



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO
INSTRUMENTISTA-CONTRABAJO

PRESENTA:
LUIS ANTONIO ROJAS ROLDAN

ASESORA: DRA. EVGUENIA ROUBINA

The logo of the Escuela Nacional de Música (ENM) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), consisting of five horizontal black bars of varying lengths above the text 'ENM UNAM' in a bold, sans-serif font.

ENM
UNAM

MÉXICO, D.F.

AGOSTO DE 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

INDICE

Agradecimientos.....	1
Introducción.....	3
I. Los <i>Epigrammák</i> de Zoltán Kodály (1954) y su transcripción para contrabajo y piano.....	7
II. Henry Eccles. <i>Sonata en sol menor</i>	43
III. Giovanni Bottesini. <i>Auld Robin Gray</i> y <i>Concierto en si menor</i>	97
IV. <i>El Valse Miniature</i> Op. 1, No. 2 de Serge Koussevitzky.....	143
V. La <i>Sonata para contrabajo solo</i> de Emil Tabakov.....	161
Bibliografía.....	189
Anexo 1: Programa del recital.....	199
Anexo 2: Poemas de Melinda Kistétényi.....	201
Anexo 3: Grabaciones consultadas.....	203
Anexo 4: Postura de la mano de Bottesini en las posiciones de brazo.....	205
Anexo 5: Balada de <i>Auld Robin Gray</i>	207
Anexo 6: Obras de Emil Tabakov.....	209

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Luis Antonio Rojas

Roldán

FECHA: 17 de junio de 2004

FIRMA: [Firma manuscrita]

Agradecimientos

A la Dra. Evguenia Roubina, porque con su apasionada visión de la investigación me hizo cuestionarme, ampliar y reafirmar todo lo que sé y creo.

Al Mtro. Luis Alfonso Estrada, director de la ENM de la UNAM, por su apoyo para la realización de este proyecto.

A mis alumnos, quienes han tenido la paciencia de esperarme durante todo el tiempo que duró esta investigación. A ellos está especialmente dirigido este estudio como fuente informativa y punto de referencia para ser superado por su trabajo futuro.

A mi madre, por proveer amorosamente en circunstancias críticas.

A mi amigo Antonio Corona, quien no necesita títulos nobiliarios para mostrar todos sus conocimientos y generosidad.

A Lourdes, que con su apoyo y amor logra siempre que cualquier tarea resulte fácil

Introducción

El espíritu universitario contempla actitudes de compromiso, crítica y reflexión que deben ser mostradas en cualquiera de los campos del conocimiento por todos aquellos que han sido formados en el seno de la UNAM. El intérprete musical no está exento de esta condición universitaria y sus decisiones tanto artísticas como meramente técnicas deben estar fundadas en sus capacidades de análisis y cuestionamiento y basarse en la investigación en torno al conocimiento universal. Por lo tanto, la interpretación musical vista desde esta óptica presenta dos aspectos de naturaleza distinta y a la vez complementarios: el teórico y el práctico.

La intención del presente estudio es la de mostrar la fase teórica que sustenta la interpretación razonada y arraigada en decisiones críticas. Estas últimas deben ser el producto de la aplicación de los conocimientos y habilidades adquiridos mediante una formación universitaria y que involucran capacidades en: la investigación de fuentes documentales de diversa índole tanto bibliográfica, como hemerográfica y musical; la síntesis de la información investigada; la competencia en la redacción; el análisis musical con la consideración de diversos métodos (tradicionales, shenkeriano, teoría de conjuntos, semiótico, comparativo, etc.) y plataformas (armónica, contrapuntística, estructural, composicional, etc.); el análisis interpretativo con todos los factores técnicos y expresivos que lo componen; el conocimiento y la aplicación de los recursos instrumentales particulares de la especialidad; por nombrar sólo algunas. La suma de estas capacidades se aplica a la solución de problemas específicos para obtener como resultado la base sobre la que se resuelven los retos planteados, justificando cada una de las soluciones adoptadas para la interpretación de una obra en particular.

La manera en que se organizó y abordó la información en el presente estudio comprende tres grandes secciones que a su vez se dividen en varios apartados. Dichas secciones son: el marco histórico, el análisis estructural y el análisis interpretativo de las obras que conforman el programa del recital que constituye la parte práctica del examen profesional.

El marco histórico comprende la información necesaria para la ubicación de la obra y su contexto tanto particular (dentro de la producción del autor), como general (el

músico y el entorno socio-cultural de su época y país). Dentro de esta sección se contemplan las características de la personalidad creativa del artista en relación con la obra a estudiar, así como la definición del momento histórico particular en que le tocó vivir, las relaciones de tipo familiar, artístico, académico, ideológico, laboral y todo aquello dentro de la experiencia de vida del creador que tenga relevancia para los fines del intérprete. En esta parte se observa también la experiencia que el compositor en cuestión tiene con respecto al instrumento y si su catálogo refleja un interés permanente, esporádico o de cualquier otra índole que permita una referencia de su manera de escribir para el mismo.

En el presente estudio se establece la fecha de creación para cada una de las obras, misma que no siempre puede ser inferida a partir de las indicaciones del autor o editor, lo que es de relevancia tanto para la ubicación de la obra dentro de la producción general del compositor, así como para el entendimiento de las diferentes circunstancias que influyeron en su producción, ejecución, publicación, difusión, etc. La aportación que la obra hace al repertorio del instrumento desde sus aspectos: artístico, técnico, expresivo, morfológico, de recursos, de impulso al instrumento, etc., también es estudiada.

El análisis estructural pretende mostrar la capacidad del intérprete de entender el pensamiento musical detrás de la creación de una pieza determinada. Dicho análisis se relaciona con todo lo referente a la técnica composicional en cuanto ésta es relevante para la interpretación y la comprensión del discurso musical, su estructuración, sus protagonistas y las ideas involucradas en la trama del mismo.

Los aspectos que comprenden el análisis estructural, si bien no son independientes sino complementarios entre sí, tienen un peso propio que es necesario conocer para la definición del todo. Por lo tanto, el análisis armónico general desde el punto de vista interpretativo debe de proporcionar los pilares que definen la estructura general sobre la que se sustenta el concepto arquitectónico de la creación musical. Suministra por lo tanto los elementos necesarios que definen la forma y por lo tanto las pautas que delimitan el fraseo, al menos en su concepto general, así como la plataforma sobre la que se sustentan muchas de las decisiones de ornamentación, articulación, dinámica y elementos de variación del discurso. Es también elemento sustancial de definición tanto en las

controversias que pueden aparecer en el texto musical dentro de una edición determinada, cuanto en las discrepancias entre diferentes ediciones.

Si bien el análisis de la forma está condicionado en gran parte por la estructura armónica, su aportación define de manera exacta la relación entre los diferentes elementos temáticos, así como la precisión con que se alejan o apegan estos elementos a los conceptos tradicionales de la forma en cuestión. Dichas semejanzas o diferencias permiten evaluar los momentos climáticos, de sorpresa, de repetición, etc., y el tratamiento circunstancial de los componentes de la obra.

La identificación temática provee el conocimiento preciso de los actores del discurso musical y es un elemento imprescindible de la elaboración interpretativa, ya que define a los personajes de los cuales el ejecutante hará el destino previsto por el autor mediante los recursos compositivos. Estos últimos son el argumento al que se ciñen las ideas temáticas de la composición musical, son aquellos elementos que le dicen al intérprete la manera en que el autor manipuló su material y por lo tanto le indican el camino por el cual su propia interpretación debe transitar.

El análisis interpretativo pretende mostrar la comprensión del intérprete dentro del contexto directamente relacionado con la práctica instrumental y con el ejercicio del arte musical en sí mismo. Este tipo de análisis se enfoca en dos clases de recursos: los técnicos y los expresivos. Los primeros lidian con todo el conocimiento que el ejecutante debe poseer sobre su instrumento, sus posibilidades expresivas, sus técnicas de ejecución y de estudio, etc. En cambio los recursos expresivos no solamente tienen que ver con el dominio técnico necesario para su ejecución sino con los conocimientos indispensables para la correcta elección tanto de tiempo, ubicación dentro de la obra, gusto de la época y tipo de composición.

Así como los recursos técnicos comprenden problemas de mano izquierda (digitaciones, cambios de posición y armónicos) y problemas de mano derecha (arcadas, golpes de arco, efectos expresivos del arco mediante su ubicación, cambios entre cuerdas y pizzicato), los recursos expresivos comprenden los aspectos de fraseo, articulación, estilo, ornamentación y dinámica.

Los aspectos contemplados en esta estructura general forman un concepto integral de la información que se debe poseer acerca de una obra a interpretar, sin embargo, en la

práctica dicha estructura no se puede conservar inamovible y no todos los apartados son relevantes o aplicables a todas y cada una de las obras estudiadas. Las razones son varias y diversas y van desde la extensión de la obra hasta sus características expresivas, pasando por consideraciones de época o acceso a las diversas fuentes documentales. Se podría decir que cada una de las notas que conforman esta investigación imprime su propio sello en la estructura dando realce a los conceptos más importantes en relación consigo misma. Es por ello que los aspectos referentes al estilo y ornamentación de la época son más relevantes para la *Sonata en Sol menor* de Henry Eccles, mientras que los aspectos de forma y manipulación temática son de especial importancia para la *Sonata para contrabajo solo* de Emil Tabakov o bajo este mismo criterio, en las dos obras de Giovanni Bottesini, la historia de la práctica instrumental del gran virtuoso reviste un valor sustancial en función del entendimiento de su estilo de interpretación.

Por sus propias características el presente estudio no puede ni pretende ser exhaustivo. Tanto la búsqueda de fuentes de consulta como las consideraciones teóricas, prácticas, analíticas y artísticas solamente tienen como fin último la correcta interpretación de las obras que componen el programa del recital y no su estudio desde cualquier otro enfoque. Inclusive, la extensión impuesta al presente texto limita también la expresión de muchas reflexiones que evidentemente forman parte del concepto general interpretativo pero que no siempre pueden aparecer escritas, ya sea porque su intención se expresa más claramente de manera musical o porque se ha preferido tratar lo más relevante con respecto a cada obra.

Las presentes páginas solamente contemplan la mitad del proceso hacia la interpretación documentada, la otra mitad se da en la práctica instrumental, misma que lleva a la realidad todo aquello que de otra manera se quedaría en el mundo de las ideas. La conjunción completa de este ciclo de una manera conciente es lo que le da posibilidad de existencia a los extraordinarios eventos de la creación y recreación artísticas.

Los *Epigrammák* de Zoltán Kodály (1954) y su transcripción para contrabajo y piano.

La transcripción para contrabajo y piano de los *Epigrammák* (Epigramas) de Zoltán Kodály (n. Kecskemét, 16 de diciembre de 1882, m. Budapest, 6 de marzo de 1967) hecha por Lajos Montag (n. Budapest 1906) presenta al contrabajista la interesante e inédita oportunidad de abordar la música del eminente compositor húngaro en el papel de la “voz cantante”, situación originalmente negada a dicho instrumentista al no existir obra alguna escrita por Kodály que le otorgue papel protagónico al contrabajo, a diferencia de lo sucedido con los otros miembros del cuarteto sinfónico de cuerdas quienes en varias obras de Kodály recibieron un papel estelar (véase, por ejemplo la Sonata op. 8 para violonchelo solo de 1915 o la Serenata op. 12 para 2 violines y viola de 1919-20).

La variedad de puntos de enfoque que se pueden adoptar para encarar y entender una obra como *Epigrammák* es particularmente amplia pues incluye la gran diversidad de conceptos que forman el mundo musical y filosófico de Kodály,¹ sin embargo la concepción que dicho compositor tenía de la voz humana como el instrumento primario en el cual todo entrenamiento musical es fundamentado, unida a la predominancia que la misma tiene en toda su obra, obliga a que el estudio interpretativo de *Epigrammák* contemple a la voz como su eje central de referencia.²

Hablar de *Epigrammák* es inevitablemente hablar de la obra pedagógica de Kodály con toda la influencia e importancia que el folclor húngaro dejó en su quehacer creativo a través de su incansable labor etnomusicológica en compañía de Bartók. Consecuentemente el hacer alusión al folclor en Hungría, nos lleva a contemplar la influencia que ejerció Liszt en los compositores jóvenes húngaros en particular y europeos en general, con sus primeros intentos por rescatar los elementos de una tradición musical que se desdibujaba frente a la

¹ “Zoltán Kodály es bien conocido como compositor del siglo XX. Sin embargo es menos sabido que fue también un multifacético estudioso: etnomusicólogo, lingüista, educador, escritor y filósofo” (Choksy 1981:3).

² Según Kodály, “si uno hiciera el intento de expresar la esencia de [la] educación [musical] en una palabra, esta solamente podría ser—canto” (Choksy 1981:xxi). “En contraste con Bartók, Kodály fué un compositor orientado hacia lo vocal, para quien la melodía fue siempre de capital importancia” (Eöszé 1980:140).

influencia germánica en el imperio Austro-Húngaro. La influencia gitana que Liszt creyó encontrar como parte de esta tradición húngara, y que después ocasionara tantas discusiones en torno a su autenticidad y origen, es parte también del enfoque que se debe contemplar en la transcripción que Lajos Montag hizo, pues la referencia a ella está presente como elemento característico para la interpretación de *Epigrammák*. El título mismo de la obra, cuyo significado determina en gran parte el concepto artístico de la composición, evoca otro de los aspectos que tanto interesó a Kodály durante toda su vida: la palabra. La transcripción misma proporciona elementos de reflexión en cuanto a su aportación al repertorio contrabajístico. Los diferentes motivos de estudio que se encuentran en la obra de Kodály son tan vastos que escapan a la intención del presente estudio, sin embargo algunos de ellos son tratados en aras de una interpretación informada de *Epigrammák* aportando ciertos puntos de vista desde el enfoque del intérprete de contrabajo.

Quizá el punto de acercamiento mas natural en el caso de la obra de Kodály es el de la influencia e importancia que el folclor tiene en ella.³ Como portadores de la simbólica estafeta entregada por Béla Vikár en el campo de la etnografía, Kodály y Béla Bartók (n. Nagyszentmiklos, 1881, m. Nueva York, 1945) parten a la búsqueda de bases sólidas para una vida musical nacional, hasta que la Primera Guerra Mundial puso fin a los viajes de recolección.⁴ La pasión dedicada a esta labor de casi 10 años de una entrega de energía, trabajo y esfuerzo casi ilimitado, dio como resultado más de 16000 cilindros grabados que recogen las canciones más antiguas de los campesinos de los pueblos de Hungría, Checoslovaquia y Rumania en un estudio profundo y científico del verdadero folclore de dichos pueblos.⁵ Si bien ambos compositores húngaros se ven influenciados en su creación artística por este arraigamiento propiciado por ellos mismos, en opinión de Bartók son las obras de Kodály las que encarnan el espíritu húngaro a la perfección, las que constituyen “una verdadera profesión de fe del alma húngara”.⁶ Baste citar al mismo compositor para entender la importancia que las raíces de la práctica musical tradicional tienen en su

³ En opinión de Zoltán Kodály, “la música folclórica es el espejo del alma de la gente” (Choksy 1981:193).

⁴ Eöszé 1980:137

⁵ Hofmann 1965:231

⁶ Hofmann 1965:235

concepto de creación: “la música culta se origina en la música popular, siendo su continuación directa en un grado refinado y perfeccionado”.⁷

La idea generadora sobre la búsqueda de una identidad musical nacional a partir de las raíces del folclor parte sin duda del trabajo de FÉRENC LISZT (n. 22 de octubre de 1811, Raiding, Hungría, m. 31 de julio de 1886, Bayreuth, Alemania). Sin embargo, la influencia ejercida por Liszt en los compositores del siglo XX (húngaros principalmente) va más allá de su búsqueda dentro del quehacer folclórico. La estructura de sus melodías que muchas veces escapan del marco mayor-menor para refugiarse dentro de escalas modales y que tienden a fugarse de las leyes tonales, su experimentación en cuanto al ritmo, liberando a la música de toda simetría periódica, e incluso los llamados “modos cingaros”, son todos elementos que forman parte de sus recursos compositivos.⁸

Si bien hablar de folclorismo propiamente en el caso de Liszt podría considerarse exagerado, pues su agitada carrera no le permitía abordar tal disciplina con la seriedad necesaria para realizar una prospección científica a la manera de Bartók y Kodály, en opinión de Halbreich, la búsqueda de Liszt en las raíces populares es su antídoto contra el germanismo. El mismo Halbreich afirma que aunque sus composiciones de inspiración folclórica han sido criticadas por su falta de autenticidad y se ha dicho que sus *Rapsodias húngaras* merecerían mejor el título de *Rapsodias cingaras*, hay que reconocer la influencia que sus trabajos tuvieron en la obra de importantes compositores jóvenes de la época (Grieg, Smetana, etc.), principales receptores de los nuevos horizontes abiertos en la música gracias a este “saludable antídoto”.⁹ En consecuencia, pensar en la música húngara solamente como receptora pasiva de una influencia germánica sería despojarla de la capacidad de aportar elementos característicos al legado musical universal por derecho propio. Dichos elementos parecen no haber tenido que esperar la intervención de Liszt para influir de alguna manera en la música europea culta ya que como lo afirma Deszö Legány al

⁷ Martynov 1970:325

⁸ En opinión de Halbreich, Liszt introdujo antes que Bartók “la libre ligereza del *rubato-parlato* o el martilleo salvaje del *ostinato*” (Halbreich 1965:228).

⁹ De acuerdo con Halbreich, Liszt no negaba el concepto “cingaro” de sus rapsodias y de hecho le daba cabida a este concepto en su obra *Los bohemios y su música en Hungría* (Halbreich 1965:228). Sin embargo, la influencia gitana en la música húngara es un tema de gran polémica y será tratado, en la medida que incumbe a los *Epigramák*, más adelante.

hablar de los contactos con Hungría de Haydn, Beethoven y posteriormente Schubert: “en obras de cada uno de los tres sobrevivieron rastros del estilo *verbunkos*.”¹⁰

El serio trabajo etnomusicológico emprendido por Bartók y Kodály hasta 1918 fue impulsado en gran parte por la necesidad de enraizar la música de “concierto” hecha en Hungría a elementos que realmente le dieran identidad nacional, pero no una identidad basada en lo que en el extranjero y en muchos de los altos círculos sociales e intelectuales húngaros se consideraba como perteneciente a la raíz de dicha nación, sino en la desmitificación de ello para encontrar lo verdaderamente auténtico.¹¹ La historia política de Hungría la ligaba a los países germánicos y el ambiente musical húngaro fue inevitablemente tomado desde el mundo de las ideas, la técnica y los estilos, por las modas y los autores germanos. Personajes como Erkel o Liszt trataron de devolverle algo de la identidad perdida a la música húngara, sin embargo el efecto muchas veces fue el contrario al deseado. Aunque con muy buena intención lo único que logró Liszt con su libro, en opinión de Bartók, fue la errónea teoría de que la “música ejecutada en Hungría por los músicos gitanos, y hasta la misma música campesina húngara, sería de origen gitano”,¹² teoría que confundió a propios y extraños y que le puso un etiqueta muy difícil de despegar al arte musical húngaro.

Para Kodály esta búsqueda en las fuentes del folclor más que la solución en contra del germanismo es el encuentro con una identidad que no es posible esbozar de otra forma por falta de documentos escritos que respalden la historia de la música húngara antigua. Para él, así como la lengua popular, al poseer muchos elementos de la lengua antigua, permite trazar la historia de esta última, la música popular debe de suplir la falta de

¹⁰ Legány 1980:797. *Verbunkos* es un estilo representado primordialmente por “danzas de ritmo ternario que, en su forma más elaborada, se dividen en secciones de carácter contrastante: una parte lenta, llamada *lassu*, y otra vivaz, *friss*. Originalmente, era una danza de “reclutamiento”. En la segunda mitad del siglo XVIII, los húsares, se reunían en la plaza del mercado y, elegantemente vestidos, se ponían a bailar acompañados por la música de los gitanos, para atraer a los jóvenes del lugar. Luego sufrió diversas modificaciones” (Bartók 1997:263, n. 59). “La palabra *verbunkos* es una deformación del alemán *Werbung* que significa enlistar o reclutar” (Braunstein 1973:150).

¹¹ En su conferencia *Music in the Kindergarten* (1940) Kodály afirmó: “una persona puede tener solamente una lengua materna—musicalmente también, [...] la educación musical de los niños húngaros debe estar fundamentada en la música húngara” (Choksy 1981:7).

¹² El libro de Liszt referido por Bartók y sobre el cual da su opinión es *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, nouvelle édition, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1881. (Bartók 1997: 190, 267 n. 111).

documentos históricos en relación a la música antigua de un país.¹³ Desde esta perspectiva él contempla la música alemana más que como influencia como una línea histórica de desarrollo opuesta a la que se podría encontrar en Hungría y lo expresa en sus propias palabras así:

Desde el punto de vista artístico, la música popular es más importante para nosotros que para los pueblos que, hace muchos siglos, han formado un estilo musical independiente. En estos países, la música popular ha sido absorbida por la música culta, y así el músico alemán encontrará en Bach y en Beethoven lo que nosotros no podemos buscar más que en nuestro campo, a saber, la vida orgánica de una tradición nacional.¹⁴

En definitiva la música folclórica es para Kodály una parte muy importante de su arte, por lo menos como abrevadero de inspiración, pero no se puede reducir un pensamiento musical tan complejo como el de Kodály a una sola fuente y descartar las demás influencias que integran su síntesis musical. En palabras del mismo Bártok:

Kodály es uno de los más grandes compositores de nuestros días. Su arte, el mío también, tiene dos raíces: la música campesina húngara y la música francesa moderna. Y sin embargo, a pesar del terreno común, nuestras artes fueron muy distintas desde el comienzo, de manera que solamente la mala fe o la ignorancia pueden decir que Kodály fue y es un “imitador” mío.¹⁵

Al referirse Bártok a “la música francesa moderna” está hablando específicamente de Debussy a quién Kodály admiró y conoció personalmente además de haber escrito en relación a él: *Méditation sur un motif de Claude Debussy* (1907) y un sentido ensayo con motivo de su muerte.¹⁶ Aparte del folclore y la música de Debussy como influencias reconocidas para el arte de Kodály, algunos autores declaran un enriquecimiento de su personalidad artística “por la absorción de ciertas características específicas de Bach,

¹³ Para comprender cabalmente la importancia de esta aseveración, es pertinente resaltar que Kodály, dentro del ejercicio de sus múltiples talentos (vid. nota 1), desarrolló un trabajo muy destacado en historia de la literatura, lingüística y educación del lenguaje (Eöszé 1980:142).

¹⁴ Halbreich 1965:230

¹⁵ Bártok 1997:196

¹⁶ Choksy 1981:6

Palestrina, el canto Gregoriano y el estilo *verbunkos* húngaro”, y otros incluso mencionan a Brahms como parte sustancial de su inspiración.¹⁷

Todo este cúmulo de influencias desembocó en un estilo único que caracteriza la música de Kodály y que Eöszé describe como “la síntesis entre la monodía folclórica de extracción oriental antigua y la nueva y enriquecida armonía del arte musical occidental, un estilo que es homogéneo, individual y nuevo.”¹⁸ Sin embargo, probablemente la descripción más informada de dicho estilo está reservada al hombre que conoció mejor su música: Bártok. Este último en 1921 escribió:

Las composiciones de Kodály se caracterizan en principio por una rica invención melódica, un perfecto sentido de la forma, cierta predilección por la melancolía e incertidumbre. Él no busca la intoxicación Dionisiaca – lucha por la contemplación interna [...] Su música no es de la clase descrita hoy como moderna. No tiene nada que ver con la nueva música atonal, bitonal y politonal – todo está basado en el principio del balance tonal. Su lenguaje sin embargo es nuevo; dice cosas que nunca habían sido expresadas antes y demuestra por lo tanto que el principio tonal no ha perdido su razón de ser todavía.¹⁹

En el caso particular del conjunto de *Ejercicios para Cantar*, que integran el así llamado *Método Kodály* y al cual pertenece *Epigrammák*, muchas de las influencias mencionadas anteriormente se ven reflejadas, sin embargo también aparecen algunas “poco usuales”, verdaderamente interesantes. Un ejemplo de ello es presentado por los *77 Two-Part Singing Exercises* (1967), en donde, de acuerdo a la clasificación hecha por Mihály Ittzés del Instituto Kodály de Kecskemét, Hungría, “en la mayoría de las piezas son usadas melodías tradicionales *Ainu* de la isla de Hokkaido, Japón.”²⁰

En el origen y características del material musical de *Epigrammák*, en opinión de Ittzés, encontramos “elementos kodalianos de la música folclórica basados en el clasicismo húngaro; características neo-románticas e impresionistas”(“Kodályian elements of folk

¹⁷ Las influencias recibidas por Kodály son discutidas por Eöszé (Eöszé 1980:139) y Hofmann (Hofmann 1965:235). Este último autor es quien se refiere a la influencia de Brahms sobre la personalidad artística de Kodály.

¹⁸ Eöszé 1980:141

¹⁹ Eöszé 1980:139

²⁰ Ittzés 1995:52

music based Hungarian classicism: neo-romantic and impressionistic features.”).²¹ Lo cual encaja perfectamente dentro del perfil estilístico de Kodály definido anteriormente y parece ser una consecuencia completamente natural de las circunstancias en las que fueron escritos.

De acuerdo con Elisabeth Promonti los *Epigrammák* fueron compuestos en circunstancias excepcionales y de una manera completamente inusual para Kodály, esta autora detalla la situación de la siguiente manera:

En agosto de 1954, la esposa de Zoltán Kodály, Emma, sufrió una grave lesión mientras recogía flores en las colinas de Buda. Después de ser llevada al hospital, el diagnóstico fue: cadera rota que necesitó hospitalización por algunos meses. Kodály se mudó al hospital para poder permanecer todo el tiempo al lado de su esposa [...].

Hacia el fin de año, cuando la Sra. Kodály comenzó a recuperarse, Kodály reinició sus composiciones. Esta vez lo hizo de una manera inusual; no en su estudio sino en el bosque, mientras tomaba un paseo. Guardó las ideas musicales recolectadas en su cabeza y las consignó por escrito al llegar a ‘casa’ (todavía estaba viviendo en el hospital)[...].

Así nacieron los nueve *Epigrammák*; nueve melodías de carácter diferente con acompañamiento de piano.²²

En relación con el relato de Promonti es interesante hacer notar la capacidad de trabajo de Zoltán Kodály ya que, a pesar de haber detenido temporalmente su producción, el año de creación de los *Epigrammák* (1954) “fue un periodo de trabajo en pos de la Juventud”,²³ durante el cual produjo incansablemente uno tras otro muchos de los *Ejercicios para Cantar*, diversas obras corales e inclusive contribuciones a trabajos pedagógicos de otros. La obras escritas en dicha etapa son:

33 kétszólamú énekgyakorlat (33 ejercicios a dos voces)

44 kétszólamú énekgyakorlat (44 ejercicios a dos voces)

55 kétszólamú énekgyakorlat (55 ejercicios a dos voces)

Tricina (28 ejercicios a tres voces)

²¹ Ittész 1995:53. En este caso es importante resaltar el pequeño problema de traducción que existe en esta cita. Ya sea por error en la puntuación o en la redacción el sentido no es del todo claro y aunque no cambia sustancialmente, podría existir una diferencia sutil.

²² Promonti 1993:17

²³ *Ibid.*

29th Tricinium (para el tercer volumen de *Musical Reading and Writing* del Prof. Erzsébet Szőnyi)
Űrgeöntés (para coro de niños)
Zrínyi Szózata (para coro mixto y barítono solista)
Epigrammák

Para ubicar los *Epigrammák* dentro del contexto general de la obra pedagógica de Kodály, consideraremos el esquema que aparece en el libro de Antonio Yepes: *Introducción al Método Coral Kodály* (véase Cuadro 1).²⁴ El contenido de dicho esquema ha sido completado con información del trabajo de Mihály Ittész misma que es claramente distinguible en cursivas.²⁵

Cuadro 1

Partes	Ejercitación	Canciones
Una voz	333 Ejercicios elementales (1943) <i>Música Pentatónica I (1945)</i> <i>Música Pentatónica II (1947)</i> <i>Música Pentatónica III (1947)</i> <i>Música Pentatónica IV (1947)</i>	50 Canciones Infantiles (1962)
Dos voces	¡Cantemos correctamente a dos voces! (1941) 15 ejercicios a dos voces (1941) 66 ejercicios a dos voces (1963) 55 ejercicios a dos voces (1954) 44 ejercicios a dos voces (1954) 33 ejercicios a dos voces (1954) 22 ejercicios a dos voces (1965) 77 ejercicios a dos voces (1967)	<i>Bicinia Hungarica I (1937)</i> <i>Bicinia Hungarica II (1941)</i> <i>Bicinia Hungarica III (1941)</i> <i>Bicinia Hungarica IV (1942)</i>
Tres voces	<i>Tricinia (1954)</i>	
Una voz y piano	<i>Epigramas (1954)</i>	
Dos voces y/o piano	24 Pequeños Cánones sobre las teclas negras (1946)	

²⁴ Yepes s.d.:4

²⁵ Ittész 1995:50-53

Cabe señalar que respecto a la clasificación de este material existen diversidad de opiniones y criterios: Antonio Yepes no considera *Música Pentatónica*, Vol. I-IV como parte de lo que él llama: “El método coral de Kodály [que] consta de quince cuadernos escalonados...” y hace una diferencia de clasificación entre “ejercicios” y “canciones”, sin expresar el criterio usado para ello.²⁶ Por su parte Mihály Ittzés llama simplemente a todo el conjunto que forma este material: *Ejercicios de canto de Zoltán Kodály*, haciendo un apartado, que él llama “suplemento”, en donde incluye las *50 Canciones Infantiles* (1962) y los *24 Pequeños Cánones sobre las teclas negras* (1946).²⁷ Elisabeth Promonti considera un conjunto de obras más amplio que engloba todas las citadas en el cuadro y una gran cantidad de obras corales en lo que ella llama: “el trabajo de Kodály para la Juventud”.²⁸ Es preciso hacer notar estas diferencias porque, si bien la clasificación de la “obra pedagógica” de Kodály está fuera de la intención y alcance del presente estudio, la información anterior nos proporciona el contexto en que se ubica *Epigrammák* y nos brinda la plataforma para analizar su contenido e intención didáctica, así como su valor artístico desde la clasificación e intención del mismo Kodály.

La clasificación que Kodály da a *Epigrammák* es la de “ejercicios de lectura”. Aunque es en extremo modesto de parte del compositor el considerar este conjunto de bellas miniaturas algo tan efímero, es verdad que dicha afirmación nos da una idea clara de la intención pedagógica que la obra tiene. No obstante, es importante señalar que en el caso de Zoltán Kodály es requerimiento indispensable, desde su concepción del arte y la pedagogía, la vinculación directa de ambos. La idea de que las obras de enseñanza dirigidas a los niños podían ser pobres en su contenido artístico le resultaba irritante y lo expresó de la siguiente manera:

Tenemos que librarnos de esa superstición pedagógica que trata de convencernos de la conveniencia de cierta especie de ficticio y empobrecido arte como único material apto para la enseñanza. El verdadero y más puro arte no tiene auditor más intuitivo y penetrante que un niño... ¡Cuán más fácilmente aprehende un niño lo bueno que lo malo!... Nadie puede decir que es un compositor tan encumbrado

²⁶ Yepes s.d.:4

²⁷ Ittzés 1995:50-53

²⁸ Promonti 1993:17

como para dedicarse a escribir música didáctica destinada a los niños; por el contrario, es necesario ser un gran compositor para poder hacerlo.²⁹

De la afirmación anterior se desprende que en toda la “obra pedagógica” de Kodály debe existir, al menos en principio, una intención artística más allá de lo meramente didáctico. Por lo tanto: ¿Qué es lo que hace a los *Epigrammák* salir de las aulas y entrar en los programas y repertorios de concierto? Indudablemente la concepción de ideas musicales de gran belleza y su desarrollo en equilibrio, características que rebasan a muchas otras obras del “conjunto pedagógico”. En opinión de Elisabeth Promonti existe un elemento muy importante para considerar a los *Epigrammák* algo más que simplemente “ejercicios de lectura” y que señala la calidad que les concedía el mismo Kodály. Dicho factor se encuentra en la respuesta a la pregunta: “¿Porqué un compositor, que siente el ideal en el canto *a cappella*, escribe ejercicios para una voz con acompañamiento de piano?”³⁰ En nuestra opinión, básicamente la reflexión que hace Promonti va encaminada a destacar lo inusual de la escritura para voz y piano en la obra pedagógica del compositor, sugiriendo razones de tipo artístico para emprender dicha labor.

La respuesta, quizá, está en la conciliación que hace Pál Járdányi en las palabras expresadas a propósito de la presentación pública de la obra en la revista musical húngara *Új zenei szemle*. En dicha presentación Járdányi relató cómo en el período escolar 1953/54, a iniciativa de Kodály, la Academia de Música Ferenc Liszt ordenó una cantidad de libros de solfeo franceses, entre ellos había algunos ejercicios con acompañamiento de piano que, en opinión del cuerpo académico, resultaron tan necesarios y útiles como los insustituibles ejercicios *a cappella*. Sin embargo, aunque el valor pedagógico de los ejercicios franceses con piano estaba fuera de cuestionamiento no sucedía lo mismo con su valor artístico.³¹ Si bien, en su discurso Járdányi no expresa abiertamente que Kodály haya escrito los *Epigrammák* para proveer ejercicios con acompañamiento de piano que tuvieran valor artístico, esto es fácilmente inferido, lo que nos lleva a un círculo que talvez es imposible romper. Aunque es cierto que los *Epigrammák* difieren notablemente de otras “obras

²⁹ Yepes s.d.:3. Era convicción de Kodály que “nadie es demasiado grande para componer para los pequeños; de hecho, uno debe hacer su mejor esfuerzo para ser lo suficientemente bueno para ellos” (Choksy 1981:6).

³⁰ Promonti 1993:17

³¹ Promonti 1993:17, 18

pedagógicas” de Kodály o en palabras del mismo Járdányi: “Los *Epigrammák* traen un nuevo color a la lista de obras pedagógicas de Kodály”.³² esto no es razón suficiente para sustraerlas de dicho conjunto y su permanencia dentro del mismo no les resta méritos como obra artística digna de ejecución pública. Por lo tanto parece más lógico ver a los *Epigrammák* como una obra pedagógica de alto valor artístico y en consecuencia abordarla desde ambos perfiles, práctica que el mismo Kodály ejerció con ellos a lo largo del tiempo.

Desde el punto de vista pedagógico lo primero a considerar en esta obra son los fines perseguidos y expresados por Kodály en los prefacios tanto a la primera como a la segunda ediciones. En la primera edición el compositor aconseja que: los *Epigrammák* “son de mayor provecho si el ejecutante usa la obra como un ejercicio de lectura, acompañando su propio canto”.³³ La segunda edición contiene una segunda voz, escrita y agregada por el mismo Kodály, para permitir que fueran ejecutados por dos cantantes con tesituras diferentes: aguda y baja. Kodály propone de nuevo que uno de los cantantes debe hacer el acompañamiento en el piano y le recuerda con anticipación el no tocar las melodías de la parte vocal en el instrumento; en lugar de ello cada cantante tiene que prepararse revisando la *solmisación* de acuerdo con la respectiva tonalidad. “Sin observar estos puntos, no podemos dar ningún paso adelante en nuestra lucha por músicos cantantes e instrumentistas competentes!”, escribió Kodály en el corto prefacio.³⁴

Aparte de las instrucciones, ideas de uso y fines educativos presentados por Kodály, Járdányi contribuye con ideas que expanden de alguna forma el alcance de los “ejercicios de lectura”. No sabemos si dichas ideas derivan de su práctica pedagógica (con los solfeos franceses con acompañamiento de piano o los *Epigrammák*), de algún intercambio de ideas sostenido con Kodály al respecto o de una combinación de ambas cosas, ya que, aunque él los expone a título personal, fueron manifestados en la ya mencionada presentación de la obra. Dichas ideas no se refieren únicamente a la manera de estudiar la obras ,sino destacan también sus capacidades de entrenamiento:

³² *Ibid.*

³³ Sturrock 1996:2

³⁴ Promonti 1993:18

1. Mientras canta, el estudiante tiene que ver solamente su parte vocal. De esta forma aprende la adaptación a lo desconocido, las voces, los sonidos que no ve mientras canta. (¿Tenemos todavía que remarcar su importancia? Es evidente que alguien que domina esto será mucho mejor cantando en coro, en música de cámara y tocando en la orquesta.)
2. El estudiante se acompaña a sí mismo, de manera similar a la propuesta de Kodály. Esto significa un esfuerzo para fortalecer su atención y promueve el pensamiento polifónico. Nos educa a ser capaces de cantar una melodía que contrasta con el movimiento de las manos. Tanto escuchando como tocando la música, podemos promover altamente esta habilidad.³⁵

Mihály Ittzés, a su vez y de una manera muy sucinta, hace una clasificación acorde con lo expresado por Kodály en cuanto al método de trabajo que se debe emplear con los *Epigrammák*. No obstante esta coincidencia, la evaluación que hace de la obra en cuanto a su dificultad y el nivel que ocupa dentro del proceso de enseñanza difiere de alguna manera con lo expresado por Járdányi. Para Ittzés las 9 piezas son de un nivel avanzado y su lugar se encuentra en los grados universitario y académico,³⁶ por su parte Járdányi, aunque menciona que algunos de los *Epigrammák* son muy difíciles, los utilizó en las primeras lecciones de solfeo con sus estudiantes del conservatorio.³⁷ En realidad la diferencia es sutil pero parece indicar, en el caso de Járdányi, un concepto más fugaz de la obra.

Curiosamente, aunque Ittzés valora los *Epigrammák* altamente en cuanto a su perspectiva pedagógica, cierta falta de importancia desde el punto de vista de sus alcances artísticos parece privar en su visión de ellos. A diferencia de lo que sucede con otras composiciones dentro de la clasificación hecha por él, para esta obra no hace mención alguna de los fines perseguidos y se limita a etiquetarla simplemente como: “Ejercicios de lectura”.

Desde el punto de vista artístico es evidente que Kodály consideró a los *Epigrammák* algo más que simples “ejercicios de lectura”, esta afirmación está sustentada en el hecho de que los haya revisado para una segunda edición agregándoles una segunda voz.³⁸ ¿Qué propósito pedagógico, de acuerdo a lo concebido por Kodály, tendría este

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Ittzés 1995:53

³⁷ Promonti 1993:18

³⁸ Es importante notar que esta versión para dos voces y piano es la misma obra que los originales *Epigrammák* de 1954 transcritos y no otro conjunto de piezas como aparece en el catálogo del libro *Zoltán Kodály—A Guide to Research* de Micheál Houlahay y Philip Tacka (*cf.* Houlahay- Tacka 1998:75).

enriquecimiento de la obra que la versión para una voz no pudiera cumplir? Es evidente que su aprecio por las nueve miniaturas y su deseo de revisarlas parece ir más bien encaminado hacia lo artístico que hacia lo educativo.

Por otro lado, la aceptación por parte del autor de que se les escribiera texto a las nueve melodías para la tercera edición en 1958, las lleva más allá del concepto de simples vocalizaciones para convertirlas en canciones. De acuerdo con Elisabeth Promonti, esto no sucedió por iniciativa de Kodály sino por la de su esposa, la Sra. Emma Kodály, quien sugirió a Imre Palló recurrir a Melinda Kistétényi para ser la autora del texto.³⁹ Sin embargo, no era la primera vez Kodály aprobaba la intervención de Melinda Kistétényi en su obra ya que, aparentemente, fue ella quien escribió el texto para los *Tricina*, en donde se encargó de probar su gran talento de poeta según Promonti.⁴⁰ El hecho de que una mujer tan diversamente dotada como Melinda Kistétényi, que además de su destreza para las letras poseía grandes capacidades como compositora y ejecutante, fuera aceptada para trabajar de una manera tan detallada en los *Epigrammák*, no sólo habla de la estimación que Kodály tenía por esta obra, sino también de lo conforme que se sentía con su contenido artístico. La poesía que se le añadió a la obra en la tercera edición parece ir muy de acuerdo con su concepto germinal. El título *Epigrammák* o *Epigramas* nos habla del pensamiento sintético que Kodály tenía en mente para sus miniaturas al escogerlo. Las ideas musicales de esta obra concuerdan en esencia con la definición literaria de epigrama como: “composición poética breve en que con precisión y agudeza se expresa un solo pensamiento principal, por lo común festivo o satírico”,⁴¹ y si bien es cierto que el compositor realiza con maestría la transmisión del concepto desde el punto de vista musical, hay un viso

³⁹ El famoso bajo-barítono de la Ópera de Budapest Imre Palló, cantó el papel protagónico en el estreno de la ópera folclórica de Kodály *Háry János* y es considerado el cantante ideal para este papel hasta nuestros días. Probablemente fue él la primera persona que cantó los *Epigrammák* con el texto de Melinda Kistétényi. Esta última fue una de las más grandes y multifacéticas artistas de la música húngara en la época de Kodály. Descendiente de una familia musical, empezó a muy temprana edad su acercamiento a la música estudiado principalmente piano y órgano llegando a ser considerada una de las más grandes organistas de Hungría. Sus diversas capacidades, tanto artísticas como pedagógicas, se mostraron en múltiples áreas: como compositora, directora de coro y músico de cámara. Enseñó solfeo a generaciones enteras en la Academia de Música Ferenc Liszt. Por su aptitud para las lenguas y la poesía, su trabajo de traducción de textos al Húngaro es muy importante. Es poco conocido el hecho de que Melinda Kistétényi también fue una muy talentosa pintora, ilustradora y dibujante (Promonti 1995:18).

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima primera edición, 2 vols., (Madrid, 1992), I, 860.

literario que de alguna manera está intrínseco en la composición y al que Kodály no es ajeno.

Independientemente de que en la apreciación de los *Epigrammák* prevalezca su objetivo didáctico o artístico, lo cierto esta obra presenta al ejecutante grandes retos y demandas por sus dificultades de diversa índole como son: la interválica, la independencia de movimiento de la voz cantante con respecto al acompañamiento del piano, la brevedad temporal en la que cada detalle cuenta para una correcta expresión, la sutileza de las ideas musicales, etc., todo esto aunado a las dificultades técnicas y expresivas particulares que presenta la transcripción al contrabajo y cuyo análisis le compete al presente estudio.

Las transcripciones son parte habitual de la existencia misma de los *Epigrammák*. El compositor las sugiere y promueve en el prefacio a la primera edición en donde expresa que “la parte de la voz también puede ser ejecutada por cualquier instrumento de cuerda o aliento –eventualmente en la octava alta o baja”.⁴² Por lo tanto la versión de la que nos ocupamos no necesita mayor justificación en cuanto a su existencia, sin embargo, es importante examinar las modificaciones que se han hecho al transcribir la obra al contrabajo y entender las razones que les dan sustento. A fin de analizar dichas transformaciones utilizaremos la nomenclatura original que Kodály usó en la primera edición, esto es: las nueve piezas numeradas en orden ascendente. Solamente mencionaremos los títulos que Melinda Kistétényi decidió para cada uno de ellos, cuando se haga el análisis interpretativo de cada uno de los *Epigrammák*, con el objetivo de tener presente el espíritu de la poesía que los acompaña en la tercera edición.

