



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Opción de tesis

Notas al programa

que para obtener el título de

LICENCIADO INSTRUMENTISTA - CONTRABAJO

presenta

David Sánchez García

Asesor: Dr. Rolando Pérez

México, D. F. 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

A Dios, a mi familia, a mi novia, a mis maestros, a los *Permutadores*, a los *Misteriosos*, a mis amigos y a ti que estás leyendo este trabajo.

Sin música, la vida sería un error.

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Cuando uno está por elegir qué hacer en la vida, se encuentra con que las circunstancias ayudan a hacer la elección. Nunca me visualicé de niño como un contrabajista, ¡vaya! ni siquiera me veía tocando un instrumento de cuerda, pero al pasar del tiempo tuve la necesidad de tocar; así que un día decidí canalizar mi pasión por la música en un instrumento. Cuando asumí ser músico, me percaté que el contrabajo no era el instrumento que alguna vez imaginé... estaba en el camino y el contrabajo ya había tomado una decisión.

Índice

1. El contrabajo

- 1.1 Breve panorama del contrabajo en la actualidad
- 1.2 Justificación del programa

2. Análisis de las obras

2.1 *Sonata* de Henry Eccles

- 2.1.1 Datos biográficos
- 2.1.2 Contexto histórico social
- 2.1.3 Análisis musical
- 2.1.4 Valoración personal

2.2 *Concierto en la menor* de Giovanni Bottesini

- 2.2.1 Datos biográficos
- 2.2.2 Contexto histórico social
- 2.2.3 Análisis musical
- 2.2.4 Valoración personal

2.3 *Quinteto op. 39* de Serguéi Prokofiev

- 2.3.1 Datos biográficos
- 2.3.2 Contexto histórico social
- 2.3.3 Análisis musical
- 2.3.4 Valoración personal

2.4 *El arco del triunfo* de Salvador Rodríguez

- 2.4.1 Datos biográficos
- 2.4.2 Contexto histórico social
- 2.4.3 Análisis musical
- 2.4.4 Valoración personal

2.5 *Conciencia* de Remi Álvarez

- 2.5.1 Datos biográficos
- 2.5.2 Contexto histórico social
- 2.5.3 Análisis musical
- 2.5.4 Valoración personal

Bibliografía

Anexos:

A.1 Programa

A.2 Notas al programa

1. El contrabajo

1.1 Breve panorama del contrabajo en la actualidad

El contrabajo es un instrumento con muchas diferencias notables en cuanto a construcción y técnicas de ejecución. Esta breve introducción tiene como finalidad ayudar a comprender mejor algunos aspectos técnicos y musicales que justifican el repertorio del presente estudio. Básicamente “el desarrollo del contrabajo está ligado a dos facetas en la historia de la música: el cambio de configuración de la familia de los violines, y el desarrollo del ensamble orquestal.” (Brun, 2000:13).

En el periodo que musicalmente conocemos como Renacimiento, se dio un desarrollo instrumental que produjo familias de instrumentos que en un principio intentaban imitar los registros de la voz humana: soprano, alto, tenor y bajo. Con el desarrollo instrumental se extendieron los registros hacia lo agudo y hacia lo grave, lo que dio origen a nuevos instrumentos. De esta manera, en la familia de las violas da gamba y de los violines encontramos diferentes tamaños de instrumentos, mismos que posteriormente dieron origen a las rudimentarias cajas acústicas de los futuros contrabajos.

La controversia genealógica se da por aseveraciones basadas en el uso práctico de estos instrumentos: “Así el contrabajo no es más que una invención del arte moderno del chelo; estos dos instrumentos pueden ser considerados como un último resultado de modificaciones y mejoras progresivas traídas de los viejos bajos llamados violas contrabajo” (Brun 2000: 20).



Ejemplo 1: contrabajo italiano sin ficha técnica.

A pesar de su variedad en cuanto a tamaños, y en especial a la forma misma de los instrumentos, se aprecia el gran parecido que tienen las cajas acústicas con las de las violas da gamba.



