza para la improvisación, la música de cámara, la expresión propia, el disfrute, y otros aprendizajes significativos. Fácilmente encontré amigos músicos con planteamientos similares, con quienes nos hemos estado acercando a la música llanera. Aunque tenemos un sinnúmero de aspectos por cultivar, como el sabor, de algún modo me sentí más identificado con la música llanera que con la música académica europea del siglo XX o anterior a este, que he aprendido en mis clases de oboe. Además, pude evidenciar que la música popular requiere habilidades que los músicos o estudiantes de música académica carecemos, y que podrían ofrecernos numerosas posibilidades más para expresarnos e impulsarnos a ser músicos más íntegros, y a lo mejor personas más íntegras también. Por nombrar sólo una, está el hecho de tocar sin partitura, que representa un gran obstáculo para mí; como académicos estamos acostumbrados a hacer música sin errores y tal como la quiere el compositor, por lo que nuestra creatividad se encuentra un poco condicionada. Comparto una pequeña muestra de la manera en que iniciamos: https://youtu.be/i_PVjiHpFbc?t=654

En cuanto a mi conciencia emocional, percibo que hallé cierta claridad y libertad, que me guían constantemente a aceptar mi pasado, un pasado con situaciones escasamente visibles, que pueden llegar a transformarse en detalles ilimitados y a permitir el conocimiento del ser; nuestro pasado nos brinda acceso a nuestros recursos y por ende nos concede las pasiones de nuestras vidas, gustos y penas, con el fin que podamos recorrer nuestro camino de vida sin desvelo y de forma conciliadora. Durante mi vida he pasado por momentos de incertidumbre, en los cuales estoy en áreas de confort, quitándome la oportunidad de descubrir

mi originalidad y en donde el miedo a salir de una burbuja, convierte la toma de decisiones en una ardua tarea. En las ocasiones en que me he dispuesto a salir de esta burbuja, hallé cuatro momentos distintos que denomino "zonas". La primera es la de confort, de la cual tan solo se necesita voluntad y convicción para ser atravesada. Luego encontré una zona de crecimiento, en donde la paciencia y el esmero son grandes aliados. Por ejemplo, un par de veces tuve la oportunidad de interpretar conciertos que sabía eran muy difíciles para mi nivel técnico o ser el presentador de conciertos didácticos, así que podía rechazarlos y continuar en la burbuja, o aceptar y aprender algo nuevo. No fue fácil, la zona de crecimiento en verdad requiere esfuerzo pero trae consigo un reconocimiento. Antes de los conciertos, pasé por una nueva zona, una zona de pánico, pero gracias a la perseverancia, ese pánico se transformó en una zona de magia, para mi y para mis compañeros, en donde alcancé una visión del mundo cargada de vivencias tempranas puestas al servicio de la autenticidad.

Asuntos a trabajar con estudiantes.

Mi experiencia como profe no es extensa, pero los seminarios me aproximaron a cuestiones fundamentales, que puedo tener en cuenta a la hora de intentar enseñar algo a alguien. Básicamente, me gustaría tratar de propagar los aprendizajes significativos que señalé en la primera parte de este texto: la búsqueda del desarrollo integral, a partir de la comprensión del ser como persona antes que como músico, persecución de experiencias estéticas y la relación de todo esto con el medio que lo rodea.

Desearía estimular esta búsqueda, bajo la noción de empoderación del estudiante como sujeto o persona; para esto, desarrollaré en seguida un criterio, que considero trascendental, y que no mencioné en mis aprendizajes significativos.

Se trata de contar con la capacidad de desenvolverse en el presente. ¿Cómo alguien puede asegurarse de estar en el presente? A menudo sucede, que una persona está ofreciendo un concierto o escuchando una clase, pero se encuentra totalmente ausente, porque sus pensamientos se ubican totalmente en el exterior, desaprovechando las experiencias y la vida que suceden justo en frente, además de convertir prácticas tan valiosas, como la música, en una acción mecánica. En este sentido, me gustaría incentivar a mis estudiantes (a las demás personas y a mí mismo), a que no dejen pasar el presente por atraer las preocupaciones del futuro, sino a que recolecten las experiencias del presente y conviertan las preocupaciones en ocupaciones.