Lo primero que se advierte es la exclusión de dos de las piezas en la versión para contrabajo: el epigrama 2 y el epigrama 8. Esta omisión produjo un cambio en el orden original de las mismas que junto con sus marcas de tempo y carácter se establece por el autor de la transcripción de la siguiente manera:

1. Lento ♩=60
2. (Orig.:6) Andantino ♩=72
3. ♩=63

4. Moderato ♩=76
5. Allegretto ♩=88
6. (Orig.:9) ♩=63
7. Con moto ♩=96

La justificación básica para la omisión de los epigramas 2 y 8 la ofrece Lajos Montag en la breve nota introductoria a la edición para contrabajo señalando que “la variante para contrabajo de esta obra incluye siete movimientos seleccionados y recomendados por el compositor y el editor [que] son apropiados para la ejecución en concierto y para estudio también”.⁴³ No sabemos en que está basada esta afirmación, y consideramos que es poco probable que Montag haya entablado discusión alguna con Kodály acerca de los *Epigrammák* ya que la versión para contrabajo fue realizada en 1982, después de la muerte del compositor. Por la razón anterior podemos suponer que cuando Montag se refiere al editor esta hablando de la casa editorial *Editio Musica Budapest* y no de él mismo. Si tomamos en cuenta que a pie de página aparece la inscripción: ©Copyright 1954 by Editio Musica, y el año de declaración de los derechos de autor coincide con el año de composición y primera publicación de la obra original, parece bastante lógico pensar que la editorial efectivamente estuvo en contacto directo con Kodály y sus *Epigrammák* desde un principio y muy probablemente está facultada para permitir la publicación de semejante aseveración. Existe la posibilidad de que por razones técnicas netamente contrabajísticas dichas piezas hayan quedado fuera de esta edición, pero al no hacer Montag declaración alguna a este respecto es muy aventurado afirmarlo. Por lo tanto no parece existir mejor explicación que la que sugiere que la casa editorial tomó la decisión de excluir las piezas mencionadas..

La variación en el orden de ejecución muy probablemente responde a cuestiones de balance y efecto artístico, razones no muy poderosas cuando se contempla la obra con fines pedagógicos pero importantísimas en situación de concierto. En el orden de la versión original, la pieza ubicada al final (la número 9) posee un carácter más bien laxo que no es el

⁴² Sturrock 1996:2

idóneo para mantener la atención del público hasta el desenlace del ciclo. Por otro lado la pieza 7 es mucho más dinámica y contiene elementos que crean y mantienen una atmósfera de tensión importante y, aunque en todo el ciclo de miniaturas se observa una relajación hacia el final de cada una de ellas, esta última pieza provee un ambiente conclusivo más claro. Las cualidades expresivas de la pieza 6 son muy parecidas a las de la número 9, por lo tanto parece razonable, para no alterar grandemente el orden original de los caracteres, el sustituir la pieza 2 con la 6 y llevar a la miniatura 9 a este último lugar, logrando así un contraste de emociones interesante y un equilibrio adecuado para la ejecución en concierto, alterando el orden original en forma mínima.

Las demás modificaciones están íntimamente relacionadas con los problemas técnicos e interpretativos de cada una de las piezas en esta versión para contrabajo. En consecuencia, dentro del marco que los análisis de estos dos aspectos en conjunto proporcionan para cada una de las miniaturas, examinaremos las razones que llevaron a los cambios que sufrieron durante la transcripción. Como se mencionó antes, en esta parte se utilizarán los nombres que Melinda Kistétényi dio a cada uno de los *Epigrammák* y se comentará someramente sobre la poesía que ella escribió para los mismos, todo esto con la intención de complementar la comprensión de cada una de las piezas mediante la visión de alguien que trabajó tan íntimamente en el ciclo de miniaturas bajo la supervisión del mismo Kodály. El orden en el que aparecen es el de la edición de Lajos Montag.

El contrabajo es un instrumento que no tiene una afinación única y que además es transpositor, esta última situación muchas veces pasa desapercibida ya que en afinación de orquesta (*Mi-La-Re-Sol*), la más común, la transposición es a la octava baja sin causar mucha diferencia aparente. Sin embargo, cuando se utiliza la afinación solista (*Fa#1-Si1-Mi-La*) el intervalo de transporte es la séptima menor baja alterando la tonalidad, esto hace una diferencia importante desde el punto de vista del intérprete y del escucha, pues mientras el ejecutante lee en *Sol* el oído percibe en *La*. La transcripción motivo de este estudio está escrita para afinación solista por lo tanto, para fines prácticos y evitar confusiones, utilizaremos las abreviaciones SR para sonido real y SE para sonido escrito.

⁴³ Kodály-Montag 1982:2

Nos parece importante resaltar el respeto que el editor tuvo por las tonalidades originales de la obra. La política seguida fue: o bien conservar las originales aunque los registros fueran cambiados por razones obvias; o el transporte, siempre que existió, fue de medio tono ascendente.

1 *Hazaszaretet (Hogareño)* Lento ♩=60

La tonalidad original de esta pieza es *Lab*. En la versión para contrabajo aparece transportada a *Sol* (SE), la razón para esto obedece a las particularidades técnicas del instrumento. En el contrabajo las tonalidades más “naturales” son aquellas que derivan de la afinación de las cuerdas abiertas (*Mi-La-Re-Sol*), sus relativos menores (*do#-fa#-si-mi*), sus homónimos menores (*mi-la-re-sol*) y los relativos mayores de estos últimos (*Sol-Do-Fa-Sib*). Es muy lógico por lo tanto este transporte de medio tono que facilita técnicamente la ejecución. Aparentemente este medio tono es descendente pero en la realidad es ascendente ya que la tonalidad resultante es *La* (SR), por lo anteriormente explicado.

La pieza consta de 24 compases y como ya hemos dicho la tonalidad principal es *La* (SR) con una inflexión a *Fa* (SR) del compás 11 al 16.⁴⁴

Si consideramos a las segundas y terceras como componentes melódicos básicos derivados de las escalas y los acordes, es muy interesante notar la restricción que Kodály pone al material interválico adicional en esta pieza limitándolo a cuartas y quintas, mismas que sólo se ven coloreadas por la aparición de una séptima menor en el compás 15.

Para la versión en contrabajo resulta muy atractivo que la nota más grave de la pieza –un *Sol* (SE) en el compás 21– coincida con la primera cuerda abierta. Además de que la aparición de esta nota encaja con un silencio en el piano que se llena del sonido en plenitud de la cuerda abierta, ésta facilita la separación de frases que ocurre en el compás 21. En dicho lugar termina una idea y se inicia la del final; mientras el ritmo tiende a unificar la línea melódica, ya que desde el compás 19 se vuelve monótono y consta solamente de

⁴⁴ Elisabeth Promonti considera como una rareza de la línea melódica el primer *fa* (*fab* en la versión original para canto) del compás 10 argumentando que representa la 6a baja y es cantado con la sílaba *Lo*. No es muy claro a que se refiere con “rareza de la línea melódica”. Realmente desde el punto de vista del contrabajista esto no representa ningún problema técnico ni interpretativo. Seguramente no se refiere a que es la primera nota ajena a la tonalidad que aparece en la melodía pues esto no merece una mención especial, así que podemos inferir que se trata de un problema específico de la interpretación vocal o *solmisación* (Promonti 1995:19).

figuras repetidas de cuarto (♩). la ejecución de esta cuerda abierta proporciona un cambio de color y registro que permite hacer la separación de frases de una manera muy musical.

El carácter de este epigrama es tranquilo y apacible por lo que hay alguna discrepancia con el tono trágico de la poesía que Melinda Kistétényi escribió para el mismo.⁴⁵

2. *Altató (Canción de cuna)* (Orig.:6) Andantino ♩=72

Las síncopas son el motivo rítmico persistente y característico de la segunda pieza del ciclo y que consta de tan sólo 19 compases. Si bien es cierto que ejecutada en un tempo andante esta sucesión de síncopas evoca un movimiento envolvente como de arrullo, los giros melódicos le dan un carácter intenso y apasionado. Quizás es esto lo que inspiró la segunda parte del poema que la acompaña y que contiene un tono dramático que, aunque permanece en la idea de una nana, es un poco alejado de lo que consideraríamos un tema para dormir a un niño tranquilamente.

La tonalidad original de esta pieza que es *Reb* aquí se transporta a *Do* (SE) con el resultado auditivo de *Re* (SR) por las razones anteriormente expuestas. Elisabeth Promonti menciona que la pieza modula a las tonalidades equivalentes a *la, sol, mi* y *Do*, antes de regresar a la tonalidad principal de *Re*, sin embargo, en el mejor de los casos estas son inflexiones de duración muy breve que agregan color a la tonalidad principal.⁴⁶

El ritmo, cuando no son síncopas constantes, se complementa con la sencilla adición de dos figuras de cuarto (♩) quedando el diseño rítmico de la siguiente manera: ♩ ♩ ♩ ♩, es relevante notar como Kodály utiliza la inversión más simple de esta figura (♩ ♩ ♩ ♩) para complementar su material rítmico para el resto de la pieza, esto sucede a partir del compás 10 y hasta el final.

El acompañamiento de piano solamente tiene una interacción melódica en los compases 7, 14, 15 y 18. Dicha interacción consiste en el motivo rítmico de síncopa que tanto en el compás 7 como en el 18 sobresale por sí mismo al no haber contracanto con el

⁴⁵ El Anexo 2 contiene los textos completos que Melinda Kistétényi escribió y que corresponden a los 7 *Epigrammák* de la versión para contrabajo. Los textos se encuentran en el orden de esta versión y están traducidos al español.

⁴⁶ Promonti 1995:21

Ejemplo 2



The image shows a musical score for Example 2. It consists of two staves. The upper staff is a single melodic line in treble clef, starting with a 'v' (accendo) marking. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part begins with a '7' marking above the treble clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody in the upper staff is characterized by eighth and sixteenth notes, with some slurs and a fermata at the end. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

No obstante ambas notas pertenecen a la armonía, indiscutiblemente la melodía se ve beneficiada en la versión propuesta en la parte de piano.

Desde el punto de vista contrabajístico lo más significativo de la escritura de esta pieza es que utiliza absolutamente todos los registros del contrabajo: desde un *mib* hasta un *Soli*. La melodía es bastante compleja con numerosos saltos que obligan al uso constante de la segunda cuerda en posiciones muy altas, siendo los compases del 3 al 5 los de mas alta dificultad en conexión y entonación. El posterior uso de la segunda cuerda es muy adecuado para colorear la bella melodía y darle el tono dramático que requiere, como por ejemplo del compás 9 al 10.

Aunque al principio de la obra Lajos Montag hace la aclaración de que las digitaciones impresas, arcadas y marcas expresivas son de él, no es muy claro si esto también se aplica a las dinámicas y las ligaduras de fraseo en coincidencia con las de arco. Esta es la primera pieza donde existen modificaciones entre lo impreso por Montag y las decisiones interpretativas tomadas en materia de ligaduras de arco por el autor de este estudio. Del compás 15 al 18 la edición aparece con las siguientes ligaduras:

Ejemplo 3



The image shows a musical score for Example 3. It consists of a single staff in treble clef. The melody starts with a 'v' (accendo) marking. There is a dynamic marking 'p' (piano) below the staff. A fermata is placed over the final note of the phrase. A dashed line labeled 'D' is positioned above the staff, indicating a specific pitch or dynamic level. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Pero por razones de expresividad y dinámica se eligió como fraseo más apropiado el siguiente:

Ejemplo 4



Lo mismo sucede, aunque en menor medida, entre los compases 3 y 6:

Ejemplo 5



Modificándolos de la siguiente manera:

Ejemplo 6



4 Gyöngyvirág (*Lirio de los valles*) Moderato $\text{♩} = 76$

Este es un epigrama de gran transparencia y tranquilidad cuyo espíritu parece haber sido captado perfectamente por la poesía que lo acompaña. Es un verdadero contraste de carácter que alivia el ánimo después del anterior y crea una atmósfera apropiada para la vitalidad del siguiente. Al estar a la mitad del ciclo, tal y como es planteado en la versión de contrabajo, proporciona al oyente la sensación de equilibrio estructural en el conjunto.

Como en el pieza anterior, la tonalidad principal original ha sido conservada manteniéndola en *La*(SR).

En esta versión para contrabajo, el segundo motivo esta construido con base en armónicos, tanto naturales como artificiales. Es preciso hacer notar que los armónicos son un recurso muy característico del contrabajo que extienden su registro y paleta de colores, por lo tanto es esperada su aparición en una transcripción de este tipo. Para entender



Ejemplo 8

La dificultad de este pasaje aumenta por el contraste dinámico en el ataque de la nota larga. Otro reto para el ejecutante se produce con respecto a la afinación del intervalo de doceava entre la primera y segunda notas del compás 6 que, aunque pertenecen a motivos distintos y complementarios, se ejecutan en sucesión inmediata:



claramente lo que significan los armónicos tanto naturales como artificiales recurriremos a la definición de Baker:

Armónico. Sonido obtenido, en cualquier instrumento de cuerda que es pisado (violín, guitarra, citara, etc.) y también en el arpa, mediante el ligero toque con la punta del dedo en un punto nodal de la cuerda; ésta, cuando es puesta en vibración, no vibra en su totalidad sino solamente en secciones independientes, cada sección correspondiendo en largo a la división de la cuerda cortada por el dedo y cada una de ellas produciendo el mismo sonido –el armónico[...]. Aquellos armónicos obtenidos con las cuerdas abiertas son llamados naturales; cuando la cuerda es previamente acortada pisándola y se obtienen armónicos mediante tocar ligeramente esta sección acortada, estos son llamados artificiales [...]. Los armónicos son señalados mediante el signo ° (signo de armónico) sobre las notas a ser tocadas (no pisadas).⁴⁷

El Ejemplo 9 nos da una muestra de la escritura con armónicos en la pieza 4 de este ciclo.

Ejemplo 9



Los armónicos naturales son los más usados por su facilidad de producción y distribución a lo largo del instrumento, aunque es práctica muy común usar casi exclusivamente los de la región alta de la caja a pesar de encontrarse al espejo en la región del brazo del instrumento.

El sonido que se obtiene usualmente, como en este caso, es el correspondiente a la misma altura que si se tocara de forma *ordinaria* en ese lugar de la cuerda pero con el color “aflautado” del armónico, sin embargo, en otros casos las alturas pueden ser muy diferentes a las que sucederían en caso de presionar la cuerda contra el diapason.

Los armónicos artificiales por el contrario presentan varias dificultades para su ejecución. Como ya hemos visto el sonido generador es producido por un dedo,

generalmente el pulgar, mientras que el armónico en sí es tocado por otro dedo, esto implica la dificultad de “afinar” o posicionar de manera precisa dos dedos al mismo tiempo para producir un solo sonido. Por dicha característica los armónicos artificiales en el contrabajo sólo se producen en la parte alta de la caja, generalmente a partir de la octava de cualquier cuerda, pues la distancia a cubrir por los dedos de una misma mano es considerablemente grande. La gran ventaja que presentan es que proporcionan al ejecutante registros muy agudos que no existirían de otra forma y, al ser el generador producido a voluntad, se pueden tocar escalas completas e intervalos de cualquier tipo en dichos registros. La notación en los armónicos artificiales se compone de dos partes la primera con un neuma romboidal (◊) con el cual se especifica la altura del sonido generador y la segunda con un neuma normal mas el signo de armónico (°) para indicar la altura del armónico propiamente, de la misma forma que en el armónico natural. Ambos signos deben ir unidos por la misma plica si es el caso.⁴⁸ En este cuarto epigrama aparecen de la siguiente manera:

Ejemplo 10



En este ejemplo en particular es ilustrativo constatar como se combinan los armónicos naturales y artificiales para formar la frase melódica completa.

Existen tres tipos de armónicos artificiales en el contrabajo y el sonido resultante depende del intervalo, con respecto al generador, al que se coloque el dedo que produce el armónico. Esto es muy importante tenerlo en cuenta pues los resultados varían considerablemente de la manera siguiente:

⁴⁷ Baker 1895:92, 93

⁴⁸ El uso que se hace aquí de neuma, corchete y plica es en relación a las tres partes que integran la grafía de una nota musical.

1. Armónico a intervalo de tercera mayor produce la tercera mayor del sonido generador dos octavas arriba.
2. Armónico a intervalo de cuarta justa produce el sonido generador dos octavas arriba.
3. Armónico a intervalo de quinta justa produce la quinta justa del sonido generador una octava arriba.

En el caso del Ejemplo 10, que reproduce los compases de 11 al 14 tal y como aparecen en la edición, si se transcriben en sonidos resultantes tanto los armónicos artificiales como los naturales, obtenemos la melodía ilustrada por el Ejemplo 11:

Ejemplo 11



Un análisis detenido del resultado nos muestra que existe una ruptura muy extraña que no sólo no resulta estética sino que se dispara del contexto anterior y del tratamiento de la melodía. Tomando en cuenta dicho contexto parece mas lógico tener una melodía como la siguiente:

Ejemplo 12



En apariencia existe un error de notación en la edición de EMB, si esta suposición es correcta, probablemente la escritura es diferente a la de la edición comentada. Por esta razón, el autor del presente estudio propone escribir la parte de armónicos artificiales una octava abajo de la siguiente manera:

Ejemplo 13



Por último hay que señalar que tanto la resolución de la penúltima frase (segunda mitad del compás 16 y resolución al 17) como la totalidad de la última (tres últimos compases con anacrusa) se ven enriquecidas por el cambio de color que da la ejecución exclusivamente en la segunda cuerda. En el primer caso, el oscurecimiento del color, ayuda a contrastar entre lo diáfano y constante de la melodía y su resolución en *rallentando* y en el segundo, esta cualidad sombría de la segunda cuerda, resuelve fácilmente el reto de regresar *a tempo* iniciando simultáneamente el *morendo* final.

5 Tavaszi (*Primavera*) Allegretto $\text{♩} = 88$

El material musical de este epígrama recuerda las canciones o rondas infantiles y muy probablemente parte de él esté tomado de alguna de las recopilaciones que hizo Kodály a lo largo de su vida o por lo menos parece tener alguna influencia de la música infantil húngara. Las asociaciones hechas entre la primavera y la vida infantil, o vida que nace, son muy comunes y por ello parece muy apropiada la poesía simple y de carácter infantil que Melinda Kistétényi escribió para esta pieza.

Todo el epígrama está armado en 2/4 a lo largo de 20 compases. Con esta extensión y por su carácter ligero es la pieza del ciclo que transcurre más rápido en el tiempo. La forma utilizada es una binaria simple (8+12 compases) con repetición idéntica de cada una de sus partes, lo que hace recordar muy claramente este tipo de canciones de juego.

La tonalidad original es *reb* (SR) pero para la versión en contrabajo se transportó a *re* (SR). Un dato curioso es que aunque el contrabajista lee en *do* (SE), todos los accidentes están escritos en cada una de las notas en que suceden ya que la tonalidad no está especificada al principio, en cambio la parte de piano sí tiene escrita la armadura que define la tonalidad. También hay que notar que existe una omisión de cambio de clave en la parte de piano en la transición del compás 8 al 9, la mano derecha cambia a clave de *Fa* en el compás 8 pero no está escrito el retorno a clave de *Sol* para el compás 9.

Aunque la melodía es simple en apariencia, el uso de la segunda cuerda es requerido por el tipo de saltos que se presentan en particular el de cuarta justa. La cuarta justa es el intervalo más difícil de ejecutar en el contrabajo porque solamente presenta dos opciones de digitación:

1. El salto directo que en el caso de repeticiones del intervalo tiene una alta probabilidad de error.
2. La preparación en una posición que implica cambio de postura en la mano ya sea para:
 - a) alinear 2 dedos en vertical,
 - b) usar una cejilla, es decir, tocar más de una cuerda con un mismo dedo extendido, técnica que sólo es posible en las posiciones de brazo.

El pasaje que tiene lugar en el compás 6 de este quinto epigrama (Ejemplo 14) presenta una sucesión de cuartas justas que reúnen las características de dificultad descritas con anterioridad.

Ejemplo 14



En la ejecución de este pasaje con dos cuartas justas y una tercera menor, no existe otra posibilidad diferente a la de preparar una de las cuartas en una misma posición y la otra tocarla por salto directo. La preparación de la primera implica alinear el primer y segundo dedos para el *fa-sib* y después ejecutar el salto directo con tercer dedo al *mib'*. Si bien el siguiente salto (*mib'-do'*) no es una cuarta, éste tiene la misma dificultad pues el retroceso hay que hacerlo con el mismo dedo tres. El hecho de saltar al *mib'* y abandonar inmediatamente la posición, en conjunto con el pasaje de cuartas descrito anteriormente, le otorga a esta sección una dificultad importante.

En el compás 15 aparece una indicación que ordena a la letra: “tocar *dívō* en un estilo gitano”.⁴⁹ esto trae a discusión un tópico muy complejo y delicado que involucra todo lo relacionado con el famoso “estilo gitano”.

Hablar de un estilo gitano en la música de Kodály es como remar en contraflujo del torrente de sus ideas y convicciones. Todo sus estudios etnomusicológicos, recopilaciones, clasificaciones y reflexiones hechos en compañía de Bartók, llevan a ambos compositores a conclusiones y posturas muy firmes con respecto a este tema y que se ponen de manifiesto claramente en el siguiente texto de Bartók:

Ya lo hemos destacado con anterioridad; hablar de “música gitana” es algo absolutamente erróneo, a pesar de que el término sea usado tanto entre nosotros como en el exterior. Ello porque, en realidad, al expresarnos así nos referimos a música húngara ejecutada por gitanos. Naturalmente, esta circunstancia nada tiene que ver con el hecho de que los gitanos de las aldeas también posean sus cantos populares, de lengua gitana y de caracteres completamente distintos; pero las bandas gitanas de las ciudades jamás ejecutan dichos cantos, y ni siquiera los conocen. Del mismo modo hay otra cuestión: el célebre estilo interpretativo gitano, mutable por otro lado de acuerdo al ambiente, probablemente no hace sino conservar las correspondientes tradiciones de la clase burguesa húngara, tal como los gitanos de las aldeas siguen las tradiciones de la música campesina.⁵⁰

Los conceptos anteriores no fueron exclusivos de Bartók y Kodály y lo cierto es que muchos autores posteriores a ellos se han dedicado a desmitificar el carácter gitano de la música húngara. Lois Choksy afirma categóricamente que “la auténtica música folclórica húngara no guarda relación melódicamente y sólo tiene una muy pequeña relación rítmica con la música de los gitanos, inclusive de los gitanos húngaros. Esto por no decir que la música gitana simplemente no es húngara.”⁵¹

El problema no sólo se limita a la clasificación que envuelve tanto a la música húngara como a la gitana, que ya en sí misma sembraría incomodidad para la interpretación de la obra de un autor tan húngaro como lo es Kodály, sino que el famoso “estilo gitano” no ha sido definido de manera clara por ningún autor. Aparentemente no hay una forma segura de saber que elementos contiene que lo hagan característico y único. Después de defender

⁴⁹ De hecho, la indicación aparece en los tres idiomas que se usan para la edición: Den Ziegeunern ähnlich “*dívō*” zu spielen; Play it “*dívō*” in a gypsy-like manner; Cigányosan “*dívōzni*” (Kodály-Montag 1982:3).

⁵⁰ Bartók 1997:105

⁵¹ Choksy 1981:4

acaloradamente la identidad que le corresponde a la música húngara. Sárosi afirma sobre la música gitana lo siguiente:

no es posible identificar un solo elemento de esta música que pueda llevar a la conclusión de que es específicamente de origen gitano. Entre los músicos populares –exponentes de la “música gitana”– por otra parte, el principal criterio de calidad desde mediados del siglo XIX y en adelante ha sido el número de extractos de ópera, opereta y otras piezas populares de música internacional aprendidos de una partitura.⁵²

A la luz de estas consideraciones la indicación de Montag de tocar en un “estilo gitano” parece muy poco precisa, ya que, según Bártok, el estilo de interpretación gitano no tiene una definición que pudiéramos considerar general o universal:

Pero tampoco el estilo de interpretación gitano tiene un carácter homogéneo. El simple músico gitano de las aldeas toca de una manera completamente distinta de las bandas gitanas de la ciudad. Por ejemplo, en las pobres aldeas rumanas de Máramaros, en el curso de los tiempos, la música ha pasado de manos de los cornamusicistas campesinos a manos de los gitanos. La mayor parte de estos gitanos tocan con el violín el repertorio recibido en herencia de los cornamusicistas, y entonces aquí no hay ni intervalos de segunda aumentada ni deformaciones rítmicas [...] Finalmente, en las ciudades más grandes encontramos esa famosa ejecución gitana, conocida por todos, y que hasta hoy no ha sido ni descrita ni definida científicamente por sus innumerables partidarios.⁵³

De lo anterior se deduce que sería infructuoso tratar de definir un estilo ligado a lo gitano para este pasaje y que en el mejor de los casos, aunque esto fuera posible, estaría en conflicto con lo que es el concepto húngaro de la música de Kodály y por lo tanto fuera de lugar para la interpretación de esta obra.

6 *Havasi hajnal (Mañana en las montañas)* (Orig.:9) ♩=63

En esta sexta pieza el texto musical es el que mejor ilustra el concepto literario de epigrama. En sus compases podemos casi percibir la palabra hablada, no sólo por el ritmo yámbico (♩ ♩) que se relaciona con el pie poético formado por una sílaba corta y una larga, sino también por su sentido de *recitativo* formulado mediante un acorde sostenido por el piano y el despliegue de la melodía que el contrabajo lleva con libertad y holgura expresiva. Este casi monólogo del contrabajo es contrastado con secciones de diálogo entre

⁵² Sárosi 1997:2

ambos instrumentos. Por sus características el discurso se percibe muy amplio en el tiempo a pesar de tener solamente 23 compases en total.

Se puede afirmar que la tonalidad original de esta pieza *Solb* (SR) ha sido conservada con la pequeña salvedad de que en la versión para contrabajo aparece enarmonizada *Fa#* (SR). Toda la composición está llena de acordes de séptima que conducen al oído hacia varias inflexiones. Elisabeth Promonti incluso habla de que existen dos partes armónicas en la obra y las sitúa del principio al compás 10 en *sib* (SR) y del 11 al final en *Solb* (SR).⁵⁴ Es una particularidad a destacar en esta miniatura que el acorde de séptima que inicia la pieza como una dominante en el piano (*Fa#-La#-Do#-Mi*) es el mismo acorde de tónica final con la peculiaridad de que la séptima (*Mi*) está escrita en la parte del contrabajo.

Esta es una pieza llena de cuartas justas que, como ya se ha dicho, son un intervalo complicado en el contrabajo, algunos pasajes no presentan tantas dificultades por la distribución establecida para dichos intervalos ya que se mantienen más o menos dentro del mismo registro y zona del instrumento:

Ejemplo 15



Sin embargo en otros lugares, el cambio súbito de registro y la distribución de los intervalos entre las posiciones de caja, media caja y brazo complican bastante la ejecución:

⁵³ Bártok 1997:120, 121

⁵⁴ Promonti 1995:22

Ejemplo 16



La frase que comienza en el segundo tiempo de compás 15 con anacrusa y que termina en el compás 17, a causa de los intervallos, el registro y sobre todo el salto al *mi*”, debe ser resuelta utilizando no sólo la segunda sino también la tercera cuerda en posiciones muy altas como lo ilustra el Ejemplo 17:

Ejemplo 17



La transparencia de la pieza, aunada a los problemas técnicos descritos, hace que el contrabajo cargue con toda la responsabilidad de la expresividad y desarrollo de la misma.

Finalmente comentaremos con respecto al tema de la poesía escrita por Melinda Kistétényi para este sexto epigrama que el mismo guarda una relación lógica con el carácter de esta miniatura, sin embargo, la traducción al inglés parece ser algo pobre y no permite percibir con claridad si el clima que invade el texto es de vena dramática o bucólica, a nuestro juicio este último carácter es el más cercano al texto musical.

7 *Felhő* (Nube) Con moto $\text{♩} = 96$

La tonalidad original de esta séptima y última pieza es *reb* (SR) y Montag la presenta en su versión para contrabajo en *re* (SR). Existen algunas inflexiones que resaltan el carácter ansioso de este epigrama y que pasan por *Mi* (SR), *mi* (SR) y *sol* (SR) pero quizá el cambio tonal más importante, porque define parte de la estructura, es el que se da a partir del compás 33 hasta el final y que se puede considerar ya no una inflexión, sino una

verdadera modulación a *Re* (SR). Esta sección está también marcada con un cambio de carácter (*Quieto*) y se percibe como una clara *coda*.

La tensión que define el sentido inquieto y ansioso de este epigrama es creada a partir de la contraposición de los caracteres opuestos planteados por el piano y el contrabajo. El piano desarrolla una cascada frenética de notas con un ritmo hipnótico inundado con figuras de dieciseisavos (♩) permanentes y crea un ambiente que asemeja un río que fluye y a su vez se arremolina. Por su parte, el contrabajo flota encima de este acompañamiento con una melodía que se desliza a través de los límites establecidos por los compases mediante ligaduras que unen figuras rítmicas cuya mínima duración es el cuarto (♩), estableciendo así un carácter de tensa calma. Quizá, esta imagen proyectada por la melodía fue la que inspiró la temática utilizada por Melinda Kistétényi para la poesía de este epigrama. Todo este torrente de emoción es detenido en el compás 33 en donde, como ya dijimos, comienza una *coda* de carácter completamente contrastante pero que ha sido preparada por un *quasi allargando* que da inicio en el compás 29. Las síncopas largas en figuras de mitad (♩) forman la rítmica del acompañamiento en esta *coda* y, aunque la melodía sigue la pauta de desvanecerse, característica de todas las piezas del ciclo, posee la particularidad de octavar hacia arriba la nota final proporcionando un color especial que sirve muy bien para los fines de señalar la conclusión de la obra.

La característica técnica más importante de este epigrama es que se ejecuta exclusivamente sobre la primera cuerda en todos sus registros. La única excepción a lo anterior la constituyen los dos momentos en que la melodía llega a la nota *Sol*, que equivale a la cuerda abierta, en cuyo caso dicha nota se toca en la segunda cuerda para poder vibrarla. La restricción en cuanto a la digitación en una misma cuerda es una elección del intérprete y, a nuestro juicio responde, a varias razones:

1. El carácter de la melodía es uniforme y no debe de ser cambiando en ningún momento por razones de color.
2. Al ser una melodía ininterrumpida hay que garantizar la conexión entre notas a través de cambios de posición y no de cuerda.

3. Muchas de las sutilezas de expresión en el arco, como los intérpretes de los instrumentos de esta familia saben, son mas logradas sobre una misma cuerda.

En cuanto a la interválica, requiere atención el reto planteado en el pasaje de los compases 5 y 6 que involucra una quinta disminuida descendente (*fá-Si*) conectada con tercera menor ascendente (*Si-re*), sobre todo por ir en *crescendo* y rematar en el *re* con un acento y un *p* súbito:

Ejemplo 18



El otro intervalo que merece cuidado es el de octava ascendente que se presenta en dos lugares de la pieza. El primero en el compás 31 (Ejemplo 19).

Ejemplo 19



Este salto, aunque involucra un cambio entre las regiones de brazo y media caja (la más complicada en contrabajo), realmente lo único que requiere es atención, sin embargo la situación es diferente con lo que sucede entre los compases 37 y 38 (Ejemplo 20).

Ejemplo 20



Este salto de octava presenta dificultades extra:

1. Primero que nada hay que tomar en cuenta que el tiempo se ha vuelto mas lento y que ha iniciado un *ritenuto*, lo que hace un mayor consumo de arco.
2. La octava es ejecutada en un solo arco y la duración total es de prácticamente dos compases. Como es sabido por todos los instrumentistas de arco, las frecuencias agudas consumen una mayor cantidad del mismo en su ejecución.
3. La ejecución de la nota alta del intervalo es solicitada sin *vibrato*, por lo que la afinación no puede ser encubierta, por lo tanto la misma debe ser muy precisa.
4. La frase va en *diminuendo*. Las frecuencias agudas tienden a ser más sonoras con respecto a las más graves y el cambio de registro implica un cambio en la ubicación del arco en el espacio diapasón-puente si se quiere conservar la calidad del sonido. Estos dos factores deben ser controlados en el arco para lograr el salto de octava en *diminuendo* y sin pérdida de la calidad sonora.
5. Es la nota final de la obra y por lo tanto cualquier error quedará en la mente de la audiencia como la firma de la interpretación.

Todas la razones anteriores hacen que este pasaje sea de mucha responsabilidad técnica e interpretativa.

Por último mencionaremos que esta es la pieza más larga con una extensión de 38 compases. Probablemente ésta es la razón por la que fue ubicada al final de ciclo, pues su carácter y duración le dan, desde nuestro punto de vista, anclaje y equilibrio a todo el ciclo.,

El hecho de que tantos artistas e intelectos brillantes se hayan relacionado con los *Epigrammák* desde el momento de su presentación pública, dando lo mejor de sí mismos en esta interacción con la obra, nos habla del gran poder de atracción que el conjunto de estas

pequeñas piezas han tenido por méritos propios. Decidir si su fin fue pedagógico, artístico o una sabia combinación de ambos es irrelevante, pues desde todos los puntos de vista resultan brillantes perlas engarzadas en un pequeño collar con un equilibrio técnico y emotivo que satisface tanto al oído como al intelecto. Los *Epigrammák* producto de este multifacético y multitalentoso hombre que fue Kodály, que, no contento con su maestría en todas la áreas a las que dedicó sus empeños, nos deja en esta obra testimonio de su lado más humano al mostrarnos que no solamente era capaz de concebir grandes ideas, tanto musicales como filosóficas, sino que poseía el admirable don de comunicarlas.

Henry Eccles

Sonata en sol menor

La *Sonata en sol menor* es quizá la pieza que permitió que el nombre de Henry Eccles no cayera en el olvido total al paso de los siglos. La popularidad de esta obra, entre violinistas, violonchelistas y especialmente contrabajistas, mantiene en la memoria escrita de los programas de concierto el nombre de su compositor. Sin embargo, de Henry Eccles, aparte del su nombre y su *Sonata*, se tiene muy escasa información y tanto su obra como los hechos de su vida han sido estudiados solamente por unos pocos especialistas ocasionando que por el intérprete común poco o nada sepa al respecto de estos temas. A lo largo del presente texto trataremos de analizar algunos hechos de la vida y obra de Henry Eccles mediante los datos investigados y la información derivada del análisis estructural e interpretativo de su *Sonata en sol menor*.

La identidad de Henry Eccles no está claramente definida desde el punto de vista histórico y, aunque se le asocia a la famosa familia de músicos ingleses, no se ha podido esclarecer de manera definitiva su pertenencia, ni el grado de parentesco que pudo tener con ella. La existencia de otro Henry Eccles, homónimo del que nos ocupa, ha dado lugar a toda una serie de especulaciones que, al no estar documentadas, se quedan en eso. Margaret Laurie menciona, por ejemplo, que fue llamado primeramente “Henry Eccles junior” y por lo tanto la conclusión lógica es pensar que existió otro Henry Eccles con quien éste estuvo relacionado, pero la veracidad y el sentido de esta relación no se han aclarado hasta el presente.¹ La confusión de nombres e identidades ha hecho que las fechas de nacimiento y muerte de ambos músicos sean vagas y en ocasiones parezcan fusionarse para otorgarle al “Eccles Jr.” la excepcionalmente larga vida de 90 años (ca. 1652-1742),² siendo posible por otro lado, con datos de otros autores calcular una vida de solamente 50 años (ca. 1685-1735).³ Si bien, el desacuerdo entre las fuentes en la fecha de nacimiento es grande, no sucede lo mismo con respecto a la de muerte, misma que coincide con el año de 1742 en

¹ Laurie 1980: 821

² Tanto Newman (Newman 1983:378) como Honegger (Honegger 1988: 314) coinciden en estas fechas.

³ Laurie 1980 X: 821

casi todas las obras consultadas así como en las diferentes publicaciones y grabaciones de su *Sonata*.⁴

Los espacios geográficos en donde aconteció la vida del artista no presentan tantos problemas de ubicación y, aunque no conocemos el lugar preciso de su nacimiento, sabemos que fue en Inglaterra donde vio su primera luz y desarrolló la primera parte de su carrera como compositor⁵ y violinista en *The King's Band* hasta 1710.⁶ Esta fecha marca el inicio de la segunda parte de la carrera de Eccles quien, de acuerdo con Laurie, sirvió al Duque D'Aumont, embajador extraordinario de Francia apostado en Inglaterra, por lo menos desde 1713 y, presumiblemente, en el retorno del duque y su séquito a Francia viajó con ellos en diciembre de ese mismo año. De lo que no hay duda, es que Henry Eccles ciertamente en 1720 ya vivía en París, lugar donde murió.⁷ Su actividad como violinista en Francia no se conoce bien ya que se le menciona como integrante de la Capilla Real⁸ o miembro de la orquesta de la corte francesa,⁹ sin embargo, como lo indica Laurie, su nombre no aparece ni en las listas Marchard de los músicos del rey del período 1734-64 ni en *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1773* de Benoit y por lo tanto dicha afirmación parece no tener sustento.¹⁰ No obstante, su actividad como compositor sí está documentada por la publicación de dos colecciones de *Sonatas para violín y bajo continuo*, cada una con 12 de ellas, habiendo sido publicado el primer libro en 1720 y el segundo en 1723.¹¹ El calificativo de “al estilo de Corelli” aplicado por algunos autores a sus “doce solos para

⁴ Para una lista completa de las Grabaciones y Ediciones consultadas para cada obra en este estudio consultar el Anexo 3.

⁵ De esta época aparecen bajo su nombre un *Preludio en do menor* en *Select Preludes & Voluntaries for the Violin* (1705) y la canción *No more let Damon's eyes in Wit and Mirth*, iii (2/1707) (Laurie 1980: 821).

⁶ Aunque Honegger (Honegger 1988: 314) y Sabin (Sabin 1964:584) concuerdan en establecer 1674 como la fecha de ingreso de Henry Eccles a la corte inglesa, el *Dictionnaire de la Musique* (Dictionnaire de la Musique Buscar autor y página.) discrepa de ellos estableciéndola en 1689, sugiriendo una diferencia de 15 años, sin embargo, éste no es el único conflicto provocado por la fecha de este evento. Al comparar los datos anteriores con la fecha de nacimiento de Henry Eccles dada por Laurie (c. 1675-85 *cfr.* Laurie 1980:821), caemos a la cuenta de que Henry Eccles, o bien pudo haber ingresado en *The King's Band* antes de haber nacido o, en el mejor de los casos a, los 4 años.

⁷ Laurie 1980:821

⁸ Honegger 1988: 314

⁹ Matas 1956:280

¹⁰ Laurie 1980:821

¹¹ Newman 1983:378,379. Con referencia al segundo libro (1723), Laurie (Laurie 1980:821) y Newman (Newman 1983:378,379) mencionan la inclusión de dos sonatas para flauta que no son registradas por otros autores.

violin”.¹² no parece ser parte original del título de ninguna publicación hecha por Eccles y más bien parece referirse al estilo predominante en alguna de las dos colecciones de sonatas antes mencionadas, aunque la identidad del ciclo nunca es expresada con claridad. Sin embargo, la descripción del segundo libro de sonatas “en un muy diferente estilo francés” hecha por Squire y Jeffreys,¹³ permite suponer que “al estilo de Corelli” hace referencia al primer libro.

En relación con las dos colecciones de sonatas, en 1923 Andreas Moser reportó haber descubierto que, por lo menos 18 movimientos del primer libro de sonatas (incluyendo la 1, 4, 8, 9 y 12) habían sido tomados nota por nota, cambiando solamente la posición relativa o la tonalidad¹⁴ en algunas partes, de *Allettamenti per camera op. 8* escritos por Valentini, más un movimiento tomado de las *Invenzioni op. 10* escritas por Bonporti.¹⁵ La obra de Valentini fue publicada en Roma en 1714, en la edición Roger (no. 412) en Amsterdam en 1716 y en la edición Walsh en Londres el mismo año de aparición del primer libro de sonatas de Eccles.¹⁶ De acuerdo a la *Revue de musicologie*, aparentemente los otros 12 movimientos en el primer libro fueron copiados también, presumiblemente de Nicola Matteis.¹⁷ Para el segundo libro no se ha rastreado ninguna fuente de presumible préstamo y como hemos dicho su estilo contrasta con el del primero.

Desafortunadamente, al no tener acceso a las publicaciones originales,¹⁸ no es posible adjudicar a la *Sonata en sol menor* ninguna pertenencia precisa a alguno de los dos

¹² Esta calificativo aparece utilizado tanto por Matas (Matas 1956:280) como en el *Dictionaire de la Musique* (Rieman 1931:369-370).

¹³ La referencia hecha a la cualidad francesa del estilo es atribuida por Laurie (Laurie 1980:821) tanto a Squire (Squire 1923:790) como a Jeffreys (Jeffreys 1951:30 ff).

¹⁴ Es necesario aclarar que en el presente estudio se ha preferido el uso del término “tonalidad” a “tono” tomando como fundamento la definición de Randel quien señala: “Tono, en una composición tonal, la tonalidad principal o “centro tonal” con el cual todos los tonos de la composición están relacionados [...] así, tono es prácticamente sinónimo de tonalidad, puesto que cualquiera de los dos términos puede describir una composición en la tonalidad o el tono de, p. ej. Do (Randel 1994:498, 499).

¹⁵ Moser 1923:423. A Bonporti el destino parece haberle designado el ser plagiado inclusive involuntariamente como lo atestigua el siguiente texto de Pasquali: “...Bouvet notó que las Invenzioni 2, 5, 6 y 7 para violín y piano de J. S. Bach (Ed. Bachgesellschaft) son, en cambio, de Bonporti (*Pace Invenzioni a violino solo col basso continuo*) y admitió la hipótesis de que Bach las haya copiado para uso personal, y que en posesión del manuscrito, el editor las publicó atribuyéndolas al gran compositor alemán.” (Pasquali 1952:63)

¹⁶ Newman 1983:379

¹⁷ *Revue de musicologie* 1924: 147

¹⁸ Newman califica a este problema como uno de los principales obstáculos en la investigación de la sonata en general (Newman 1983:354).

libros antes mencionados, a alguna otra posible publicación ni tener la certeza de que fue una obra publicada independientemente, como a veces es sugerido.¹⁹ Por lo tanto no podemos más que proponer algunas hipótesis con respecto a ella en base al texto musical que ha llegado a nosotros.

Este desconocimiento de los orígenes e historia de la obra citada y su autor es patente en el texto que acompaña la primera grabación hecha, en su versión para contrabajo y piano, por el legendario Gary Karr y que dice: “No es sabido para qué instrumento exactamente compuso Henry Eccles su ‘Sonata’, pero esta encantadora obra del siglo XVII es hoy muy popular entre los solistas de chelo. La cualidad del chelo es conservada en este arreglo para el instrumento más bajo.”²⁰

Aunque la brevedad y el contenido del comentario aludido muestra una gran carencia de información, hay en él un dato que es fundamental para rastrear el camino de ingreso de la *Sonata* al repertorio contrabajístico: el repertorio de violonchelo.

El repertorio del contrabajo se nutre de una gran cantidad de transcripciones de la música original para otros instrumentos, esta fuerte presencia de ellas responde fundamentalmente a tres razones:

- 1) Las particularidades de la evolución histórica del contrabajo. Al ser el último de los instrumentos de cuerda frotada en desarrollar su técnica, éste no adquirió “una voz propia” desde un principio, lo que llevó a una adaptación de los textos de enseñanza, las técnicas de ejecución, la concepción de la emisión del sonido, la función musical y el repertorio de los otros instrumentos de la familia pero, principalmente, del violonchelo por ser éste el más cercano al contrabajo en registro, tamaño, postura, etc. Esto llevó a la aparición de una escuela contrabajística que concibe al instrumento como un “gran chelo”.²¹

¹⁹Matas señala que “cuando [Henry Eccles] ya gozaba de gran prestigio fue a París, donde tocó en la orquesta de la corte francesa y allí publicó la mayor parte de sus obras. Son especialmente notables sus doce solos para violín en el estilo de Corelli y su *Sonata en sol menor*. (1670-1742)” (Matas 1956: 280).