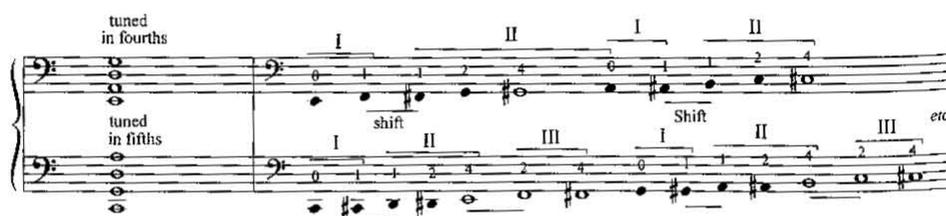
Ejemplo 2: Zuane Rechaldini, Venecia.

Como se puede observar en los ejemplos ilustrados, la forma de los instrumentos es completamente diferente en cuanto a su forma. Hoy en día se construyen contrabajos que emulan la forma del violín y otros más que emulan la de las violas da gamba.

El uso del contrabajo en orquesta se dio de forma mixta desde sus inicios. En las orquestas convivían contrabajos con distintas dimensiones de caja y afinaciones. En el siglo XX, y aún en nuestros días, no se logra ver una sección homogénea en las orquestas, como lo denunció el contrabajista Red Mitchell (1927-1992) en una entrevista que data de hace algunas décadas, al asistir a una presentación de la Real Filarmónica de Londres, en una gira por los Estados Unidos de Norteamérica. Ya en la segunda mitad del siglo XX, en la ciudad de Nueva York: “Tenían ocho contrabajos afinados en cuatro formas distintas. El principal y el asistente de principal usaban lo que la mayoría de los ejecutantes de jazz usan: Mi, La, Re, Sol de abajo hacia arriba. Los siguientes dos bajistas tenían contrabajos de cinco cuerdas, con Si (...) desde abajo Si, Mi, La, Re, Sol. Y la fila de atrás (...) tenían dos tipos de extensiones. Dos de lo músicos tenían una y los otros dos la otra.” (Lees 2001).

Hoy en día podemos observar que las secciones siguen siendo homogéneas, a excepción de algunas orquestas, principalmente las alemanas, que han decidido equipar a sus secciones con contrabajos de cinco cuerdas, ya que históricamente, en el desarrollo de la orquesta, las orquestas alemanas son las que han marcado la pauta hacia la extensión del registro grave (Brun 2000).

Existe también un mercado para los contrabajistas que gustan de tocar con la afinación por quintas justas: Do, Sol, Re, La, como lo hizo en su tiempo Red Mitchell y actualmente lo hace Joel Quarrington (1955), ganador de una de las ediciones del mayor concurso para contrabajo celebrado en Ginebra y aún músico con intensa actividad y repercusión en el medio contrabajístico. La afinación por quintas, justo a una octava por debajo de la de un violonchelo, está justificada por quienes la usan con base en principios acústicos y para favorecer un mismo tipo de afinación para cualquier repertorio. Quizá el hecho de no haber estandarizado su uso, se debe a que resulta difícil su enseñanza a través de los métodos tradicionales para la mano izquierda, como lo es la ampliamente difundida escuela de Simandl.



Ejemplo 3: afinación por cuartas y por quintas.

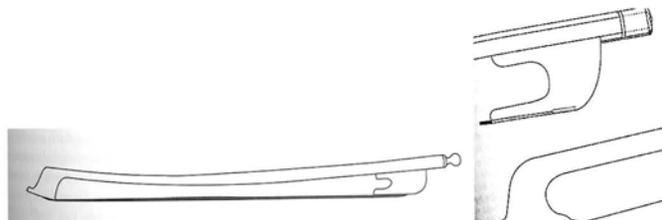
Las extensiones en la cuarta cuerda también son un recurso regularmente usado para ampliar el registro del instrumento una tercera mayor, es decir, a Do. También encontramos un uso muy frecuente de contrabajos de cinco cuerdas, siendo la afinación de la quinta cuerda en ocasiones Do y en otras Si. Este tipo de contrabajos justifican la ampliación del registro principalmente por su uso en orquesta y con menos frecuencia en música de cámara, ya que gran cantidad de autores han escrito para este registro, en ocasiones simplemente octavando alguna parte de violonchelo en sus notas más graves y a partir de autores como Beethoven con una línea más independiente. También existe la corriente que afina los contrabajos de cinco cuerdas extendiendo el registro hacia lo agudo, para lo que existen en el mercado dos tipos de juego de cuerdas que dan como resultado las afinaciones: Mi, La, Re, Sol, Do y Fa#, Si, Mi, La, Re, encontrándose disponibles en varias marcas fabricantes en tiendas especializadas. El virtuoso contrabajista y compositor francés Renaud Garcia-Fons (1962) suele tocar con afinación de Mi, La, Re, Sol, Do.