Repertorio y retos por semestre

Repertorio	Retos
Primer semestre	
Sarabande et Allegro para oboe y piano (1777) GABRIEL GROVLEZ (1879-1944)	Musicalidad, expresividad. Conexión con el piano.
Sonata en sol menor, BWV 1020 (1734) JOHANN SEBASTIAN BACH	Resistencia, afinación. Articulación precisa
Fantasia para oboe y piano (2006) ANDRÉS VILLAMIL (n. 1976)	Musicalidad, expresividad
Segundo semestre	
Sonatina para oboe y clavecín (1962) GORDON JACOB (1895-1984)	Estilo muy diferente, inglés moderno. Articulación marcada
Cuarteto en fa mayor para oboe y cuerdas, K. 370 (1781) WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 - 1791)	Limpieza Virtuosismo Resistencia
48 Estudios para oboe, Op. 31 (1837) FRANZ FERLING (1796 - 1874)	Afinación Resistencia
Tercer semestre	
Selección de Fantasías para flauta sola (1733) GEORG PHILIPP TELEMANN (1681 - 1767)	Articulación delicada Afinación
Évocations for Solo Oboe (1967) HENRI TOMASI (1901 - 1971)	Diferentes combinaciones de digitación, articulaciones y efectos un poco contemporáneos.
Studies for the advanced teaching of the oboe GEORGES GILLET (1854 - 1920)	Digitación, ornamentos, resistencia, musicalidad

Cuarto semestre	
Sonata en La menor para flauta sola, Wq 132 (1747) CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)	Resistencia Afinación Articulación precisa
Suite italienne (1932) Original para violín y piano IGOR STRAVINSKY (1882-1971)	Trasladar lenguaje del violín al oboe
Seis estudios para oboe (1985) GILLES SILVESTRINI (1961)	Virtuosismo Resistencia

Zumba que zumba

APROXIMACIÓN AL LENGUAJE DE LA MÚSICA LLANERA DESDE EL OBOE

Al iniciar la maestría, empecé a estar en contacto con colegas que poseen una larga trayectoria y experiencia en la música popular, como Daniel Sossa y su Ensamble Sinsonte o Edinson Velasquez (Lencho) con La-33; esta proximidad generó en mí curiosidad y atracción, de modo que decidí conformar un par de ensambles de música popular, un lenguaje que siempre ha estado distante del oboe y muchas veces aislado de los círculos de músicos clásicos.

Por lo general, el oboe es un instrumento utilizado únicamente en la música clásica y académica. Además de no ser un instrumento renombrado en la sociedad colombiana, es insólito escucharlo por fuera de una orquesta sinfónica, banda sinfónica, trío o quinteto de maderas, o algún otro ensamble de cámara que muy seguramente está dedicado a la música académica; opino que esto se debe, a que durante varias décadas los profesores han utilizado un repertorio muy similar para la enseñanza del oboe, un sistema enfocado casi exclusivamente al repertorio clásico, que instruye acerca de piezas universales que tal vez son necesarias para el entendimiento del instrumento y el desarrollo de la técnica para tocar, pero a la vez condicionan las capacidades musicales de los oboístas y restringen su incorporación en otros estilos de música. Esto puede ser tal vez una grieta en el aprendizaje, ya que debe ser iniciativa del estudiante de oboe, el querer adentrarse en las músicas populares con su instrumento; de lo contrario, la riqueza de la música colombiana y latinoamericana que aquí predomina, se estaría desperdiciando, haciendo referencia solamente al oboe.

A pesar de la falta de flexibilidad y otros obstáculos que presenta el oboe, desde hace un tiempo he encontrado gran interés por utilizarlo para aprender acerca de la música latinoamericana, y este proyecto marca el inicio de mi aprendizaje de la música llanera.