²⁰ Morton, Jon, 1961, ‘La sonata en sol menor de Henry Eccles’ texto de contraportada en Gary Karr, Golden Crest Records, Inc., EUA, (LP).

²¹ Este es el concepto imperante, al menos a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo del siglo XX, en los países de la Europa del Este.

- 2) La carencia de un repertorio técnicamente adecuado y/o de alguna época específica. Por las particularidades de desarrollo de la técnica, construcción, cuerdas, arcos y cualidades sonoras del instrumento, no se escribieron en todas las épocas obras que dieran un papel protagónico al contrabajo.²² Lo anterior aunado a que generalmente fueron los virtuosos del instrumento los que ampliaron el repertorio imponiendo a sus obras dificultades técnicas importantes, generó un gran vacío en el repertorio abordable por la mayoría de los contrabajistas.
- 3) La necesidad de incluir en el repertorio las obras de grandes compositores. Al haber sido los virtuosos del instrumento los principales compositores para el mismo, el nivel artístico de las obras es difícilmente comparable con el de las de los grandes autores y, aunque existen obras originales de compositores “de profesión”, la ausencia de los grandes maestros es casi una generalidad en el repertorio.

Aunque las tres causas anteriores en conjunto pudieron influir de alguna manera en la inclusión de la *Sonata* de Eccles en el repertorio del contrabajo, la primera parece ser la que tiene más peso en ello. Partiendo de lo dicho en el punto dos, si bien es cierto que no existe repertorio original barroco para el contrabajo moderno, las transcripciones de las sonatas de Marcello, Vivaldi, Telemann, Haendel, etc., conviven con la de Eccles, presentando un abanico variado de grados de dificultad técnica para escoger y en donde, desde el punto de vista técnico, la obra de Eccles no puede ser catalogada como una obra de ejecución sencilla. Por otra parte, si pensamos en lo expuesto en el punto tres, los nombres anteriormente citados tienen un peso mayor en la historia de la composición musical que el de Eccles, y por lo tanto la calidad de la composición no sería argumento que justificara,

²² El contrabajo es quizá el menos ortodoxo y más inestable de los instrumentos en nuestros días. Nunca se ha establecido completamente una forma estándar para él. Inclusive hoy en día tiene muchas afinaciones diferentes, número variable de cuerdas, dos tipos de arco y escuelas características de digitación; transporta a diferentes intervalos y tiene una técnica de ejecución que, aunque ya establecida, mantiene contradicciones cambiantes. Estos problemas no son nuevos y, aunados al desarrollo primario del instrumento como refuerzo del bajo y no como instrumento cantante; la evolución y cambio de las cuerdas de tripa a entorchadas y después hechas totalmente de metal; y la tardía sistematización de la técnica general básica (alrededor de los últimos 100 años) forman un conjunto de condiciones que no propiciaron el desarrollo temprano de un repertorio técnicamente accesible. La evolución de estos aspectos y cómo ellos han afectado al instrumento y su repertorio es el tema de la tesis de maestría: Rojas Roldán, Luis Antonio, *Relevant Aspects in The History of The Double Bass*, (unpublished MMus. dissertation, London College of Music at Thames Valley University, Londres, Inglaterra, 1996).

por encima de todos los otros aspectos. como necesaria su inclusión dentro del repertorio contrabajístico. Por lo tanto ¿qué es lo que hace a la *Sonata en sol menor* una de las obras más practicadas e incluidas en los programas de concierto por los contrabajistas modernos? Probablemente la respuesta se encuentra en el éxito que tuvo esta *Sonata* –destinada originalmente al violín– tuvo con los solistas de violonchelo en las múltiples transcripciones que se han hecho y publicado para el mismo. Dicha popularidad hizo que se tratara de igualar en el contrabajo la destreza técnica y expresiva requeridas para la obra en un afán de imitación mixta de dos de los instrumentos considerados como virtuosos. Por lo tanto, la *Sonata en sol menor*, se ha vuelto una parte representativa de esta escuela contrabajística que deriva, en concepción, del violonchelo. Aunque la idea instrumental del contrabajo, en el siglo pasado y lo que va del presente, ha evolucionado dándole identidad propia e independencia, la referida imitación de las características del violonchelo, si bien ya no en una forma total y estricta, es inevitablemente una parte importante e integrante de la técnica moderna del contrabajo y su desarrollo histórico, lo que convierte a la *Sonata* en un clásico del repertorio para el instrumento.

Para profundizar en la comprensión de la *Sonata en sol menor* en sus diferentes aspectos tanto de estilo, influencia, uso en el contexto social de la época, estructura, interpretación, búsqueda técnica, etc., debemos tomar en consideración, además del texto musical en sí mismo, el instrumento para el cual fue escrita originalmente con todo lo que esto implica históricamente.

El violín fue el instrumento más importante para la divulgación de la monodia musical instrumental durante el siglo XVII e Italia se convirtió en el principal país del cultivo de este instrumento y su construcción. El género musical más significativo a través del cual se desarrolló dicha monodia instrumental, fue entonces la sonata, a la que se concibió, en un sentido general, como “pieza de interpretación instrumental”.²³ La sonata se desarrolló y cultivó en Italia en tres tipos diferentes: *a tré*, *da chiesa* y *da camera* y junto con el violín fueron llevados por los violinistas italianos primero a Alemania y después, hacia la mitad del siglo, a Inglaterra. Ya para finales del mismo la sonata italiana y en particular el éxito sin precedente de las sonatas de Corelli (1653-1713) se esparcieron por

²³ Osthoff 1948: 521

Europa.²⁴ De acuerdo con Couperin, nada de Corelli había sido publicado en París hasta 1701, pero su música había sido tocada y escuchada en esta ciudad antes de que el compositor francés creara sus primeras sonatas en 1692.²⁵ La influencia de Corelli fue tal que divide el cultivo de la sonata en Francia en dos períodos: el primero bajo su influjo directo; y el segundo a partir de 1710.²⁶ Aunque por las fechas de publicación de los dos conjuntos de sonatas de Henry Eccles éste pudiera ser clasificado dentro del segundo grupo de compositores, el ascendiente de Corelli en él es percibido bajo la luz de los siguientes argumentos:

- 1) La importancia de la sonata y el violín italianos en la Inglaterra de mediados del siglo XVII, en la época y lugar en que Eccles nació, se educó y trabajó como músico.
- 2) El hecho de haber sido instruido como violinista en un tiempo en que la escuela italiana del instrumento era la más importante.
- 3) La influencia de Corelli en Francia, principalmente con los compositores de sonatas para el tiempo en que Eccles se estableció en París.
- 4) La presencia e influencia de los alumnos de Corelli en Francia, principalmente del francés Jean Baptiste Anet (1661-1755) violinista virtuoso y compositor.²⁷

Esta tácita influencia de Corelli invita inevitablemente a buscar elementos propios del estilo del *Princeps Musicorum*,²⁸ como Corelli es también conocido, en la *Sonata en sol*

²⁴ Newman 1983:30, 31

²⁵ Aunque Newman no hace referencia a que tipo de sonatas fueron las primeras compuestas por Couperin bajo la influencia de Corelli (Newman 1983:352, 353), Pasquali sí refiere que Couperin “aunque clavecinista, ocupa un lugar importante entre los sonatistas franceses del violín [...] data de 1724 su *Grande Sonade en trio* intitulada *Il Parnaso o l'apoteosis di Corelli*” (Pasquali 1952:63). Couperin en 1726 publica en París *Les Nations*, colección de sonatas *a tre* que toma las tres primeras sonatas de 1692-93 con nuevos títulos, *La Fracaise*, *L'Espagnole*, *La Piémontaise*, cada una de ellas seguida de una suite de danzas escritas en 1724 (Honegger 1988:229).

²⁶ Esta clasificación dada por Newman se deriva de su afirmación de que “antes de la importación de la música de Corelli la sonata no había sido cultivada en Francia, por dicha razón los compositores franceses de sonatas se pueden dividir en dos grupos”. Según este autor el primero de estos grupos consta de alrededor de diez compositores encabezados por Couperin; y el segundo grupo, ya dentro de la época del barroco tardío, comenzó a publicar sus obras a partir de 1710, culminando con Leclair (Newman 1983:352, 353).

²⁷ Pasquali 1952:62

²⁸ Este es el título esculpido sobre la tumba de Corelli (Pasquali 1952:159).

menor de Eccles. mismos que puedan arrojar alguna luz sobre la identidad de la obra. tan velada históricamente.

En su *Dictionaire de musique* (1710). Brossard hace una definición general de la sonata misma que. en su concepto, es la descripción modelo de las obras de Corelli. En ella menciona las características que distinguen la sonata *da chiesa* de la *da camera* y cuyos aspectos generales se resumen así:

- 1) La sonata contiene generalmente de 4 a 6 movimientos.
- 2) La mayoría de los movimientos de una sonata están en la misma tonalidad y en caso de cambio por lo menos el último movimiento regresa a la tonalidad original.
- 3) En la sonata *da chiesa* los movimientos son Allegros, Adagios, Largos, etc.
- 4) En la sonata *da camera* los movimientos son danzas como la Allemande, la Courante, la Sarabanda, la Giga, etc.²⁹

Las características estructurales y de tonalidad descritas por Brossard son encontradas en la obra referida de Eccles: la *Sonata en sol menor* es una obra en cuatro movimientos escritos en la misma tonalidad (sol menor), todos los movimientos, a excepción del tercero, son de estructura binaria y coinciden en esto con todas las sonatas de Corelli que están organizadas partir de formas pertenecientes a danzas, aunque de una manera en extremo estilizada y siempre con la repetición de ambas partes.³⁰

Sin embargo, en su libro sobre la sonata barroca. Newman hace hincapié acerca de que la estricta distinción entre las sonatas *da chiesa* y *da camera* que hace Brossard es difícilmente encontrada en la práctica. La superposición entre ambos estilos ocurre a menudo y los títulos o inscripciones que son considerados como apropiados para las dos diferentes funciones aparecen intercambiados frecuentemente. Básicamente, para él, la función que tiene la sonata, ya sea *da chiesa* o *da Camera*, es la de música de cámara de entretenimiento simple y llanamente, especialmente después de 1700. Si esta música era

²⁹Citado en Newman 1983:362, n.51.

³⁰Osthoff 1948:523

usada en la iglesia o en la corte, desde su punto de vista, es un hecho relativamente incidental.³¹

Corelli es el pionero en “mezclar” ambos géneros y frecuentemente un nombre de danza encabeza uno o más movimientos de la sonata *da chiesa* (por ej., la “Giga” en la Sonata 5, op.5 de Corelli). Después de él no es raro encontrar en varios autores por lo menos un movimiento final de alguna sonata *da chiesa* que es una danza en todo menos en el título y por lo menos un movimiento introductorio en alguna sonata *da camera* que discurre libremente sin apegarse a ninguna estructura del tipo danza, incluyendo la indicación de *tempo* en lugar de algún título dancístico.³²

En el caso particular de la *Sonata en sol menor*, a partir de las ediciones cotejadas, encontramos este tipo de mezclas en la nomenclatura. Sin embargo, los títulos utilizados para los movimientos no son consistentes de una edición a otra (Cuadro 1):

Cuadro 1

Edición	Editor y/o Transcriptor	Transcripción para:	Nomenclatura:
International Music Company New York 1951	Fred Zimmerman	Contrabajo y piano	Largo
			Corrente
			Allegro con spirito
			Adagio
Schott Mainz 1918	Ernst Cahnbley	Violonchelo y piano	Vivace
			Präludium (Largo assai) (♩ = 72)
			Courante (Allegro) (♩ = 126)
			Sarabande (Adagio molto)
			Gigue (Vivace e grazioso)

³¹ Newman 1983:34, 35

³² Newman 1983:34

Edición	Editor y/o Transcriptor	Transcripción para:	Nomenclatura:
Alphonse Leduc Paris 1978	Digitaciones y arcos: Pierre Hellouin Bajo continuo: Henriette Puig-Roget	Contrabajo (Basse de viole) y Clavecin.	Largo (♩ = 63)
			Allegro con spirito (Corrente) (♩ = 112)
			Adagio (♩ = 96)
			Vivace (♩ = 70)
International Music Company New York (sin fecha)	No se proporciona en la edición	Violonchelo y piano	Largo
			Corrente Allegro con spirito
			Adagio
			Vivace

En todas las ediciones comparadas existe una aparente concordancia con respecto al segundo movimiento, ya que el espíritu del mismo no permite duda y coherentemente lleva el nombre de una danza (Corrente o Courante). Esta consistencia en la manera de nombrar al segundo movimiento reviste importancia pues, inclusive en las ediciones en las que la norma es el uso de los nombres agógicos, el segundo movimiento lleva por título el apelativo dancésitico. Ciertamente, en la edición *Leduc* el nombre *Corrente* está entre paréntesis por lo tanto, si partimos del supuesto de que la información que aparece con esta característica es proporcionada por el editor sólo de manera informativa, podríamos dudar de que el nombre de la danza perteneciera al original. Sin embargo, también es de notar el hecho de que dicho nombre aparece en italiano en una edición francesa, lo cual conlleva gran importancia para la búsqueda de las posibles influencias que hemos mencionado antes.

Como se puede observar en el cuadro comparativo, la edición *Schott* es la única que designa a todos y cada uno de los movimientos con el nombre de una danza. Sin embargo, dicha edición también proporciona siempre una indicación agógica dentro de paréntesis para todos los movimientos.

El porqué de las diferencias de nomenclatura entre editores seguramente responde a la intención de definir históricamente la sonata y su tipo (*da chiesa* o *da camera*) o su estilo –francés o italiano– desde una perspectiva poco flexible. Seguramente también existe

la intención de proporcionar al intérprete una mayor información sobre el carácter y velocidad de ejecución de la obra. En suma, las mezclas y diferencias de nomenclatura son parte del período mismo al que pertenece esta obra y las contribuciones del editor, mientras no creen confusión, proporcionan una mejor plataforma de juicio. Básicamente, podemos decir que no hay contradicciones entre estas ediciones en la definición del carácter de cada uno de los movimientos pues, ya sea con el título dado al movimiento o la información proporcionada entre paréntesis, se puede establecer un criterio unificado para los cuatro movimientos: I–Largo; II–Corrente; III–Adagio y IV–Vivace.

Algunas veces diferentes casas editoriales presentan la misma pieza escrita en compases distintos con las figuras rítmicas adaptadas, en el caso de la *Sonata en sol menor* las indicaciones de compás no presentan ningún conflicto entre las ediciones citadas. Cada movimiento está escrito de la misma manera en cada una de ellas de la siguiente forma: I–C ó 4/4; II–3/4; III–3/2 y IV–3/8.

La decisión acerca de los *tempi* o velocidades de interpretación se puede establecer en base al análisis de los elementos expuestos en el Cuadro 1, entre los cuales mencionaremos aquellos que son a nuestro juicio los de mayor relevancia.

Consideremos, primeramente, la coincidencia en la nomenclatura del segundo movimiento en todas las ediciones vistas. Aunque, sin excepción, coinciden en darle el nombre de una danza, la edición *Schott* es la única que lo llama con el término en francés (*Courante*) mientras que las demás utilizan el italiano (*Corrente*). Esto nos lleva a la necesaria reflexión acerca del estilo de ejecución de la sonata. De acuerdo con Thurston Dart los indicios más obvios en cualquier obra del siglo XVIII para un fácil reconocimiento entre los estilos francés e italiano son “su título y ciertos elementos de su textura e instrumentación”.³³ La referencia con respecto al título no se basa únicamente en el nombre utilizado, sino también en el idioma empleado en él. Esta sugerencia dada por Dart, de

³³ Extendiendo su idea, Dart declara que “las suites son francesas; las sonatas y los conciertos son italianos. Las danzas con títulos escritos a la manera francesa (*allemande, courante, gigue, bourrée, sarabande*, etc) y con indicaciones de *tempo* en francés (*vivement, lentement*) requieren un estilo de ejecución francés; las danzas con títulos en italiano (alemanda, corrente, siciliano, giga, sarabanda), o con indicaciones de *tempo* en italiano (allegro, grave, presto, adagio), exigen un estilo italiano.” (Dart 1978:105,106)

acuerdo con Donington, es altamente eficaz en 9 de cada 10 casos.³⁴ Ahora bien, en la situación que nos ocupa, al enfrentarnos con el uso de uno u otro idioma dependiendo de la edición, el método sugerido por Dart es inviable en apariencia. No obstante, existe una consideración más de utilidad para el caso y que Donington expone de la siguiente manera:

En el caso de la *courante*, el nombre es una guía menos confiable de lo habitual, parcialmente porque diferentes ortografías confunden la cuestión del lenguaje [...] y parcialmente porque la forma italiana es encontrada muy frecuentemente con el nombre francés. Pero aquí la forma misma es fácilmente distinguible: la francesa en una alternación característica de ritmos simples y compuestos (v.g., 3-2 y 6-4); la italiana en ritmo ternario simple toda o casi toda, y un movimiento más suavemente fluido.³⁵

Esta fluidez como característica principal de la forma italiana es definida por Baker como “pasajes ligeros de notas iguales [...] en donde] el tempo es rápido; [y] el compás 3/8 o 3/4”, contrastándola con “la abundancia de ritmos punteados y tempo moderadamente rápido” que encontramos en la forma francesa.³⁶

La indicación de compás del segundo movimiento de la obra de Eccles es 3/4, las figuras rítmicas predominantes son octavos en una sucesión muy uniforme y las figuras con puntillo no son un elemento característico de este movimiento (Ejemplo 1). De la descripción anterior, podemos fácilmente inferir que la forma con la que nos encontramos es la italiana y que por lo tanto el nombre correcto de la danza es el de *corrente*. Adicionalmente sabemos por ello que el estilo general de la *Sonata en sol menor* es italiano y por lo tanto podemos afirmar que el apelativo utilizado en la edición *Schott* no corresponde al carácter del movimiento, aunque sabemos que esto es peccata minuta por la frecuencia en que la forma italiana es encontrada con el nombre francés.

³⁴ Donington 1992:103. El mismo Dart argumenta que en las “*Suites francesas* [de J. S. Bach]: [las] courantes I y III son francesas, y las otras son correntes italianas (ésta es en verdad la manera de escribir los nombres del propio Bach aunque aún la edición de la Bach-Gesellschaft deja de lado esta distinción)” (Dart 1978:106).

³⁵ Donington 1992:103

³⁶ En opinión de Baker, de esta cualidad es de donde proviene el nombre de la forma italiana *corrente* “que significa literalmente ‘corriendo’” (Baker 1895:52). De acuerdo con Quantz, estos ritmos punteados en la *courante* tienen una ejecución característica que no coincide con su valor exacto sino corta y brillantemente (Dolmetsch 1946:56).

Ejemplo 1



Los datos anteriores definen con claridad la velocidad de interpretación del movimiento siendo este de ejecución rápida y con un carácter ligero como es precisado por Donington³⁷ en concordancia con Baker. El tiempo y carácter definidos por el análisis de las particularidades de la danza, coinciden totalmente con los sugeridos por la nomenclatura de *tempo* que encontramos en todas las ediciones: *Allegro con spirito*. Aunque puntualizando que en la edición *Schott* se sugiere simplemente como *Allegro*, esto no representa gran diferencia pues, de las dos ediciones que tienen marcas metronómicas, la *Schott* es la más rápida ($\text{♩}=126$). Por lo tanto podemos decir que las contradicciones, en cuanto a la nomenclatura, entre las diversas ediciones consultadas, son menores y que básicamente el carácter y *tempo* definidos para el segundo movimiento coinciden en todas.

El tercer movimiento, marcado como *Adagio* en todas las ediciones, es presentado también como *Sarabande (Adagio molto)* en la edición *Schott*. Es interesante que aparezca el término *Sarabande* en esta obra pues existen, con el mismo nombre, dos danzas de características completamente diferentes cultivadas en Francia e Inglaterra, países con los que Eccles estuvo íntimamente ligado. La *Sarabande* es una “danza majestuosa de origen español u oriental, para un sólo danzante”³⁸, misma “que posee movimientos sinuosos y complicados y a la que se le atribuye una reputación general de lascivia”.³⁹ Esta danza “más tarde evolucionó (en Inglaterra) hacia una cierta clase de *country-dance*”.⁴⁰ Sobre este contraste, Dolmetsch apunta que “la *Saraband*, alrededor de 1650, era la más rápida de las

³⁷ Donington 1992:394, 395

³⁸ Baker 1895:170

³⁹ Donington 1992:401

⁴⁰ Baker 1895:170

danzas en Inglaterra: mientras que en Francia, casi en la misma época, la “Sarabande Grave” era lenta y patética.”⁴¹

En cuanto a estructura, la *Sarabande* instrumental “tiene como regla, 2 repisas de 8 compases cada una, en tempo lento, compás ternario, generalmente empezando en el tiempo tético, con una prolongación del segundo tiempo (♩) y comúnmente muy adornada.”⁴² Por otra parte, “las muy rápidas Sarabandas inglesas de mediados del siglo XVII, con su ritmo tenso y energía nerviosa, son tan diferentes que, para todo principio práctico, constituyen otra forma de danza”.⁴³

Con respecto al tercer movimiento de la *Sonata en sol menor*, podemos decir que no presenta las características formales de la *Sarabande*, y, si bien está escrito en compás ternario, sus peculiaridades son muy diferentes a las antes mencionadas, como son:

- 1) Es de carácter anacrúsico.
- 2) A pesar de tener figuras rítmicas con puntillo éstas no son la prolongación del segundo tiempo del compás ni tienen el sentido rítmico descrito para la *Sarabande*.
- 3) La melodía es más bien simple y sin muchos ornamentos (véase Ejemplo 2):

Ejemplo 2




La estructura general del tercer movimiento se presenta en el Cuadro 2 a continuación:

⁴¹ Dolmetsch 1946:45

⁴² Baker 1895:170

⁴³ El carácter de esta danza es también calificado por Donington como “picante y viril” (Donington 1992:401, 402).


Cuadro 2

	8 comp. g	7 comp. B	4 comp. g	4 comp. g	3 comp. g cadencial a la dom. (suspendida) <i>attacca</i>
---	--------------	--------------	--------------	--------------	--

Hasta donde se puede ver, los períodos son irregulares con modulaciones que de ningún modo se asemejan a las dos repuestas de 8 compases que son propias de la *Sarabande* instrumental.

Por lo anteriormente expuesto queda claro que el tercer movimiento no es una *Sarabande* de ninguno de los dos tipos. Muy probablemente la intención de la edición *Schott* fue la de sugerir un carácter “apasionado y profundo” como el de la *Sarabande* lenta.⁴⁴ Otra razón podría ser un mero rigorismo al intentar preservar el orden de los movimientos de la suite y que también es encontrado en la sonata *da camera*. En dicho orden la *Sarabande* siempre precede a la *Giga* y ya que en el cuarto movimiento de esta sonata existen algunas características de este último tipo de danza la asociación, aunque forzada, es posible.

En resumen, se puede afirmar que la indicación de carácter y *tempo* que define al tercer movimiento como un *Adagio* y en la cual concuerdan todas las ediciones, nos da toda la orientación necesaria para su ejecución que debe ser lenta y con intensidad.

El cuarto movimiento, como ya hemos dicho, es nombrado en la edición *Schott* como *Giga* y tiene la indicación *Vivace e grazioso*. Según Schmidt, “la *Giga* es una danza de procedencia inglesa (*Jig*) escrita en 6/8 ó 9/8 con ritmo  de velocidad rápida y carácter fluido, generalmente usada como el movimiento final de la suite”.⁴⁵ Sin embargo, esta información parece tajante en cuanto a que restringe las posibilidades de esta danza y que, si nos ajustáramos a la descripción dada por Schmidt, descartaríamos automáticamente muchas de las *Gigas* de Bach por citar sólo un ejemplo.

⁴⁴ Este carácter apasionado es referido por Donington al hablar de “la *Saraband* lenta [como una forma musical que] requiere considerable intensidad de sentimiento, a menudo de una variedad sensual.” (Donington 1992:401)

Por otro lado, Luis A. Estrada la describe como una “danza que carece de un compás característico, con motivos rítmico-anacrúsicos de ♩ excepcionalmente ♩ aunque en pocas ocasiones aparece con motivos rítmicos téticos.”⁴⁶ Esta definición, aunque abre las posibilidades rítmicas de la danza, al no asignarle un compás característico, nos da claves importantes para poder decidir si el último movimiento de la *Sonata en sol menor* es en realidad una giga. Efectivamente el cuarto movimiento de la *Sonata* está escrito en 3/8 pero difícilmente podríamos encontrar alguna similitud entre su ritmo y el descrito por Schmidt para la *Giga* (Ejemplo 3):

Ejemplo 3



Por otra parte, como lo precisa Estrada, la mayor parte de las veces, los motivos rítmicos de la giga son anacrúsicos en figuras de octavo, característica no presentada por este movimiento. La figuración rítmica es más bien la de un *moto perpetuo* que la de una danza, y dicha figuración, aunada a los trazos de la línea melódica, sugiere un movimiento ligero y brillante. Tal vez este carácter es lo que hizo al editor de *Schott* relacionar este movimiento con la *Giga* pues, según Quantz, si la *Giga* “está escrita en 6/8, cada compás es un pulso del corazón humano[...y ésta] es tocada con un golpe de arco corto y vigoroso.”⁴⁷ En este sentido la sugerencia de la edición *Schott* es bastante atinada ya que la velocidad promedio del latir del corazón humano –80 pulsos por minuto– está dentro del rango de la marca metronómica dada por la edición *Leduc* para este movimiento ($\text{♩} = 70$) y el carácter, propuesto por Quantz en cuanto al golpe de arco, coincide con el *Vivace* planteado por todas las ediciones.

⁴⁵ Schmidt 1948:909. De acuerdo con Quantz, si la *Gigue* está compuesta en compás de 6/8, “a cada compás le corresponde un pulso. La *Gigue* es tocada con un arco corto y ligero” (Dolmetsch 1946:50).

⁴⁶ Estrada 1990:75, 76

⁴⁷ Donington 1992:398

Finalmente veremos que el primer movimiento no presenta características de *Präludium*, por lo menos en el sentido barroco del término descrito por Donington, pues, si bien establece la tonalidad general de la *Sonata*, no tiene este carácter improvisatorio y libre que podría esperarse de él en caso de serlo.⁴⁸ Si bien este origen improvisatorio de la forma define sólo una faceta de los preludios ya que, como Ferguson aclara, el mismo “está completamente ausente, por ejemplo, de los preludios de las suites inglesas Nos. 2-6 de Bach.”,⁴⁹ otras características propias del preludio no están presentes en el movimiento inicial de la sonata de Eccles. Entre las características que Estrada menciona como pertenecientes a dicha forma y que están ausentes en este movimiento se encuentran: su función introductoria a otra composición y su “carácter predominantemente armónico”.⁵⁰ La ejecución de un *Präludium* tiene una flexibilidad que difícilmente se podría esperar de la línea melódica del primer movimiento de la *Sonata* de Eccles. Dicha línea es de frases muy claramente definidas con un carácter decididamente anacrúsico y dentro de una estructura bipartita que no tiene nada que ver con la libertad planteada por un *Präludium*.⁵¹ En cuanto a la velocidad el *Präludium* debe ser ejecutado de manera rápida y libre para dar la impresión de una improvisación⁵² y dicha velocidad no parece hacer justicia al carácter *cantabile* y melódico del primer movimiento de la sonata de Eccles (Ejemplo 4):

Ejemplo 4



Lo anterior descarta el término *Präludium* y sus implicaciones y se inclina mucho más hacia la marca agógica de *Largo*, sugerida por todos los editores. El carácter de ejecución de *Largo* descrito por Leopold Mozart en su *Violinschule*, parece adaptarse perfectamente a este primer movimiento ya que dice que el “*Largo*[...]debe ser tocado con

⁴⁸ Donington 1992:426

⁴⁹ Ferguson 1980:211

⁵⁰ Estrada 1990:77

⁵¹ Baker 1895:157

golpes de arco largos y con mucha tranquilidad.”⁵³ La línea melódica del primer movimiento de la *Sonata* gana mucho en su carácter *cantabile* cuando es ejecutada con tranquilidad y esto corresponde mucho más el estilo italiano del cual Eccles se vio influido, por lo tanto, la indicación metronómica de $\text{♩} = 72$ difícilmente puede aceptarse por ser muy rápida.

Todo lo anteriormente expuesto permite tener una idea de los *tempi* de la *Sonata en sol menor*, sin embargo, citando a Donington, se debe recordar que “la única manera de encontrar el *tempo* es respondiendo a la música misma”.⁵⁴ Dicho concepto, en toda su verdad, nos lleva a adentrarnos en los recursos expresivos de la obra en el afán de un más profundo entendimiento de la misma si lo que se pretende es una decisión informada de los conceptos interpretativos.

De capital importancia resulta entonces, para poder tomar decisiones acerca de la interpretación, el análisis y comprensión de los recursos técnicos y expresivos fundamentales que el compositor utilizó para la creación de la *Sonata*. No se trata de un profundo desmenuzamiento de los componentes, sino de encontrar los pilares esenciales en donde apuntalar la interpretación. Esto significa que la búsqueda en los recursos compositivos que comprenden la construcción armónica o melódica, los aspectos contrapuntísticos o de forma y las particularidades de la escritura específica para el instrumento original, entre otros, es lo que brindará la plataforma para la toma de decisiones de carácter técnico y artístico.

El carácter *cantabile* del primer movimiento está construido con base en la utilización abundante de grados conjuntos e intervalos de tercera pertenecientes a la armonía. Existen otros dos intervalos adicionales que tienen funciones muy identificadas dentro de la construcción melódica del movimiento y son:

- 1) Las sextas, aunque utilizadas únicamente dos veces en todo el movimiento, tienen una gran importancia temática. Su aparición en forma ascendente define siempre la tonalidad y por lo tanto el modo de cada sección del primer movimiento.

⁵² Donington 1992:278

⁵³ Mozart 1756:27

⁵⁴ Donington 1992:383

La sexta menor del inicio forma parte del primer tema y establece la tonalidad de *Sol menor* a través de la exposición de la quinta, tercera y fundamental (en ese orden) del acorde de tónica como esqueleto del motivo inicial (Ejemplo 5):

Ejemplo 5



La sexta mayor entre la anacrusa del compás nueve y su primer tiempo hace una remembranza del motivo inicial. Este intervalo aparece ahora en el contexto de la inflexión a *Si bemol mayor* de la segunda sección del movimiento (Ejemplo 6):

Ejemplo 6



Estos intervallos de sexta, al tener importancia temática, deben ser resaltados en la ejecución dándoles la conexión y expresividad necesaria para ello.

- 2) Las cuartas, tanto justas como aumentadas, son utilizadas para la conexión de las semifrases dentro de la primera y la segunda secciones, dándole, a este movimiento de la *Sonata*, un particular “color” en cada caso.

En la primera parte, el intervalo aparece tanto en forma descendente (Ejemplo 7) como ascendente (Ejemplo 8):

Ejemplo 7



Ejemplo 8



En la segunda parte, sólo lo encontramos en su versión ascendente (Ejemplo 9 y Ejemplo 10).

Ejemplo 9



Ejemplo 10



Estos intervallos, de cierta manera, definen parte de la estructura del fraseo. Al contrario de los de sexta anteriormente vistos, los intervallos de cuarta no deben ser ejecutados conectadamente, sino que, por el contrario, deben de marcar el inicio de la siguiente semifrase. Lo anterior se aplica para todas las situaciones donde encontramos intervallos de cuarta a excepción hecha de la elisión de semifrases que encontramos en el Ejemplo 9, en donde la nota final de la primera semifrase es al mismo tiempo la que inicia la siguiente, no obstante la idea interpretativa se conserva también aquí.

El carácter rítmico del segundo tiempo de la *Sonata* es definido por sus frases ininterrumpidas con un ritmo constante de figuras iguales de octavo (♩) con breves énfasis hechos por figuras de dieciseisavos (♩[♯]) (Ejemplo 11):

Ejemplo 11



Existe una incipiente polifonía escondida que, aunque no es un recurso totalmente definido y constante, se puede encontrar en pequeños fragmentos que utilizan diversos registros del instrumento. Se puede evidenciar este concepto, escribiendo el material musical del Ejemplo 11 en dos pentagramas de la siguiente manera (Ejemplo 12):

Ejemplo 12



Dentro del segundo movimiento, existe también la utilización de un recurso característico de la técnica violinística desarrollada en el siglo XVII: el uso de acordes quebrados para enfatizar los pilares de la arquitectura armónica.⁵⁵ Si bien entre las ediciones de la *Sonata* de Eccles existe discrepancia en cuanto a los lugares en que estos acordes aparecen, se puede deducir como básica la estructura siguiente (Cuadro 3):

⁵⁵ Pasquali 1952:156-161

Cuadro 3

comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.
1	9	11	13	20	26	30	38	40	43
sol menor	Sol mayor	Fa mayor	Re mayor	Sib mayor	re menor	do menor	Re mayor	sol menor	sol menor

El cuadro anterior ilustrado a cuatro voces, nos da una idea de la estructura armónica general con sus momentos más significativos resaltados (Ejemplo 13):

Ejemplo 13

Gmin G/B \sharp F/A D/G \flat B \flat Dmin Cmin D Gmin Gmin

El tercer movimiento presenta un carácter himnico sugerido por su escritura con base en figuras rítmicas amplias (♩ ♪ ♫) en un continente de 3/2. El soporte armónico es bastante estático y sugiere la idea de un órgano (Ejemplo 14):⁵⁶

⁵⁶ Si bien dicho acompañamiento es el desarrollo de un bajo continuo, en todas las ediciones se encuentra el concepto de movimiento lento y pausado, sugerido ciertamente por la línea melódica. Es importante notar la presencia de esta característica, inclusive, en la versión que contempla al clavecín como instrumento acompañante.

Ejemplo 14

Adagio

mf

sf / sostenuto

The score for Example 14 is in 3/2 time and B-flat major. The piano part (top staff) features a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The double bass part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *sf / sostenuto*. The tempo is marked *Adagio*.

El desarrollo de la melodía presenta entre sus recursos compositivos dos que son relevantes desde el punto de vista interpretativo: una pequeña progresión (Ejemplo 15) y un motivo melódico cuya reiteración exacta se rompe la tercera vez que es citado (Ejemplo 16):

Ejemplo 15

10

The score for Example 15 is a single melodic line in 3/2 time and B-flat major, starting at measure 10. It consists of a sequence of eighth and quarter notes with slurs.

Ejemplo 16

21

f *p* *f*

The score for Example 16 is a single melodic line in 3/2 time and B-flat major, starting at measure 21. It features a melodic motif that is repeated three times with dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. The motif is marked with a slur and a trill (*tr.*) at the end.

El discurso musical de este movimiento es fluido en el sentido de que no existe ningún tipo de repetición y, a excepción de lo anteriormente mencionado, prácticamente no hay elaboración ni reutilización del material melódico.

El sentido rítmico del cuarto movimiento está creado, una vez más, con base en figuras rítmicas repetidas, en este caso de dieciseisavo ($\frac{1}{16}$). La sensación de *moto perpetuo*,

provocada por el movimiento constante de dichas figuras, sólo se ve interrumpida por razones cadenciales.⁵⁷

En este caso, a diferencia del tercer movimiento, el compositor sí reutiliza parte de su material melódico. Principalmente, se emplean pequeñas células motivicas para dar cohesión a las diferentes frases (Ejemplo 17) así como para formar puentes entre ellas (Ejemplo 18):

Ejemplo 17

The musical score for Ejemplo 17 consists of three measures of music in bass clef with a 3/8 time signature. The first measure is marked "Vivace" and "mf". The second measure has a "3" above it and "D G" below it. The third measure has a "9" above it and "cresc." and "f" below it.

Ejemplo 18

The musical score for Ejemplo 18 consists of one measure of music in bass clef with a 3/8 time signature. The measure has a "5" above it.

En estos puentes es donde el compositor hace uso del recurso del pedal en el sentido en que es empleado en las cuerdas.⁵⁸ La creación de este pedal en los instrumentos de cuerda (*pedal tone*), en definición de Walden, se logra mediante “la adición de una cuerda abierta o tocando notas pisadas.”⁵⁹ Es alternando entre dos sonidos como se hace la

⁵⁷ Bukofzer señala que las más grandes demandas a la técnica violinística hechas por Corelli acaecían en los movimientos “*perpetuum mobile*” con los cuales se estableció el modelo para los “estudios” técnicos de épocas posteriores (Bukofzer 1947:233).

⁵⁸ Arnold define el “pedal” como “el recurso de sostener una nota baja (usualmente la tónica o la dominante) a través de un pasaje incluyendo algunos acordes de los cuales dicha nota no forma parte.[...] Un pedal invertido sigue el mismo principio, pero la nota larga sostenida es colocada en la región aguda.” (Arnold 1983:1400)

⁵⁹ Walden 1998: 177

imitación del pedal de los instrumentos armónicos, tanto de manera inferior (Ejemplo 19) como superior o invertida (Ejemplo 20):

Ejemplo 19



Ejemplo 20



El recurso de pedal interviene también en la transformación de pequeñas células motívicas mediante la variación simple. Así tenemos la presentación de la sencilla melodía por grados conjuntos (Ejemplo 21) seguida inmediatamente de su variación simple (Ejemplo 22):

Ejemplo 21



Ejemplo 22



Los últimos ocho compases de este movimiento son cadenciales y responden a un patrón armónico muy simple. En esta sección, los cinco primeros compases están sobre la tónica y permiten el desarrollo *arpeggiato* del instrumento solista, mismo que finaliza con bloques de acordes en los tres últimos compases. Son estos últimos tres compases los que definen una cadencia perfecta de acuerdo con el siguiente esquema (Cuadro 4):

Cuadro 4

5 comp.	1 comp.	1 comp.	1 comp.
g menor	c menor	D mayor	g menor
g	c/Eb	D	g
I	IV/6	V	I

El desarrollo del bajo continuo, en la edición de trabajo seleccionada para el presente estudio, emula el carácter arpegiado de la melodía en los tres últimos compases. Aunque a nuestro juicio esto es atinado, las diferentes versiones pueden variar de acuerdo a la interpretación de quien desarrolle el cifrado para determinada edición.⁶⁰

Como hemos visto, los recursos compositivos de esta obra son elementales y responden básicamente al plan trazado por a una estructura armónica y elaborado con simplicidad, sin embargo, esto no quiere decir forzosamente que la pieza sea sencilla desde el punto de vista técnico o interpretativo. El análisis anterior arroja los elementos necesarios para evaluar los recursos técnicos instrumentales involucrados, tanto los inherentes a la composición en sí como los derivados de su adaptación al contrabajo. En conjunto, el análisis y la evaluación de los recursos expresivos y técnicos, permiten tomar decisiones importantes en cuanto a la interpretación.

⁶⁰ Lawson y Stowell apuntan hacia el problema que plantea la realización de los continuos por parte de los editores. Desde su punto de vista no existe una solución completamente satisfactoria para dicho problema. Si bien existen especialistas a los que irrita que se les provea de dicha realización y no con el cifrado mismo, es una práctica normal para los editores compensar el hecho de que los ejecutantes modernos no están acostumbrados a improvisar sobre una línea de bajo cifrado. Por otro lado, la versión de un editor en particular puede ser no sólo subjetiva e ideosincrásica, sino también posiblemente inapropiada bajo determinadas circunstancias confundiendo a los ejecutantes que pueden tomarla equivocadamente como definitiva (Lawson 1999:36).

Desde el punto de vista técnico instrumental, la ejecución del primer movimiento debe de ser, en general, sobre una misma cuerda para conservar el carácter melódico dado por los grados conjuntos y evitar cambios de color no deseados que pudieran romper la línea melódica. Esto plantea la dificultad ineludible de la ejecución de los intervalos de cuarta y sexta también en la misma cuerda y por las mismas razones. En el contrabajo, lo anterior implica saltos largos entre las posiciones de brazo y caja con la consecuente compensación en la posición del arco en el espacio diapasón-puente con el fin de para igualar el sonido tanto en proyección como en color. Esto es requerido por el cambio súbito de longitud de la cuerda vibrante al efectuar el salto y que lleva a variar el punto de excitación de la misma.

Por su estructura binaria con repeticiones y la brevedad de sus partes, dicho movimiento requiere contrastes dinámicos muy marcados en el mismo material melódico que implican el dominio de caracteres distintos en el arco (por ej. presencia y articulación contrastadas con ligereza y suavidad).

En el segundo movimiento, la utilización de casi todos los registros del contrabajo en la distribución del material melódico a consecuencia de las insinuaciones polifónicas, implica constantes saltos en la mano izquierda en dos sentidos: vertical y horizontal. El concepto vertical es usado para describir los saltos entre cuerdas en una misma posición y el horizontal para describir los cambios de posición o saltos en una misma cuerda. Ambos se pueden combinar para ejecutar un cambio de posición y de cuerda al mismo tiempo, lo que constituye el problema técnico principal en el segundo movimiento.

Para el arco este movimiento plantea tres diferentes problemas:

- 1) Los constantes cambios de cuerda. Aparte de la ejecución de los mismos *per se*, el reto es planteado en dos terrenos que involucran el color del sonido y que son contrarios en concepto: El primero consiste en la necesidad de igualar el timbre de una cuerda a otra para no romper la línea melódica; El segundo en resaltar y aprovechar la diferencia de color de cada cuerda para crear el efecto de polifonía.

- 2) La ejecución de los acordes quebrados. En el caso particular de esta *Sonata*, en la ejecución de un acorde que involucre tres sonidos hay que sostener siempre dos sonando simultáneamente para dar un efecto armónico.
- 3) La constancia rítmica. El pulso rítmico del arco no debe alterarse por los cambios de articulación, constantes saltos o las diferentes resistencias que presenta cada cuerda.

Los problemas técnicos del tercer movimiento son muy parecidos a los del primero, diferenciándose el que ahora nos ocupa, por la carencia de repeticiones y elaboraciones temáticas lo que le brinda un fluido discurso musical con una larga línea melódica sostenida y sin pausas que da forma a todo el movimiento.⁶¹ Esto exige un control de arco que permita una ejecución sin huecos ni alteraciones bruscas de dinámica para conservar el carácter himnico.

Los saltos de cuartas y octavas sobre la misma cuerda plantean la exigencia análoga de cambiar entre posición de brazo y caja ya antes vista en el primer movimiento, sin embargo, en este caso se debe tomar en consideración la mayor distancia requerida para el intervalo de octava.

En cuanto a dificultades técnicas, quizá es el cuarto movimiento el que plantea un mayor número de ellas, mismas que se agrupan de manera general en dos categorías: problemas de arco y problemas de mano izquierda.

Referente a la mano derecha, al ser el cuarto movimiento prácticamente un *moto perpetuo* con gran cantidad de notas y de ejecución relativamente rápida, el principal problema que éste plantea para el arco es el control del mismo. Dicho control se vuelve crítico cuando se alterna entre los dos golpes de arco usados en el movimiento: el *spiccato* y el *legato*. La pérdida del control en el arco altera principalmente el continente rítmico y por lo tanto el carácter del movimiento en su totalidad.