La dificultad técnica del contrabajo radica principalmente en las distancias que la mano izquierda debe recorrer, si tomamos en cuenta que en una sola cuerda de violín o viola en primera posición se obtiene normalmente una cuarta justa, en un violonchelo, una tercera mayor, en el contrabajo apenas tenemos una segunda mayor. Tomando en cuenta las cuatro cuerdas del violín se observa que la primera posición abarca notas en dos octavas y media, mientras que el contrabajo, para realizar la misma interválica, requiere de recorrer gran parte del instrumento con un desplazamiento de diez posiciones.



Ejemplo 4: comparativa entre violín y contrabajo.

También podemos observar diferencias en cuanto a las posturas corporales para tocar el instrumento, así como distintos tipos de arco, en los que la vara tiene distintas proyecciones en la curva; los hay de forma hexagonal o cilíndrica y con distintos tipos de medias en el talón. Aunque los más comunes son los arcos de estilo francés y alemán, también encontramos diferencias sustanciales en cuanto a longitud y peso.



Ejemplo 5: arco francés y arco alemán.

Es importante el conocimiento de la naturaleza de los arcos por lo menos de manera teórica para poder entender las ventajas y desventajas de cada uno en cuanto a golpes de arco se refiere. En ocasiones las partituras vienen con arcos sugeridos por el compositor, que más raramente pueden dar pistas sobre el tipo de arco para el que naturalmente fue escrita, pero que puede resultar en un pequeño hallazgo para la interpretación.

1.2 Justificación del programa

Al buscar el repertorio para el examen recital y obtener el grado correspondiente a mis estudios de licenciatura, me encontré con una dificultad: obras que técnicamente requieren contrabajos con características distintas, por ejemplo, la *Sonata No.2* para contrabajo y piano del compositor checo Adolf Mises (1875-1955) o la *Sonata* de su homónimo alemán Paul Hindemith (1895-1963) para la misma dotación, fueron concebidas desde el inicio para la sonoridad de contrabajo que posee afinación Fa#, Si, Mi, La (usada comúnmente para “el contrabajo solista” del siglo XX), la transposición del contrabajo daría como resultado un cambio total en el color sonoro de la pieza, debido a que parte de los motivos están basados en los armónicos naturales que resultan de dicha afinación. Por otro lado, transponer la parte del piano resulta impráctico debido a la complejidad de su ejecución, ya que el papel del piano es igualmente protagónico en ambos casos.

Otro problema fue la diversidad de géneros, ya que al abarcar varios periodos musicales, nos encontramos con distintos tipos de ajuste requeridos en cuerdas y en puente del contrabajo, por lo que se requiere de un ajuste para el instrumento que debe ser muy preciso a fin de lograr la comodidad del intérprete que desee hacer tanto música de cámara, jazz, o bien, tocar un concierto solista. En la práctica un contrabajista usaría por lo regular un solo tipo de instrumento para cada género, por lo tanto el puente se ajusta según el gusto personal del músico y el concepto que tenga sobre lo que interpreta.

El contrabajo, desde una perspectiva personal, debe cumplir su función como instrumento de soporte en ensambles de la más diversa índole, por lo que parte del repertorio fue seleccionado en virtud de lo anterior.

La *Sonata* de Henry Eccles es una transcripción para el contrabajo, puesto que en el Barroco éste carecía de un repertorio propio como instrumento solista, ya que esa no era su función.

El *Concierto* de Bottesini es una obra pilar del repertorio para contrabajo. Fue escrita por el máximo virtuoso decimonónico.