La pregunta o problema principal para mi aproximación al lenguaje de la música llanera desde el oboe es: ¿Cómo adaptar el lenguaje de instrumentos de cuerda al oboe?. A partir de lo que he logrado comprender, el papel del oboe en un ensamble de música llanera podría ser fundamentalmente melódico, es decir, representar un arpa, bandola o incluso un violín.

Organicé un ensamble con amigos, consta de oboe, cuatro, contrabajo y capachos. Decidimos iniciar con el montaje de un golpe titulado Zumba que Zumba. Las primeras dificultades que surgen a la hora de traspasar el estilo, debido a las limitaciones y exigencias del oboe son la respiración, velocidad, efectos como pedales, flexibilidad en los colores y en los saltos melódicos, registro que en el oboe es un poco reducido. La respiración es la condición más grande, pero se puede solucionar intercambiando el papel melódico con los demás instrumentos. Las demás dificultades, pienso que fueron trabajadas asimilando el estilo, escuchando el golpe interpretado por diferentes agrupaciones e intentando imitar con la mayor creatividad posible.

Aún cuando este proyecto es fundamentalmente de naturaleza práctica, el avance teórico más relevante para mí, es entender el ciclo armónico, los melodiosos y la estructura como factores determinantes de un golpe. Voy a definir cada uno a partir de mi experiencia hasta ahora.

- Melotipo: una melodía principal que en algún momento es escuchada, generalmente al inicio. Melodía característica que diferencia un golpe de los demás, la cual se desarrolla a manera de tema y variaciones, dando paso a la improvisación.
- Ciclo armónico: un patrón de acordes que tienen un orden determinado y se repiten. En el caso del Zumba que Zumba, presenta la tonalidad de Re menor, hace énfasis al cuarto (Sol menor) y al quinto grado (La mayor), y finaliza con un par de giros armónicos sobre Re menor.
- Estructura: organización que emplean las diversas agrupaciones para exponer el tema del golpe. Ejemplo: un golpe llanero generalmente arranca con una introducción llamada registro, en donde el arpista o bandolista ejecuta una cadencia a manera de preludio, exhibiendo el registro del instrumento, para luego arrancar con el tema, que habitualmente tiene un llamado, y sobre ese tema dar paso a improvisaciones. En la siguiente versión hay una introducción y un llamado <https://youtu.be/ND9f8QgxAzc>.

Este proyecto es pertinente por dos razones. La primera es personal, porque me siento muy identificado con la música llanera, y da variedad al repertorio de música académica europea del siglo XX o anterior a este, que he aprendido en mis clases de oboe. Además, me gusta y brinda la posibilidad de acercarme a la música popular desde mi instrumento. La segunda es artística, porque he podido evidenciar que la música popular requiere habilidades de las que los músicos o estudiantes de música académica carecemos, y que podrían ofrecernos numerosas posibilidades más para expresarnos e impulsarnos a ser músicos más íntegros, y a lo mejor personas más íntegras también. Por nombrar sólo una, está el hecho de tocar sin partitura, que representa un gran obstáculo para mí.

Como académicos estamos acostumbrados a hacer música sin errores y tal como la quiere el compositor, por lo que nuestra creatividad se encuentra un poco condicionada. A partir de esta propuesta, se abre la posibilidad de desarrollar nuestra destreza para la improvisación, la música de cámara, la expresión propia, el disfrute.

Bibliografía

Anderson, Emily y C. B. Oldman, (1938). *The Letters of Mozart and His Family*, vol. 2. Londres: Macmillan and Co.

Arenas, E. (2009). Elementos para el abordaje de las músicas populares y tradicionales desde las necesidades del músico práctico y sus contextos. *A Contratiempo*.

Rojas, C. (2004). "Música llanera, cartilla de iniciación musical" Plan nacional de música para la convivencia, Ministerio de Cultura, Gobierno de Colombia.

Samper, A. (2011). Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. *El Artista* (8), 297-316.

Vera, S. (1993). *Método para el aprendizaje de la bandola llanera*. Caracas, Venezuela, Fondo editorial FUNDARTE.

Wetherell, E.(2001). Jacob, Gordon. Grove Music Online. Retrieved 14 Jan. 2021, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014035>.