Un problema derivado de lo anterior es la ubicación correcta del arco en la alternancia de golpes, pues el *spiccato* funciona mejor en la mitad inferior del mismo y la ejecución en la punta del arco beneficiará los pasajes ligados con pedal (Ejemplo 22) para poder destacar las notas superiores que son las que llevan la línea melódica.

⁶¹ Sólo existe un silencio de cuarto (♩) en el compás 13 que realmente no contradice la observación.

El intérprete debe realizar una gran cantidad de cambios de cuerda dado el sentido vertical de la digitación (que se discutirá más adelante), por lo tanto es requerido un control adecuado de la muñeca derecha.

En lo que compete a la mano izquierda, el problema relacionado con la gran cantidad de notas contenidas en el movimiento y su velocidad de ejecución tiene que ser resuelto por la utilización de una digitación en un sentido primordialmente horizontal, es decir, la que permite conservar la misma posición mediante el uso de la mayor cantidad posible de cuerdas en la misma. Esto implica menos cambios de posición pero plantea, como hemos visto antes, una mayor dificultad para el arco que ha de ir y venir entre cuerdas. A pesar de una digitación horizontal los cambios de posición se dan en este movimiento en gran número y algunas veces con la reto añadido de un cambio de cuerda simultáneo.

Uno de los problemas importantes relacionados con la ejecución de esta transcripción son los pasajes en que existe una distancia mayor a la mano y cuyas notas se repiten una y otra vez de arriba abajo. En una obra como ésta, destinada al violín, este tipo de pasajes se complican al transcribirlos a un instrumento de mayores dimensiones como el violonchelo y se agudizan trasladados al contrabajo.⁶² La solución se obtiene mediante un recurso pocas veces utilizado en el contrabajo: la digitación con pulgar en posiciones de brazo (Ejemplo 23).

Ejemplo 23



Por último, la distribución de los arpeggios en el pasaje cadencial del final se da en la mayor parte de los registros del instrumento con gran cantidad de saltos y cambios de cuerda involucrados, por esta razón hay que poner especial atención en la calidad y balance del sonido al cambiar la resistencia entre cuerdas.

En la *Sonata en sol menor*, aparte de los problemas técnicos ya tratados, existen algunos más que contemplar desde el punto de vista meramente interpretativo. La solución a estos problemas de interpretación en general se encuentra en los terrenos de la tradición y evolución de la música como arte y en la experiencia y gusto del intérprete, siendo muchas veces difícil llegar a un acuerdo general. A pesar de ello, existen algunas decisiones con respecto a la interpretación que tienen importancia fundamental y que requieren ser tomadas de una manera informada, éstas serán tratadas a continuación.

En todas las ediciones, a excepción hecha de la edición *Leduc*, el primer movimiento presenta una incongruencia entre los cambios de arco (\sqcap y \sphericalangle) y los inicios o terminaciones de las frases musicales. Esto puede deberse a muchas razones y seguramente la mayoría de ellas son atribuibles a los editores, sin embargo, al no existir la posibilidad de acercarse a la partitura original, hay que buscar soluciones interpretativas satisfactorias sobre las propuestas editoriales asequibles.⁶³ Es importante destacar que no es la intención del presente estudio sugerir la elección de las arcadas de acuerdo a la práctica instrumental de la época, sino más bien utilizar los textos que están a nuestro alcance y dentro de los límites establecidos en ellos obtener la mayor coherencia musical. Para ello hay que apoyarse en la técnica de ejecución instrumental y así respetar al máximo las arcadas sugeridas por el editor, al mismo tiempo que se le da al texto musical su sentido correcto. En la edición sobre la que hemos basado nuestra interpretación, que es la *International* en su versión para contrabajo, el uso del *portato* es lo que debe distinguir los inicios y finales de frase ahí donde no coinciden con el cambio de arco (Ejemplo 24).

⁶² Entre más grande es el instrumento mayor es trayecto a recorrer en la cuerda, por lo tanto, el ir y venir en un salto que se desarrolla a una distancia mayor que la de la mano rompe la continuidad de la melodía.

⁶³ De acuerdo con Lawson y Stowell, la mayoría de las ediciones modernas toman la forma ya sea, de una edición erudita crítica completa con comentarios ("*Revisionsberichte*"), o de una edición práctica para ejecutantes, que presenta el texto autoritativo de esas ediciones eruditas pero sin las notas críticas detalladas y el completo aparato de estudio. Para estos autores, el editor prudente debe indicar claramente la posibilidad de alteraciones a la partitura impresa de alguna manera distinguible y no oscurecer la notación original (Lawson 1999:34-36).

Ejemplo 24



Una segunda decisión debe ser tomada en este movimiento y esta es con respecto a las repeticiones. Aunque la tradición marca que siempre deben de hacerse las repeticiones de ambas partes en una estructura binaria, el gusto contemporáneo impone evitar lo redundante de acuerdo con la evolución experimentada por las audiencias. Por lo tanto, el elemento de juicio para eliminar la repetición de la segunda parte es darle una mayor fluidez al discurso musical. Esto se justifica porque la velocidad de ejecución requerida es lenta y permite un tiempo adecuado de duración del movimiento.

Si bien la eliminación de la repetición es adecuada en algunas ocasiones, en otras no es aconsejable, como en el caso del segundo movimiento. La velocidad del mismo no permite la omisión de la repetición escrita en la primera parte del movimiento, pues su duración se acortaría demasiado. Por lo tanto para evitar la monotonía por la constante reiteración de los temas, son obligadas en este movimiento la ornamentación de los mismos y una dinámica contrastante.

Los contrastes rítmicos entre los elementos de mayor o menor movimiento, octavos y dieciseisavos (♩ y ♪), y/o de los diferentes caracteres musicales, deben ser resaltados por diferencias en la articulación, lo que lleva al uso de los golpes *staccato* y *legato*. La alternancia entre estos golpes de arco debe ser dictada por la sensibilidad y experiencia del intérprete usándola para “subrayar” ciertas partes del discurso musical (Ejemplo 25).

Ejemplo 25

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 20 and contains several measures with notes and rests. Above the notes, there are various annotations: a 'V' above the first measure, and several pairs of parentheses containing a minus sign, such as '(-)' and '(-)'. The second staff starts at measure 23 and contains several measures with notes and rests. Above the notes, there are several pairs of parentheses containing a minus sign, such as '(-)', '(-)', '(-)', and '(-)'. The music is written in a 3/4 time signature and includes dynamic markings like 'mf'.

El tercer movimiento requiere una solución opuesta a la planteada para el primero en cuanto a la congruencia entre las arcadas y el discurso musical. Si en la progresión que va de la anacrusa del compás 10 al 13 (Ejemplo 15 –página 65) se respetan las arcadas propuestas por la editorial *International*, idénticas en ambas versiones (vc. y cb.), se pierde el sentido de unidad motívica por tres razones:

- 1) La anacrusa de \downarrow no existiría como parte de los subsecuentes motivos de la progresión.
- 2) El \downarrow que queda suelto en el segundo y tercer motivo (primer tiempo de los compases 11 y 12) no está presente en el primero.
- 3) Tiene más unidad la repetición dos veces de la célula $\downarrow \cdot \downarrow$ en cada motivo que la secuencia $\downarrow \cdot \downarrow \cdot \downarrow$ una vez en cada motivo.

Por tales razones, la solución que sugerimos para las arcadas en la progresión del tercer movimiento es la siguiente (Ejemplo 26):

Ejemplo 26

The image shows a single staff of musical notation in bass clef. It starts at measure 10 and contains several measures with notes and rests. Above the first measure, there is a 'V' and the number '10'. The music is written in a 3/2 time signature.

Con estas arcadas además se elimina el posible pico dinámico que existiría sobre el cuarto (•) suelto perteneciente a los motivos segundo y tercero (compases 11 y 12). Estas arcadas coinciden con las propuestas en la edición *Schott*, pero sin la repetición de la progresión que aparece en el texto de esta editorial. La edición *Leduc* presenta una combinación de las ideas expuestas por las editoriales *International* y *Schott*, misma que a nuestro juicio no es satisfactoria.

Para la interpretación del motivo repetido que ilustra el Ejemplo 16 (página 65) se requiere de contrastes dinámicos para su destacamento e interés pero, para poder ejecutar los reguladores sugeridos con precisión es necesario nuevamente alterar las arcadas propuestas en la edición. Esto se hace con el fin de disponer de todo el arco para ir de *f* a *p* y viceversa, así como para ejecutar convenientemente en la punta o en el talón el motivo melódico con el contraste dinámico asignado. La solución que proponemos es la siguiente (Ejemplo 27):

Ejemplo 27



El carácter ligero y vigoroso del cuarto movimiento se expresa de mejor manera con el golpe de arco *spiccato* en todas las notas sueltas, mismo que debe ser alternado con un carácter de adhesión a la cuerda para las partes escritas con ligadura, dando especial importancia a los fragmentos que alternan el uso del pedal y la línea melódica. A pesar del problema técnico que este cambio entre golpes significa, el *spiccato* asegura la calidad rítmica de la ejecución dentro de un margen de ligereza (Ejemplo 28):

Ejemplo 28



Existen dos problemas interpretativos en el discurso musical de este movimiento a los que se les debe prestar atención: el primero se presenta cuando una frase es citada por segunda vez de manera textual o muy cercana a ello; el segundo es cuando existen motivos melódicos que hacen uso de pedal. Ambos problemas deben ser resueltos mediante el contraste dinámico, en el primer caso general y en el segundo interno, de la siguiente manera:

Cuando una frase se repite de una manera idéntica o muy parecida, el contraste dinámico general debe ser aplicado cuidadosamente a toda la frase respetando el llamado “claroscuro” barroco (Ejemplo 29).

Ejemplo 29

Musical score for Ejemplo 29, showing two staves of music. The first staff starts at measure 13 and has a dynamic marking of *p* (piano). The second staff starts at measure 17 and has a dynamic marking of *f* (forte). Both staves are in bass clef with a 3/8 time signature and contain eighth-note patterns.

No obstante, esto no quiere decir que dicho contraste dinámico deba ejecutarse de manera súbita e inflexible ya que el diseño melódico conlleva su propia dinámica interna. Al respecto Lawson y Stowell opinan lo siguiente:

La relativa escasez de indicaciones dinámicas en la música barroca, el dominio de dos indicaciones básicas en las fuentes sobrevivientes (*piano* y *forte*) y el raro uso de las indicaciones *crescendo* y *diminuendo* han llevado a algunos músicos a introducir incorrectamente el principio de dinámicas de terraza en sus interpretaciones, contrastando grandes secciones de música tocada uniformemente

suave o fuerte. Aunque los efectos de eco eran comunes en la música barroca, dichas interpretaciones ignoran el hecho de que las indicaciones dinámicas tradicionalmente sirvieron como marco para el diseño estructural de una pieza o movimiento, ya sea con unidad dinámica o contraste dinámico entre secciones (aunque no necesariamente a la manera extrema 'escalonada') como una característica predominante. Entre otras anotaciones engañosas está un *p* seguido cercanamente por un *f*, que puede, dependiendo del carácter de la música, indicar un *crescendo* (y por lo tanto un *f* seguido cercanamente por un *p* un *diminuendo*) más que un contraste dinámico drástico.⁶⁴

Por otra parte dentro de un motivo con pedal existen notas que tienen el movimiento real de la melodía y que deben ser destacadas de entre el tejido melódico separándolas dinámicamente de las que tienen función de pedal, en este caso el contraste dinámico es interno (dentro del motivo).

El contraste debe poner el énfasis en el movimiento melódico ya sea que este aparezca espaciado (Ejemplo 30) o continuo (Ejemplo 31):

Ejemplo 30



Ejemplo 31



Lo anterior no debe eliminar la dinámica involucrada en el pasaje como un todo, por lo tanto debemos considerar una dinámica general de la frase y una particular e interna del motivo.

El último aspecto que contemplaremos con respecto a la interpretación de la *Sonata* es el de la ornamentación.

⁶⁴ Lawson 1999:53, 54

De acuerdo con Donnington la ornamentación en el barroco tardío es asumida como necesaria. Preferiblemente el ejecutante con la capacidad y la disposición deberá producir la suya propia pero, si este no es el caso, es el editor moderno quien debe de proveer algunas sugerencias al respecto, salvo en las raras ocasiones en las que el compositor ya lo haya hecho.⁶⁵ Se puede estar de acuerdo con la ornamentación sugerida por un editor, no obstante la misma es susceptible de cambio o variación sustentados en ciertos principios teóricos, sin embargo, como Lawson y Stowell lo señalan, la clara observancia de los mismos no sustituye al arte, el gusto y la inteligencia musical.⁶⁶ Algunos de estos principios teóricos acerca de la ornamentación serán tratados a continuación en relación a la *Sonata en sol menor* pero sin caer en la rigidez, ya que, por un lado y de acuerdo con Sherman, algunas de las ortodoxias de la música antigua acerca de la ornamentación se han relajado a partir de trabajos de autores como Neumann.⁶⁷ Por otro lado, no es la intención del presente estudio buscar un acuerdo general a este respecto, sobretodo cuando el mismo es una parte sustancial de un tema tan polémico como es la interpretación de la música barroca en donde, según Wanda Landowska, “la objetividad es una utopía”.⁶⁸

En el caso de la *Sonata* de Eccles encontramos que básicamente ninguno de los editores hace sugerencias importantes acerca de la ornamentación. El único lugar en donde todos coinciden en la decisión de un ornamento es en el trino de resolución de las cadencias al final de las frases. En la edición *Leduc* dicho trino esta desarrollado, mientras que en las otras esta sólo anotado. La edición *Schott* tiene muchas notas agregadas que difieren con el contenido de las demás ediciones (por ej. los compases 8 y 9 del primer movimiento) pero, al no poder consultar el original, no es posible saber si son desarrollos de ornamentaciones, adiciones hechas por el editor o discrepancias entre el texto que fue usado como base para ésta edición y el de las demás, por lo tanto nos apoyaremos, como lo hemos hecho en situaciones anteriores en el presente estudio, en nuestra edición de trabajo, cuyo texto musical coincide con las demás ediciones a excepción de *Schott*.

⁶⁵ Donnington 1992:179, 180

⁶⁶ Lawson 1999:xii

⁶⁷ Sherman 1997:263 nota 13 a pie de pág.

⁶⁸ Lawson 1999:10

Al no tener sugerencias de ornamentación, el texto referido permite una gran libertad al intérprete para tomar decisiones al respecto. Primeramente debe ser resuelta la cuestión acerca de los lugares en donde se ornamentará y en donde no.

Tomando nuevamente la docta experiencia de Donnington, diremos que básicamente los movimientos que requieren ornamentación son aquellos nombrados como "lentos" en cualquier tipo de nomenclatura. La intención fundamental de la ornamentación en dichos movimientos es la del embellecimiento y la variedad. Esto sin embargo no quiere decir que los movimientos nombrados como "rápidos" no sean susceptibles de ser ornamentados, sin embargo, esto no es lo común. En el caso de que un movimiento "rápido" se ornamente, principalmente la intención es la de agregar virtuosismo en su ejecución.⁶⁹

En la *Sonata en sol menor* encontramos dos movimientos lentos y dos rápidos.

En referencia a los tiempos lentos, a nuestro juicio, es el primero (*Largo*) el que presenta mejores posibilidades para su ornamentación. La repetición de la primera parte permite la variación mediante adornos para evitar la monotonía, además este movimiento contiene varios momentos cadenciales con trinos anotados que requieren una correcta ejecución.

El tercer movimiento (*Adagio*) presenta también algunos trinos anotados, sin embargo el discurso musical fluido e ininterrumpido deja muy poco margen para la ornamentación siendo, quizá, los momentos cadenciales los que permiten las mejores oportunidades para ello.

El segundo movimiento, al pertenecer a la categoría de los movimientos rápidos (*Allegro*), no da mucha oportunidad a la ornamentación, sin embargo la repetición de la primera parte, como en el primer movimiento, obliga a darle variedad e interés mediante algunos ornamentos.

El carácter rápido y ligero del cuarto movimiento (*Vivace*) no permite ornamentación alguna pues en realidad la interrupción del fluir constante de la línea melódica rompería el espíritu de *moto perpetuo*. Este es el único movimiento que no admite

⁶⁹ Donington 1992:175

adornos y solamente tiene un trino “cadencial”, por lo que la variación en la repetición deberá sustentarse en los cambios dinámicos.

La ejecución correcta de los ornamentos en el barroco exige el conocimiento de las reglas que la gobiernan, tarea nada fácil ya que no existe una convicción universal acerca de ningún tratado o autor que haya escrito sobre el tema y siempre se podrán discutir los diferentes puntos de vista y las excepciones. Desde la perspectiva del intérprete, para formar un concepto adecuado acerca de la ornamentación y su práctica, no basta con conocer dichas reglas sino que hay que tener una postura flexible e informada que descansa en la musicalidad y el gusto derivado de la experiencia en la ejecución, como Marpug lo señala, al hablar con respecto a los adornos: “es imposible formular reglas que sean adecuadas a todas las posibles situaciones ya que la música es un inagotable mar de cambios, y las opiniones de una persona difieren de las de otra”.⁷⁰ Lawson y Stowell defienden que la solución última, en materia de interpretación, se encuentra en las decisiones del intérprete de la siguiente manera:

Los ejecutantes tienen que ser, casi inevitablemente, los árbitros finales en dicha materia y encontrar soluciones de buen gusto a problemas (v.g. de articulación, ornamentación o, en el barroco temprano, el tratamiento de la *musica ficta*) para los cuales no existen respuestas definitivas ni ampliamente aceptadas. Más allá, la aplicación meditada del gusto musical da a las interpretaciones individualidad, variedad y valor intrínseco dentro de los flexibles, mas no indefinidamente elásticos, límites del estilo.⁷¹

Es dentro de este marco, el de las decisiones flexibles e informadas, que trataremos el tema de la ornamentación en relación con la *Sonata en sol menor* de Henry Eccles.

De acuerdo con Donington, a excepción hecha de las cadencias plagales, ninguna cadencia en el barroco está completa sin al menos un trino en alguna de sus partes. Este ornamento es parte indispensable de la música barroca e inclusive más común que las *appoggiaturas*. Para Donington, el problema fundamental en la ejecución de los trinos en el barroco radica en la falta de convicción, por parte de muchos ejecutantes, en el énfasis que debe tener la nota superior que empieza comúnmente cada uno de los trinos en dicha época. No basta con que la nota superior empiece el trino sino que debe ser acentuada y a menudo

⁷⁰ Marpug, *Anleitung zum Klavierspielen*, p. 43, citado por (Lawson 1999:41).

⁷¹ Lawson 1999:41

prolongada, introduciendo así una fuerte suspensión armónica. El resto del trino, en su opinión, debe funcionar como una mera resolución de la tensión anteriormente producida. Si las cadencias son una característica ineludible del barroco, lo mejor es abordarlas con decisión junto con el trino que casi siempre las acompaña.⁷² A pesar de la claridad de los conceptos anteriores, no se puede pasar por alto que el mismo Donington crea un poco de confusión al afirmar en otra parte de su libro que:

desde nuestro moderno punto de vista, todos los trinos barrocos comunes son trinos 'preparados', empezando como lo hacen con sus notas superiores; pero en la terminología barroca, el inicio con la nota superior se daba por sentado, y el trino era llamado: 'no preparado' si esta nota superior inicial no era especialmente prolongada y 'preparado' sólo si era decisivamente prolongada.⁷³

Lo que salta a la vista primeramente, en las afirmaciones hechas por Donington, es que la prolongación de la nota superior era característica de los trinos preparados y no de los trinos en general del barroco, por lo tanto, el concepto de que la convicción del ejecutante en la prolongación y acentuación de la nota superior hace la diferencia entre un trino bien ejecutado y el que no lo es, debe de quedar sujeta a la musicalidad y buen gusto del artista para poder discernir en que momento aplicarla y cuando evitarla.

A pesar de que existe una pequeña confusión, el texto es muy útil y lo que el ejemplo anterior ilustra con claridad es la ya mencionada flexibilidad que debe uno tener en la interpretación de las reglas que un autor en particular puede expresar en cuanto a la ejecución de los adornos en este período. Dicha actitud se debe acentuar al comparar textos de dos o más autores pues a veces hay conceptos que verdaderamente se contradicen de uno a otro. Este es el caso de las notas con trino que son precedidas melódicamente por la nota superior con la que debería empezar el mismo.

Para Graetzer este es uno de los casos de excepción en los que el trino debe de comenzar con la nota principal y no con la superior auxiliar (Ejemplo 32):⁷⁴

⁷² Donington 1992:236

⁷³ Donington 1992:241

⁷⁴ Graetzer 1956:14

Ejemplo 32

V. TRINO

Signo: *t, tr, trn, †, hr, m, w, w*

Regla general: La ejecución del trino se realiza siempre con la nota vecina diatónica superior.

A. COMIENZO DEL TRINO

Siempre dentro del valor de la nota principal y generalmente con la nota vecina. (En su origen el trino es una serie de apoyaturas).



Excepciones: es decir que el trino comienza con la nota principal:
a) Cuando entre la nota que precede al trino y la nota principal hay un intervalo de segunda.



En cambio para Donington

cuando un trino barroco es precedido por una nota que es la misma que su nota accesoria, la accesoria (es decir la superior) empieza el trino como de costumbre, ya sea repitiendo la nota previa o siendo ligada a ella: siendo cualquiera de las interpretaciones igualmente correcta y la elección dependiente del gusto y el contexto.⁷⁵

Esto es ilustrado por este autor de la siguiente manera (Ejemplo 33):

Ejemplo 33



Desde el punto de vista documental hay que resaltar que las opiniones de Donington, en comparación con las de Graetzer, están mayormente sustentadas y

⁷⁵ Donington 1992:245

ejemplificadas con textos de autoridades de la época que estamos tratando. Sin embargo, no hay que pasar por alto ese lugar decisivo que, en la generalidad de los textos consultados, queda para las elecciones del intérprete. En consecuencia, en el caso de la interpretación de la *Sonata en sol menor*, objeto de este estudio, se ha optado con respecto a la ejecución de los trinos, el comenzarlos siempre con la nota auxiliar superior.

Lo anterior es en cuanto al inicio y desarrollo del trino pero para que un trino sea ejecutado correctamente su terminación también debe sujetarse a ciertas reglas.

Para Dolmetsch existe solamente una posibilidad de terminar adecuadamente un trino. En su opinión “el final de todo trino consiste en dos notas pequeñas cerca de la nota del trino y que están unidas a él a la misma velocidad.”⁷⁶ Las posibles notaciones son ilustradas en su libro de la siguiente manera (ver Ejemplo 34):

Ejemplo 34



Por otro lado, la opinión de Donington difiere de la de Dolmetsch en el número de terminaciones posibles para los trinos. Para Donington “todo trino barroco estándar (en oposición a los semitrinos) requiere de terminación, la cual puede ser sólo de dos tipos, a menos que sea complicada con ornamentación añadida”.⁷⁷

Los dos tipos a los que él se refiere son:

- a) La terminación más antigua que es la que se hace con un *gruppetto* final (Ejemplo 35), que, en esencia, es la misma que Dolmetsch sugiere.

⁷⁶ Dolmetsch 1946:180

⁷⁷ Donington 1992:247

Ejemplo 35



- b) La terminación alterna que consiste en una pequeña nota de anticipación insertada justo antes de la nota siguiente a aquella en donde el trino es hecho (Ejemplo 36):

Ejemplo 36



Esta última terminación, afirma Donington, en la época barroca “fue tan importante como la del *gruppetto*”.⁷⁸

Es este último tipo de culminación el que decidimos emplear para los trinos en nuestra interpretación de la *Sonata en sol menor*. Con este aspecto completamos, de manera general, lo referente a los trinos en relación con dicha obra.

En la interpretación de la que se ocupa el presente estudio se ha decidido ejecutar el trino anotado en el compás 12 del primer movimiento como un semitrino, fundamentalmente por su función y ubicación dentro del texto musical (Ejemplo 37):

⁷⁸ Donington 1992:247-249

Ejemplo 37



El semitrino difiere del trino principalmente en la función que desempeña. Dicho ornamento es mencionado por Dolmetsch dentro de la lista de “*Kleine Manieren*” hecha por Quantz, pero sin ninguna explicación en cuanto a su uso o ejecución.⁷⁹ De acuerdo con Donington si el trino introduce un tensión armónica como función primordial y es justamente esto lo que guía su ejecución, en el caso del semitrino la función “es escasamente armónica; parcialmente melódica; pero principalmente rítmica cuando es corto”,⁸⁰ de lo que se deduce que este adorno no se presenta en los momentos cadenciales sino más bien el fuera de ellos, siendo precisamente ésta la situación del trino en el compás 12.

Ahora bien, con respecto a la ejecución del semitrino tenemos opiniones encontradas, ya que por una parte Donington afirma que:

El semitrino común barroco [...] empieza con su nota superior pero esta nota no es, por regla general, prolongada substancialmente. La terminación no existe sino que más bien finaliza sobre su nota principal sostenida lo suficiente para hacer un efecto distintivo (pero siempre dentro del tiempo total disponible).⁸¹

La idea expresada nos daría para el semitrino del compás 12 una resolución aproximada a la siguiente (Ejemplo 38):

Ejemplo 38



⁷⁹ Dolmetsch 1946:181

⁸⁰ Donington 1992:251

⁸¹ Donington 1992:250

A diferencia de Donington, Graetzer considera una serie de excepciones que permiten no iniciar un trino (o semitrino) con la nota auxiliar superior sino con la principal. Dentro de ellas, la que se relaciona con el caso presente es la siguiente: “b) Cuando se salta a una nota distante: para no desdibujar la línea melódica y para no debilitar el efecto armónico”.⁸² Esto nos daría, para el semitrino del compás 12, una realización aproximada a la del Ejemplo 39:

Ejemplo 39



Esta última solución es la que adoptamos en nuestra interpretación, por ser la que le da un sello distintivo a este semitrino dentro del carácter del primer movimiento.⁸³ Para todos los demás semitrinos que aparecen en el 2 movimiento (comp. 15, 27 y 29), optamos por la realización sugerida por Donington.

Por su número y frecuencia de uso, definitivamente es el trino el elemento de ornamentación que mayor importancia reviste en relación con la sonata de Eccles. Sin embargo, existen algunos adornos más que forman parte de la interpretación propuesta y que, como vimos anteriormente, primordialmente sirven para proporcionar variedad a las repeticiones. Dichos adornos, su ejecución y su ubicación se explican a continuación.

En la repetición de la primera parte del segundo movimiento se coloca un *gruppetto* entre la tercera y la cuarta nota del compás 2 (Ejemplo 40):

Ejemplo 40



⁸² Graetzer 1956:15

⁸³ En la grabación de esta *Sonata* por el gran virtuoso italiano del contrabajo Giuseppe Ettorre, el semitrino del compás 12 del primer movimiento es ejecutado con la nota principal como inicio del adorno y esta misma con prolongación y acentuación, lo que coincide perfectamente con lo expresado por Graetzer (cf. Ettorre, Giuseppe 2001, Vol. 1, *Il gioco delle pietre sul acqua*).

La intención principal que origina esta decisión es la de dar variedad mediante un cambio en la textura, ya que, como lo indica C. Ph. E. Bach citado por Dolmetsch: “el *gruppetto* es principalmente usado para añadir brillantez a las notas”.⁸⁴ Dolmetsch agrega al respecto que “este ornamento ha sido favorecido desde los tiempos más remotos hasta nuestros días. Es bonito, fácil de ejecutar y puede ser colocado casi en cualquier parte”.⁸⁵ Donington describe el *gruppetto* como “una alteración de la nota principal con dos auxiliares, una superior y una inferior, es por lo tanto un grupo de notas cambiantes, o *grosso*, que adquirió independencia como un ornamento específico”.⁸⁶ Con respecto a las notas auxiliares que se deben usar Graetzer subraya que deben ser siempre diatónicas.⁸⁷

El *gruppetto* propuesto para la interpretación de la *Sonata en sol menor* corresponde exactamente a la descripción que de dicho ornamento hace Dolmetsch y “consiste de cuatro notas: la nota superior a la principal, la principal, la nota de abajo y la principal nuevamente”.⁸⁸ Esta descripción se ajusta a lo que Donington llama *gruppetto superior o normal*, distinguiéndolo de otras tres clases de *gruppetti* clasificados respecto a sus notas de inicio y su dirección. No obstante, para este último autor la principal distinción en este tipo de adornos es relativa a si son acentuados o no, es decir el *gruppetto* acentuado es aquel que se ejecuta sobre el tiempo y por lo tanto el no acentuado es el que se encuentra entre tiempos o pulsos rítmicos.⁸⁹ Aunque Dolmetsch hace la misma distinción, su enfoque es referente a la colocación del signo de *gruppetto* (∞) y afirma que “cuando el signo es colocado entre dos notas, el *gruppetto* es ejecutado después de la primera y se conecta con la siguiente”.⁹⁰

Con base en este marco teórico podemos describir el adorno usado en el compás 2 del movimiento inicial como un *gruppetto* superior no acentuado cuya realización aproximada se describe en el Ejemplo 41:

⁸⁴ C. Ph. E. Bach, citado en (Dolmetsch 1946:234)

⁸⁵ Dolmetsch 1946:225

⁸⁶ Donington 1992:272

⁸⁷ Graetzer 1956:30

⁸⁸ Dolmetsch 1946:225

⁸⁹ Donington 1992:272, 273

Ejemplo 41



Para completar la idea de ejecución de este adorno han sido tomadas en cuenta dos afirmaciones de Donington y que son muy importantes desde el punto de vista interpretativo:

- a) El ligado, aunque no esté escrito, está implícito sobre todo el ornamento incluyendo la nota principal.
- b) La velocidad y el ritmo del *gruppetto* están regidos completamente por las circunstancias bajo el criterio del ejecutante.⁹¹

En cuanto al *mordente*, de acuerdo con la descripción de Donington, éste consiste en la alternación más o menos libre y rápida de la nota principal con su auxiliar inferior a distancia de un tono o un semitono abajo.⁹²

Este ornamento se divide en tres categorías:

- a) El *mordente* sencillo.
- b) El *mordente* doble.
- c) El *mordente* continuo.

El que consideramos adecuado para la *Sonata en sol menor* es el mordente sencillo que consta sólo de una repercusión y que es definido por Donington como el más brillante de los ornamentos rítmicos después de la *acciaccatura*. El mordente sencillo puede ser

⁹⁰ Dolmetsch 1946:231

⁹¹ Donington 1992:276

invertido: es decir con la nota auxiliar superior en lugar de la inferior. Sin embargo, para el autor citado, éstas notas, más que a un mordente, corresponden a un trino, el cual, por su longitud, suena a mordente.⁹³ En relación a la *Sonata* de Eccles en la cual existe un mordente invertido en el compás 13 del tercer movimiento (Ejemplo 42), es importante señalar que otros autores sí admiten esta variante como un auténtico mordente.

Ejemplo 42



Entre estos autores se encuentran Dart⁹⁴, Baker⁹⁵ y Graetzer. Este último identifica al mordente invertido o superior en la obra de Bach con el signo \sim distinguiéndolo del signo empleado para el mordente inferior: \smile . Sin embargo y a pesar de declararlo como un mordente independiente, coincide con Donington en describir al mordente invertido como “un trino corto que puede ejecutarse con una o dos bordaduras”.⁹⁶

En suma, aunque parece que los dos autores de una u otra manera le atribuyen una identidad mixta (de trino y mordente) al mordente invertido, en la práctica, este ornamento es utilizado más en su calidad de mordente destacando su función rítmica, como en el caso del mordente sencillo. La realización propuesta para el compás 13 del primer movimiento de la *Sonata* se describe en el Ejemplo 43:

⁹² En la introducción a sus *Piezas de Viola* (1685), De Machy explica el mordente como “el levantamiento del dedo de la nota, tan pronto como es escuchada, y ponerlo de nuevo abajo *al mismo tiempo*” (Dolmetsch 1946:212).

⁹³ Donington 1992:260, 261

⁹⁴ Dart 1978:135

⁹⁵ Baker 1895:126

⁹⁶ Graetzer 1956:24, 27

Ejemplo 43





Existen también otros dos mordentes que ornamentan la *Sonata*: estos son del tipo inferior y el primero de ellos se encuentra en el compás 7 del segundo movimiento y su realización se señala en el Ejemplo 44:

Ejemplo 44

Escritura	Realización
	

El segundo mordente inferior está ubicado en la primera nota del compás 20 del tercer movimiento y su realización se ilustra en el Ejemplo 45.

Ejemplo 45

Escritura	Realización
	

Finalmente, trataremos los ornamentos que hemos decidido incluir en el compás 5 del primer movimiento, mismos que son más fáciles de explicar por lo que no son, que por lo que realmente son. Aunque por las notas involucradas en grados conjuntos y su sentido de “deslizamiento” se ajustan a la idea de *slide*, por su ejecución antes del pulso, estos adornos no parecen encajar a la perfección en la descripción que algunos autores dan para

este adorno. La colocación de estos ornamentos se ilustra en el Ejemplo 46 y su desarrollo se puede ver en el Ejemplo 47.

Ejemplo 46



Ejemplo 47



Donington hace un gran énfasis en que el *slide* es un ornamento que debe ser ejecutado sobre el pulso con una función armónica como la *appoggiatura* y, aunque menciona los ejemplos dados por J. G. Walther de *slides* que se ejecutan antes del pulso, desde su punto de vista esto es una confusión de términos, asegurando que la función de estas notas antes del pulso es más bien melódica antes que armónica o rítmica.⁹⁷ Esta descripción parece ajustar perfectamente con los ejemplos dados por V. A. Vajromeyev para el *slide*.⁹⁸

Bajo este mismo concepto la idea de tratar a los adornos del Ejemplo 46 como una *appoggiatura* doble queda descartada, sobre todo si pensamos que las notas de dicho ornamento no pueden nunca ser grados conjuntos.⁹⁹

⁹⁷ Donington 1992:217-219

⁹⁸ Vajromeyev 1978:915

⁹⁹ Esto es lo que lleva a Donington a acentuar que el nombre más claro para este ornamento es el dado por Putnam Aldrich en el *Harvard Dictionary of Music* (1944): "doble *appoggiatura* disconjunta" (Donington 1992:215).

Por lo tanto parece ser que las categorías restantes para clasificar los ornamentos del compás 5 del primer movimiento son las de: notas de paso o notas de cambio.

El hecho de que estén ligadas a la nota siguiente y no a la nota previa hace que no se comporten como una auténtica nota de paso en los términos que Donington expresa para el caso. Este ornamento es considerado por él como la conexión entre dos notas separadas generalmente a una tercera de distancia y en donde todas las notas del ornamento son siempre en la dirección de la nota a conectar.¹⁰⁰ Lo anterior descarta la tipificación como notas de paso de los ornamentos utilizados en el compás 5 del primer movimiento de la *Sonata en sol menor*, ya que estos unen dos grados conjuntos empezando con una nota superior (en el sentido contrario a la nota a conectar) que regresa a la principal para desembocar en la siguiente nota real.

Si bien el patrón exacto de dichos ornamentos no se encuentra bajo la clasificación hecha por Donington para las notas de cambio, la descripción que él hace de estas últimas se ajusta bastante bien a ellos: “los ornamentos aquí agrupados bajo la igual amplia clasificación de notas de cambio, son aquellos que se mueven en una variedad de patrones alrededor o entre notas principales, que pueden ser las mismas, o conjuntas o disjuntas”.¹⁰¹

Haciendo más amplios los parámetros de clasificación, esta categoría de notas de cambio puede dar cabida a los adornos ya citados. La última posibilidad es la de la ornamentación libre que por su misma naturaleza no se puede clasificar pero que está presente en el texto mencionado dándole un lugar dentro de la ornamentación barroca.¹⁰²

El último aspecto que trataremos con respecto a la interpretación de la *Sonata en sol menor* de Henry Eccles se refiere la complementación del texto musical y algunas precisiones en cuanto al estilo italiano, asuntos, a nuestro juicio, de capital importancia en relación a la interpretación del estilo barroco. Comenzaremos citando al respecto a Lawson y Stowell quienes señala que:

La interpretación en estilo [barroco] requiere completar la notación, ya sea escasa o densa, con pequeñas gradaciones que intensifiquen la línea melódica [...]. Por ejemplo, era natural: tocar la disonancia de la *appoggiatura* más fuerte que su

¹⁰⁰ Donington 1992:268, 269

¹⁰¹ Donington 1992:269

¹⁰² Al ejemplificar Donington las notas de paso menciona: “Unos pocos ejemplos más se dan a continuación; sin embargo es obvio que aquí estamos en los bordes de la ornamentación libre” (Donington 1992:269).

resolución; agregar la *mesa di voce* [...], como ornamento expresivo de las notas largas; hacer un leve crescendo hacia las notas altas, y disminuyendo al alejarse de ellas; y seguir los contornos de la música mediante sutiles contrastes.¹⁰³

En general, los temas a los que se refiere el párrafo preliminar ya han sido tratados con anterioridad en el presente estudio, sin embargo, la *mesa di voce* merece mención en este momento por ser un elemento expresivo de gran importancia cuyo uso sobre notas largas ha sido consistentemente documentado por los teóricos de la época a la que nos referimos.¹⁰⁴ De acuerdo con Sherman la *mesa di voce* es un ornamento que consiste en un gradual *crescendo* y *decrecendo* sobre una misma nota.¹⁰⁵ En su capítulo sobre el estilo barroco italiano Dart cita a Geminiani quien, acerca del uso de la *mesa di voce*, dice: “las notas lentas deben ser ejecutadas de modo más bien *legato*, con una *mesa di voce*”.¹⁰⁶

Al ser la *Sonata en sol menor* una obra escrita en estilo italiano proponemos el uso de *mesa di voce* sobre algunas notas largas en los movimientos lentos, principalmente en el tercero. Su uso queda a juicio del intérprete y en dependencia de las circunstancias de ejecución, cuidando no abusar de él.

De todas las desviaciones del texto escrito que suceden en el estilo italiano mencionadas por Dart en su libro, la única que no ha sido tratada en este estudio es la que se refiere a “las leves alteraciones de los valores escritos de las notas asociadas siempre con la presencia de ritmos trocaicos, anapestos¹⁰⁷ y con tresillos en otras parte del mismo movimiento”.¹⁰⁸

De acuerdo con el mismo Dart, un elemento distintivo del estilo barroco italiano es la carencia de precisión en la notación de los ritmos con puntillo en compás ternario, tales ritmos, en su opinión, “necesitan con frecuencia ser ajustados hasta adaptarlos al ritmo dominante del movimiento en el cual se encuentran”. Es particularmente útil para la interpretación de la *Sonata* el ejemplo que propone este autor con respecto a esta alteración

¹⁰³ Lawson 1999:54

¹⁰⁴ Lawson 1999:90

¹⁰⁵ Sherman 1997:220

¹⁰⁶ Dart 1978:103

¹⁰⁷ De acuerdo con Baker Trocaico y Anapesto son pies métricos. El primero es “de dos sílabas, una larga y la otra breve, con el ictus en la primera” y el segundo es “de tres sílabas, las primeras dos breves y la última larga” (Baker 1895:14, 211).

ritmica: ♩ ♪ ♫ debería interpretarse como si estuviera escrito así: ♩ ♪ ♫¹⁰⁹ Este es precisamente el caso del ritmo que aparece en el tercer movimiento de la obra de Eccles cuya primera línea ilustra el Ejemplo 48 y cuya interpretación está descrita en el Ejemplo 49.

Ejemplo 48



Ejemplo 49



El final del comentario de Dart sobre este tema, disipa toda duda que pudiera existir con respecto a la aplicación de esta alteración del ritmo en cuanto a la *Sonata en sol menor*:

los mismos principios deben aplicarse a los ritmos de este tipo que se encuentran en toda la música de Purcell, ya sea para instrumentos de teclado, para voces, para instrumentos de viento o de cuerda [...]. También se aplica a la música de sus contemporáneos y sucesores inmediatos, Blowm Croft, Clarke, Eccles y Barrett.¹¹⁰

Finalmente con respecto al *vibrato* diremos que su uso en el barroco es un tema muy controvertido. Encontramos autores de la época que defienden su uso continuo y permanente, es el caso de Francesco Geminiani en su libro *The Art of Playing on the Violin*

¹⁰⁸ Las otras desviaciones mencionadas por Dart que ya han sido vistas en relación con la *Sonata en sol menor* son: “adornos improvisados en Adagios; variaciones opcionales de material que se repite; [y los] adornos adicionales en cadencias que van desde un trino hasta una cadencia completa.” (Dart 1978:100)

¹⁰⁹ Dart 1978:141

¹¹⁰ Dart 1978:142

(London, 1751, p. 8). Sin embargo, este hecho por si solo no define una postura única al respecto ya que, por un lado tenemos especialistas como el violonchelista Anner Bylsma quien, a pesar de estar conciente de las afirmaciones de Geminiani, asegura que en la Francia del siglo XVIII “algunos de los cuerdistas vibraban mucho y otros de ellos jamás”.¹¹¹ La misma afirmación de Geminiani es tomada como una excepción por Lawson y Stowell quienes afirman que, a pesar de ella, el *vibrato* “fue de manera normal empleado selectivamente como un ornamento expresivo hasta muy avanzado el siglo XIX”.¹¹² Inclusive citan a Spohr a través de Joachim remarcando, con respecto al *vibrato*, de manera categórica que:

el estudiante no puede ser suficientemente alertado contra su uso habitual, especialmente en el lugar equivocado. Un violinista cuyo gusto es refinado y sano reconocerá siempre el sonido plano como el imperante, y usará *vibrato* sólo donde la expresión parece demandarlo.¹¹³

Por otro lado el cantante de música barroca William Christie enfoca el tema desde una perspectiva fisiológica, señalando que:

si quieres tener una voz y una técnica decente y quieres conservar esa voz, tienes que reconocer que el *vibrato* es una parte esencial de la producción vocal.[...] Los conceptos claves son la disonancia y la buena afinación que son parte crucial de los siglos XVII y XVIII, estas cosas requieren atención al *vibrato*. Pero decir que el *vibrato* no se puede usar es una tontería.¹¹⁴

Desde el punto de vista del contrabajo moderno podemos decir que el uso del *vibrato* es parte esencial de su técnica, en consecuencia, como tantas otras cuestiones relacionadas con la música barroca, parece que la decisión queda a criterio, gusto y experiencia del intérprete.

Parafraseando a Lawson y Stowell podemos afirmar que el buen gusto no es un fenómeno del siglo XXI y si bien la interpretación de los siglos XVII y especialmente del XVIII lo demandan en sus fuentes como requisito indispensable, su presencia no es exclusiva de ninguna época sino que es una exigencia permanente al intérprete. Si bien no

¹¹¹ Sherman 1997 :210

¹¹² Lawson 1999:55

¹¹³ Lawson 1999:144

¹¹⁴ Sherman 1997 :266

se puede reemplazar al conocimiento y la investigación en la búsqueda de un mejor entendimiento de la interpretación de un estilo, época o compositor en particular, sabemos que la evidencia histórica nunca es completa y que no hay sustituto para la experiencia y el buen gusto. Si nuestro entrenamiento como músicos debe ser meticuloso, éste solamente debe formar el entorno adecuado en donde se puedan desarrollar las libertades de la expresión, pues ningún conjunto de reglas debe restringir la capacidad interpretativa del músico. El fin último de la ejecución es la comunicación de lo humano mediante la expresión individual dentro del contexto universal.