El *Quinteto Op. 39* de Prokofiev, es una magistral muestra del virtuosismo en la música de cámara. Emplea recursos poco comunes para este género musical.

Las obras de Salvador Rodríguez y Remi Álvarez son una muestra de mi agradecimiento a sendos compositores contemporáneos de los que tuve el privilegio de aprender durante mi estancia en la Escuela Nacional de Música (ENM). Ambos forman parte de las vanguardias que se gestan en México y que en ocasiones convergen y en otras simplemente se desarrollan en diferentes ámbitos de la cultura nacional.

2. Análisis de las obras

2.1 Sonata de Henry Eccles

2.1.1 Datos biográficos

Acerca de la vida de Henry Eccles se sabe realmente muy poco, la mayor parte de lo que hay escrito sobre él se reduce a meras especulaciones, empezando por su incierto nacimiento. Por ejemplo, se observa en las distintas ediciones de la partitura de la *Sonata* fechas que corresponden a los años de su nacimiento y muerte entre 1670 y 1742 respectivamente (Matas 1956: 280). Por otro lado, Margaret Laurie ubica su nacimiento entre los años 1675-85 y su muerte entre 1735-45 (Laurie 1980: 859), de lo cual resulta una longevidad estimada de entre 60 y 72 años.

En los siglos XVII y XVIII el apellido Eccles (variante del apellido *Eagles*) en Inglaterra, se relaciona en varios casos con una familia de músicos, habiendo sido algunos de ellos más prolíficos que el compositor que ahora nos ocupa. Se sabe que primero fue llamado Henry Eccles *junior*, por lo que se relaciona con un primer Henry Eccles, pero se desconoce en qué manera.

La primera referencia documentada de su vida data del 2 de enero de 1705, cuando realizó un concierto benéfico en el salón de baile de *Mr. Hill*. Aparece otra referencia el 15 de mayo de 1713, cuando ofreció un concierto para el duque d'Aumont, embajador extraordinario de Francia, con quien presumiblemente emigró y posteriormente se integró a la corte del rey francés.

Sus primeras publicaciones de las que se tiene conocimiento son: un preludio en Do menor que aparece en la compilación *Select Preludes & Voluntaries for the Violin* de 1705; así como las canciones *No more let Damon's eyes* en *Comical Songs* (con texto tomado de *El paraíso perdido*, de John Milton), de 1706 y *Wit and Mirth* (con texto de Thomas D'Urfey, según todo parece indicar), de 1707.

Como ejecutante Eccles fue, en primera instancia, un buen violinista, lo que le permitió colocarse como músico en importantes cortes europeas. Como compositor no fue de alguna manera sobresaliente. Sobrevive una pequeña parte de su exiguo trabajo.

Además, de acuerdo a lo publicado por los estudiosos W. B. Squire en *The Musical Times* en 1922 y al año siguiente por A. Moser en *Die Musik*, es conocida la existencia de documentos que lo denuncian por plagio, tal es el caso del compilado de 12 sonatas que aparecen en París en 1720, del cual 18 movimientos fueron tomados del *Allettamenti per camera op.8* de Giuseppe Valenti, y un movimiento más de las *Invenzioni op. 10* del clérigo Francesco Antonio Bonporti. En 1723, un segundo compilado de sonatas para violín fue publicado junto con dos sonatas para flauta.

2.1.2 Contexto histórico-social

Las mayores ciudades de Europa durante el siglo XVIII fueron París y Londres, alternándose en importancia económica y política. Los artistas pertenecieron a una clase media, grande en número y de diversas profesiones; sin embargo, las condiciones en que vivía un mismo grupo social, no eran las mismas para ambos países y tampoco lo fueron de una forma sostenida, lo que provocaba, en el caso concreto de los músicos, que en el transcurso de su vida cambiasen de país de residencia según su habilidad para conseguir un mejor trabajo.