Giovanni Bottesini

Auld Robin Gray y Concierto en si menor

Una personalidad musical tan compleja como Giovanni Bottesini permite siempre el enfoque de su trayectoria artística desde variados puntos de vista. Compositor, director de orquesta, educador y ante todo, instrumentista son las tarjetas de presentación con las que indiferentemente se podría introducir este hombre nacido el 22 de diciembre de 1821 en Crema, Italia. Por lo tanto, aparentemente hacer una semblanza de Bottesini no debería ser cosa difícil habiendo tanto material de estudio, sin embargo, en los hechos la situación es muy diferente. Prácticamente, en el estudio de su personalidad artística, todos los autores se limitan no sólo en extensión y profundidad, sino también en los aspectos considerados. Para la gran mayoría la carrera de Bottesini está confinada a su actividad como contrabajista excepcional, aquel que logra sacar de ese “torpe instrumento” algo tan deslumbrante como para ser llamado virtuoso. Pequeños detalles de su quehacer profesional como: haber sido solicitado por Verdi para dirigir el estreno de *Aida* en el Cairo; haber escrito 12 óperas, una *Messa da Requiem*, un oratorio, y gran cantidad de composiciones para piano, canto, cuarteto, orquesta y, obviamente, contrabajo; haber dirigido los destinos del Conservatorio de Parma y del de México en 1854, etc., carecen de importancia a la luz de un solo hecho contundente: podía tocar el contrabajo de una manera inigualable en su tiempo.

Que el joven Giovanni, tercero de cuatro hijos, se dedicara a la música, no era algo novedoso para la familia Bottesini. Su padre Pietro era compositor y clarinetista de la capilla de la catedral y el *Teatro Sociale*, y sabemos que de sus hermanos: Luigi, era violinista, compositor y trompetista; Cesare, compositor, violinista y director de orquesta y Angela, pianista y cantante. Así las cosas, tal vez la única decisión a tomar era la elección de instrumento.

A la edad de cinco años comenzó a aprender violín bajo la tutela de Carlo Cogliati, primer violinista de la capilla de la catedral y también director de la *Accademia Musicale di Crema*, sin embargo, durante toda su niñez y hasta la edad de catorce años, tocó los timbales en las orquestas de los teatros: *Sociale*, el de Bérgamo y el de Brescia, en donde

fue también violinista de reserva. En estos mismos años cantó como niño soprano en el coro de la catedral de su ciudad natal.

En 1835 se inscribió en el Conservatorio de Música en Milán en donde habían solamente dos lugares disponibles: uno en fagot y el otro en contrabajo. Estando ya familiarizado con las cuerdas la elección fue obvia, por lo que quedó inscrito en la clase de Luigi Rossi. Al mismo tiempo inició clases de composición, solfeo, armonía y contrapunto. En vista de sus grandes progresos en contrabajo y composición Bottesini terminó el conservatorio sólo cuatro años después de haberlo iniciado, o sea tres años antes del término regular, ganando una beca de trescientas liras que, aunadas a un préstamo de seiscientas, le permitieron comprar al compañero inseparable de toda su vida: el contrabajo hecho por el maestro milanés Carlo Antonio Testore en 1716.

Bottesini dio su primer concierto como solista en 1840 en el *Teatro Sociale* en Crema, con un rotundo éxito que fue el inicio de una larga serie de compromisos que lo llevaron, en su larga carrera de 45 años, a lo largo de Europa y América: de Italia a Inglaterra, de España a Rusia, de Estados Unidos a la Argentina.

Al hablar de Giovanni Bottesini como uno de los grandes virtuosos del contrabajo de todos los tiempos aparentemente estaríamos haciendo justicia y otorgásemos a este músico italiano un digno lugar en los anales de la historia de la música, pero para sorpresa de muchos no es así. El talento de “el Paganini del contrabajo” no es aquilatado en su justa proporción por prácticamente ningún estudio, a menos que éste sea especializado.¹ ¿Cuál es la razón de ello? Probablemente la respuesta se encuentra en la valoración que se ha tenido, y quizá aún se tiene, del instrumento al que el virtuoso dedicó su vida:

Bottesini es asociado al violinista [Paganini] no sólo por la técnica clamorosa sino también [por] el aura de leyenda y toque sobrenatural que rodearon a ambos: representan, de una manera particular, un raro caso del gusto por lo demoníaco e inefable que impregna gran parte de la cultura, no sólo musical, del romanticismo europeo, pero que en Italia está casi ausente. Mas si en Paganini este satanismo es ennoblecido por el instrumento que toca, aquel de un contrabajista puede ser solamente afable y grotesco; y así el ejecutante se transforma en un sátiro

¹ Fundamentalmente nos referimos a los artículos enciclopédicos sobre su vida y obra como los que aparecen en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* o *The International Cyclopedia of Music and Musicians*

mientras su instrumento crece desmedidamente: "enorme cuchitril", "trampucha refractaria", "monstruo sedentario".²

Este desdén hacia el contrabajo, expresado aún hoy en día por profesionales de la música y legos en este arte, no muestra más que la agresión que le es propia a la ignorancia. Es el chiste fácil y el lugar común en donde se encuentran aquellos a quienes les es más fácil hacer eco de frases hechas que fatigarse en formar sus propias opiniones fundadas en experiencias objetivas. Desgraciadamente esta cortina de desinterés ha encubierto los hechos de uno de los más dotados músicos de la historia de la tradición occidental y talvez el más grande talento instrumental de la segunda mitad del siglo XIX. Esta última afirmación puede parecer exagerada a algunos, sin embargo habría que tomarse la molestia de consultar las crónicas de la época para ver como los grandes nombres del concertismo decimonónico luchaban con sus mejores armas para salir bien librados cuando, como en un cartel de corrida de toros, tenían que compartir un "mano a mano" con este ser tocado por las hadas, de quien la *Gazzetta Musicale di Milano* dijo:

"...es muy difícil que se encuentre un artista, aún con un instrumento más fácil, quien sea digno de acompañar a Bottesini: es necesario acercársele dignamente, sin peligro de que la comparación apabulle y destruya una capacidad mediocre...". Han pagado este precio los mejores artistas sobre la escena: los violinistas Bazzini, Vieuxtemps, Simonetti, Wieniawsky, Consolo, el violonchelista Casella, los pianistas Martucci, Hertz, Rendano, Andreoli, Fumagalli, Golinelli, el clarinetista Cavallini, el flautista Briccialdi, entre muchos otros dignos de mención.³

Contrario al concepto común que se tiene de un artista del contrabajo, al cual se le admira por ennoblecer a un instrumento considerado como torpe o de menos valía musical frente a otros más apreciados, por hacer malabarismos y pirotecnias en donde se creía había solo fango y movimientos quelónicos, Bottesini se escapa del estereotipo. De acuerdo con Fazio, Bottesini es el punto de referencia para medir el valor de los otros virtuosos y de manera paradójica ya no es el instrumento lo que importa sino es el artista. Ese artista que ha sido bendito por el don de la habilidad instrumental extrema, hasta el punto que, no sólo lo convirtió en un brujo del contrabajo, sino que lo hizo aparecer en conciertos tocando

² Fazio 1989:55, 56

³ Fazio 1989:54

indiferentemente el violín, la viola, el violonchelo y hasta el piano,⁴ en un frenesí que no entiende límites:

en 1858, se encontraba en Venecia tocando la primera viola en algún concierto de música de cámara en donde se presentaba el 3er *Quinteto* Op. 29 de Beethoven: "...y sucedió que Bottesini...perdió todas las cuerdas y el puente a causa de la rotura del cordal. ¿Saben cómo remedió la situación? El gran artista tomó su contrabajo, y continuó no sólo hasta el final del quinteto, sin que hizo el incidente memorable sacando del instrumento sonidos y efectos que nada más una viola podría dar..."⁵

Está claro que el don de Bottesini no era especialmente para el contrabajo (o mejor dicho, no solamente para este instrumento), por su talento y capacidad él hubiera sobresalido en prácticamente cualquier actividad musical que se hubiera propuesto.⁶

De acuerdo con Fazio, la predestinación de esa infinita facilidad instrumental, "condicionará la experiencia artística completa del músico, inhibiendo algunas de sus más notables potencialidades y oscureciendo otros aspectos suyos quizá más significativos".⁷ Con estos aspectos Fazio se refiere a sus composiciones de cámara, sus óperas, su música sacra, sus habilidades como director de orquesta y sus grandes capacidades como educador demostradas en la precisa codificación de técnicas adaptadas y descubiertas por Bottesini mismo y plasmadas en su única obra pedagógica aún vigente en múltiples aspectos: el *Método para contrabajo* en dos volúmenes (1869). Esta irónica balanza en la vida del excepcional instrumentista la describe Martinotti de la siguiente manera: "el siglo XIX da a Italia, con Bottesini, el mayor virtuoso europeo pero también uno de sus músicos más indecisos, porque se esclavizó a ese fácil hábito del concertismo de entretenimiento".⁸

Desde esta perspectiva, al inicio de su carrera, toda la actividad composicional de Bottesini estuvo dedicada a servir a este concertismo de entretenimiento en su forma más superficial y básicamente con el único objetivo de mostrar su impresionante técnica instrumental, sin embargo, su popularidad y este afán de "gustar", lo llevaron a incursionar en una gran cantidad de géneros al producir música destinada a otros intérpretes y no

⁴ Nello Vetro 1989a :7

⁵ Fazio 1989:54

⁶ En 1836 inclusive cantó en Milán como soprano la parte de Isabella en *La Italiana en Argel* de Rossini (Nello Vetro 1989a:1).

⁷ Fazio 1989:235

precisamente para enriquecer su repertorio contrabajístico. Sobre la calidad de estas obras el texto de Sirch es más que elocuente:

A un género de salón y más bien “consumista” pertenece también la *Melodía* (1844) para canto y piano dedicada a la señora Tizzoni. El texto lleno de lugares comunes – amores, sufrimientos, lágrimas y tristeza – del romanticismo literario barato, enfatizado por una música común que no revela ningún rasgo de originalidad. Es un típico tributo a un género de moda.⁹

Ahora bien, la madurez como instrumentista y la fama que lo llevó a ser considerado como el “Paganini del contrabajo” lo empujaron a conformar su repertorio de una manera más seria o demandante, y si bien seguía configurando sus programas con piezas que estaban de acuerdo con el gusto común o “a la moda”, esta exigencia autoimpuesta lo llevó a escribir composiciones de carácter virtuosístico de mayor empeño como el *Concierto para dos contrabajos* (1844) y el *Dúo para violín y contrabajo* (1846). De acuerdo con Sirch, lo anterior aunado al contacto que Bottesini tuvo con ambientes musicales más refinados, lo hicieron “retroceder sobre sus pasos para dedicarse a un género que requiere conocimiento y pericia compositiva: el cuarteto de cuerdas”. No obstante esta decisión de profundidad en su composición, “la escritura bottesiniana para cuarteto revela, sobre todo por el escaso uso del contrapunto, el apego a una estricta tradición italiana, aunque no faltan las ideas originales”.¹⁰ Posiblemente esta situación define el resto de su obra en el sentido de la fidelidad a sus ideas musicales y a sus convicciones en cuanto a la función y uso de la música.

Este nivel particular de refinamiento en cada una de las facetas de la carrera de Bottesini probablemente está ligado con la afirmación de Fazio que describe su talla artística desde un principio como “perfecta, madura y no susceptible de mejoramiento”.¹¹

Ya sea por una razón o por otra, la obra de este artista está fundamentalmente dedicada al entretenimiento y en cada uno de los géneros que abordó esta idea está presente. Fazio hace una clasificación de la música de Bottesini para contrabajo dividiéndola en seis géneros:

⁸ Martinotti 1972:316

⁹ Sirch 1989:34

¹⁰ Sirch 1989:35

- 1) Composiciones virtuosísticas.
- 2) Uso característico del contrabajo (El humorismo)
- 3) Composiciones de concierto.
- 4) Música de salón.
- 5) Las danzas.
- 6) Improvisaciones, cadencias, variaciones.¹²

Tres de los rubros señalados en esta clasificación están relacionados con el presente estudio, a saber: las composiciones de concierto, la música de salón y las improvisaciones, cadencias, variaciones.

La pertenencia del *Concierto en si menor*, primera obra objeto de este estudio, dentro del grupo de composiciones de concierto no deja lugar a dudas pues es ésta la obra más representativa de este género dentro de la producción bottesiniana.

El caso de la segunda obra contemplada por la presente investigación intitulada *Auld Robin Gray* es distinto pues su función, estructura y concepto de composición no se pueden definir de una manera tajante como para entrar cómodamente en una sola clasificación, ya que posee características tanto de la música de salón como del género de variaciones.¹³

Aunque el término “música de salón” puede involucrar muchas variantes, en el caso de la clasificación hecha por Fazio su alcance es acotado y definido por el autor de la siguiente manera:

Dentro de las composiciones propiamente llamadas “de salón”, y mayormente presentadas en recintos privados más que en las salas de concierto, están incluidas algunas breves páginas para contrabajo y piano [...] En éstas páginas de álbum Bottesini logra evidenciar la cualidad *cantabile* del instrumento, atenuando también la vena mundana de sus líneas melódicas a favor de un fraseo siempre seductor pero muy íntimo y expresivo.¹⁴

¹¹ Fazio 1989:53

¹² Fazio 1989:56-63

¹³ Es importante hacer notar que la clasificación hecha por Fazio de la música de Bottesini no es muy convencional, sin embargo, la hemos considerado en virtud de ser, hasta donde nosotros sabemos, el único intento de ordenamiento de dicha obra.

¹⁴ Fazio 1989:61

El carácter de los temas melódicos de *Auld Robin Gray* es completamente *cantabile* e íntimo. Ésta es una pieza escrita para piano y contrabajo que, por sus pequeñas dimensiones, encaja perfectamente en el ambiente acústico recatado de los salones privados de la alta sociedad decimonónica. Sin embargo, el tratamiento compositivo que se les da a estos temas no es el de una elaboración lírica, como en el caso de las *Elegías en Re* y en *Mi* o *Reverie*, piezas consideradas, sin lugar a dudas, como representativas del género “de salón” dentro del catálogo de Bottesini. La idea de desarrollo en *Auld Robin Gray*, a pesar de que toda la música a ejecutar está escrita, tiene que ver de alguna manera con la variación y probablemente con la improvisación. Estos dos conceptos están presentes en la obra: el primero de manera obvia en la escritura y el segundo tácito en la manera en que esta escritura no se apega a la estructura y elaboración meticulosas presentes en obras como *Carnaval de Venecia*, *Lucía de Lamermoor* o *Nel cor più non mi sento*, todas ellas representativas del género de variaciones del mismo compositor y elaboradas sobre temas de Rossini, Donizetti y Paisiello respectivamente. La simpleza de la variación que encontramos en *Auld Robin Gray* se asemeja más a la derivada de la improvisación hecha sobre un tema dado al momento, probablemente sobre el escenario.

Si bien es cierto que Billé negaba enfáticamente que Bottesini alguna vez hubiese improvisado, lo cierto es que, durante el siglo XIX, la improvisación era uno de los momentos más excitantes de los entretenimientos musicales tanto públicos como privados. Por lo tanto, no es ninguna sorpresa que la gran moda del virtuosismo en boga en dicha centuria enfatizara las prácticas más espectaculares y espontáneas hasta límites difíciles de imaginar: entre tantos ejemplos se puede mencionar a Paganini, Tito Mattei, Teodoro Stein y, por supuesto, a Liszt. Ante tal panorama, es verdaderamente difícil pensar que un virtuoso de la talla de Bottesini se sustrajera a dicha práctica improvisatoria, misma que, por su naturaleza espontánea, es una manifestación artística poco estudiada. La expresión por excelencia de este momento creativo es la *cadenza*, en donde el virtuoso deja correr su imaginación y le da lugar a todo su repertorio de *bravura*, librándose de las ataduras rítmicas y melódicas para dar paso a los arpeggios, notas dobles, sonidos armónicos, citas textuales, sucesiones velocísimas, etc. Estas expresiones algunas veces quedan por escrito

y, en el caso de Bottesini, la brillante *cadenza* del primer movimiento del *Concierto en si menor* y de la *Tarantella* son importantes ejemplos. Debemos citar que inclusive *Auld Robin Gray* presenta un momento escrito con sabor cadencial pero sin desarrollar, que si bien no tiene la importancia de los ya citados, si deja testimonio de la intención del compositor en cuanto al carácter de la pieza.

En suma *Auld Robin Gray* es una creación musical con características muy particulares que impiden hacer una clasificación única y cuyos detalles serán vistos más adelante cuando se trate el análisis interpretativo de la misma.

Antes de iniciar el análisis de la pieza antes mencionada, es conveniente enfocar nuestra atención en el *Concierto en si menor* para contrabajo y orquesta en la versión que el mismo Bottesini hizo para piano y contrabajo, dado que en ella se pueden detectar con mayor claridad los principios compositivos que caracterizan su obra y que servirán para establecer un marco de referencia general. Tomaremos como base la breve descripción que sobre esta obra hace Enrico Salvatore Fazio en su artículo *Il contrabbassista e le composizioni per contrabbasso* citado en la bibliografía y sobre la cual se adicionarán ejemplos y reflexiones.

En el *Concierto en si menor* encontramos el mejor legado de Bottesini en cuanto concierne a su música contrabajística. El concierto consta de tres movimientos (*Allegro moderato*, *Andante*, *Allegro*), y es una exitosa combinación de diversas instancias que Bottesini mezcla perfectamente para crear su más perfecta definición de estilo personal. Dentro de las características que sobresalen en la pieza Fazio enumera las siguientes:

- 1) Un uso del instrumento que sugiere la tradición de la escuela contrabajística concertante vienesa aunque transferida a una atmósfera típicamente romántica.¹⁵
- 2) Ocasionalmente emergen trazos de compositores germánicos contemporáneos a Bottesini (Beethoven), pero siempre a través de un tejido melódico de estampa italiana.

¹⁵ Brun ubica la escuela vienesa en la segunda mitad del siglo XVIII. Entre las principales características que él menciona están: una técnica de digitación similar a la usada hoy en día y muy superior a la de sus contemporáneos extranjeros (Corrette, Petri, etc.) y el uso de un instrumento con cinco cuerdas y trastes. De acuerdo con Brun, "para Meier, la unidad de esta escuela está confirmada por el particular estilo de composición proveniente de esa región, siempre basada en el mismo concepto técnico de ejecución que presupone un contrabajo especial de cinco cuerdas solo encontrado en esa parte de Austria." (Brun 1989:49)

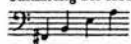
- 3) La elaboración de las ideas virtuosísticas se distinguen en dos variantes perfectamente definidas:
 - a. Contenidas en espacios bien delimitados (*cadenza* y *stretta* final del primer tiempo);
 - b. Perfectamente elaboradas de una manera ininterrumpida en el tejido musical, como en el caso del tercer tiempo.
- 4) El acompañamiento es muy cuidadoso y provee un soporte constante al instrumento solista pero sin cargar la textura de los espacios de intervención del contrabajo.¹⁶

El primer tiempo (*Allegro moderato*) está escrito en la tonalidad de *si menor* y en compás de 4/4. Abre con un pasaje de 4 compases por parte del piano, éstos son los 4 últimos compases de una introducción de mayor extensión escrita para la versión con orquesta y que consta de 12 compases.¹⁷ Este inicio del piano esboza una curva melódica ascendente-descendente que presagia el trazo a seguir de la mayoría de las melodías principales (Ejemplo 1):

Ejemplo 1

Konzert für Kontrabaß und Orchester h-moll

Stimmung des Kontrabasses:



I

Giovanni Bottesini
herausgegeben von Klaus Trumpf
Klavierauszug vom Komponisten

Allegro moderato

1)

¹⁶ Fazio 1989:59

¹⁷ Aunque la versión que estamos tratando es la de contrabajo y piano, es importante mencionar que del pasaje inicial con orquesta, que consta de tres ideas de 4 compases cada una, derivan algunos de los momentos importantes en el resto del movimiento, baste citar que la sección central de dicho pasaje aparece claramente reexpuesta en la elaboración.

En el compás 5 es introducido el bello tema del contrabajo, que retoma la curva ascendente-descendente propuesta en la introducción, desarrollando un fraseo ternario (en tresillos de octavo) a lo largo de ocho compases sobre el ritmo binario del acompañamiento. Armónicamente el período se desarrolla en la tonalidad básica de la pieza, con una sugestiva conclusión de sexta napolitana (compás 11) y cadencia suspendida (compás 12) sobre el quinto grado (Ejemplo 2):

Ejemplo 2

The musical score for Example 2 consists of two systems of staves. The first system covers measures 5 to 8, and the second system covers measures 9 to 12. The bassoon part (top staff) plays a triplet eighth-note theme that ascends and then descends. The piano accompaniment (bottom staff) provides harmonic support with chords and a steady bass line. Dynamics include *p espr.* in measure 5, *p* in measures 6, 7, and 9, and *dim.* in measure 11. The piece concludes with a *Sexta Napolitana* in measure 11 and a *Cadencia suspendida* in measure 12.

El tema entonces es repetido de manera casi idéntica en la primera mitad y variado en la segunda, introduciendo en el penúltimo compás de este período (el decimonoveno general) el esbozo de la figura que abre la siguiente sección (Ejemplo 3):

Ejemplo 3

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff shows a melodic line with a triplet eighth-note theme, and the bottom staff shows the piano accompaniment with chords and a bass line. The score begins at measure 17 and ends at measure 20.

A pesar de que las interacciones de varias ideas temáticas están en esta obra más presentes que en otras composiciones de Bottesini, en las secciones de elaboración no existen grandes ni consistentes desarrollos, característica desafortunadamente frecuente en la música escrita por los grandes virtuosos. No obstante las limitaciones de la elaboración, existe un excelente juego modulante con constantes intervenciones del piano que la hacen muy atractiva.

A continuación viene la primera de cuatro secciones de elaboración, en donde los cuatro compases iniciales están escritos en la tonalidad de *Sol Mayor* y muestran un interesante juego contrapuntístico entre el contrabajo y el piano mediante una imitación idéntica (Ejemplo 4):

Ejemplo 4

Musical score for Example 4, measures 21-24. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano (p) and a double bass. The piano part consists of a melodic line with triplets and slurs, marked with a crescendo (cresc.) in the final measure. The double bass part provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents, mirroring the piano's melodic structure. The measures are numbered 21, 22, 23, and 24.

Estos primeros compases son seguidos por una frase que es expuesta primero en *Si Mayor* (Ejemplo 5) y después en *si menor* con un eficaz efecto y un hermoso contraste (Ejemplo 6):

Ejemplo 5

Musical score for Example 5, measures 25-28. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It features a piano (p) and a double bass. The piano part begins with a forte (f) dynamic and includes slurs and triplets, transitioning to piano (p) in the final measure. The double bass part provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents, mirroring the piano's melodic structure. The measures are numbered 25, 26, 27, and 28.

Ejemplo 6

Musical score for Example 6, measures 27-30. The score is in 4/4 time and G major. Measure 27 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the upper voice features a triplet of eighth notes. The middle voice has a forte (*sf*) dynamic. The bass line has a piano (*p*) dynamic. The score ends with a fermata over the final note of measure 30.

Aunque la escritura armónica es coherente y sólida, no carece de intervenciones audaces que dan movimiento al esquema de base y agregan color. Un ejemplo de ello lo podemos ver en el pasaje que se desarrolla entre los compases 29 y 30, en donde de un acorde de *do menor* con 7a mayor y 5a disminuida (enarmonizada) pasa a través de una serie de acordes disminuidos hacia *mi menor* con 7a menor (Ejemplo 7):

Ejemplo 7

Musical score for Example 7, measures 29-30. The score is in 4/4 time and G major. Measure 29 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the upper voice features a triplet of eighth notes. The middle voice has a forte (*sf*) dynamic. The bass line has a piano (*p*) dynamic. The score ends with a fermata over the final note of measure 30.

A partir del compás 33 se elabora un discurso armónico con una línea melódica muy expresiva con base en una serie de escalas ascendentes por parte del contrabajo que se contraponen a los movimientos melódicos descendentes que ejecutan los acordes sincopados en el piano (Ejemplo 8):

Ejemplo 8

Musical score for Example 8, measures 33-34. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 33 features a piano (*p*) dynamic with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 34 features a crescendo (*cresc.*) dynamic with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The bass clef in measure 34 has a flat sign above it.

El antecedente melódico del que derivan las escalas anteriores lo encontramos en el compás 26 (Ejemplo 9):

Ejemplo 9

Musical score for Example 9, measures 25-26. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 25 shows a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes. Measure 26 shows a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line in the left hand with a triplet of eighth notes.

Esta idea temática vuelve a ser reexpuesta en los compases 47 al 49 bajo un concepto de tiempo expandido, donde inclusive la idea de contraposición armónica descendente es conservada y también ampliada, esta vez eliminando las síncopas en el acompañamiento (Ejemplo 10):

Ejemplo 10

Musical score for Example 10, measures 47-49. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 47 features a piano (*p*) dynamic with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 48 features a piano (*p*) dynamic with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 49 features a piano (*p*) dynamic with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

Esta primera sección de desarrollo es concluida con tres compases de carácter virtuosístico, llegando a posiciones muy altas y visitando todos los registros del contrabajo mediante saltos de octava (Ejemplo 11):

Ejemplo 11

Musical score for Example 11, measures 35-37. The score is written for a solo instrument, likely a double bass, with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 35 starts with a forte (f) dynamic. Measure 36 features a complex, virtuosic passage with many sixteenth notes and slurs. Measure 37 concludes with a mezzo-forte (mf) dynamic.

La segunda sección de desarrollo abre con la reexposición en *Sol Mayor* del tema inicial del contrabajo expuesto esta vez por el piano en alternancia con la respuesta del solista que consta de sinuosas frases de dieciseisavos ligados (Ejemplo 12):

Ejemplo 12

Musical score for Example 12, measures 38-44. The score is written for piano and solo instrument (likely double bass) with a grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 38 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 39 features a piano (p) dynamic. Measure 40 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 41 has a piano (p) dynamic. Measure 42 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 43 has a piano (p) dynamic. Measure 44 has a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *cresc.* (crescendo).

Otras dos secciones son introducidas más tarde: la tercera en el compás 58 (Ejemplo 13) y la cuarta en el compás 72 (Ejemplo 14):

Ejemplo 13



Musical score for Example 13, starting at measure 58. The score is written for voice and piano. The piano part features a forte (f) dynamic marking and includes several triplet figures. The vocal line has a melodic line with some rests.

Ejemplo 14



Musical score for Example 14, starting at measure 72. The score is written for voice and piano. The piano part features a piano (p) dynamic marking and includes several triplet figures. The vocal line has a melodic line with some rests.

Estas secciones se caracterizan por la reexposición, por parte del piano, del tema principal cada vez que inician, además de contener una fusión de materiales y episodios previos. El tema de la parte central de la introducción que Bottesini escribió para orquesta, y que fue mencionado al inicio de este análisis, se incorpora a lo largo del desarrollo, en la parte del contrabajo, como elemento de elaboración. En la versión con piano, este material se escucha aquí por primera vez, aunque en la de orquesta esto supone una reexposición (Ejemplo 15):

Ejemplo 15

Incorporación del Tema de la Sección Central de la Introducción
Proveniente de la Versión con Orquesta

En la Segunda Sección de Desarrollo

Musical score for Example 15, Second Development Section. The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The right hand begins with a sixteenth-note figure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes, providing harmonic support.

En la Cuarta Sección de Desarrollo

Musical score for Example 15, Fourth Development Section. The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The right hand begins with a sixteenth-note figure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes, providing harmonic support.

Las cuatro secciones de desarrollo concluyen con algunos compases en el piano todavía haciendo eco de la introducción (Ejemplo 16) y con una *cadenza* virtuosística del contrabajo solo de gran belleza y muy alta demanda tanto técnica como expresiva.

Ejemplo 16

Musical score for Example 16, Cadenza. The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The right hand begins with a sixteenth-note figure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes, providing harmonic support. The word "Cadenza" is written above the right hand staff.

El pasaje final despierta polémicas, ya que si bien tradicionalmente ha sido visto y ejecutado como una *stretta* de carácter virtuoso y por lo tanto, en un tiempo notablemente

más rápido, no existe, por lo menos en la versión con piano o en la de orquesta de cuerdas, ninguna indicación que así lo señale. En cualquier caso este final está construido a partir de un fragmento temático propuesto por el piano que se ejecuta sobre una serie de trinos del contrabajo. Posteriormente éste último, retoma la frase en dieciseisavos que fue sugerida anteriormente en los compases 84 y 85 dentro de la cuarta sección del desarrollo (Ejemplo 17):

Ejemplo 17

Musical score for Example 17, measures 84-85. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, featuring eighth-note patterns. The grand staff below contains a piano accompaniment, with the bass clef staff showing a prominent triplet eighth-note pattern. The piano part also begins with a piano (*p*) dynamic.

El primer movimiento es concluido rápidamente con una idea que recuerda nuevamente la sección media de la introducción en la versión de orquesta (Ejemplo 18):

Ejemplo 18

Musical score for Example 18, measures 126-130. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line starting with a fortissimo (*ff*) dynamic, featuring eighth-note patterns. The grand staff below contains a piano accompaniment, with the bass clef staff showing a prominent triplet eighth-note pattern. The piano part also begins with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Aunque el desarrollo temático es apenas esbozado en este primer movimiento, Bottesini enmascara esta carencia mediante una eficaz estructura armónica y un eficiente acompañamiento. Los recursos utilizados en las cuatro secciones del desarrollo de alguna manera utilizan un esquema semejante al de la variación, el cual resulta exitoso pues sirve para aligerar la insistente reintroducción del mismo material melódico.

El segundo movimiento es un *Andante* escrito en 6/8 en la tonalidad de *Sol mayor*, y es talvez el mejor logrado de todo el concierto desde el punto de vista compositivo. El movimiento inicia con una introducción de movimientos breves y ligeros por parte del piano en donde sólo los dieciseisavos más graves de la mano izquierda sobresalen para darle un paso firme y definir el pulso (Ejemplo 19):

Ejemplo 19

II

Andante

The musical score for Example 19 shows the beginning of the second movement. It is in 6/8 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The left hand starts with a series of sixteenth notes, while the right hand plays a melody of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mf* and *p*.

El tema del contrabajo del compás 9 al 16 propone un diseño intensamente lírico y dulce que, de acuerdo con Fazio, “aunque moviéndose en una atmósfera típicamente romántica, recuerda la pompa de la antigua escuela instrumental italiana”.¹⁸ El verdadero núcleo temático está enmarcado en los primeros dos compases de este período (novenio y décimo generales): el primero de ellos es amplio y se establece sobre la tónica con notas largas; el segundo se forma con un grupo de seis dieciseisavos ascendentes desde la submediante hasta la mediana (Ejemplo 20):

Ejemplo 20

The musical score for Example 20 shows the bass line from measure 9 to 16. It is in 6/8 time and the key signature has one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The left hand starts with a melodic line of eighth notes, while the right hand plays a melody of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p*.

Inmediatamente tiene lugar una especie de reelaboración, con alternancia entre notas largas y seisillos en los compases 11 y 12 (Ejemplo 21):

Ejemplo 21

Musical score for Example 21, measures 11 and 12. The score is written for a solo instrument, likely a piano, with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 11 features a long note in the bass clef and a sixteenth-note figure in the treble clef. Measure 12 continues the sixteenth-note figure in the treble clef and has a long note in the bass clef. Both measures are marked with a *cresc.* (crescendo) hairpin.

Sin embargo, el desarrollo realmente comienza en el compás 17 con el piano presentando una nueva frase ascendente a la cual el instrumento solista opone un trazo descendente y complementa cuando el movimiento armónico reposa. Este nuevo material temático es presentado primero en *Sol Mayor* y después en el relativo menor (*mi menor*) y en ambas ocasiones es manipulado armónicamente por la introducción de un acorde ajeno a la tonalidad (Ejemplo 22):

Ejemplo 22

Musical score for Example 22, measures 17 and 18. The score is written for a solo instrument, likely a piano, with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 17 features a long note in the bass clef and a sixteenth-note figure in the treble clef. Measure 18 continues the sixteenth-note figure in the treble clef and has a long note in the bass clef. Both measures are marked with a *f* (forte) dynamic marking.

Para Fazio, este motivo del acompañamiento “tiene débiles nexos con la única frase ascendente en la introducción, pero reviste un cierto interés por la economía de movimiento

¹⁸ Fazio 1989:60

siendo reintroducido en otros momentos y parcialmente reexposto por el contrabajo” en el compás 39 (Ejemplo 23).¹⁹

Ejemplo 23



Después de un episodio de notas largas que vagamente recuerdan el material de la introducción, viene una sección que, en opinión de Fazio, evoca el tema del *II Grande duetto* para contrabajos (Ejemplo 24) y que está armado con acordes *arpeggiati* ascendentes del solista sobre un acompañamiento que se ha convertido en muy rítmico, después de haber sido variado y terso.²⁰ El diseño armónico del episodio se desarrolla modulando de *mi menor* a *La Mayor* y terminando en el relativo *fa sostenido menor* (Ejemplo 25).

Ejemplo 24

GRAN DUETTO no.2 per Contrabasso

Edited by Rodney SLATFORD

Giovanni BOTTESINI



¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

Ejemplo 25

Musical score for Example 25, measures 26-31. The score is in 2/4 time and features a melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piano accompaniment is primarily chordal, with some eighth-note patterns. A *cresc.* marking is present in the piano part around measure 29. The key signature has one sharp (F#).

Después de ulteriores elaboraciones y modulaciones, el tema es retomado, nuevamente variado, concluyendo con arpeggios del piano que proporcionan un muy buen efecto de desvanecimiento, preparando el desenlace (Ejemplo 26):

Ejemplo 26

Musical score for Example 26, measures 31-36. The score is in 2/4 time and features a melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The melody is characterized by a series of eighth notes, with a *rall.* marking above it. The piano accompaniment consists of eighth-note patterns. A *dim.* marking is present in the piano part around measure 33. The key signature has one sharp (F#).

Ya se ha mencionado el afortunado y expresivo diseño melódico de la parte del instrumento solista. Fazio lo califica como un material: “sin defectos u omisiones estilísticos”.²¹ Lo que es evidente en este movimiento es nuevamente el eficaz uso del acompañamiento, en donde a la precisión del trazo corresponde la variedad, en un diseño claro y nunca excesivo como lo podemos ver en la relación contrapuntística de las dos líneas de la mano derecha del piano en el compás 12 y siguientes encontrando un avance descendente de cuartos con puntillo sobre las notas arrulladoras del movimiento de octavos (Ejemplo 27):

²¹ *Ibid.*

Ejemplo 27



Musical score for Example 27, starting at measure 12. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano introduction with a 'cresc.' marking. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

En el tercer movimiento, que es otro *Allegro*, la dualidad en la calidad y el manejo de las ideas es mostrada en la confección dada a la parte del piano. Ejemplo de ello es la introducción que prepara la entrada del solista y en donde los primeros ocho compases presentan una “feliz idea de factura autoritativa beethoveniana”, como la califica Fazio (Ejemplo 28):²²

Ejemplo 28



Musical score for Example 28, titled "III Finale" and "Allegro". The score is in G major and 2/4 time. It features a piano introduction with a 'cresc.' marking. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Esta idea nos hace esperar un desarrollo intenso y dramático pero éste es eludido en los compases siguientes, donde la connotación danzante emerge claramente (Ejemplo 29):

Ejemplo 29



Musical score for Example 29, starting at measure 9. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano introduction with a 'p' marking. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

En este movimiento, el virtuosismo de la parte solista vuelve a hacer su aparición, justificado por el carácter saltante y continuo del ritmo que establece el piano (.), sobre el cual el contrabajo frasea alternando ideas expresivas con otras que son decididamente más adecuadas para la música frívola y sentimental (Ejemplo 30):

Ejemplo 30

Como en el primer movimiento, también en éste el piano abandona reiteradamente su papel de acompañamiento para ser colocado dentro del desarrollo musical, dialogando frecuentemente con el solista (Ejemplo 31):

Ejemplo 31

Existe un incisivo uso de acentos sobre los tiempos débiles, para resaltar el efecto rítmico (Ejemplo 32):

Ejemplo 32

²² *Ibid.*

Este efecto rítmico a menudo es unido con la inserción de la cadencia de sexta napolitana, recurso muy característico en la música de Bottesini, y que, de acuerdo con Fazio, le confiere a este movimiento “un marcado sabor de robustez mediterránea” (Ejemplo 33).²³

Ejemplo 33

Musical score for Example 33, measures 219-224. The score is in 3/4 time and D major. It features a bass line with eighth-note patterns and a piano accompaniment with chords and a final cadence. Dynamics include *f*, *ff*, and *mf*.

Finalmente, veremos como un punto de interés los últimos 5 compases de este movimiento. El acorde final de tónica no es menor como corresponde a la tonalidad (*si menor*) esto se debe a que Bottesini lo escribió con tercera de picardía (Ejemplo 34):

Ejemplo 34

Musical score for Example 34, measures 239-244. The score is in 3/4 time and D major. It shows the final five measures of a movement, including a Picardy third cadence. Dynamics include *f* and *p*.

²³ *Ibid.*

Este movimiento tiene el frívolo encanto del virtuosismo que luce con desparpajo, arrojando tal vez la carencia de profundidad en la composición pero dejando al descubierto el innegable talento de Bottesini.

Para el análisis interpretativo de *Auld Robin Gray*, segunda obra que nos ocupa, el enfoque tiene que ser dirigido hacia dos puntos. El primero de ellos es respecto al origen y cualidades del tema sobre el que se desarrolla la pieza, pues esto arroja luz sobre el estilo y otras características relacionadas con la interpretación y el segundo de ellos es referente a los recursos interpretativos y compositivos de la pieza misma ya, que esto muestra la forma e intención del compositor en el uso de los materiales temáticos.

Es preciso hacer notar que la pieza intitulada *Auld Robin Gray* es también conocida como *Melodía No. 4* en el catálogo de música de Bottesini. El título *Auld Robin Gray* alude a una vieja balada escocesa del tipo *broadside ballad* o pliego de cordel.²⁴ Este tipo de balada se puede definir como el texto o textos de una canción impresos en un solo lado de una hoja de papel suelta, en donde los textos frecuentemente están ilustrados pero la impresión de la melodía raras veces está presente. Los recopiladores de la canción folclórica distinguen entre las llamadas baladas tradicionales y *broadside ballads*. Estas últimas con sus dos subdivisiones: baladas literarias y baladas de salón. Las baladas tradicionales son esas canciones narrativas transmitidas por tradición oral, mientras que las *broadside ballads* fueron aquellas diseminadas en forma impresa. Sin embargo, como en la mayoría de los casos el origen de la balada era desconocido, en la práctica la distinción fue hecha entre las más familiares *broadside ballads* que hablan de retornos a casa de marineros, amor rústico y pobreza urbana, y las *muckle sangs* (para usar el término escocés), concernientes a la realeza, la nobleza, la guerra, la tragedia y lo sobrenatural. Aunque una balada es usualmente descrita como “una canción que cuenta una historia”, existen dentro de las *broadside ballads* canciones de taberna, patrióticas y de amor, todas sin ningún contenido narrativo explícito y de las que es muestra el caso que nos ocupa.²⁵

²⁴ Para un estudio detallado del pliego de cordel véase: Caro Baroja Julio, *Ensayo Sobre la Literatura de Cordel*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1969 y Cruz García María, *Pliegos Poéticos Españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1973. pp. 20-25.

²⁵ Referencia tomada de David Hopkin, ‘Glasgow Broadside Ballad Website’. Este autor señala, para la información contenida en este sitio web, la siguiente bibliografía:
Fox, Adam. *Oral and Literate Culture in England, 1500-1700*. Oxford, 2000.

Las baladas cantadas podían terminar como textos impresos y estos textos impresos, a su vez, podían tomar una nueva vida en una canción marcando un claro vínculo de relación entre las *broadside ballads* y la tradición oral. Aún así las *broadside ballads* son suficientemente distintas como género para tener su propia historia. Son casi tan antiguas como las técnicas de impresión, y probablemente ya estaban en circulación a finales del siglo XV. La primera imprenta de Escocia, Chepman and Myllar de Edimburgo, publicó *broadside ballads* y éstas eran todavía producidas en el siglo XX. Dentro de este medio milenio de historia, las *broadside ballads* parecen haber florecido, por lo menos en Gran Bretaña, en dos períodos especilamente: de finales del siglo XVI a finales del XVII (la era de la llamada balada en *black letter* o letra gótica); y los mediados del siglo XIX (para cuyo tiempo los impresores habían adoptado el tipo romano o *white letter*). Aunque las *broadside ballads* estaban a sus anchas en las calles de la ciudad, tenían un público más amplio. Eran llevadas por buhoneros y *chanters* a los mercados y ferias a lo largo del país. Aún al final del siglo XIX el cantante de balada permaneció como uno de los principales entretenimientos en las *hiring-fairs* (ferias de empleo) escocesas, en donde los trabajadores de la agricultura buscaban vacantes para el siguiente año. Marineros y emigrantes las llevaron fuera del país para ser copiadas por impresores en Dublín, Nueva York y Sydney. Las *broadside ballads* tuvieron un alcance mundial y constituyen uno de los primeros ejemplos de la cultura de masas.²⁶

La balada *Auld Robin Gray* es cantada sobre una vieja tonada escocesa con el nombre original de *The bridegroom grat when the sun gaed down* a la cual Lady Anne Lindsay (1750-1825), hija del Earl of Balcarres, escribió un texto en 1772. Lady Lindsay, quien más tarde se convertiría en Lady Barnard, tomó como modelo al pastor de su padre, al cual llamaban *Auld Robin Gray*, para lo que ella concebía como: “una balada de virtuosa aflicción en vida humilde”. Es de notar que en esta trama, *Auld Robin Gray* no es el personaje principal sino un co-protagonista a pesar de que la balada lleve su nombre.²⁷ No

Holloway, John (ed.). *The Euing Collection of English Broadside Ballads in the Library of the University of Glasgow*. Glasgow, 1971.

Palmer, Roy. *The Sound of History: Songs and Social Comment*. Oxford, 1988.

Shepard, Leslie. *The Broadside Ballad: A Study in Origins and Meaning*. London, 1962.

Wurzbach, Natascha. *The Rise of the English Street Ballad, 1550-1650*. Cambridge, 1990.

²⁶ *Ibid.*

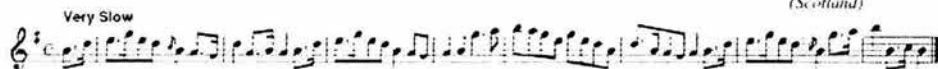
²⁷ Brewer 1923:1063, 1064

conocemos la antigüedad precisa de la tonada original y solamente podemos rastrear lo que en apariencia es el registro más antiguo de ella. John Glen reporta la balada como *Auld Robin Gray* con “las notas de la tonada [música] y la canción [texto] en el NST en 1781”.²⁸ Glen no deja claro a que se refiere con NST pero aparentemente es el registro del *North-Shields Theatre* en donde dicha balada fue cantada en el mismo año por Miss Baily en la obra *The Polite Singer*.²⁹ Ahora bien, aunque las referencias son muy escasas para rastrear la melodía, se sabe que *The Scots Musical Museum* la tiene registrada con el número 247 y tanto el *Tunebook* de la Universidad de Leeds como el *Aird's Airs and Melodies* vol. 3 reportan la melodía del Ejemplo 35:

Ejemplo 35

182. Auld Robin Gray

(Scotland)



Book. Aird's Airs and Melodies vol. 3

Lo primero que salta a la vista en esta melodía es su nota final. Muchas tonadas escocesas acostumbran terminar en una nota diferente de la tónica establecida. De acuerdo con David Johnson:

esto no debe de confundirse con la idea de una melodía construida sobre un modo...Las notas finales usuales de dichas tonadas son el segundo, tercero, quinto y sexto grados de la escala; esto es importante ya que son estas cuatro notas, junto con la tónica, las que forman la escala pentatónica. Dichas tonadas por lo tanto recuerdan un sistema melódico pentatónico antiguo en donde las cinco notas de la escala eran intercambiables en función y la melodía podía terminar bien en cualquiera de ellas.³⁰

En el siglo XVIII, este sistema pentatónico representó un verdadero rompecabezas para todo aquel que quisiera armonizar este tipo de melodías. El punto es que no había

²⁸ Glen 1900:142

²⁹ Para un registro más detallado, así como para consultar el texto completo de la balada de Lady Barnard y una copia de la impresión escocesa más antigua véase el Anexo 5.

³⁰ Johnson 1972:161, 163

respuestas teóricas correctas ya que la idea misma de armonización era incorrecta. Muchos músicos de la época trataron diferentes soluciones que acabaron modificando las melodías, pero en esta pequeña batalla entre notas individuales y acordes se perciben destellos de un proceso evolutivo mucho mayor; la asimilación de la tradición clásica por parte de la folclórica que hizo que esta última absorbiera los elementos de la tonalidad en un tiempo muy corto sin perder su identidad en el proceso. Esta identidad retenida se expresa, sin embargo, en cualquier rincón melódico que no se ajusta al sistema clásico.³¹ Desde este punto de vista es fácil entender que las melodías transmitidas de generación en generación, principalmente por la tradición oral, sufrieran modificaciones en sus discrepancias con el sistema tonal y de acuerdo a la evolución auditiva de la población.

Las condiciones anteriores quizá explican el porqué entre la melodía de la balada (Ejemplo 35) y el tema de la pieza de Bottesini (Ejemplo 36) prácticamente no existen coincidencias.

Ejemplo 36

Контрабас ре Старый Робин Грей Д. БОТТЕЗИНИ
(1821—1889)

Andante

La hipótesis es que Bottesini, en alguno de sus múltiples viajes a la Gran Bretaña, escuchó una o varias veces, ya sea en las calles, en las ferias, en los mercados, etc., la melodía de *Auld Robin Gray*. ¿En qué forma, cantada por quién, en cuántas diferentes versiones? Estas son preguntas que no tienen respuesta, como tampoco podemos saber si la escribió de inmediato o a una distancia de tiempo muy larga. Lo aparente es que su tema es el recuerdo de este contacto o la adaptación de su oído perfectamente tonal de músico decimonónico de esta melodía, o talvez una combinación de ambas circunstancias. Lo

³¹ Johnson 1972:161, 163

cierto es que la relación que guarda la pieza escrita por Bottesini con la tradición escocesa se limita simplemente al nombre.

El *Auld Robin Gray* de Bottesini es una pieza que utiliza la forma de variaciones sobre un tema de una manera relativamente simple desde el punto de vista compositivo. El género de variaciones fue frecuentemente empleado y favorecido por Bottesini ya que sirve muy bien a los propósitos del instrumentista virtuoso para exhibir su técnica. De hecho el desarrollo de la técnica violinística, en particular, y por lo tanto de los instrumentos de cuerda frotada, en general, se encuentra asociado en buena medida con dicho género, o en palabras de Boyden:

Con algunas excepciones en la ópera, los más importantes desarrollos en la técnica del violín tuvieron lugar, naturalmente, en las formas instrumentales, especialmente en la sonata, la variación y en menor grado la danza. La variación y las formas *ostinato* relacionadas -*chaconne*, *passacaglia*, *folia* (*folia*) y otras- fueron formas favoritas de composición, a menudo estimulando a los compositores a un alto grado de despliegue técnico.³²


De acuerdo con Boyden, la temprana música violinística de la tradición inglesa fue asociada especialmente con la variación y la danza, ambas formas tuvieron profundas raíces en la música instrumental de la Gran Bretaña. Aunque debemos tomar en cuenta que la historia de la variación inglesa es larga y no se limita a su relación con el violín, ya para el 1600 los virginalistas ingleses la habían llevado hasta un punto muy alto de desarrollo. La técnica de *division* o *passaggi*, tan arraigada entre los violistas, fue naturalmente explotada en la variación, y una parte substancial de *The Division-Viol* de Simpson está dedicada al papel de las *divisions* en la variación. Aparentemente el éxito de esta publicación inspiró otras obras similares para diferentes instrumentos. La mayor parte de las piezas de esta obra son danzas y *grounds* (variaciones), es de particular interés la No. 5 llamada *Faronells* [*sic*] *Division on a Ground* ya que es la misma música que Corelli usó quince años después como *La Follia* para la última de sus doce sonatas a solo Op. 5.³³ *La Follia* es una de las más finas representaciones de lo que constituye uno de los tratamientos clásicos del género

³² Boyden 1965:213

³³ Boyden 1965:234, 235. Boyden considera como equivalentes el *ground* y la variación a pesar de que esta última se desarrolla sobre un tema melódico, a diferencia del *ground*, llamado "tenor" en fuentes españolas del

de la variación para instrumentos de cuerda: el arte del arco.³⁴ Boyden cita al respecto como ejemplos clásicos de variación para cuerdas, la *Chacona* de la *Partita en re menor* de Bach y especialmente las cincuenta (originalmente treinta y ocho) variaciones de Tartini con el significativo título de *L'Arte del arco* sobre un tema de Corelli.³⁵

De acuerdo con Fazio, el género de las variaciones en el siglo XIX casi siempre tenía un éxito espectacular más que artístico.³⁶ Esto entendido dentro de la obra producida por un instrumentista virtuoso es muy comprensible, pues el fin buscado no es el del profundo pensamiento del compositor, si no el de los “fuegos artificiales” de la técnica instrumental. En este sentido *Auld Robin Gray* es quizá el mejor ejemplo de Bottesini en cuanto a la simpleza de los recursos en la composición ligada a una alta demanda técnica. De hecho podríamos decir que casi rompe con una de las características fundamentales en el género de variaciones: la variedad. Para Boyden “la variedad es particularmente importante en la variación, en donde generalmente no existe la verdadera modulación nunca”.³⁷ En el caso del *Auld Robin Gray*, dicha variedad está prácticamente limitada a los recursos instrumentales sin verse reflejada en la técnica de composición o en los recursos expresivos, quizá por lo mismo es una pieza de corta duración a pesar de estar concebida en el concepto de variación.

La obra es para contrabajo y piano, escrita como un *Andante* en 4/4 en la tonalidad de *Mi mayor*, misma que se conserva hasta el final. Los primeros cuatro compases son una introducción a cargo del piano en donde se presenta de una manera casi marcial la primera semifrase del tema a través del uso de figuras constantes de  y la eliminación de la síncopa presente en el tema principal (Ejemplo 37):

renacimiento, que se basa en patrones armónicos. Véase por ejemplo Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*, Bärenreiter Kassel, 1953.

³⁴ Si bien esta obra expone otros problemas técnicos, el del arco es uno de los más desarrollados.

³⁵ Boyden 1965:336, 337

³⁶ Fazio 1989:63

³⁷ Boyden 1965:216

Ejemplo 37

Старый Робин Грей

Дж. БОТТЕЗИНИ
(1821—1889)

Andante

mf

f

De manera inmediata es presentado el tema en su totalidad por parte del contrabajo a partir del compás 6 y hasta el 13. En estos ocho compases se desarrolla un periodo regular con su pregunta (suspensión en la dominante) y repuesta (cadencia perfecta) en una proporción regular de 4+4 compases (Ejemplo 38):

Ejemplo 38

6

mf

pp

rall.

rall.

La siguiente sección marcada *con dolore* es un complemento contrastante que Bottesini incluye como único elemento real de cambio temático. Es una parte que proporciona equilibrio por ciertas características opuestas con respecto al tema principal. Estos cuatro compases están escritos en *mi menor* y poseen una franca intención lírica acentuada por el uso de notas de paso cromáticas que le dan expresividad a la línea

melódica al mismo tiempo que permiten el uso de dominantes auxiliares en la armonía ejecutada por el piano (Ejemplo 39):

Ejemplo 39

The musical score for Example 39 is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand features a melodic line with various intervals and dynamics, including a section marked 'con dolore' and a final measure with a forte 'f' dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'a tempo' at the beginning.

La inclusión de este material temático nos hace suponer que la simpleza en la elaboración y variedad de las ideas musicales no se debe a falta de inspiración sino que es premeditada y planeada por Bottesini desde un principio. Este pasaje termina en una suspensión sobre la dominante que permite una reexposición condensada del tema principal de forma inmediata nuevamente en *Mi mayor* (Ejemplo 40):

Ejemplo 40

The musical score for Example 40 is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand features a melodic line with various intervals and dynamics, including a section marked 'rall.' and 'colla parte'. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamics range from piano 'p' to pianissimo 'pp'. The tempo is marked 'rall.' at the beginning.

Existe un puente muy simple de dos compases (22 y 23) que conecta con lo que es la primera variación del tema principal.

Desde el punto de vista compositivo el único recurso usado en todas las variaciones de esta pieza es la variación figurativa, es decir, el desarrollo de la armonía en arpeggios y notas de paso conservando los rasgos característicos de la melodía para hacerla distinguible. Los demás recursos son de índole instrumental como: cambio de registro, uso

de armónicos, etc. Estos recursos instrumentales no se aplican por separado a una variación en particular haciéndola representativa del recurso sino que se usan en pequeños trozos de una variación que ha sido expuesta con anterioridad en otro formato como veremos más adelante. Todas las variaciones están elaboradas sobre un esquema armónico muy simple que incluye solamente acordes de tónica, subdominante y dominante. El orden en que suceden las variaciones es alternando siempre el tema principal y el complementario en menor, copiando la estructura de la sección temática ya descrita. La estructura general de la pieza es ilustrada por el Cuadro 1:

Cuadro 1

Introducción	Tema principal	Tema complementario menor	Reexposición condensada del tema principal	Puente	Variación del tema principal	Variación del tema complementario en menor	Variación de la reexposición condensada del tema principal	Reexposición del tema en menor y Cadencia en el comp. 42	Variación de la reexposición condensada del tema principal	Final
Comp. 1-4	Comp. 5-12	Comp. 13-16	Comp. 17-20	Comp. 21-22	Comp. 23-30	Comp. 31-34	Comp. 35-38	Comp. 39-42	Comp. 43-46	Comp. 47-68

Como podemos observar, la estructura es muy simple y se divide en tres grandes bloques:

- 1) El primero, precedido por la introducción, contiene la exposición del material temático y va del compás 5 al 20.
- 2) El segundo está formado por un puente después del cual tenemos la repetición idéntica del esquema del bloque anterior. Esta vez, dicho esquema es citado en forma de variación figurativa dentro de los compases 23 al 38.
- 3) El tercer y último bloque, que va del compás 39 al 68, esta formado por las dos últimas secciones de la exposición temática o primer bloque, es decir por el tema complementario en menor y la reexposición del tema principal unidas a una sección final de carácter conclusivo.

La variación del tema principal, como ya se ha mencionado, consiste en una serie de arpeggios derivados de la armonía. Su rasgo característico es el remate reiterado en la síncopa temática que permite reconocer la melodía (Ejemplo 41):

Ejemplo 41

The musical score for Example 41 consists of two staves. The top staff is for the violin, and the bottom staff is for the piano. The tempo is marked "poco più mosso" and the dynamics are "pp". The piano part features arpeggiated figures, while the violin part has a melodic line with syncopated accents.

Esta forma de elaboración es la misma que utiliza Bottesini en la reexposición condensada del tema principal (véase Cuadro 1), sin embargo, esta vez se ve enriquecida por el uso abundante de armónicos naturales y por lo tanto por el cambio de registro (Ejemplo 42):

Ejemplo 42

The musical score for Example 42 is a single staff for the violin. It features a melodic line with natural harmonics and a change of register, indicated by a dashed line above the staff.

El recurso utilizado para la variación del tema complementario en menor es, fundamentalmente, el uso de notas de paso tanto diatónicas como cromáticas, conservando el carácter expresivo y *con dolore* del pasaje (Ejemplo 43):

Ejemplo 43

The musical score for Example 43 is a single staff for the violin. The tempo is marked "a tempo" and the dynamics are "con dolore". The score features a melodic line with chromatic and diatonic passing notes.

En la tercera sección de la pieza encontramos una síntesis de los dos bloques anteriores en cuanto a la manera de presentar el material. La reexposición del tema en menor es literal y sin variación alguna y podríamos decir que proviene del primer bloque. En el final, esta reexposición contiene un espacio cadencial para el contrabajo, indicado

mediante un calderón, y con una intención claramente improvisatoria, a pesar de presentar un desarrollo escrito con la indicación *Adagio* (Ejemplo 44):

Ejemplo 44

The image shows a musical score for a piano solo. The top staff is a treble clef staff containing a melodic line. Above this staff, the tempo markings 'Adagio', 'accel. molto', and 'rall.' are indicated. The number '36' is written above the first measure of the solo. Below the treble staff is a grand staff (treble and bass clefs) containing piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

La reexposición del tema principal es presentada en forma de variación y es una cita literal de la expuesta en el segundo bloque (véase Ejemplo 42).

Por último, la sección final, es presentada con una estructura interna mostrada en el Cuadro 2 y que fundamentalmente se refiere a la distribución del material conclusivo.

Cuadro 2

7 comp.	2+2 comp.	4+2+2 comp.	3 comp.
---------	-----------	-------------	---------

Esta división del material melódico no está dada por inclusiones nuevas o grandes elaboraciones del mismo, a lo único que se refiere es a la distribución de recursos tales como el uso de escalas, arpeggios, cambios de registro, armónicos, grandes saltos, etc., que caracterizan a un pasaje determinado pero sin ser exclusivos en su uso ni excluyentes de otros.

Respecto a los recursos técnicos utilizados por Bottesini, diremos que tanto el *Concierto en si menor* como *Auld Robin Gray* presentan un abanico amplísimo como es de esperarse en la obra del virtuoso cúspide de un instrumento en particular. La cantidad de momentos que requieren de una atención y explicación técnicas es vastísima al grado de exceder los alcances pretendidos por el presente estudio. Por esta misma razón, sólo

abordaremos algunos momentos que ilustren en ambas obras la esencia del estilo y espíritu bottesinianos en cuanto a la concepción del contrabajo y su técnica.

La primera característica digna de mención concierne a toda la obra contrabajística de Bottesini. Era convicción del gran maestro que el número de cuerdas apropiado para el contrabajo es tres³⁸ y sus razones para ello quedaron manifiestas en su *Método para contrabajo*.³⁹ cuyo texto es citado por el gran especialista en la vida y obra de Bottesini, Thomas Martin, de la manera siguiente:

Ciertamente nadie que bien conozca la naturaleza del contrabajo puede negar que la aplicación de una cuerda más es únicamente hecha para dotar al instrumento de algunos sonidos más graves, cosa, indudablemente, no de poca importancia para el Compositor ya que, hasta cierto punto, es útil, particularmente en las notas sostenidas.

Pero si el contrabajo provisto de una cuarta cuerda gana una extensión mayor en los sonidos graves, ésta es obtenida a costa de un gran detrimento de la sonoridad la cual es correspondiente en proporción inversa al número de cuerdas.⁴⁰

En estas tres cuerdas Bottesini utilizaba habitualmente la afinación de solista en cuartas (*Sii, Mi, La*) que corresponde a un tono arriba de la afinación de orquesta, aunque la misma podía ser variada de acuerdo a las necesidades, sobre todo tonales, de la música a interpretar.⁴¹ Este es el caso del *Concierto en si menor* que en su versión para contrabajo y orquesta de cuerdas y en una versión alterna con piano aparece como *Concertino en do menor* en partituras autógrafas en la biblioteca del Conservatorio de Música de Parma es decir, con el contrabajo afinado una tercera menor más alta que la afinación de orquesta (*Do, Fa, Sib*).⁴²

De lo expuesto anteriormente se desprende la conclusión de que no es posible encontrar música de Bottesini que contenga notas pertenecientes a la cuarta cuerda, es decir: mas bajas que un *La*, habiendo él mismo definido la extensión del instrumento, de acuerdo a sus ideas, en su *Método para contrabajo* de la siguiente forma (Ilustración 1):

³⁸ De acuerdo con Brun, a lo largo de su evolución, el contrabajo ha presentado tal diversidad de afinaciones y número de cuerdas, que es difícil para el contrabajista moderno imaginarlo. En el siglo XVIII, por ejemplo, "contrabajos de tres, cuatro y cinco cuerdas coexistieron en perfecta armonía" (Brun 1989:87).

³⁹ Publicado en París en 1869 por la casa editorial Escudier (Nello Vetro 1989a:12).

⁴⁰ *cfr.* Martin 1989:70

⁴¹ Fazio 1989:56

⁴² Nello Vetro 1989b:172

ESTENSIONE DEL CONTRABASSO



Es interesante notar que la escritura de este ejemplo es en el estilo italiano antiguo, es decir, en la octava real y no transportada como lo hacemos actualmente. Dicho sistema de escritura era favorecido por Bottesini para evitar el uso de otras claves adicionales a *Sol* y *Fa* (particularmente *Do* en tercera), práctica que según sus consideraciones, dificultaba la buena interpretación, confundiendo al ejecutante y ocasionando equivocaciones.⁴⁴ Aún hoy en día es común encontrar ediciones de la música de Bottesini escritas de esta manera, especialmente de la casa editorial Ricordi que fue la editora de prácticamente toda la obra del mismo durante su larga carrera.

Retomando el tema de los recursos técnicos, hablaremos de los armónicos, mismos que son una técnica recurrente en la composición bottesiniana para contrabajo. Aunque el uso de los armónicos es una práctica común en la música para el instrumento, el concepto que de ellos tiene Bottesini y la manera como los utiliza pertenecen a su particular pensamiento instrumental. Las ideas del maestro italiano al respecto definen en gran medida el estilo de su composición para el instrumento y por lo tanto la interpretación de su música:

Los armónicos presentados en un buen contrabajo y con una vigorosa presión de arco, dan un excelente efecto, ya que corresponden en igualdad al carácter del instrumento: el modo de obtener esta igualdad depende totalmente del sentido común del hábil ejecutante y de su buen tacto para escoger aquella música a la que se prestan mejor. Para el solista la dificultad más grande es aquella de igualar todos los sonidos que constituyen la gran extensión del contrabajo, instrumento que, no obstante sus imperfecciones, puede dar resultados bellísimos.⁴⁵

⁴³ *cfr.* Martin 1989:76

⁴⁴ Martin 1989:76

⁴⁵ Giovanni Bottesini, *Método para contrabajo*, pág. 94 (*cfr.* Martin 1989:77)

La idea detrás de esta igualación de todos los registros es precisamente la de proveer al contrabajo de una mayor tesitura, extendiéndola hacia el registro agudo. Esto es logrado mediante diversos usos de los armónicos y por lo tanto la intención detrás de cada uno de estos usos puede ser diferente. Así por ejemplo la utilización de los armónicos en el pasaje del tercer movimiento del *Concierto en si menor* ilustrado por el Ejemplo 45, tiene la intención de extender el diapason y por lo tanto dichos armónicos forman parte de la melodía. En consecuencia, la igualación de la que habla Bottesini deberá aplicarse a este pasaje para que todas sus notas suenen con un balance uniforme y como parte orgánica de la línea melódica.

Ejemplo 45



éstos forman parte de la melodía, tiene la intención de destacar un color particular en el remate de la misma y por lo tanto la uniformidad no es exactamente lo que se busca sino el cambio a ese sonido “aflautado” propio del recurso.

Ejemplo 47



Lo anterior hace referencia a algunos de los conceptos que, desde el punto de vista compositivo, desarrolló Bottesini en sus obras con respecto a los armónicos, sin embargo, su contribución a la técnica de la ejecución de los mismos es aún más importante y, en definitiva, establece una extensión real de la tesitura del instrumento mediante sólidos principios técnicos. Este concepto botesiniano del instrumento queda manifiesto en el siguiente texto del maestro de Crema:

Dejando de lado los armónicos de los cuales se llega a hacer un franco abuso, diremos solamente que cuando se logra seguir [en el contrabajo] exactamente como está escrita la parte del violonchelo de un cuarteto de Beethoven, sirviéndose ocasionalmente de algún armónico, [el contrabajo] por su carácter sensible soporta la comparación con cualquier otro instrumento.⁴⁶

La práctica instrumental de Bottesini destaca dos aspectos técnicos muy importantes con respecto a los armónicos. El primero de ellos rescata una práctica empleada ya por contrabajistas anteriores a él pero cuya utilización no se generalizó ni extendió en la época del virtuoso y que prácticamente es desconocida en nuestros días. En relación con esta técnica Martín hace notar que:

Es sabido, gracias a Billé y otros, aunque esto no fue asentado ni discutido en el *Método para contrabajo*, que Bottesini empujaba la cuerda de lado después del duodécimo grado. Esto lo habría llevado a una conexión entre la posición inferior de pulgar hacia arriba, dentro de la tercera octava, y los sonidos armónicos, posición que se ha perdido en el ejecutante moderno.⁴⁷

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Martín 1989:77

Estas notas, llamadas por algunos “armónicos italianos”, llenan el vacío existente entre armónicos naturales y suplen los sonidos que completan la escala para así poner a disposición del contrabajista el registro completo de la tercera octava de la cuerda de *Sol*. Un ejemplo práctico de esta técnica instrumental nos lo presenta el primer movimiento del *Concierto en si menor* (Ejemplo 48), en el que observamos la ejecución sucesiva de la combinación de notas *Re-Do* en forma de eco. Cada repetición de este motivo es presentada una octava abajo de la anterior, por lo tanto la segunda, tercera y cuarta veces caen dentro del diapasón, pero la primera está fuera de él. La nota *Mi* del compás 35 existe como armónico natural (en la segunda cuerda) al igual que la combinación *Re-Do*, sin embargo, la posición en la cual se deben colocar la mano para la ejecución de los tres armónicos es incómoda y estrecha por estar los dedos distribuidos en un espacio muy pequeño y entre dos cuerdas. Ante esto, parece más natural y mucho más acorde con el gesto musical el seguir la línea descendente de los sonidos mediante la utilización “armónicos italianos” para las notas *Mi* y *Do*, como lo ilustra el ejemplo ya citado.

Ejemplo 48

El segundo aspecto técnico de importancia en relación con los armónicos es el que se refiere al uso de armónicos naturales que no siguen la secuencia lógica de ascenso o descenso de las notas pisadas. Estos sonidos generalmente se encuentran entre dos armónicos naturales de los codificados usualmente en la práctica instrumental y que coinciden con las notas pisadas. Sin embargo, aunque los armónicos que estamos describiendo corresponden en la mayoría de los casos a la nota o notas intermedias ubicadas entre los usados comúnmente, la octava a la que pertenecen es diferente. Tomemos por ejemplo los armónicos de la segunda cuerda *Re-Fa#*, si ejecutáramos el primero con pulgar

y el segundo con el dedo 2. en medio encontraríamos con el dedo 1. un armónico correspondiente a la nota *Mi* pero una octava más alta que la de los armónicos *Re-Fa#* (Ejemplo 49):

Ejemplo 49

La investigación del empleo de estos armónicos dentro de la práctica instrumental de Bottesini ha sido llevada a cabo por el eminente Thomas Martin y su documentación excede los alcances de este estudio.⁴⁸ Por lo anteriormente dicho y al no existir una manera sistemática de nombrar a estos armónicos, para los fines de este estudio los llamaremos “armónicos Martin”.

Un ejemplo del uso práctico de estos armónicos nos lo proporciona nuevamente el *Concierto en si menor* en su tercer movimiento (Ejemplo 50). En el compás 84 existen unas cuantas elecciones técnicas para el pasaje que contiene la *apoggiatura Si* y la nota real *La*, de las cuales talvez la menos afortunada sería aquella que pretende tocarlo en armónicos naturales por los múltiples cambios ente la primera y segunda cuerdas que esto implica. Las posibilidades más lógicas serían nuevamente en concordancia con el gesto musical y por lo tanto, sobre la primera cuerda. Ya sea que se decida tocar pisando la cuerda o con “armónicos italianos”, después del *Si-La*, el salto al *Mi* en el compás 85 sería arriesgado intentar tocarlo con un armónico natural tradicional, es aquí en donde es indicado usar el

⁴⁸ Thomas Martin fue contrabajista co-principal de la Israel Philharmonic Orchestra y principal de la Houston Symphony Orchestra, la Montreal Symphony Orchestra, la English Chamber Orchestra, la City of Birmingham Symphomy Orchestra y de la London Symphony Orcheestra. Es profesor en el London’s Guildhall School of Music y es considerado toda una autoridad en la historia, ejecución y repertorio del.contrabajo. Como parte de su actividad como solista, ha grabado prácticamente toda la obra de Bottesini, compositor sobre el cual Martin es calificado como uno de los máximos expertos. Ha sido jurado de los principales concursos internacionales de contrabajo. *cfr.* Katinka Welz, ‘Man for all seasons’, en *Double Bassist* 15 (2000), 58-61.

“armónico Martín”, facilitando todo el pasaje, mismo que, en apariencia, fue concebido así por Bottesini.

Ejemplo 50

80 *p* Armónico Martín

Muchas veces un armónico llega a definir la digitación de todo un pasaje, esto sucede en la parte cadencial de *Auld Robin Gray* (Ejemplo 51), en donde los dos saltos consecutivos de octava antes del calderón condicionan la ubicación de la mano que debe ser conducida hasta su lugar por la digitación de las notas anteriores. Sin importar cuál sea la elección para tocar el armónico más alto (primera o segunda cuerda), la ubicación del primer intervalo de octava se da en la segunda cuerda. Si bien existe la posibilidad de tocar la primera nota de este intervalo desde la tercera cuerda, esta decisión no es la idónea por la pobre calidad del sonido de esta cuerda en una posición tan alta. Lo más lógico sería iniciar desde la segunda cuerda el siguiente salto de octava. En cualquiera de los casos anteriores o alguna combinación de ellos, lo cierto es que, en la digitación de la escala que antecede a estos intervalos de octava, está descartado el uso de la primera cuerda en un estricto sentido técnico. Esto nos deja la posibilidad de usar, ya sea la tercera o la segunda cuerda, o una combinación de ambas, para subir a una posición tan alta, lo que demanda un conocimiento que hemos llamado “vertical” de la digitación del contrabajo, es decir, la utilización de las notas de todas las posiciones en todas las cuerdas del instrumento, en oposición a la práctica más común, “horizontal”, que consiste en ascender en las posiciones bajas lo mas pronto posible a la primera cuerda y desde ella subir a los registros agudos sin el uso de las demás. Es nuestra hipótesis que este conocimiento del diapason, que incluye el frecuente uso de notas en posiciones altas de las cuerdas graves, es característico de la técnica bottesiniana y

Primeramente definamos la escuela técnica en la que Bottesini fue instruido, nuevamente citaremos a Thomas Martin:

Es ante todo importante destacar que Bottesini sigue la escuela lombarda en boga en Milán en el tiempo de sus estudios. Existían muchas escuelas en diversas ciudades de la Italia pre-unificada; naturalmente, lo mismo también podía decirse de la cocina, la arquitectura y otros usos y costumbres. Mientras la escuela italiana moderna utiliza una posición de la mano con un semitono entre 1 y 3 y otro más entre 3 y 4 y en muchos otros lugares los semitonos son entre 1 y 2, y 2 y 4, la escuela milanesa, en aquel tiempo usaba 1-4 tanto para los semitonos como para los tonos, alargando y contrayendo la posición de la mano. Mientras que esto podría decirse que es cómodo sobre un instrumento con un registro de cuerda larga, difícilmente puede ser considerado moderno.⁴⁹

Para comprender de una manera clara lo expuesto en la cita anterior, lo mejor es verlo aplicado sobre la música. El Ejemplo 53 pertenece a la versión inglesa del *Método para contrabajo* y es citado por el propio Martin. En este ejemplo, podemos ver el sistema antes descrito, propio de la escuela lombarda. Tomando como muestra los tresillos en *sol menor* vemos como la mano se contrae para tocar el *La* con el dedo 1 y el *Si bemol* con el 4 y después se alarga para tocar el *Si bemol* con el 1 y el *Do* con el 4.⁵⁰

Ejemplo 53⁵¹

Método para contrabajo

Esempi di musica e di diteggiatura

G. Bottesini

The image displays two musical systems from the 'English Method' for double bass. The first system is titled 'Scale of C Major - English Method Page 47' and shows a scale in G-clef with fingerings 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1. The second system is titled 'Scale of Bb Major - Page 48' and shows a scale in F-clef with fingerings 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4. Both systems include a bass line and a treble line with various musical notations and fingerings.

⁴⁹ Martin 1989:74

⁵⁰ Para observar gráficamente la posición de la mano izquierda adoptada por Bottesini en las posiciones de brazo, consultar la fotografía incluida para este propósito en el Anexo 4.

La complejidad del sistema es evidente y sobretodo su eficiencia es cuestionable si lo observamos bajo la luz de la evolución técnica que llevó hasta los sistemas contrabajísticos modernos, sin embargo, este conocimiento es muy revelador en cuanto a la manera en que Bottesini concibió ciertos pasajes de su música.⁵² Un ejemplo claro es el que encontramos en el *Concierto en si menor* en los compases 10 y 11 (Ejemplo 54). En el compás 11 la digitación de los dos primeros tresillos, si pensamos en el sistema lombardo, admite solamente una solución de tipo “horizontal” ya que todas las notas que componen el pasaje se encuentran en la misma región del brazo. Esta circunstancia condiciona la digitación del compás anterior ya que éste no admite una sucesión de dedos en sentido “vertical”, misma que llevaría al ejecutante a las posiciones más bajas del instrumento alejándolo así de la región considerada para el compás 11. Coincidentemente todas las notas del compás 10 están en una misma posición de pulgar si se utilizan la primera y segunda cuerdas. Dicha ubicación es contigua a la necesaria para ejecutar el compás 11, por lo que la decisión es evidente, y es presentada en un concepto moderno (usando los dedos 1 y 2) en el ejemplo ya citado y con la posible digitación del sistema lombardo entre paréntesis para facilitar la comparación.

Ejemplo 54



La posible digitación lombarda o milanesa aparece entre paréntesis.

Como se puede observar, la cantidad de problemas técnicos y de estilo presentada por la obra de Bottesini es enorme y su estudio a profundidad excede por mucho los fines y

⁵¹ G. Bottesini, *op. cit.* (cfr. Martín 1989:75).

⁵² A pesar de este cuestionamiento es importante resaltar que en la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX, la escuela milanesa produjo excelentes contrabajistas como fueron Anderoli, Dall’Ocra y Rossi. Para éste último, quien fue el maestro de Bottesini, fueron escritas por Rossini las seis sonatas para dos violines, violonchelo y contrabajo con un papel protagónico para su instrumento.

alcances del presente texto. el importante trabajo que significaría un estudio exhaustivo al respecto encontraría un mejor marco. quizá. en una tesis doctoral por las dimensiones que arrojaría dicha investigación si fuera llevada hasta sus últimas consecuencias. No obstante, quisimos hacer patente la riqueza del tema a manera de introducción al mundo de uno de los músicos más brillantes del siglo XIX y que, a nuestro juicio, es generalmente incomprendido por propios y extraños, refiriéndonos con ello, en grado descendente, a contrabajistas, músicos de otras áreas y público en general. Probablemente la responsabilidad del fenómeno recaiga en el mismo Bottesini al haber dedicado su vida al culto de su talento por el lado más deslumbrante, circense dirían algunos, y cuyo resplandor enceguece la primera mirada y no permite ver las demás facetas que están ocultas por el destello. El malabarismo instrumental del “Paganini del contrabajo” se sustentó en avances técnicos encontrados mediante su búsqueda personal y que heredó a quien los quisiera seguir. Un ejemplo de ello lo constituye su prodigiosa técnica en las posiciones de caja la cual es, en un estricto sentido práctico, “del todo moderna e inclusive avanzada si se lleva hasta sus últimas conclusiones”, de acuerdo con Martin.⁵³ Si bien su música fue la vitrina para la ostentación de este desmesurado talento instrumental que sólo buscaba agradar y asombrar, esto se dio sólo en una parte de su labor creativa que desgraciadamente quedó como tarjeta de presentación del resto de su obra. A pesar de ello, la labor de Bottesini merece el trabajo de una sistematización de los recursos que definen su estilo como propio y el rescate de todo el valor que sus ideas musicales y técnicas puedan poseer. Se lo debemos, por lo profundo y lo banal, por lo caduco y lo vigente, por lo gracioso, serio, lírico o cursi, finalmente ésa es la historia del ser humano y Bottesini la resume genialmente en su peculiar persona.

⁵³ Martin 1989:76

El Vals Miniature Op.1, No. 2 de Serge Koussevitzky

Dentro del selecto grupo de los instrumentistas virtuosos ha existido a lo largo de varios siglos la figura idolatrada del virtuoso-compositor. Dicho ser, dotado de los dones suficientes para abordar simultáneamente ambos campos del quehacer musical, ha emprendido tan ardua labor por razones muy personales y diferentes en cada caso. En el terreno de las cuerdas los más variados motivos pueden esgrimirse: Corelli con sus sonatas para violín, le dio presencia definitiva en Europa a un instrumento que abandonaría su cuna italiana para convertirse en el instrumento de cuerda por excelencia de la música culta occidental; Tartini desarrollaría la técnica violinística con base en sus cada vez más exigentes composiciones hasta llegar a su famosa *Sonata en sol menor* conocida como “*Il Trillo del Diavolo*”; Paganini satisfaría su propia demanda de obras que estuvieran a la altura de su endemoniado virtuosismo. En esa misma línea encontramos la figura del contrabajista Serge Alexandrovich Koussevitzky, nacido el 26 de julio de 1874 en Vyshniy-Vólochek, Tver (hoy Kalinin) y muerto en 4 de junio de 1951 en Boston, Massachussets. Claro está, como en los casos anteriores, las particularidades y eventualidades de su carrera le imprimieron características especiales a su presencia en el mundo de la música, misma que fue matizada por su fuerte personalidad.

Koussevitzky ingresó al Instituto Filarmónico de Moscú a la edad de 14 años y, como en el caso de Bottesini,¹ escogió este instrumento porque era uno de los tres únicos para los que había una beca abierta, tomándolo como su estudio principal bajo la guía del contrabajista checo Joseph Rambousek (1845-1901). Koussevitzky, con sólo 20 años, pasó a formar parte de la sección de contrabajos de la orquesta del Teatro Bolshoi en 1894 y dos años más tarde comenzó a dar recitales de contrabajo solo. Su actividad como concertista se extendió por Europa, atrayendo la atención del gran público, especialmente en Berlín (1903) y Londres (1907). No obstante su gran éxito como contrabajista, su carrera no se

¹ *cf.* Sirch 1989:30

limitó a esta actividad, expandiendo sus horizontes hacia la composición y la dirección de orquesta.²

Si bien Koussevitzky, en apariencia, tiene el perfil del instrumentista virtuoso-compositor, las peculiaridades de su carrera no son aquellas que responden de una manera realmente fiel a este prototipo. Primeramente, la actividad de Koussevitzky como compositor deriva de una necesidad de dotarse a sí mismo de piezas de repertorio que satisficieran sus demandas individuales. Estas demandas estaban en relación directa con el concepto expresivo que él concebía para el contrabajo. Para Koussevitzky, la naturaleza de dicho instrumento como solista era aquella que imitaba las cualidades interpretativas del violonchelo y, por lo tanto, era menester seguir un estilo musical y una idea instrumental muy cercanos a las de este último en la música escrita para contrabajo. Los recitales del maestro ruso, en su mayoría, estaban conformados por obras originales para violonchelo transcritas por el mismo Koussevitzky, como por ejemplo *Kol Nidrei* de Max Bruch, sin que esta preferencia le evitara la oportunidad de abordar obras maestras escritas para otros instrumentos como el *Concierto para fagot en Sib Mayor* de Mozart. Muy probablemente la idea misma de producir su propio repertorio nació en Koussevitzky también como una imitación de la solución que los mismos violonchelistas habían encontrado a la falta de material adecuado para sus propósitos instrumentales. Para Stowell, la realidad del violonchelo solista en el siglo XIX era la siguiente:

Muchas obras solistas para violonchelo en el siglo XIX fueron compuestas por violonchelistas quienes fueron fuertemente influenciados, particularmente en la primera mitad del siglo, por el repertorio para violín. Virtuosos viajeros como Duport, Romberg, Servais, Franchomme, Piatty, Goltermann, Grützmacher, Davidoff, Popper, Fitsenhagen, Klengel y Becker, compusieron para su uso personal y también para llenar las demandas rápidamente crecientes de las audiencias de la floreciente clase media; su objetivo era tanto satisfacer el gusto del público y entretener como demostrar su destreza técnica.³

Partiendo del comentario anterior podemos establecer la hipótesis de que posiblemente la identificación de Koussevitzky con el violonchelo y sus caudillos provenía de varios flancos.

² Goodwin señala que el debut público de Koussevitzky como director fue en el año de 1908 tres años después de estrenado su *Concierto para contrabajo y orquesta* (Goodwin 1980:220).

La idea motora que lleva a Koussevitzky a la composición queda de manifiesto en su breve catálogo de obras que incluye solamente una pieza que no fue escrita para contrabajo solista: *Passacaglia sobre un tema ruso*. Esta obra para orquesta fue compuesta en 1934 en la época en que Koussevitzky estaba en la cúspide de su brillantísima carrera como director de orquesta. Desde esta perspectiva parece ser que son siempre las necesidades interpretativas las que motivaron a Koussevitzky a componer, pues cuando estaba en el apogeo de sus habilidades como contrabajista todas sus obras fueron para su instrumento, en la cima de la dirección lo intentó para orquesta y finalmente se decidió por ser uno de los más grandes patrocinadores de la nueva música, tanto francesa como rusa y americana, comisionando una gran cantidad de obras nuevas, muchas de ellas magistrales y que existen en parte gracias a él.

El corpus de sus obras es muy pequeño limitándose, con la excepción ya mencionada, a obras para contrabajo y piano y un concierto para contrabajo y orquesta y, aunque Noel Goodwin menciona que existen, aparte de las mencionadas aquí, piezas similares, no brinda ningún listado ni nombre que se pueda agregar al catálogo abajo citado.⁴ Por lo tanto la lista de sus obras para contrabajo está conformada de la siguiente manera:

- *Valse Miniature* op. 1
- *Chanson Triste* op. 2
- *Concierto para contrabajo y orquesta* op. 3
- *Humoresque* op. 4

Existe, editada recientemente por *Liben Music Publishers* y bajo la responsabilidad de David Walter, una recopilación de cuatro piezas escritas por Koussevitzky en la cual se incluye, además de *Valse Miniature*, *Chanson Triste* y *Humoresque*, un *Andante* como una pieza independiente. En la edición no se menciona ningún número de *opus* para esta obra, a pesar de estar integrada a una colección que reúne obras perfectamente catalogadas de Koussevitzky. La única referencia encontrada, con respecto a este *Andante* y su

³ Stowell 1999:137

clasificación, es la que aparece en el disco *The Spirit of Koussevitzky*, grabado por Gary Karr, en donde se menciona como el op. 1, No. 1 de la producción del maestro ruso.⁵ Por no contar con evidencia bibliográfica fidedigna que valide este *Andante* como parte de la producción musical de Koussevitzky, lo mencionamos aquí con cierta reserva.

No sabemos si Koussevitzky cursó estudios formales de composición, ya sea de manera privada o en el Instituto Filarmónico de Moscú, aunque en apariencia no fue así. Probablemente su falta de experiencia en este campo es lo que sustenta la opinión de Goodwin acerca de la ayuda que recibió de Reinhold Glière (1875-1956), compositor de profesión y quién fuera su guía para encarar dicha tarea.⁶ No sería aventurarse demasiado suponer que la experiencia con los dos primeros *opus* de piezas líricas animó a Koussevitzky a emprender un proyecto tan ambicioso como el que representó el *Concierto para contrabajo y orquesta*. A pesar de la práctica previa, el gran reto que significó enfrentar la magnitud de una obra así, en la cual Koussevitzky no tenía ninguna pericia, hizo que la intervención de Glière fuera crucial. Si bien algunos limitan la participación de Glière a la ayuda en la orquestación, la verdad es que no sabemos hasta que punto esta afirmación es cierta, inclusive Gary Karr asegura que la viuda de Koussevitzky, Olga Koussevitzky, era terminante al afirmar que su esposo escribió la obra sin asistencia de nadie.⁷ Lo que sí podemos afirmar es que, sin importar los porcentajes de intervención de ambos músicos en esta pieza, el repertorio contrabajístico ganó una de las obras más brillantes escritas especialmente para el instrumento y que, según Carlin, es “el más bello

⁴ Goodwin 1980:220

⁵ Karr, Gary DB. Harmon Lewis Piano, 1988. *The Spirit of Koussevitzky*, VQR Digital VQR 2031, Amati Productions Yes, EUA, (CD).

⁶ Goodwin 1980:220

⁷ Esta afirmación fue tomada de la nota escrita por Gary Karr en la página de internet :

http://www.americansymphony.org/dialogues_extensions/98_99season/4th_concert/koussevitzky.cfm

A pesar de la negación por parte de la viuda de Koussevitzky para admitir la ayuda de Glière en el *Concierto para contrabajo y orquesta* escrito por su esposo, existen muchas aseveraciones que afirman lo contrario, al respecto se pueden consultar las siguientes páginas en internet:

<http://www.karadar.net/Dictionary/koussevitzky.html>,

<http://www.uiowa.edu/~ournews/2000/june/0616symphony.html>,

<http://web02.hnh.com/historical/Koussevitzky.htm> y <http://www.naxos.com/composer/koussevi.htm>

concierto original para contrabajo”.⁸ La partitura de esta obra fue terminada en 1902 y se estrenó en 1905 con la Filarmónica de Moscú, en la capital rusa.⁹

Aún cuando el catálogo de obras para contrabajo escritas por Koussevitzky se compone solamente de cuatro *opus*, la cantidad de piezas no necesariamente se limita a este número. Desgraciadamente las fuentes consultadas no documentan de manera clara esta situación, pero podemos comentar, en lo que concierne a la pieza objeto de este estudio, que Antje Hinz menciona los *Valses Miniatures* No. 1 y 2 de Koussevitzky y que Ates Orga afirma que dicha pieza es la segunda de cuatro pertenecientes al op. 1 del mismo compositor, sin embargo, ninguno de los dos autores ofrece más datos al respecto ni cita fuentes en las cuales se fundamenten sus afirmaciones.¹⁰ Esto deja interrogantes acerca del paradero de las demás piezas del op. 1, ya que podemos suponer que existe o existió, por lo menos, otra pieza integrante de este *opus*, pues la estudiada aquí es la No. 2. Si bien no debemos pasar por alto el *Andante* mencionado en la página 145 como op. 1, No. 1, esta obra no es un vals y, aún con su inclusión en el catálogo, las incógnitas planteadas por las afirmaciones de Hinz y Orga no quedan resueltas. La obligada pregunta acerca de la posible existencia de otras obras inéditas de Koussevitzky, a la que, por el momento, no le hemos encontrado respuesta, quizá sea despejada en un futuro mediante la consulta del *Archivo Koussevitzky* depositado en la Biblioteca del Congreso en Washington D. C., la cual contiene, entre otros documentos, las obras escritas por el virtuoso ruso. Lo cierto es que, si existieron otras piezas del op. 1, de todas ellas la más apreciada por Koussevitzky fue el *Valse Miniature* No. 2, única que grabó en septiembre de 1929.