En el siglo XVIII “la elección de carreras estaba influenciada por las circunstancias familiares en las que el individuo crecía hacia la madurez” (Scherer, 2004:79), con una obvia variante para los compositores. El compositor de oficio comúnmente tenía la influencia en su casa, ya fuere por familiares que eran músicos profesionales, o *amateurs* pero con dotes sobresalientes como intérpretes. El músico se ganaba la vida diversificando sus actividades, como Simon McVeigh refiere con respecto a los músicos en Londres en el siglo XVIII: “No hay músico que esté trabajando en Londres que por algún periodo de tiempo haya podido hacer su vida entera del trabajo del concertismo, y la carrera de la mayoría de los músicos fue siempre un variado coctel de empresas diferentes.” (Scherer 2004: 53).

Los plagios de Eccles y sus contemporáneos fueron práctica común para algunos compositores, obligados quizá por la necesidad económica. La información viajaba en un lapso de tiempo infinitamente mayor al de nuestros días, hecho que favoreció dichas fraudulentas prácticas.

Durante la época en que Eccles vivió, los músicos que eran considerados buenos ejecutantes pertenecían a una clase social media. Su función era amenizar reuniones organizadas por la nobleza o prestar sus servicios a la Iglesia: únicos grupos que pudieron ser fuente de ingreso para músicos profesionales. Los músicos considerados de menor categoría trabajaban en lugares públicos como plazas y tabernas.

2.1.3 Análisis musical

De la misma forma en que es escasa la información acerca del compositor, el origen mismo de la *Sonata* resulta confuso, al ser Eccles violinista y tener composiciones publicadas para el violín, podríamos pensar que la *Sonata* pudo haber sido escrita originalmente para su instrumento; sin embargo, Benjamin Crowell asevera que el instrumento para el que originalmente fue compuesta era el violonchelo, y a partir de un arreglo para violonchelo y teclado por J. Salmon de 1914 (Crowell 2005) se realizan diversas transcripciones, entre ellas una para el violín. También existe la especulación de que la sonata fue escrita originalmente para violín, y que los movimientos intermedios son un “préstamo” musical de algún otro compositor. Se cree que la *Sonata* pudo haber sido publicada hacia 1732. Al carecer de acceso al material original, resulta impracticable comprobar cualquier hipótesis.

Actualmente esta pieza se encuentra editada y transcrita para los instrumentos antiguos de bajo de violín y flauta barroca, así como también la encontramos editada para violín, viola, violonchelo, contrabajo, fagot, tuba, corno y saxofón alto. Lo que sí es un hecho es que hoy en día forma parte del repertorio para el contrabajo, coexistiendo en la práctica las ediciones en Sol, La y Re menor.

El primer movimiento es un *Largo* que en el nombre lleva implícito el carácter y el *tempo*. Tiene poco movimiento melódico, mismo que va complementándose con notas de paso y otras figuraciones similares a través del movimiento. La estructura es AA'BB', permitiendo realizar adornos y variaciones en las repeticiones, como comúnmente se hace en música barroca.

Transcribed by FRED ZIMMERMANN

HENRY ECCLES
(1670-1742)

Largo

Bass

PIANO

p cantabile

cresc.

cresc.

Ejemplo 6: inicio de la *Sonata*.

El segundo movimiento presenta una textura principalmente polifónica, que se manifiesta en acordes quebrados en el contrabajo y también desarrollándola como polifonía compuesta mediante el uso de registros contrastantes.

20

Ejemplo 7: polifonía en segundo movimiento.

El carácter es de una *Courante*, que en el Barroco italiano se entendía literalmente como “corriendo”, lo que nos da a entender un *tempo* rápido para su ejecución. En Francia esta misma danza correspondió a un ritmo más sofisticado que alternaba entre el 3/2 y 6/4 principalmente (Donington 1992: 394). Armónicamente se mueve sobre los grados IV y V, teniendo una coloratura sobre Fa mayor al compás 11 y a Sib mayor hacia el compás 20. La estructura es AAB, según lo sugerido en la partitura.

En el tercer movimiento se observa de nueva cuenta un *tempo* lento, como era característico alternar en el Barroco. El desarrollo de notas largas da lugar a la improvisación en cuanto a la ornamentación se refiere. En esta ocasión se omiten barras de repetición por desarrollar el tema único de forma lineal, es decir, no reutiliza lo expuesto melódicamente para el desarrollo posterior. La división del movimiento es ternaria y deja el acorde final suspendido para atacar al siguiente y último movimiento.