Es evidente al escuchar la música de Koussevitzky que la influencia de los compositores que él más admiró está presente: Scriabin, Rachmaninoff, Dargomyzhsky, Tchaikovsky, Glinka y Glière. Podríamos decir que el influjo de estos tres últimos, aunado a la experiencia de Koussevitzky como contrabajista de la orquesta del Teatro Bolshoi,

⁸ Carlin 1974:56

⁹ Cabe mencionar que esta asociación entre Koussevitzky y Glière fue muy provechosa para el repertorio contrabajístico, ya que éste último escribió también cuatro piezas líricas para contrabajo y piano, todas ellas dedicadas a Koussevitzky y que poseen gran calidad: el op. 9 formado por No. 1 *Intermezzo* y No. 2 *Tarantella* y el op. 32 formado por No. 1 *Prelude* y No. 2 *Scherzo*.

¹⁰ Antje Hinz, notas al disco en *Werke für Kontrabaß*, Berlin Classics, 1989, Alemania, (CD); Ates Orga, “Valse Miniature” en *New York Legends—Eugene Levinson*, Cala Records, 1996, EUA. (CD).

desarrollaron en él un fuerte gusto por las formas dancísticas que se ve reflejado en el caso particular del *Valse Miniature* No. 2.

Esta deliciosa pieza para contrabajo y piano, que como su nombre indica está escrita en *Tempo di Valse*, se desarrolla en la tonalidad de *La mayor* y es contenida métricamente en 3/4. Los 115 compases que la componen se organizan bajo la estructura descrita por el Cuadro 1:

Cuadro 1

Introducción	A		B		A'	Desarrollo				A''	Coda
4	:8+8:		12+8		8+8	8+8+8+8				8+5	12
	4	:2:	2		4+4	4	4	4	4	4+1	
	+	+	+			+	+	+	+		
	2	:2:	2			4	4	4	4		
	+	+	+								
	2	4	4								
Comp. 1	Comp. 5		Comp. 23		Comp. 43	Comp. 59				Comp. 91	Comp. 104

Los primeros cuatro compases de la introducción están a cargo del piano y son de una transparencia muy sutil. Este preámbulo consta simplemente del acorde de tónica expuesto en posición fundamental y en primera inversión alternadamente sugiriendo, mediante las notas *Si-La* que cambian de octava también de manera alternada, la idea generadora del tema principal (Ejemplo 1):

Ejemplo 1

VALSE MINIATURE

for String Bass and Piano, Opus 1, No. 2

Edited by FRED ZIMMERMANN

SERGE KOUSSEVITZKY
(1874-1951)

1 Tempo di Valse.

String Bass

PIANO

f *mf* *p*

I II/6

El tema principal tiene una duración de ocho compases y es enunciado por el contrabajo a partir del compás 5 (Ejemplo 2). Esta exposición de ocho compases permanecerá inalterada en cada una de las subsiguientes versiones de A, es decir, los primeros ocho compases de A, A' y A'' son idénticos incluso en la parte de acompañamiento del piano.

Ejemplo 2

5

Notas de paso

apoggiatura

pp *p*

Este tema tético está construido sobre un esquema rítmico muy simple que alterna dos compases a base de octavos con dos de mitades con puntillo. La melodía en principio deriva del arpeggio del acorde de tónica, auxiliado por dos notas de paso y una *apoggiatura*. La armonización es también muy sencilla (I-II-V-I) y el gesto motivico que forma el diseño de la parte de piano proviene de la célula generadora de la introducción (*Si-La*).

El segundo bloque de ocho compases que completa esta primera sección está segmentado en 4+2+2. Los primeros cuatro compases son una repetición literal de los correspondientes en el tema principal, con dos modificaciones pequeñas pero importantes al final: la blanca pierde el puntillo en el cuarto compás para poder introducir el tema anacrúsico de donde derivará la sección B y la armonía es ligeramente alterada sustituyendo la dominante de la dominante por el acorde auxiliar de séptimo grado con séptima (de la dominante). El juego armónico establecido es muy sutil y la región de dominante no es abandonada (Ejemplo 3):

Ejemplo 3

13

mf

p

f

VII°/V

Los cuatro compases descritos coinciden en las otras versiones de la sección A (A' y A'') y, aunque algunas notas de la parte del piano son cambiadas en A'', el diseño motivico del acompañamiento y la armonía permanecen sin alteración en estas dos reexposiciones. En esta última sección (A''), Koussevitzky regresa la dominante de la dominante al cuarto compás del segmento tratado (compás 102).

Por lo tanto, lo que distingue a las diferentes versiones de esta primera sección (A-A'-A'') son los últimos cuatro compases de las mismas. El motivo que inicia este fragmento final siempre es de carácter anacrúsico, sin embargo, dicho motivo es diferente cada vez así como diversa es la conducción que hace el final de la sección. En A, ya que existe una repetición, la función de estos cuatro compases la primera vez que aparecen es la de preparar la recapitulación (Ejemplo 4), mientras que en la segunda ocasión desembocan en la entrada de la sección B, es por esta razón que en el Cuadro 1 estos compases se encuentran agrupados de dos en dos señalando ambas casillas de repetición.

Ejemplo 4

Musical score for Example 4, measures 17-20. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment and a single melodic line. The piano part consists of chords and moving bass lines. The melodic line has a dynamic marking of *ff* at the beginning and *f* at the end. There are first and second endings indicated by bracketed lines above the staff.

En la sección A' estos cuatro compases son elaborados de una manera conclusiva para dar paso al desarrollo. La armonía utilizada en ellos es muy simple y de carácter completamente cadencial en contraste con la utilizada en el mismo fragmento de A (Ejemplo 5):

Ejemplo 5

Musical score for Example 5, measures 55-58. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment and a single melodic line. The piano part consists of chords and moving bass lines. The melodic line has a dynamic marking of *p*. Below the piano part, the chords are labeled as I_{4}^{6} , I_{4}^{6} , $V7$, and I .

Finalmente, el principal cambio que existe en A'' es que estos compases desaparecen o, mejor dicho, se condensan en uno solo que guía a la *coda*; sin embargo, el carácter anacrúsico es conservado en este compás-puente (Ejemplo 6):

Ejemplo 6



The image shows a musical score for Example 6. It consists of three staves: a violin staff at the top and two piano staves (treble and bass clef) below it. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The number '103' is written above the violin staff. The piano part features a series of chords and single notes, while the violin part has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Estos mismos cuatro compases de la sección A, como ya hemos mencionado, son tomados por Koussevitzky como material temático para desarrollar la sección B sobre el motivo anacrúsico conformado por grados conjuntos (Ejemplo 7). El motivo es presentado en dos compases que tienen inmediata repetición y cuya fórmula se reproduce una segunda abajo. El resto de la elaboración se sustenta en el mismo recurso melódico que es guiado por la estructura armónica más interesante de toda la pieza, con acordes auxiliares y de novena e inflexiones al homónimo menor.

Ejemplo 7



The image shows a musical score for Example 7. It consists of three staves: a violin staff at the top and two piano staves (treble and bass clef) below it. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The number '23' is written above the violin staff. The piano part features a series of chords and single notes, while the violin part has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Los treinta y dos compases que forman el desarrollo están divididos en cuatro segmentos de ocho, formando un periodo completo cada uno. La fórmula que se establece para la construcción de esta sección es la del diálogo entre los dos instrumentos. Koussevitzky introduce aquí un elemento rítmico nuevo, la síncopa, que es presentada por el contrabajo para acompañar primordialmente las alusiones al tema principal realizadas por el piano y que de inmediato son contestadas por el contrabajo una octava arriba de la

Ejemplo 9

* En los cifrados de este estudio se ha tomado en cuenta siempre el sonido más grave que, en este caso, se encuentra en la parte del solista.

Aparte de los arpeggios de la armonía descrita, Koussevitzky utiliza, como único elemento temático adicional, un incremento del movimiento rítmico mediante la introducción de tresillos y notas de paso en el arpeggio descendente completando las figuras necesarias para llenar el compás (Ejemplo 10):

Ejemplo 10

Estas figuras de tresillos son reutilizadas para adornar el arpeggio de tónica en primera inversión con el que concluye el discurso justo antes de la cadencia perfecta del final (véase Ejemplo 9). Las notas del arpeggio son auxiliadas cromáticamente por segundas menores descendentes, a la manera de un *mordente*, que le dan brillantez y espectacularidad a la ejecución de este pasaje final, disimulando así su sencillez compositiva.

En relación con los problemas técnicos que presenta el *Valse Miniature* No. 2, debemos decir que esta pieza tiene la factura indudable de uno de los más grandes

contrabajistas de todos los tiempos, por esta razón está estupendamente escrita para el instrumento. Toda la música parece acomodarse naturalmente al mismo y en realidad no hay pasaje alguno que se pueda considerar como extraño a la técnica de ejecución propia del contrabajo. Si bien un conocimiento amplio del instrumento es requerido, esta condición se debe fundamentalmente a que la pieza visita prácticamente todos los registros del mismo, sin embargo, no existen intrincadas digitaciones o golpes de arco de gran exigencia técnica. Una característica que destaca es que todo el vals se desarrolla casi exclusivamente sobre la primera cuerda, esta cualidad es completamente esperable en alguien tan asiduo y fiel a la idea instrumental del violonchelo decimonónico y, por lo tanto, al concepto de ejecución del *cantabile* sobre una misma cuerda que era tan común en el siglo XIX y primera mitad del XX.

No obstante lo anteriormente expresado, esta pieza no está libre de retos, mas ellos se encuentran fundamentalmente en el terreno de lo expresivo y artístico en donde algunas decisiones interpretativas deben ser tomadas.

Existen algunas consideraciones inmediatas como son: primeramente el carácter de vals que siempre debe estar presente definiendo el *tempo* y en segundo lugar el sentido *legatto* que impera en todas las frases. Éstas últimas están muy claramente delimitadas por las definiciones de los periodos antes vistas en el análisis estructural, sin embargo, el fraseo y articulación internos dentro de dichos periodos merecen una reflexión particular.

La línea del diseño melódico presentada por el tema principal ha sugerido a muchos intérpretes la agrupación del movimiento de octavos de aquellos gestos similares, ya sea descendentes o ascendentes, de manera tal que el inicio de cada gesto coincida con un cambio de arco. De hecho esta situación ha llegado a tal extremo que Iain Crawford, en las notas a la versión del *Valse Miniature* No. 2 de la edición *Liben Music Publishers*,¹¹ resalta este concepto de fraseo como una característica inherente a la composición:

En el inicio del *Valse Miniature*, Walter enfatiza el ritmo sincopado mediante agrupar las primeras seis notas en dos conjuntos de tres [...]. La desafiante filosofía melódica, que Walter como editor aplica aquí, alentará a los contrabajistas a buscar la música dentro de las notas.¹²

¹¹ Véase página 145 de este estudio.

¹² Iain Crawford, *Four Pieces for Double Bass and Piano (Andante - Valse Miniature - Chanson Triste - Humoresque)*, nota introductoria, Liben Music Publishers, 2001.

El cambio de fraseo de la edición mencionada no se limita a estos dos grupos de tres octavos y va más allá: siguiendo el sentido ascendente y descendente del trazo, agrupa los seis octavos del compás 6 en conjuntos de dos y cuatro como lo muestra el Ejemplo 11, tomado directamente de la edición referida.

Ejemplo 11

Four Pieces
for Double Bass and Piano
3: Valse Miniature

Serge Koussevitzky, Op. 1, No. 2
Edited by David Walter

Double Bass*

Tempo di Valse

* This asterisk refers to the phrase starting on the first measure of the first ending.

© 2001 Libros Music Publishers

Desde nuestro punto de vista la agrupación en dos conjuntos de tres crea una distribución prosódica interna equivalente a la del compás de 6/8. La ejecución de las tres figuras de cuarto en el piano junto con este fraseo binario en el contrabajo dan como resultado una combinación de acentos de tres contra dos y, aunque no cabe duda de que el resultado rítmico es interesante, éste se encuentra bastante alejado del sentido ternario del compás en el vals y su concepto danzable primitivo, recreado aquí por Koussevitzky. Por otro lado la distribución del compás 6 en grupos de dos y cuatro octavos también destruye la jerarquización de los acentos internos del continente rítmico, desplazando o duplicando la preeminencia del acento correspondiente al primer tiempo. A este respecto los arcos de la edición *International* (Ejemplo 12),¹³ en nuestra opinión, son más adecuados al sentido

¹³ Koussevitzky, Serge, *Valse Miniature* op. 1, No. 2, Fred Zimmermann ed., International Music Company, New York, 1949.

musical general de la pieza. Pensamos que dicha edición contiene el fraseo original escrito por Koussevitzky por dos razones: la edición fue hecha en New York en 1949, época en que el maestro estaba en actividad en Estados Unidos y dichos arcos son los que aparecen en prácticamente todas las ediciones de la obra.

Ejemplo 12

VALSE MINIATURE
for String Bass and Piano, Opus 1, No. 2

Edited by FRED ZIMMERMANN STRING BASS SERGE KOUSSEVITZKY
(1874-1951)

Tuning: 

Tempo di Valse



© Copyright 1949 by International Music Company, New York
Copyright renewed

No obstante la carencia de certeza en cuanto a la autoría del fraseo propuesto, lo cierto es que el ilustrado en el Ejemplo 12 es coherente con el sentido deslizante del vals como danza, además de que coincide perfectamente con la jerarquía de los acentos internos y con la concepción de unidades de compás relacionadas con los pasos de baile, mismos que son ajenos muchas veces a las figuras internas del continente métrico. Este fraseo permite a la pieza fluir con apoyos cada tres cuartos, en el mismo sentido en que está construida su estructura armónica.

Cuando la ejecución de la melodía así lo requiere la agrupación de los octavos en cada movimiento de arco cambia, pero siempre conservando el carácter ternario del compás y por lo tanto con la posibilidad por parte del intérprete de respetar los acentos internos. Así en el Ejemplo 13, vemos como por un cambio en el diseño de la melodía y por la repetición

de las notas, el arco agrupa los valores rítmicos de dos en dos. Esto permite un énfasis sin perder el sentido rítmico ya discutido.

Ejemplo 13



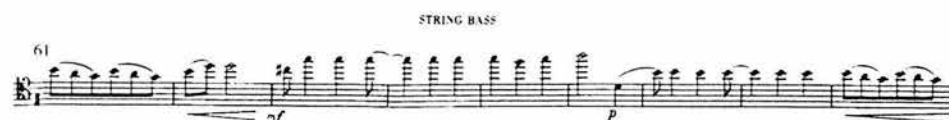
La situación no es muy diferente en la sección de desarrollo (compás 59 al 90) en donde existe una verdadera síncopa en la parte de contrabajo –y no el cambio de acentuación al que Iain Crawford se refiere como “ritmo sincopado”¹⁴– y en donde el jugueteo rítmico acentúa el sentido ternario con su evasión o desplazamiento de los acentos, mismos que son atrapados inmediatamente por la prosodia propia del compás. Por si fuera poco, este carácter de vals está contundentemente expresado por el piano que ejecuta simultáneamente el tema principal y el acompañamiento distintivo de esta danza, dándole plataforma ideal al contrabajo para ejecutar sus síncopas (Ejemplo 8).

Sin embargo, es importante destacar que la tentación que ha llevado a realizar este cambio en el fraseo del *Valse Miniature* No. 2 a lo largo del tiempo es notable. Como muestra, que no deja de ser paradójica, en la misma edición *International*, en la parte de contrabajo (compases 61 y 69) encontramos el polémico arco de dos grupos de tres octavos (Ejemplo 14), afortunadamente en la parte de piano de la misma edición la escritura agrupa seis octavos por compás (Ejemplo 15). No podemos más que suponer que la parte de contrabajo y la de piano fueron hechas por editores diferentes, claro que si esto es así, entonces probablemente también la página 2 y la página 3 de la parte de contrabajo tuvieron su propio autor cada una.

¹⁴ Véase I. Crawford, *op. cit*

Ejemplo 14

STRING BASS



Ejemplo 15



Si bien, tenemos conciencia de que el fraseo en 6/8 dentro del compás de 3/4 existe en muchos valsescritos por autores como Tchaikovsky o Chopin, desde nuestro punto de vista este fraseo responde a intenciones rítmicas y estilizaciones buscadas expresamente por los compositores y que no encontramos manifiestas en la pieza de Koussevitzky.

En definitiva consideramos que el fraseo del arco respetando el sentido que le da al vals el continente métrico de carácter ternario es el más apropiado para esta pieza. Esta obra no necesita de innovaciones “místicas” por parte de grandes “iniciados” ya que su calidad y sencillez musicales le confieren una gran nobleza que sólo necesita una ejecución honesta para su buena interpretación. No hay necesidad de “buscar la música dentro de las notas”, como lo afirma Crawford,¹⁵ en una pieza cuyo lirismo emerge por sí solo, que si bien Ates Orga califica como baladí no puede dejar de reconocer al mismo tiempo su encanto.¹⁶ No en vano es una obra clásica del repertorio contrabajístico y que ha sido grabada, por lo menos, en doce versiones diferentes.¹⁷ Es probable que precisamente su frivolidad sea el atractivo irresistible que atrapa a los contrabajistas, llevándolos a interactuar e intervenir en

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ates Orga, “Valse Miniature” en *New York Legends—Eugene Levinson*, Cala Records, 1996, EUA, (CD).

¹⁷ Información extraída del catálogo de grabaciones de *Lemur Music* (www.lemurmusic.com). Este catálogo es el más extenso en cuanto a grabaciones para contrabajo en el mundo.

ella de una u otra manera en un afán de apropiársela o talvez con la esperanza de ser poseídos por el espíritu del gran maestro ruso.

La Sonata para contrabajo solo de Emil Tabakov

El análisis del estilo, estética, lenguaje y demás elementos distintivos del mundo creativo de un compositor es tarea mucho más completa cuando se emprende desde la perspectiva que da el tiempo en el caso de que este artista pertenezca al pasado y su obra no tenga posibilidad de incrementarse. Pero, tratándose de un creador contemporáneo, el proceso evolutivo en el que se ven envueltos tanto él como su obra no permite más que obtener una imagen fija de dicha evolución en el momento de acercarse a un trabajo en particular de su producción, sobre todo si se trata de una composición temprana. El análisis de dicha obra, en la mayoría de las ocasiones, nos brindará fundamentalmente testimonio de sí misma y de la relación recíproca con la personalidad artística del autor, manifiesta en ese preciso momento de creación. De esta forma estamos en posibilidad de conocer de alguna manera el pensamiento musical del artista en ese espacio de tiempo que ocupó la concepción de la pieza en particular y, sin embargo, no podremos generalizar en cuanto a las peculiaridades que definan el estilo interpretativo requerido para su obra como un todo. Esta es la situación de la *Sonata para Contrabajo solo* de Emil Tabakov.

El autor de esta *Sonata* es una de las personalidades más sobresalientes del mundo cultural búlgaro, un músico multifacético y un artista con una muy importante presencia internacional. Nacido en 1947 en Ruse, Bulgaria, Emil Tabakov se graduó en 1974 de la Academia Musical Estatal Búlgara como contrabajista y director de orquesta y en 1978 como compositor. Aunque fue uno de los más brillantes discípulos de Todor Toshev, este último considerado como el pilar de la escuela búlgara de contrabajo, y Tabakov se declara aún hoy como contrabajista activo, en realidad ha desarrollado su brillante carrera principalmente como director al frente de prestigiosas orquestas en toda Europa, Estados Unidos, el Cercano y Lejano Oriente, Australia y Sudamérica. Ha abordado con su versátil batuta todos los géneros sinfónicos en un repertorio que abarca los más variados estilos, desde el clásico y romántico hasta el contemporáneo, y es considerado un extraordinario intérprete de ópera. A pesar de tan deslumbrante trayectoria en la dirección de orquesta, su vocación de compositor ha encontrado siempre manera de manifestarse y no ser eclipsada por las otras expresiones de su talento musical. Tabakov no es el caso del instrumentista

que compone para proveerse a sí mismo de repertorio original, antes bien, su necesidad creativa lo ha impulsado a seguir el camino del compositor independientemente del que siguiera como intérprete, con felices cruces en ese andar. Así, aunque su *Concierto para Contrabajo* (1975) nació tres años antes de haberse graduado como compositor, éste no es un primer intento pretencioso de abordar una forma instrumental grandilocuente para exhibir a su instrumento o exhibirse mediante él, más bien es la continuidad en el construir su propio camino marcado por el impulso de plasmar sus ideas musicales en papel y que es precedido, por lo menos, por dos obras anteriores: los ballets *Sashka* (1967) y *Elena de Pristis* (1969).

Su actividad en el terreno de la composición ha sido ininterumpida y así su producción se ha incrementado con música de los más variados géneros tanto sinfónicos como de cámara para muy diversas dotaciones, entre las cuales encontramos varias obras dedicadas a su instrumento.¹ Es en esta relación con el contrabajo que Tabakov parece tener cierta fascinación con las posibilidades sonoras del instrumento solo, ya que, si bien no exclusivamente, su aproximación creativa al mismo lo ha llevado a componer varias obras sin otra dotación que el más grave de los instrumentos de cuerda. De esta línea de pensamiento musical proviene su famosa pieza *Motivy*, que forma parte del repertorio obligado de algunos concursos internacionales para contrabajo y su *Sonata para Contrabajo solo*, de la que se ocupa esta investigación.

Si bien la composición de obras para un instrumento solo alcanzó un esplendor inusitado durante el siglo XX, la creación de música pensada para ser ejecutada por un instrumento de cuerda solo se remonta hasta el siglo XVII con el auge del violín y los violinistas italianos. Sin embargo, dicha expresión no fue terreno exclusivo de este instrumento ya que, en la misma centuria, existen ejemplos de repertorio para violonchelo solo compuestos también por músicos de la península italiana.² No obstante, de este concepto sonoro los ejemplos más famosos, tanto por su arte como por sus requerimientos técnicos, quizás sean las *Sonatas y Partitas* para violín solo y las *Suites* para violonchelo solo de J. S. Bach. Estas obras sientan el precedente en el cual se basan las aspiraciones

¹ Para una lista de obras de Tabakov consultar el Anexo 6.

futuras tanto de compositores como de intérpretes. Desafortunadamente el repertorio individual de cada uno de los cuatro integrantes de la moderna familia de cuerda frotada no corrió con la misma suerte.

El violín ha sido talvez el más afortunado de todos, ya que, desde el siglo XVII y hasta la fecha, la producción “a solo” dedicada a dicho instrumento no ha cesado. Dicha producción se ha visto beneficiada al reflejar la evolución de los diferentes lenguajes, técnicas, formas y pensamientos musicales de los compositores que han mantenido a este instrumento en la mira constantemente.

El violonchelo, después de las obras maestras que Bach le dedicó en este género tuvo que esperar, de acuerdo con Stowell, cerca de doscientos años para la aparición de obras importantes específicamente “a solo”.³

La viola y el contrabajo han tenido que esperar prácticamente hasta el siglo XX para realmente contar con un repertorio “a solo”. La atención prestada por los compositores a la creación de música monoinstrumental para viola, parece ser una consecuencia natural de la experiencia obtenida al escribir para violín y violonchelo solos, así las sonatas para viola sola que compositores tan famosos como Hindemith⁴ y Donatoni compusieron, pasaron a formar parte del repertorio de este instrumento.

Sin embargo y a pesar de la atención prestada a los otros miembros de la familia en la composición de música “a solo”, el contrabajo tardó mucho más tiempo en ser objeto central de piezas dedicadas en exclusividad. Un ejemplo muy claro de esta falta de interés inicial lo constituye la obra del importante compositor alemán Max Reger. Su interés por el género “a solo” es evidente en su catálogo de composiciones: *Preludios y Fugas para violín solo* Op. 131a, *Tres Suites para cello solo* Op. 131c y *Tres Suites para viola sola* Op. 131d,⁵ pero nada escrito para contrabajo. La lista anterior es sólo un ejemplo de que el

² Stowell reporta *Ricercare* Op. 1 (1687) de Giovanni Degli Antoni, *Ricercari per violoncello solo* (1689) de Domenico Gabrielli y *Trattenimento musicale sopra il violoncello a solo* (1691) entre las primeras obras compuestas para violonchelo solo (Stowell 1999:137).

³ Stowell señala que durante este período de casi doscientos años sólo aparecieron contribuciones menores como: *Capricho en forma de Chacona* Op. 43 y *Suite* Op. 56 de Julius Klengel, las *Fantasías Operáticas* de Offenbach y *Tema y variaciones* de Sibelius (Stowell 1999:138).

⁴ Hindemith escribió no sólo una, sino varias sonatas para viola sola: Op. 11, No. 5; Op. 25, No. 1 y Op. 31, No. 2 (Williams 1979:25).

⁵ Grim 1988:33

contrabajo en un principio no estaba considerado por los compositores como un instrumento interesante para sonar solo.

Aunque podríamos especular respecto a algunos manuscritos como *Partite sopra diverse sonate* de G. B. Vitali, *Balli Diversi* de Giuseppe Colombi y la *Sonata* de Antonio Giannotti que, de acuerdo con Stowell, en sus títulos o prefacios indican que son obras preferiblemente para “basso” o “violone” sin acompañamiento y no para “violoncello”,⁶ lo cierto es que, de las obras pertenecientes al género y que los contrabajistas hoy en día reconocen como tal y ejecutan, quizá sean los *Seis Valses para contrabajo solo* de Domenico Dragonetti (1763-1846) la obra más antigua y probablemente la única anterior al siglo XX. La falta de una tradición en este terreno ha llevado a incursiones en la composición de obras que copien o recuerden estilos del pasado, así la *Suite en el Estilo Antiguo* para contrabajo solo de Hans Fryba, escrita a mediados del siglo pasado, emula las *Suites* para violonchelo de Bach y provee al repertorio contrabajístico con material escrito en un lenguaje que imita al del siglo XVIII. Por otro lado, si ciertamente los compositores de la vigésima centuria se tardaron en descubrir al contrabajo con todas sus posibilidades expresivas para la ejecución monoinstrumental, cuando lo hicieron, el resultado en cuanto a la cantidad de obras compensó el tiempo de olvido. Se han escrito desde entonces muchísimas obras para contrabajo solo con los más variados resultados. Quizá lo realmente interesante de este fenómeno es que ya no es la situación del instrumentista-compositor la que se produce, sino que son los compositores de profesión los que se echan a hombros la responsabilidad de escribir para este instrumento. Dentro de este marco es donde resalta la importancia de la *Sonata para contrabajo solo* de Tabakov, ya que, si bien tiene en su escritura el conocimiento perfecto de las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento –saber que talvez solamente puede poseer el instrumentista consumado– el trabajo de síntesis reflejado en ella es el del pensamiento de un compositor maduro y que conoce los “trucos del oficio”.

La forma escogida por Tabakov para esta obra (sonata), parece estar en feliz matrimonio con el medio de expresión (instrumento de cuerda solo) por lo menos durante el siglo XX. Eaglefield considera las sonatas y otras piezas para un instrumento melódico sin

⁶ Stowell 1999:138

acompañamiento, el límite último al que llegó, en la pasada centuria, la tendencia hacia una simplificación cada vez mayor de la orquesta.⁷ Bajo esta luz, si revisamos las listas de obras de Reger, Hindemith, Windsperger, Jarnach y Kodály, encontraremos que, para instrumento de cuerda sin acompañamiento, el tipo de composición más recurrente es la sonata.

Ahora bien, la pregunta obligada es: ¿a qué se refiere la palabra “sonata” en el título de una pieza para instrumento de cuerda solo? Si damos por hecho que dicho título ha aparecido en las más diversas obras pertenecientes a diferentes etapas históricas de la música, es obvio pensar que no estamos hablando del mismo tipo de sonata siempre, pues dicha forma ha evolucionado a lo largo de los siglos. De acuerdo con Newman, a pesar del “vasto golfo” que separa, con respecto al tipo y grado de relación, una pequeña “*Suonata*” para órgano de Bacheire (1605) y una Sonata de Hindemith, es posible enumerar rasgos básicos que han prevalecido a lo largo de por lo menos las principales corrientes de la historia de la sonata, y que son los siguientes:

- 1) La sonata ha sido siempre una pieza instrumental, esto si obviamos algunos raros ejemplos escritos para una o más voces.
- 2) Ha sido amplia y casi consistentemente limitada a la música de solo o de cámara, esto es, música para una dotación de uno a cuatro ejecutantes.
- 3) Ha usualmente constado de un ciclo de varios movimientos contrastantes a pesar de existir algunos importantes ejemplos en un movimiento.
- 4) Ha consistido principalmente de música “absoluta”, si soslayamos, también en este rubro, algunas notables excepciones.⁸
- 5) Ha materializado los más amplios principios estructurales y, por lo tanto, ha provisto los más extendidos diseños en música “absoluta”.
- 6) La sonata generalmente ha servido con fines estéticos o de diversión más que a propósitos utilitarios, aún en la época barroca.⁹

⁷ Eaglefield 1927:339

⁸ Para una discusión sobre música absoluta en contraste con la música de programa *vid.* Scruton 1980:26, 27.

⁹ Newman 1983:7

El análisis detenido de las características anteriores da a entender el porqué la relación entre sonata e instrumento de cuerda solo es tan estrecha, pues los recursos de uno sirven perfectamente a los propósitos de la otra.

En el caso de la *Sonata* de Tabakov todos los rasgos descritos por Newman se encuentran presentes: es una pieza instrumental “a solo” que consta de música “absoluta” y cuyo fin es estético. La descripción anterior cubre plenamente los incisos 1, 2, 4 y 6, los incisos 3 y 5 también están contenidos en dicha obra, sin embargo es necesario profundizar en ellos para su cabal entendimiento.

La *Sonata para contrabajo solo* tiene indicaciones de *tempo* contrastantes que la dividen en tres grandes partes: *Largo-Allegretto-Largo*. No obstante este hecho, la ejecución es ininterrumpida y sin que exista una delimitación tajante entre las partes. Esta situación nos deja por el momento abierta la posibilidad esbozada en el inciso *c* de la lista de Newman, pues si bien tenemos tres partes contrastantes, es importante saber si cada una puede ser considerada como un movimiento o si la sonata entra en la categoría de las “de un solo movimiento”. La búsqueda de los principios estructurales de la obra a los que hace mención el inciso *e*, es la clave para definir plenamente este trabajo de Tabakov.

De acuerdo con Griffiths en el siglo XX la palabra “Sonata” como título ha sido utilizada en el mismo sentido que en el siglo XIX, es decir, ha sido aplicada para definir “trabajos sustanciales para uno o dos instrumentos”. Las líneas generales de esta afirmación coinciden con lo expresado anteriormente por Newman mas, por otro lado, la comparación que hace Griffiths entre la sonata del siglo pasado y la de su predecesor profundiza en el tema de la estructura que nos interesa. Griffiths señala que tanto en el siglo XX como en el XIX la palabra “Sonata” implicaba la forma sonata, por lo menos en el primer movimiento, no obstante, de acuerdo con este autor, en el siglo XX los problemas para definir la forma sonata son inmensos:

El patrón básico de afirmación-desarrollo-afirmación resuelta no es poco común entre los compositores tonales del siglo [XX], [...] pero el significado de desarrollo y recapitulación puede haber sido alterado ante la ausencia de las funciones tonales que les dieron origen a estos conceptos.¹⁰ Por ejemplo, el

¹⁰ Si bien entendemos que la designación tradicional en español del patrón básico de la forma sonata es exposición-desarrollo-reexposición, hemos querido guardar en la traducción el sentido original de la definición del autor por considerarlo más general y estilizado y por lo tanto concordante con el concepto de “forma sonata” en el siglo XX.

desarrollo puede ser reemplazado por una extensión del espacio armónico (Webern: *Sinfonía*), por algún proceso lógico de transformación (Davies) o, muy comúnmente por una textura más densa y un cambio más rápido.¹¹

Este último concepto de estilización del desarrollo en la forma sonata, llama la atención con respecto al trabajo de Tabakov, pues el *Allegretto* central que encontramos en la estructura básica de la *Sonata para contrabajo solo*, descrita anteriormente, corresponde perfectamente al incremento de velocidad y textura al que hace referencia Griffiths. Esta idea nos sugiere la búsqueda, en la obra referida, de las características de la forma sonata bajo un concepto estilizado que englobe la totalidad de la pieza.

La aproximación a este análisis debe estar abierto a la complejidad de la forma sonata y su evolución. Desde esta perspectiva la forma sonata es más que nada una guía mediante la cual podemos entender el plan de concepción del autor, el funcionamiento coordinado e interdependiente de las partes que conforman la obra y la integración de la misma, o expresado en palabras de Cook:

Si uno piensa que el propósito de analizar una sonata es el mostrar que es sonata, entonces poco es ganado en el ejercicio. Pero si uno muestra *como* una pieza es sonata, la "forma sonata" funciona como un atajo a toda clase de resultados analíticos. Porque lo interesante no es la conformidad sino la variedad de las formas sonata.¹²

De acuerdo con Cook, si una pieza está construida en forma sonata debe de alguna manera ajustarse a los segmentos descritos por el Diagrama 1:¹³

Diagrama 1

(Introducción)			
Exposición	A	B	(Codetta)
	1a Tonalidad.....	2a Tonalidad.....	
(Repetición de la exposición)			
(Desarrollo)			
Recapitulación	A	B	(Coda)
	1a Tonalidad.....		

¹¹ Griffiths 1986:170

¹² Cook 1987:264

¹³ Cook 1987:265

En el Diagrama 1 todos los segmentos mostrados entre paréntesis son opcionales, de manera tal que los únicos verdaderamente indispensables son la exposición y la recapitulación, y dentro de la exposición la división en de las áreas temáticas en primera y segunda (que corresponden a A y B).¹⁴

Si bien no es la intención del presente estudio el hacer un análisis exhaustivo de los recursos compositivos de la *Sonata*, sí es importante definir el tipo de lenguaje utilizado por el autor, para poder establecer las relaciones que le dan coherencia a la pieza dentro de la forma sonata.

De manera muy general y amplia podemos decir que existe en la obra la utilización del lenguaje modal y una manipulación interválica de él. Más que la utilización de un modo o escala modal propiamente es el establecimiento de un centro modal,¹⁵ la referencia que Tabakov hace a este lenguaje. Así, los giros melódicos que establecen el mencionado centro modal se forman a partir de la manipulación de un tetracorde básico de 1/2 tono–tono–1/2 tono. El cambio de este centro modal y la manera de hacer la transición es básicamente lo que forma el discurso en la primera parte del *Largo* inicial. Para diferentes momentos del primer *Largo*, Tabakov elige como centros modales los sonidos de las cuerdas abiertas del contrabajo, por lo tanto el material básico que se establece para la primera área temática son los cuatro tetracordes del Ejemplo 1:

Ejemplo 1



Esto no quiere decir que las relaciones interválicas del material permanezcan inmutables, sobre todo en el tetracorde complementario de la escala, sin embargo la relación básica entre el tercero, segundo y primer grado siempre es guardada y por lo tanto el centro modal siempre es identificable.

Sobre este material básico Tabakov presenta un primer tema escrito, como todo el primer *Largo*, sin barras ni indicación de compás (Ejemplo 2):

Ejemplo 2



En definición de Cook “la función de un tema es la de establecer la tonalidad”, este concepto tonal, al ser traducido al contexto que estamos tratando, nos hace ver que el material melódico del Ejemplo 2 cumple perfectamente con su función de establecer el centro modal, en este caso la nota *Re*. Lo mismo sucede con los siguientes cambios que se dan a lo largo de la primer área temática en donde cada vez se establece de manera clara la nota sobre la que se construye el material modal. Aunque los rasgos melódicos no son idénticos, sí son muy parecidos y no dejan duda sobre cuál nota recae la función de centro. Es interesante señalar que la distinción de la nota que está fungiendo como eje siempre es marcada con la escritura de cuerdas dobles al unísono o a la octava de la misma. Esto es evidente en el caso de la nota *Re* en el Ejemplo 2 y en los fragmentos ilustrados por el Ejemplo 3 para las notas *Mi*, *La* y *Sol*.

Ejemplo 3



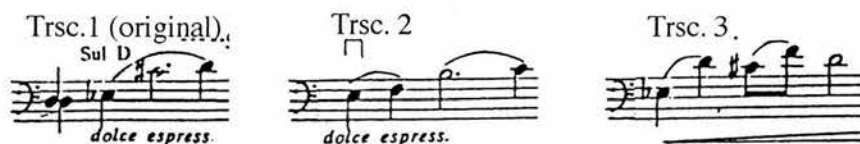
Aunque el material de transición entre los cambios tiene una labor de conducción de los mismos, esto no significa que su contenido temático sea de poca importancia. Por ejemplo, el material de transición que une el primer cambio de centro modal (Ejemplo 4), es citado textualmente en el segundo *Largo*, lo que nos sugiere una reexposición.

Ejemplo 4



El primer motivo de este material de cambio es utilizado para formar, mediante alguna variante, el motivo inicial de las siguientes transiciones (Ejemplo 5):

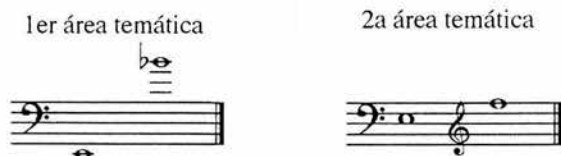
Ejemplo 5



Bajo la óptica de la forma sonata, existe en esta obra de Tabakov una segunda área temática conformada principalmente por un cambio de textura a base de un incremento en el movimiento y un cambio en el registro utilizado cuya comparación ilustra el Ejemplo 6:

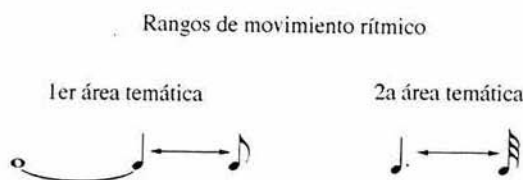
Ejemplo 6

Registros



Aunque la velocidad del pulso general no es alterada, la subdivisión de las figuras rítmicas se aumenta con el consecuente incremento de movimiento. La relación guardada por las figuras rítmicas entre las dos áreas temáticas es de 1:4. Esta relación y las figuras rítmicas máximas y mínimas involucradas en cada área temática se ilustran en Ejemplo 7:

Ejemplo 7



Con este concepto de textura, Tabakov presenta el tema de la segunda área temática que se ilustra en el Ejemplo 8:

Ejemplo 8



El complemento de este discurso se desarrolla bajo el concepto de aumento constante de los dos factores que hemos visto anteriormente: movimiento (uso de figuras rítmicas cada vez menores) y registro (uso de alturas cada vez más agudas) (Ejemplo 9):

Ejemplo 9



Este incremento produce una carga emotiva cada vez mayor hasta desembocar en un clímax de resolución retardada, descrito así por estar la resolución precedida de un silencio

súbito que retiene por un instante la emoción. El acorde en *pizzicato* que hace las veces de punto climático más alto, se convierte en motivo temático de unidad en toda la *Sonata*. Este motivo, en realidad, aparece insinuado desde la primer área temática de manera meramente conceptual. Los diferentes centros modales establecidos a lo largo de ésta primera instancia de ideas forman en su conjunto el acorde *Mi, La, Re, Sol*, que son las cuatro cuerdas del contrabajo abiertas, dicho acorde es el mismo que finalmente se materializa en este clímax y que aparecerá a lo largo de las diferentes partes de la *Sonata*.

La parte final, de lo que llamaremos la exposición, consta de una *codetta* que hace de manera muy condensada la mención de elementos anteriores. Primero, el clímax alcanzado es manejado de una manera muy hábil: prolongándolo y dejándolo relajarse por sí mismo mediante la combinación de dos componentes, provenientes cada uno de ambas partes temáticas. La prolongación se hace con la extensión del registro agudo aún más allá de lo alcanzado en la segunda área temática, sin embargo el movimiento se restringe al uso de figuras rítmicas procedentes de la primera (Ejemplo 10):

Ejemplo 10



De esta forma se produce un decremento paulatino de la tensión que, a través de la memoria de la estructura de los tetracordes de la primer área temática, desemboca en el *Allegretto* (Ejemplo 11):

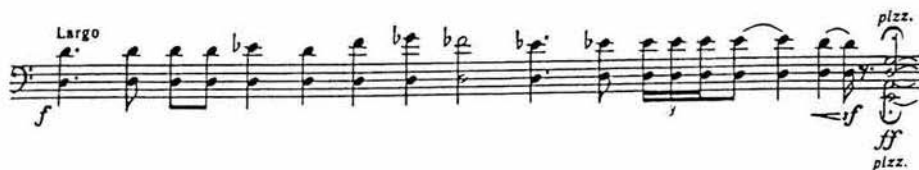
Ejemplo 11

De alguna forma el *Do#* final de este pasaje funciona como sensible y recuerda el primer centro modal, preparando el ataque a la siguiente sección (*Allegretto*) la cual analizaremos después.

Pasaremos ahora al análisis del segundo *Largo*, para tener los elementos comparativos de forma más cercana y facilitar así su relación con los ejemplos anteriores.

La idea general de esa sección, vista como reexposición, es la abreviación o contracción de los elementos provenientes de la exposición o primer *Largo*, el cambio de colores de los mismos (mediante cambio de octava, *pizzicato*, armónicos artificiales, pasajes enteros sobre una sola cuerda, etc.) y la eliminación del cambio de centro modal. Tabakov vuelve a presentar el tema de la primer área temática (Ejemplo 2) de manera condensada. El tema esta vez es presentado en la octava superior pero el bordón de la cuerda de *Re* abierta es conservado (Ejemplo 12):

Ejemplo 12



El acorde de las cuatro cuerdas abiertas del contrabajo tocado en *pizzicato* vuelve a tener presencia como recordando y condensando los cuatro centros modales y coronando el *crescendo* del primer tema.

El material de transición que condujo del primer centro modal al segundo (Ejemplo 4) es citado textualmente pero, como sucede con el primer tema, está presentado en esta ocasión una octava arriba (Ejemplo 13):

Ejemplo 13



En el ánimo de la abreviación, no hay establecimiento de otro centro modal y el complemento de este material de transición nos lleva directamente a la reexposición de la segunda área temática (Ejemplo 14) que, aparte de la contracción que Tabakov hace con la desaparición de dos notas, es idéntica en todos sentidos a la de la exposición (Ejemplo 8).

Ejemplo 14



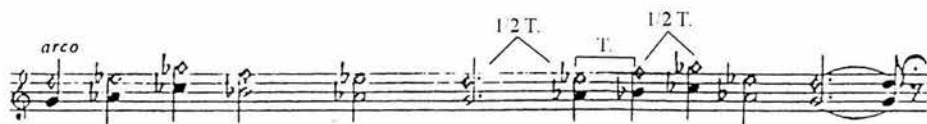
De modo contrario a la exposición, esta vez el complemento del segundo tema no lleva a un clímax, sino que forma un puente para enlazar con una repetición del tema de la primera área (Ejemplo 2), esta vez en la octava original de la exposición y con el mismo bordón de la cuerda de *Re* suelta, pero con un cambio de color que se logra gracias a la ejecución en *pizzicato* (Ejemplo 15):

Ejemplo 15



Finalmente tenemos una *coda* formada por dos secciones. La primera sección está elaborada con el material usado en la *codetta* en base a los tetracordes modales iniciales (1/2 tono–tono–1/2 tono) (Ejemplo 11) y sigue las dos tendencias que se impuso Tabakov para la reexposición: la abreviación y el cambio de color, esta vez con el uso de un registro más alto, por medio de armónicos artificiales (Ejemplo 16):

Ejemplo 16



La segunda sección de la *coda* está formada por la última aparición del tema inicial (ilustrado previamente por el Ejemplo 2) en su forma más contraída y con la reiteración del centro modal en *Re* (Ejemplo 17). Hay que resaltar que la nota eje durante todo el segundo *Largo* siempre fue la misma (*Re*), lo cual es muy importante para el concepto estructural de la obra. *Re* fue el primer centro modal que se estableció en el *Largo* inicial, su aparición y permanencia durante toda la sección final, hace alusión a la relación existente entre primer área temática y reexposición que se presenta en la forma sonata escrita en el lenguaje tonal. En este último lenguaje ambas partes están en tónica. Así, en la sonata de Tabakov, la primer área temática y el último *Largo* tienen el mismo centro modal.

Ejemplo 17



Como hemos podido observar, existe la idea de exposición–reexposición sugerida por la repetición de temas y materiales y el establecimiento de dos áreas temáticas, además de algunos otros elementos que aparecen como no fundamentales en el diagrama de Cook, por lo tanto la idea de ver al *Allegretto* de la *Sonata* como una sección de desarrollo está justificada. Bajo esta luz, en la el *Sonata para contrabajo solo* vemos que el desarrollo se elabora mediante el recurso descrito por Griffiths para lenguajes no tonales.¹⁶ Existe un incremento de velocidad que hace la textura más densa. Este aumento de movimiento se da a todos niveles. Primero la indicación de *tempo* cambia de *Largo* a *Allegretto*, el pulso cambia de cuarto en la exposición a octavo en el desarrollo, el movimiento rítmico es constante con la aparición de divisiones de dieciseisavos y como elemento que merece especial atención encontramos la indicación y cambio de compás con la consabida distribución de acentos agógicos específicos. Este último concepto, además de introducir momentos téticos y anacrúsicos de una manera específica en un espacio más estrecho en relación a la exposición, hace mención a un ritmo de concepción eslava con sus constantes

cambios de compás.¹⁷ A pesar de la presencia de compases compuestos y la nacionalidad de Tabakov no existe la posibilidad de hablar de un Ritmo Búlgaro en el desarrollo de la *Sonata*, ni siquiera de forma estilizada, por falta de elementos característicos específicos. Esto no es posible por lo menos en el sentido en que lo concibe y describe Bártok¹⁸.

El *Allegretto* central presenta una forma ternaria simple (A+B+A'), en donde B lleva la carga mayor de incremento en la textura y conduce en consecuencia al punto climático más alto antes de regresar a una versión de A, ligeramente comprimida, que desemboca en la reexposición (Cuadro 1):

Cuadro 1

Allegretto (Desarrollo)		
A	B	A'
comp. 1-47	comp. 48-73	comp. 74-97

El clímax referido anteriormente es logrado mediante recursos percutivos que llevan la textura sonora hasta sus máximas densidades (Ejemplo 18):

Ejemplo 18

68

11

Golpear con la mano izq. el diapasón

Pegar en las cuerdas

Golpear el cuerpo del instrumento con la mano izq.

Detailed description: The image shows a musical score for a piano piece, starting at measure 68. The score is written on a single staff with a treble clef. It features a series of rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, often grouped together. Above the staff, there are several circled 'x' marks indicating percussive techniques. The first annotation, 'Golpear con la mano izq. el diapasón', is positioned below the first few measures. The second annotation, 'Pegar en las cuerdas', is positioned above the staff in the middle section. The third annotation, 'Golpear el cuerpo del instrumento con la mano izq.', is positioned below the staff in the final section. The score ends with a double bar line.

¹⁶ Véase p. 166 de este estudio.

¹⁷ Quizá podemos citar como uno de los ejemplos más representativos de esta asimilación del concepto eslavo del ritmo en la música "de concierto" la "Canción Rusa" de la ópera *Maura* de Igor Stravinsky.

¹⁸ Para Bártok dos características esenciales del ritmo búlgaro son: "el valor dado por el denominador de la fracción que indica el compás es extraordinariamente breve (cerca de 300-400 de metrónomo)"; y los valores no son agrupados simétricamente presentando generalmente un alargamiento en alguno o varios de los pulsos (Bártok 1997:164-173).

Los elementos melódicos de este desarrollo derivan de los materiales de la exposición. Fundamentalmente encontramos la manipulación del material melódico de la primer área temática. Los tipos de manipulación son diversos y no precisamente uniformes. Aunque no citaremos de manera detallada la forma en que es elaborado este material, veremos algunos momentos con el ánimo de relacionarlos con la exposición.

La relación más obvia es la imitación interválica dada de diferentes maneras y, algunas veces, presentada en dos o más versiones simultáneamente, este es el caso del primer motivo del *Allegretto* en donde podemos ver una célula derivada de una parte del primer tema de la exposición (Ejemplo 19) y simultáneamente la inversión de otra célula complementaria del mismo tema con la ortografía ligeramente variada escrita en las notas nones del motivo (Ejemplo 20).

Ejemplo 19

Exposición
primer área temática



Ejemplo 21



Este tetracorde modal referido es material melódico usado en las tres partes que componen el desarrollo y siempre es encontrado en el motivo inicial de cada una de ellas. Así como el Ejemplo 21 ilustra su uso en la sección A, el Ejemplo 22 lo muestra en el motivo inicial de la sección B:

Ejemplo 22



De la misma manera la sección A' del desarrollo inicia con un motivo basado en la misma estructura (Ejemplo 23):

Ejemplo 23



Otro de los motivos usados en el desarrollo y que le dan unidad a toda la pieza, al menos en concepto, es el acorde formado por las notas correspondientes a las cuatro cuerdas sueltas del contrabajo. Este acorde ya lo vimos en la primer área temática de la

exposición insinuado por los cuatro centros modales, en la segunda área temática como acorde en *pizzicato* en el punto climático más alto, en la *codetta* como elemento puente y reexpuesto en la recapitulación de forma sintética. En el desarrollo lo encontramos manipulado en varias formas, como acorde arpegiado con arco (Ejemplo 24), escondido en un *ostinato* de dos notas (*Mi* y *La*) pero completado auditivamente con *appoggiature* (Ejemplo 25) y quebrado con una mezcla de colores entre arco y *pizzicato* (Ejemplo 26).

Ejemplo 24



Ejemplo 25



Ejemplo 26



Existe también en el *Allegretto* la elaboración inspirada en la idea del movimiento melódico de ciertos motivos del primer *Largo*, que sustituye una cita textual de ellos. La célula interválica –segunda ascendente-tercera descendente–, bien podría derivar de un fragmento del tema inicial de la obra (Ejemplo 27) que es usado muchas veces de forma

literal o variada (inversión, espejo, cambio de ortografía, etc.) a lo largo de ambas áreas temáticas de la exposición.

Ejemplo 27



Sin embargo, lo importante es que esta idea interválica genera un motivo que es reiterativo y caracteriza al desarrollo (Ejemplo 28 y Ejemplo 29):

Ejemplo 28



Ejemplo 29



La variedad y cantidad de los recursos compositivos utilizados por Tabakov son muy amplias y no es la intención del presente estudio hacer un análisis exhaustivo de los mismos y su función en la *Sonata*, más bien el objetivo es encontrar la información necesaria y suficiente que permita establecer una estructura y crear una plataforma sobre la cual se puedan sustentar ciertas decisiones relativas a la interpretación de esta obra. Los conceptos vistos anteriormente permiten establecer una estructura que se ajusta, a nuestro juicio, a la de la forma sonata en un movimiento y que ilustra el Cuadro 2:

Cuadro 2

Primer <i>Largo</i> (Exposición)			<i>Allegretto</i> (Desarrollo)			Segundo <i>Largo</i> (Reexposición)		
1er. área temática (α)	2a. área temática (β)	Codetta	A	B	A'	1er. área temática (α')	2a. área temática (β')	Coda
Establecimiento y cambio de centros modales	Aumento de mov. y extensión de registro		Comp. 1-47	Comp. 48-73	Comp. 74-97	Establecimiento de un solo centro modal		
			Incremento de textura y velocidad	Punto climático más alto		Abreviación y cambio de color		

Con dicha estructura en mente pasaremos a abordar algunos de los momentos interpretativos más interesantes desde el punto de vista de los recursos técnicos y/o expresivos contenidos en la *Sonata*.

Por las condiciones particulares de Emil Tabakov, nos parece evidente que en el caso de la *Sonata para contrabajo solo* tanto los recursos técnicos, así como los expresivos utilizados en la obra formaron un todo en la mente del compositor desde el principio. Indudablemente Tabakov contempló las posibilidades sonoras a explotar y la viabilidad de ser ejecutadas desde el punto de vista del instrumentista y su perspectiva de compositor se hizo cargo de ellas en cuanto a su organización, expresión y carga emotiva en un proceso simultáneo y seguramente natural. Es por ello que, al hablar de estos dos tipos de recursos en esta obra, no es necesario separarlos pues se comprenden como íntimamente ligados.

Un ejemplo muy claro de lo expuesto anteriormente es el uso que Tabakov da a las cuerdas dobles como un recurso amplio que incluye variados conceptos. Cada uno de ellos, si es bien entendido desde el punto de vista del intérprete, plantea diferentes retos de ejecución. Así cuando el uso de dos cuerdas está orientado hacia la escritura contrapuntística (Ejemplo 2), la tarea del instrumentista es la de resaltar el movimiento melódico que corresponda, sin eliminar del contexto a la segunda voz. Esto implica un control del arco que permita destacar la primera voz sin anular el efecto de los dos sonidos simultáneos. En pasajes lentos, como el del primer tema de la exposición, esto se complica, pues el uso de un arco largo y lento requiere de un control absoluto del mismo.

Cuando el uso de dos cuerdas pretende un incremento de textura (Ejemplo 25) la labor del ejecutante recae en el balance de las dos notas y generalmente en una proyección muy clara del pulso rítmico. El ejemplo visto ilustra la voluntad explícita del compositor de esta proyección rítmica casi percusiva que Tabakov expresa mediante el requerimiento de la reposición del arco (\sqcap) prácticamente en todas las notas que componen el motivo. Esto es recurrente durante todo el *Allegretto* siempre que aparece este motivo de textura, culminando con la real percusión del instrumento en el punto climático más alto del desarrollo (Ejemplo 18).

Bajo un concepto armónico de las cuerdas dobles (Ejemplo 30), el autor de la *Sonata* plantea al contrabajista la dificultad de afinación que implica el viaje constante por el diapasón entre todas las regiones del instrumento (brazo, caja y posición intermedia). La mano se debe adaptar a cada una de las situaciones dependiendo de las notas involucradas y la región de que se trate para buscar la correcta emisión de cada bloque armónico que, en pasajes como el ilustrado, conducen la estructura de la pieza. Este mismo fragmento demanda un tratamiento particular en cuanto al balance dinámico entre los dos tipos de notas dobles que contiene. Las notas dobles *Mi-La*, juegan un papel de *ostinato* (muy parecido al caso señalado anteriormente), las otras combinaciones de dos notas simultáneas tienen el verdadero movimiento armónico de conducción que es necesario destacar.

Ejemplo 30



Finalmente, Tabakov también usa las cuerdas dobles como un recurso dentro de su paleta de colores (Ejemplo 31). En la mayoría de los casos, estos juegos de colores se relacionan directamente con la manera de emisión del sonido, como sucede en el ejemplo que nos ocupa, la articulación simultánea de diferentes técnicas de producción del sonido es lo que constituye el reto interpretativo. La ejecución al mismo tiempo de arco y *pizzicato*

necesariamente implica el uso de las dos manos (una en cada tipo de emisión) esto en sí mismo ya plantea al cerebro del ejecutante un problema de balance por la diferencia de los movimientos involucrados. La situación se vuelve más delicada cuando la mano izquierda se encuentra ocupada pisando la nota que produce el arco, esto le quita libertad de movimiento, obligando a que la nota en *pizzicato* sea articulada con alguno de los dedos libres de la misma (mano izquierda) en un rango de movimiento limitado. El balance entre ambas notas y la relajación de la mano izquierda al ejecutar el *pizzicato* son los rubros que hay que cuidar.

Ejemplo 31



Los juegos de color en la *Sonata* no sólo se limitan a las cuerdas dobles. Tabakov escribe también varios pasajes específicos para ser ejecutados sobre una sola cuerda, esto es con el ánimo de buscar el timbre determinado dado por esa ubicación, lo que puede ser ilustrado con un fragmento del segundo *Largo* (Ejemplo 32). En un pasaje de este tipo existen dos dificultades para el intérprete, la primera radica en los constantes cambios de posición y la segunda y, talvez más importante, se relaciona con la compensación que se debe hacer en dos áreas determinadas del arco: el peso y la ubicación. El peso del arco debe aumentarse o disminuirse dependiendo de la posición de la mano izquierda, pues la resistencia de la cuerda cambia mientras más grande o chica sea su parte vibrante y el mayor o menor grosor de la misma. Determinada también por este último factor, la ubicación del arco en el espacio diapasón–puente debe ser alterada, a fin de igualar o destacar “luces y sombras”. Ambos elementos del arco deben ser considerados e intuidos por el ejecutante, dependiendo del momento musical y de la cuerda involucrada en el mismo.

Ejemplo 32



Contrario a muchos compositores que no son contrabajistas, que no conocen el instrumento a profundidad o cuya concepción del contrabajo como instrumento solista se restringe a la imitación del violonchelo, Tabakov utiliza todo el registro del contrabajo desde la nota más baja (*Mi₁*) hasta una muy alta que se encuentra inclusive fuera del diapason (*do₂*). Si bien esto en sí mismo no es un reto técnico, requiere de parte del ejecutante de un conocimiento amplio del instrumento y su técnica. Ahora bien, el amplio registro utilizado por el compositor le da una gran libertad al discurso musical, mismo que sí plantea problemas relativos al registro mediante grandes saltos interválicos. Uno de ellos es ilustrado por el Ejemplo 33, en donde el acorde *Mi, La, Re, Sol*, por ser ejecutado con las cuerdas al aire, obliga a la mano izquierda a salir de posición y no tener contacto con el diapason, la realización de este salto de la “nada” a la nota *Fa#* en la parte más aguda de la caja, depende totalmente de la imagen auditiva y la buena técnica del instrumentista.

Ejemplo 33



Como ya hemos visto, el acorde antes referido (*Mi-La-Re-Sol*) tiene muchas presentaciones a lo largo de la obra. Cada una de estas presentaciones requiere una diferente técnica de ejecución. Aunque estas técnicas en sí mismas no representan dificultades particulares, requieren, por parte del instrumentista, de una idea clara de lo que se está buscando musicalmente. En la aparición del acorde que ilustra el Ejemplo 33, ya sea que se decida llevarlo a cabo con la mano izquierda o con el pulgar de la derecha, es importante no resaltar ninguna nota por encima de las demás y evitar al máximo el efecto de *arpeggiato*. Básicamente los requerimientos son los mismos en la situación ilustrada por el Ejemplo 24,

simplemente en esta ocasión la responsabilidad recae en el manejo del arco y, aunque el efecto *arpeggiato* es inevitable en este tipo de pasajes, se debe minimizar al máximo para lograr una sensación de emisión simultánea, sobre todo teniendo en cuenta la brevedad rítmica de este acorde. Tal vez por la naturaleza *arpeggiato* inevitable en este último pasaje, es buena idea homogeneizar la ejecución del acorde en *pizzicato* (Ejemplo 33) y darle, de alguna manera, la misma calidad al ejecutarlo con el pulgar de la mano derecha. En la tercera presentación, referida por el Ejemplo 26, la atención debe recaer en el equilibrio dinámico entre los dos tipos de emisión (arco, *pizzicato*) y al mismo tiempo la diferenciación de color entre ambos. Este es un caso de control técnico parecido al que se planteó en relación a las cuerdas dobles, ya que las dos manos intervienen en la emisión de sonido (derecha-arco, izquierda-*pizzicato*) y se debe controlar el balance. Esto no significa que el mismo nivel dinámico debe prevalecer inmutable, sino que dicho nivel debe estar acorde con la carga de intensidad que el pasaje plantea.


Por los diferentes recursos utilizados por Tabakov, tanto en el campo expresivo como técnico, el arco del instrumentista tiene que enfrentar y resolver gran cantidad de retos en la interpretación de esta *Sonata*. El constante cambio de cuerda es una de las características de la técnica del contrabajo con la que se equilibra el problema de las grandes distancias entre posiciones. Sin embargo, Tabakov en su escritura hace la demanda adicional de cambios súbitos de registro que se relacionan con estos cambios entre cuerdas. El Ejemplo 34 ilustra fugaces incursiones en los registros bajos mediante las cuerdas abiertas desde un registro medio en donde se desarrolla la mayor parte del discurso musical. Pasajes como estos demandan un control muy preciso en el peso y tensión que se le pone al arco, mediante el cual se compensa la diferencia de grosor y de porción vibrante de la cuerda.

Ejemplo 34



Por esta razón, el reto se vuelve doble en partes como la del 4/8 del mismo ejemplo. La *appoggiatura* se compone de dos notas: una muy aguda con una cuerda vibrante muy corta y la otra con la cuerda al aire (por lo tanto con la mayor longitud posible). En consecuencia, un mayor peso y tensión del arco deben recaer sobre una parte del mismo y se debe aligerar la otra. La figura inmediata, que también consta de dos notas, es tocada sobre dos cuerdas al aire (con la misma longitud y una resistencia similar) por lo tanto el peso y tensión deben de equilibrarse en el arco.

Aunque los armónicos artificiales son un recurso interesante usado en la *Sonata*, no nos ocuparemos de ellos por haberles dedicado un espacio en la nota referente a la obra de Kodály.¹⁹

Si bien los problemas técnicos y expresivos tratados hasta el momento nos muestran el gran conocimiento que Tabakov tiene del instrumento, todos ellos caen dentro de lo que podríamos llamar el “repertorio clásico”, refiriéndonos con esto no a un estilo en particular, sino a la escuela técnica desarrollada a partir de la música “cultura” o de concierto, ambos términos muy polémicos pero que sugieren el amplio concepto que dicha música involucra. De cualquier forma, podemos afirmar que la idea instrumental del contrabajo que tiene Tabakov posee una paleta que abarca conceptos que pertenecen, probablemente por derecho histórico, a otras músicas, con esto nos referimos particularmente al *Jazz*. El *pizzicato* en el repertorio “clásico” tradicionalmente ha sido un recurso muy limitado. Su utilización se ha restringido al cambio de color en algún pasaje con notas de figuras rítmicas lentas () generalmente como bajo de un acorde y aunque existen algunas excepciones, éstas no hacen más que confirmar la regla. El uso que se da al *pizzicato* en la *Sonata para contrabajo solo* no es jazzístico en el sentido del lenguaje musical que ese tipo de música maneja. La referencia va dirigida más bien en torno a la situación de la técnica de proyección del sonido. En el *Jazz*, la emisión del sonido del contrabajo en un 90% se basa en la articulación con los dedos y sólo un escaso 10% en el arco (a grandes rasgos), por esta razón la técnica de *pizzicato* de los contrabajistas de este tipo de música es mucho más desarrollada y, en consecuencia, más expresiva que la de los que fueron formados en una

¹⁹ Véase “Los *Epigrammák* de Zoltán Kodály (1954) y su transcripción para contrabajo y piano” en este estudio.

escuela de ejecución "clásica". En ese sentido la demanda técnica y expresiva es amplia en el pasaje ilustrado en el Ejemplo 15, en donde encontramos un movimiento a dos voces en *pizzicato*. Esta situación es completamente novedosa para el contrabajista de la escuela referida como "clásica" y por lo tanto es un reto a su destreza técnica. El pasaje exige dos niveles dinámicos, el más alto para la línea con movimiento melódico, mientras que el bordón debe tener una presencia en un segundo nivel. Esto necesariamente obliga a la elección entre dos técnicas: con la mano derecha en un dominio de los dedos de tipo guitarrístico o la ejecución del *pizzicato* con las dos manos. En la primera es obvio lo que hay que hacer, el problema radica en hacerlo, pues una técnica que resalte en un mismo movimiento de *pizzicato* un dedo por encima de otro, no es cosa que se construye en poco tiempo. En la segunda, la mano izquierda tendrá que pisar las notas de la melodía (con el dedo 1) que serán ejecutadas por la derecha, al mismo tiempo la misma mano izquierda ejecutará el *pizzicato* de la cuerda abierta de *Re* con el fin de obtener dos niveles dinámicos distintos. Al intérprete le compete decidir: dar al pasaje su correcto sentido musical y enfrentarse a las dificultades que tal decisión conlleva; o sólo pensar en este material musical como notas simultáneas y así facilitar considerablemente el problema de su ejecución.

La *Sonata para contrabajo solo* de Emil Tabakov es una composición compleja que despliega el conocimiento profundo del instrumento por parte de un contrabajista consumado. Dicho conocimiento se encuentra inmerso en un mundo musical sofisticado perteneciente a una mente creativa que ha madurado a base de estudio y experiencia. Esta pieza es un verdadero desafío musical y técnico para el intérprete. A lo anterior se añade la responsabilidad de recrear la concepción precisa y sin titubeos que para su instrumento generó un gran compositor.

Si toda recreación es la parte más artística de la labor del ejecutante y toda restricción en el quehacer creativo obliga al mismo a ser más original, el recrear dentro de un marco definido con tanta precisión y detalle como el que provee esta obra, obliga al intérprete al trabajo profundo de las ideas musicales. Este trabajo debe ser hecho con meticuloso respeto al autor, para así lograr una versión propia de esta *Sonata* que representa uno de los momentos más brillantes dentro de la historia del repertorio para contrabajo.

Bibliografía

Anthony, James R.

1997. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Revised and Expanded Edition. Amadeus Press, Portland, Oregon.

Arnold, Denis (General Editor)

1983. *The New Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Oxford.

Bachmann, Alberto

1966. *An Encyclopedia of the violin*, Da Capo Press, Nueva York.

Baines, Anthony (ed)

1961. *Musical Instruments through the Ages*, Boyden, David, Faber and Faber, Londres.

Baker, Th.

1895. *Dictionary of Musical Terms*, Schirmer Books, [reedición posterior, 1923], Nueva York.

Bártok, Bela,

1997. *Escritos sobre Música Popular*, (quinta edición en español), Siglo Veintiuno Editores, México D. F.

Bassi, Adriano

1989. "Un carteggio con Verdi" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 145-150, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

Boyden, David D.

1965 (1999). *The History Of Violin Playing From Its Origins To 1761 and its relationship to the violin and violin music*, Clarendon Press Oxford, Nueva York.

Braunstein, Joseph

1973. *Musica Aeterna-Program Notes 1961-1967*, Da Capo Press, Nueva York.

Brewer, E. Cobham

1923. *Dictionary of Phrase and Fable*, Cassell and Co., Ltd., Londres, Nueva York.

Brun, Paul

1989, *A History of the Double Bass*. Published by the author. 1, Chemin de la Flanerie 59650, Francia.

Bukofzer, Manfred F.

1947, *Music in the Baroque Era –from Monteverdi to Bach*, W. W. Norton and Company Inc., Nueva York.

Cantù, Alberto

1989, “La musica da camera” en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 97-100, Centro Studi e Ricerche dell’Amministrazione dell’Università degli Studi di Parma, Parma.
Carlin, Salvatore

1974, *Il Contrabbasso*. Gli Strumenti Musicali. Storia della loro evoluzione tecnica ed artistica. A cura di Pietro Righini, Edizioni Bèrben, Ancona, Italia.

Caro Baroja, Julio

1969, *Ensayo Sobre la Literatura de Cordel*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid.

Choksy, Lois

1981, *The Kodály Context*, Prentice-Hall, Inc., EUA.

Cook, Nicholas

1994, *A guide to musical analysis*, Oxford University Press, Oxford.

Crawford, Iain

2001, nota introductoria en *Four Pieces for Double Bass and Piano (Andante - Valse Miniature - Chanson Triste - Humoresque)*, Liben Music Publishers, EUA.

Cruz García María

1973, *Pliegos Poéticos Españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, Joyas Bibliográficas, Madrid.

Cyr, Mary

1992, *Performing Baroque Music*, Amadeus Press, Portland, Oregon.

Dart, Thurston

1978, *Interpretación de la música*, Editorial Víctor Lerú, Argentina.

Dolmetsch, Arnold

1946. *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. Novello & Co.:Ltd.-Oxford University Press, Oxford.

Donington, Robert

1992. *The Interpretation of Early Music*. W. W. Norton & Company, Nueva York.

Dufourcq, Norbert (ed.)

1965. *La Música (Los Hombres. Los Instrumentos, Las Obras) Tomos I-IV*, Librairie Larousse, edición española 1982, Editorial Planeta S. A. , Barcelona.

Eaglefield Hull, Arthur

1927 (reimp. 1971), *Music: Classical, Romantic and Modern*, Books for Libraries Press, Freeport, Nueva York.

Elgar, Raymond

1987, *Introduction to the double bass*, Stephen W. Fillo, Princeton, N. J.

Ellis Little, Meredith

1980, "Gige (i)" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley (ed.), Vol. VII, pp. 368-370, Macmillan Publishers Limited, Londres.

Eöszé, László

1980, "Kodály, Zoltán" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley (ed.), Vol. X, pp. 136-145, Macmillan Publishers Limited, Londres.

Estrada, Luis

1989, "La suite en Bach", primera parte, *Pauta*, no. 32, vol. VII, diciembre, pp. 85-90.

1990; "La suite en Bach", segunda parte, *Pauta*, no. 33, vol. IX, enero-marzo, pp. 71-87.

Fazio, Enrico Salvatore

1989, "Il contrabbassista e le composizioni per contrabbasso" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 53-68, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

Ferguson, Howard

1980, "Prelude" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley (ed.), Vol. XV, pp. 210-212, Macmillan Publishers Limited, Londres.

García-Pelayo, Ramón

1983. *Larousse Gran Diccionario Español-Inglés/English-Spanish*. Ediciones Larousse, México.

Garza y A. María Magdalena

1984, *Curso de metodología Kodály*, ENM, UNAM, México.

Glen, John

1900. *Early Scottish Melodies*, s.l.

Goodwin, Noël

1980, "Koussevitzky, Serge" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley (ed.), Vol. x, pp. 219-221, Macmillan Publishers Limited, Londres.

Graetzer, G.

1956. *La Ejecución de los Adornos en la obras de J. S. Bach*, Ricordi Americana, Buenos Aires.

Griffiths, Paul

1986, *Encyclopaedia of 20th-Century Music*, Thames and Hudson Inc., Nueva York.

Grim, William E.

1988, *Max Reger: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Nueva York.

Halbreich, H.

1965, "Análisis de la obra de Liszt", en *La Música (Los hombres, los Instrumentos, las Obras) vol. 4*, Dufourcq, Norbert (ed.) 1982, Editorial Planeta, Barcelona.

Harnoncourt, Nikolaus

1995, *Baroque Music Today: Music as Speech*, Amadeus Press, Portland, Oregon.

Hinz, Antje

1989, notas al disco en *Werke für Kontrabaß*, Berlin Classics, Alemania, (CD).

Hofmann, Michel

1965, "La Música en Hungría en los Siglos XIX y XX", en *La Música (Los hombres, los Instrumentos, las Obras) vol. 4*, Dufourcq, Norbert (ed.) 1982, Editorial Planeta, Barcelona.

Honegger, Marc

1988. *Diccionario de la Música: los hombres y sus obras*. 2 vols. (1 vol.), Espasa-Calpe, Madrid.

Houlahay, Micheál y Philip Tacka

1998, *Zoltán Kodály-A Guide to Research*, Garland Publishing, Inc., Nueva York y Londres.

Ittzés, Mihály

1995, *Zoltán Kodály's Singing Exercises -A Summary-*, Bulletin of the International Kodály Society 20.1 (Spring 1995): 50-53, Budapest, Hungría.

Jeffreys, John

1951, *The Eccles Family*, Enfield: J. W. Hatch, Inglaterra.

Johnson, David

1972, *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*, Oxford University Press, Oxford.

Kodály, Zoltán - Lajos Montag

1982, *Epigramme-Epigrams-Epigrammák (Seven Movements from the Series for Double Bass and Piano)*, Editio Musica Budapest, Hungría.

Kodaly, Zoltan

1972, *Pentatonic Music -100 Cheremissian melodies*, VIII, Boosey and Hawkes, Inglaterra.

Lapique Becali, Zoila

1989, "A Cuba" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 41-52, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

Laurie, Margaret

1980, "Eccles 1,2,3,5" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley (ed.), Vol. v, pp. 819-821, Macmillan Publishers Limited, Londres.

Lawson, Colin y Stowell, Robin

1999, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge University Press, Gran Bretaña.

Legány, Deszö

1980, "Hungary. II Folk Music 4" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley (ed.), Vol. VIII, pp. 797-798, Macmillan Publishers Limited, Londres.

Leipp, Emile

1969, *The violin (History, Aesthetics, Manufacture and Acoustics)*, University of Toronto Press, Canada.

Love, Catherine E.

1992, *Webster's New World Italian Dictionary*, Prentice hall, Nueva York.

Manén, Juan

1958, *El violín*, Editorial Labor S. A., España.

Marchesi, Gustavo

1989, "Il direttore del Conservatorio di musica" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 133-144, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

Martin, Thomas

1989, "Il 'Metodo di contrabasso'" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 69-80, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

Martinotti, Sergio

1972, *'800 strumentale italiano*, Forni, Bologna.

Martynov, Ivan

1970, *Ensayos sobre la música extranjera de la primera mitad del siglo XX [Ocherti o zarubezhnoi muzyke pervoi poloviny XX veka]*, Muzyka, Moscú.

Matas, J. Ricart

1956, "Eccles (Henry)" en *Diccionario Biográfico de la Música*, p. 280, Editorial Iberia S. A., Barcelona.

Minardi, Gian Paolo

1989, "Gli anni di Bottesini" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 151-156, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

Mioli, Piero

1989, "Sul teatro bottesiniano: un passo verso il decadentismo" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 81-90, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

Modugno, Maurizio

1989, "La discografia" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 159-164, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

Moliner, María

1999, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, España.

Morton, Jon

1961, "La sonata en sol menor de Henry Eccles" en *Gary Karr*, Golden Crest Records, Inc., EUA, (LP).

Moser, Andreas

1923, *Musikalische Criminalia*, Musik, xv, Alemania.

Mozart, Leopold

1756, *Violinschule*, I, iii, Augsburg.

Nello Vetro, Gaspare

1989a, "Cronologia" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 1-26, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

1989b, "Elenco delle composizioni e delle edizioni" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 165-184, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

1989c, "La prima dell'*Aida* al Cairo. Il direttore d'orchestra" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 125-132, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

Newman William S.

1983, *The Sonata In The Baroque Era*, Cuarta edición, W. W. Norton & Company, Nueva York.

Odero, Giulio

1989, "I quartetti e i quintetti per archi" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 101-116. Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

Orga, Ates

1996, "Valse Miniature" en *New York Legends—Eugene Levinson*, Cala Records, EUA, (CD).

Ortiz, Diego

1553, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Übertragen von Max Schneider, Bärenreiter Kassel, Basilea.

Osthoff, H.

1948. *Enciclopedia de la Música en tres volúmenes*, vol. II, W.M. Jackson, Inc. (editores). Segunda Edición, traducción y adaptación de Otto Mayer-Serra, Editorial Atlante, S. A., México D. F.

Pasquali, Giulio y Remy Principe

1952, *El violín - manual de cultura y didáctica violinística*, Ricordi Americana, Buenos Aires.

Promonti, Elisabeth

1993, *Kodály's Epirgrammes [sic] (1954)*, Bulletin of the International Kodály Society 18.1 (Spring 1993):16-22. ISSN 0133-8749, Budapest, Hungría.

Randel, Michael

1994, "Tono" en *Diccionario Harvard de Música*, pp. 498-499, Diana, México.

Real Academia Española

1992, *Diccionario de la Lengua Española*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, España.

Revue de musicologie

1924, VIII, fundada en 1917 como Bulletin de la société française de musicologie, Francia.

Riemann, Hugo

1931, "Eccles, 3" en *Dictionnaire de la Musique*, (troisième édition), pp. 369-370, Payot, Paris.

Rojas, Luis Antonio

1996. *Relevant Aspects in The History of The Double Bass*. (unpublished MMus. dissertation. London College of Music at Thames Valley University) Londres, Inglaterra.

Russano Hanning, Barbara

1998. *Concise History of Western Music*, fifth edition, Norton and Company, Nueva York.

Sabin, Robert (ed. ninth edition)

1964, Thompson, Oscar (1887-1945) (ed. in chief), "Eccles, Henry" en *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, p. 584, Dodd, Mead and Company, Nueva York.

Sárosi, Bálint

1997, "Hungarian Gypsy Music: Whose Heritage?" en *The Hungarian Quarterly*, Volume XXXVIII *No. 147*, Autumn 1997, Hungría.

Schmidt, Herman

1948, *Enciclopedia de la Música en tres volúmenes*, vol. III, W.M. Jackson, Inc. (editores), Segunda Edición, traducción y adaptación de Otto Mayer-Serra, Editorial Atlante, S. A., México D. F.

Sherman, Bernard D.

1997. *Inside Early Music –Conversation with Performers*, Oxford University Press, Nueva York.

Sirch, Licia

1989, "La giovinezza e gli studi" en *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, a cura di Gaspare Nello Vetro, pp. 27-40, Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, Parma.

Slatford, Rodney

1980, "Bottesini, Giovanni" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley (ed.), Vol. III, pp. 91-93, Macmillan Publishers Limited, Londres.

Squire, William Barclay

1923, *Henry Eccles's Borrowings*, MT, LXIV, Inglaterra.

Stowell, Robin (ed)

1992. *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge University Press, Inglaterra.

Stowell, Robin

1999, *The Cambridge Companion to the Cello*, Cambridge University Press, Inglaterra.

Sturrock, Kathron

1996, *Programme Notes*, Wigmore Hall, Londres, Inglaterra.

Vajda, Cecilia

1974, *The Kodály Way to Music*, Bossey and Hawkes, Londres.

Vajromeyev, V. A.

1978, "Appoggiatura" en *Enciclopedia Musical (Sovetskaya Enciclopedia)*, vol. IV, (copias), p. 913-916, Moscú.

Walden, Valery

1998, *One hundred years of violoncello -A history of technique and performance practice , 1740-1840*, Cambridge University Press, Inglaterra.

Williams, Michael D.

1979, *Music for viola*, Detroit Studies in Music Bibliography Number forty-two, Detroit.

Yepes, Antonio

s.d., *Introducción al Método Coral Kodály*, [Ricordi], s.l.

Anexo 1: Programa del recital

- | | |
|---|--|
| Epigramas
Siete movimientos de la serie para contrabajo y piano | Z. Kodály
(1882-1967) |
| <ol style="list-style-type: none">1. Lento2. Andantino3. ♩ =634. Moderato5. Allegretto6. ♩ =637. Con moto | |
| Sonata en sol menor
Transcripción para contrabajo y piano | H. Eccles
(1670-1742) |
| <ol style="list-style-type: none">1. Largo2. Corrente (Allegro con spirito)3. Adagio4. Vivace | |
| Melodía No. 4 “Auld Robin Gray”
para contrabajo y piano | G. Bottesini
(1821-1889) |
| Intermedio | |
| Vals Miniatura Op. 1, No. 2
para contrabajo y piano | S. Koussevitzky
(1874-1951) |
| Sonata para contrabajo solo | E. Tabakov
(1940) |
| <ol style="list-style-type: none">1. Largo2. Allegretto3. Largo | |
| Concierto para contrabajo y orquesta en si menor
Transcripción para contrabajo y piano por el compositor | G. Bottesini
(1821-1889) |
| <ol style="list-style-type: none">1. Allegro moderato2. Andante3. Finale Allegro | |

Anexo 2: Poemas de Melinda Kistétényi¹

1. Hazaszeretet (Hogar)

¡Oh tú, mi querido, maravilloso y pródigo suelo nativo!
¡Tantos héroes han dado su sangre a tu corazón!
¡Cuántas veces has sido campo de batalla y cementerio!
¡Todo ha cesado ahora después de la horrorosa batalla!
¡Ahora mi corazón alberga un imponente y gozoso sentimiento,
al contemplar el rico suelo!

2. Altató (Canción de cuna) (Orig. 6)

¡Duérmeme mi pequeña hija, que el sueño descienda a tus ojos, duérmeme mi dulce flor!
Tu pobre padre está peleando por nosotros en la tormenta, está luchando por tí;
duérmeme, que seas arrullada suavemente en tus sueños.

3. Bánat (Pena)

Caen las hojas amarillas mientras llora el viento del otoño;
nuestra felicidad ha desaparecido, con demasiada premura terminó.
El velo gris de la antigua pena cubre mi corazón.
Las lágrimas están corriendo por mis mejillas.
Esta pena atormenta mi mente; nadie se duele de mi triste situación.

4. Gyöngyvirág (Lirio del valle)

El fragante lirio del valle sonríe desde la profundidad del bosque.
Espera escondido, levantándose sutilmente.
¡No rompan sus pequeños cálices, vean cómo respira e inhalen su perfume!

¹ Traducción de la versión en inglés por Lourdes Ambriz

5. Tavaszi (Primavera)

Brilla el rocío sobre las hojas cada mañana, baila la libélula.

El riachuelo murmura, el pajarillo canta y vuela.

La luz está brillando de nuevo, hay un resplandor rojizo en las rocas,
sonoramente canta el mundo, la flor de la pradera abre su cáliz.

Susurra el viento con delicadeza, nuestro corazón late alegremente,
¡ven querida mía, recibamos los maravillosos rayos del sol!

6. Havasi hajnal (Mañana en las montañas) (Orig. 9)

El viento invernal sopla entre las rocas orgullosas.

Dentro, el hogar entibia y el furor del viento es vano.

Afuera, en la ventisca, la luz brilla entre los montes.

La mañana se acerca; sobre la cima de la montaña,
el viento no sopla más: el silencio descende.

7. Felhő (Nube)

¡La nube está pasando y sigo su vuelo silencioso de alas blancas sobre la planicie!

Muda y lentamente flota en el oscuro cielo azul y su luz me ilumina.

Querida mía, mi mente está en llamas, sobrecogida por la añoranza de ti.

El recorrido de mares y colinas me seduce, y la nube ya ha pasado.

Anexo 3: Grabaciones consultadas

Ettorre, Giuseppe 2001, Vol. 1, *Il gioco delle pietre sul acqua*, Italia, (CD).

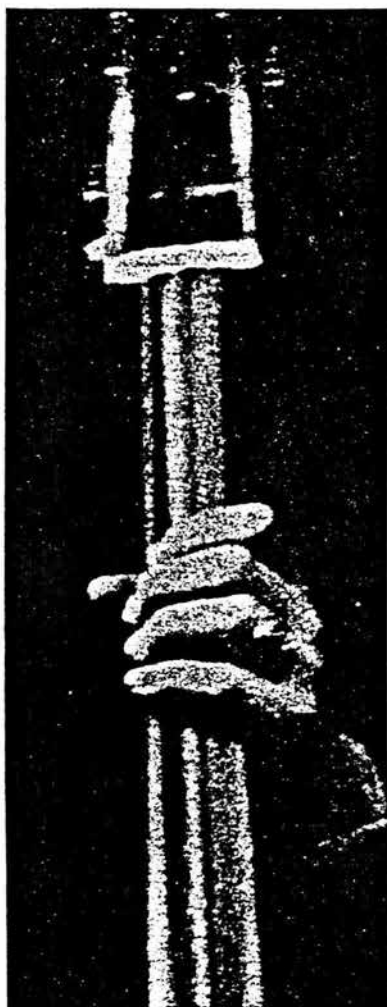
Karr, Gary 1961, *Gary Karr*, Golden Crest Records, Inc., EUA, (LP).

Karr, Gary DB. Harmon Lewis Piano, 1988, *The Spirit of Koussevitzky*, VQR Digital VQR 2031, Amati Productions Yes. EUA, (CD).

Levinson, Eugene, 1996, *New York Legends*, Cala Records, EUA, (CD).

Stoll, Klaus, 1989, *Werke für Kontrabaß*, Berlin Classics, Alemania, (CD).

Anexo 4: Postura de la mano de Bottesini en las posiciones de brazo¹



¹ Martin 1989:75

Anexo 5: Balada de *Auld Robin Gray*

Robin Gray (Auld). Words by Lady Anne Lindsay, daughter of the Earl of Balcarres, and afterwards Lady Barnard, in 1772, written to an old Scotch tune called "The bridegroom grat when the sun gaed down." Auld Robin Gray was the herdsman of her father. When Lady Anne had written a part, she called her younger sister for advice. She said, "I am writing a ballad of virtuous distress in humble life. I have oppressed my heroine with sundry troubles: for example, I have sent her Jamie to sea, broken her father's arm, made her mother sick, given her Auld Robin Gray for a lover, and want a fifth sorrow; can you help me to one?" "Steal the cow, sister Anne," said the little Elizabeth; so the cow was stolen away, and the song completed (Brewer 1923:1063, 1064).

Auld Robin Gray

Lady Anne Lindsay (1750-1825)

WHEN the sheep are in the fauld, and the kye at hame,
And a' the world to rest are gane,
The waes o' my heart fa' in showers frae my e'e,
While my gudeman lies sound by me.

Young Jamie lo'ed me weel, and sought me for his bride;
But saving a croun he had naething else beside:
To make the croun a pund, young Jamie gaed to sea;
And the croun and the pund were baith for me.

He hadna been awa' a week but only twa,
When my father brak his arm, and the cow was stown awa;
My mother she fell sick, and my Jamie at the sea
And auld Robin Gray came a-courtin' me.

My father couldna work, and my mother couldna spin;
I toil'd day and night, but their bread I couldna win;
Auld Rob maintain'd them baith, and wi' tears in his e'e
Said, 'Jennie, for their sakes, O, marry me!'

My heart it said nay: I look'd for Jamie back;
But the wind it blew high, and the ship it was a wrack:
His ship it was a wrackóWhy didna Jamie dee?
Or why do I live to cry, Wae 's me?

My father urged me sair: my mother didna speak;
But she look'd in my face till my heart was like to break:
They gi'ed him my hand, tho' my heart was in the sea;
Sae auld Robin Gray he was gudeman to me.

I hadna been a wife a week but only four,
When mournfu' as I sat on the stane at the door,
I saw my Jamie's wraith,ófor I couldna think it he,
Till he said, 'I'm come hame to marry thee.'

O sair, sair did we greet, and muckle did we say;
We took but ae kiss, and we tore ourselves away:
I wish that I were dead, but I'm no like to dee;
And why was I born to say, Wae 's me!

I gang like a ghaist, and I carena to spin;
I daurna think on Jamie, for that wad be a sin;
But I'll do my best a gude wife aye to be,
For auld Robin Gray he is kind unto me.

Anexo 6: Obras de Emil Tabakov

- Ballet Sashka (1967)
- Ballet Elena de Pristis (1969)
- Concierto para Contrabajo (1975)
- Concierto para Percusión (1976)
- Cantata Turnovgrad (1976)
- Musica Astral (1978)
- Concierto para 15 Cuerdas (1979)
- Sinfonía I (1981)
- Sinfonía II (1984)
- Pieza de Concierto para Trompeta (1985)
- Sinfonía III (1988)
- Ad Infinitum para Orquesta Sinfónica (1992)
- Requiem para solistas, Coro y Orquesta (1994)
- Concierto para Orquesta (1995)
- Concierto para Violín, Vibráfono, Marimba, Campanas y Coro Mixto (1996)
- Sinfonía IV (1997)