El cuarto movimiento posee una subdivisión en dieciseisavos de un compás de 3/8. El carácter es enérgico y vivo, nuevamente presenta polifonía en su desarrollo. La forma estructural es AAB y es el movimiento de mayor virtuosismo de la *Sonata* entera.



2.2 *Concierto en la menor* de Giovanni Bottesini

2.2.1 Datos biográficos

Para hacerle justicia a Giovanni Bottesini en una semblanza no basta sólo con mencionar que fue un gran contrabajista, ya que además ejecutaba otros instrumentos de cuerda frotada, así como percusiones; que fue un compositor que dotó de un repertorio a su instrumento, que en aquella época era muy escaso; que también fue director de orquesta y obtuvo grandes éxitos como tal; que fue un viajero incansable y recorrió gran parte del mundo, incluido México y que dejó huella por cuanto lugar pasó y gente que lo conoció.

Bottesini nació el 22 de diciembre de 1821 en Crema, Italia. Su padre fue un clarinetista aficionado que constantemente recibió en su hogar al medio intelectual de Crema, lo que permitió al joven Bottesini tener contacto con buenos músicos. Entre la familia Bottesini la música era algo cotidiano, ya que sus hermanos eran instrumentistas y su hermana soprano. Tomando en primera instancia el violín, a la vez que hacía de niño cantor, recibe sus primeras lecciones del padre Carlo Cogliati. Ya en la adolescencia se une a su familia musical al servicio de la Iglesia, donde aprendió el oficio de timbalista.

Cierto día su padre recibe la noticia de la existencia de dos becas para ingresar al Conservatorio de Parma, las becas eran en instrumentos poco solícitos: el fagot y el contrabajo. La elección que tuvo que hacer Giovanni fue familiar debido al acercamiento previo con la familia de cuerdas.

Giovanni contaba con 15 años de edad cuando, un par de semanas antes de la audición, parten rumbo a Parma, donde recibiría las primeras clases a petición de su padre de su futuro maestro: Luigi Rossi. Se cuenta que tan solo recibió cuatro clases previas a su examen de admisión. Cuando Giovanni se presentó ante el jurado comenzó a tocar, deteniéndose por las desafinaciones y el sonido poco amable que emitió con el instrumento, entonces volteó hacia el jurado y dijo: “.....en cuanto sepa dónde colocar mis dedos, esto no volverá a ocurrir.” (Brun 2000: 225). La determinación del joven convence a su jurado y le es otorgada la beca para iniciar sus estudios.

Durante su época de estudiante combinó el contrabajo con el oficio del canto hasta que, como todo adolescente, la voz comenzó a cambiarle, en consecuencia Giovanni decide

entregarse de lleno al instrumento. Desarrolló los conocimientos musicales tan velozmente que concluyó sus estudios dos años antes de lo previsto y es entonces cuando se gradúa del Conservatorio, la audición para su graduación incluyó una sinfonía y una fantasía de su autoría. Es dicho que fue un momento de gran virtuosismo y que en los años venideros tan solo maduraría su calidad como intérprete, habiendo causado el mayor impacto en sus maestros.

Al graduarse en 1839 recibe una beca al ganar un concurso para intérpretes que, aunado a un préstamo familiar, le da la oportunidad de adquirir a su inseparable contrabajo construido ya casi 100 años antes por el laudero milanés Carlo Giussepe Testore (Elgar 1967: 28), el cual rescata de un montón de botargas y material de teatro guardados en una iglesia. El *Testore* de Bottesini lo encontró sin cuerdas, pero con cuatro maquinarias, así que decide quitarle una para dejarlo con tres cuerdas que cambiaría de afinación según sus necesidades con base en el repertorio a tocar (Brun 2000: 228). El tipo de arco que usó es el conocido como estilo francés, que en aquellos días no era muy común, sin embargo las tendencias cambiaron rápidamente una vez que las audiencias fueron cautivadas por su brillante ejecución técnica.

Con su concierto debut en Crema, en 1849, obtuvo el reconocimiento inmediato que lo llevó a recorrer Italia y posteriormente a la entonces capital musical de Europa: Viena. Esta serie de conciertos fueron su carta de presentación con la que llegaría a ser el contrabajo principal del *Teatro S. Benedetto* en Venecia. Fue ahí donde conoció a Giuseppe Verdi, con quien iniciaría una larga relación de trabajo y amistad.

Unos años después planea ir a Inglaterra, pero en la fiesta de despedida conoce a Badiali, quien era representante del catalán Francesco Marty, dueño del Teatro Tacón en La Habana, y le hace una oferta que lo hace cambiar sus planes: así realiza su primer viaje al continente americano. Bottesini viaja a la Habana para ocupar el contrabajista principal del Teatro Tacón, donde dirigió el estreno de su primera ópera, *Cristoforo Colombo*, que estuvo inspirada por su propio descubrimiento del Nuevo Mundo y en la que representó a indígenas cubanos como personajes principales. Desafortunadamente esta obra se ha perdido.

Sus conciertos y composiciones lo llevaron a recorrer América, pasando por Nueva York, Nueva Orleans y otras ciudades importantes, para cruzar el Atlántico y llegar a

Londres en 1849 donde se le apodó el Paganini del contrabajo por sus excepcionales ejecuciones y fue extraordinariamente popular por el resto de su vida. Bottesini realizó constantes giras en este país en los más respetados recintos como el Palacio de Cristal y la Filarmónica, donde por su apariencia era confundido frecuentemente como un ciudadano londinense de la época, más que como italiano.



Ejemplo 9: Giovanni Botessini

Bottesini continuó sus giras como virtuoso por otras partes del mundo, a pesar de las dificultades para trasladarse en los inicios de la era ferroviaria. Un año después de su debut en Londres regresa a Nueva York donde se hace miembro honorario de la Sociedad Filarmónica.

Realiza su primera visita a México como parte de una gira que lo llevó a recorrer América Latina en 1848. Sin embargo, no es sino hasta 1853 cuando se establece por un periodo de dos años en tierras mexicanas para dirigir el Teatro Santa Anna, por invitación de la condesa de Rossi, quién ya radicaba en el país. También queda documentada su pretensión de dirigir la fundación del Conservatorio Nacional en 1854, aunque los cambios políticos no lo permitieron, así como su participación en el concurso para el Himno Nacional, que como acto adulatorio al General Santa Anna lo presenta un par de veces antes del certamen en intento por hacerlo oficial (Molina 2004). Su relación con el General fue buena, por lo que era frecuentemente invitado a dar recitales para la élite mexicana. En los preparativos del estreno del Himno Nacional, Santa Anna le asigna la comisión de formar una compañía de ópera de la mejor calidad para el estreno que tendría lugar durante los festejos del 15 de septiembre, por esta circunstancia parte hacia Estados Unidos donde

se da a la tarea de reunir a los músicos que interpretarían por primera vez nuestro Himno Nacional.

Para 1856 viaja a Rusia y después a París donde dirigió el Teatro Italiano. En la siguiente década estuvo al frente de diferentes teatros en España y Portugal en calidad de director musical, para más tarde regresar a su natal Italia donde se haría cargo del Teatro Bellini en Palermo.

Posiblemente a consecuencia de la fatiga de sus constantes giras, Bottesini aumenta su catálogo de sus composiciones, obras con las que gana mayor reputación como compositor. Muestra de ello son las cuarenta representaciones de *Vinciguerra* en París en el año de 1870, hecho por demás sobresaliente para la época. Al año siguiente estrena su ópera cómica *Ali Baba* en el Teatro Liceo de Londres, donde se mantuvo como director musical por toda la temporada.

El 24 de diciembre de 1871, durante las festividades en torno a la apertura del Canal de Suez, en el Cairo, estrena la ópera *Aida* de su amigo Verdi, y debido al enorme éxito que tuvo, se le reconoce aún más, ahora en calidad de director. En los siguientes años desarrolló más esta actividad, sin dejar del todo la composición y sus demostraciones virtuosas ante un público con gustos cambiantes.

Para 1879 y 1880 con las óperas *Ero el Leandro* y *La regina di Nepal*, respectivamente, Bottesini regresa a la composición de óperas sin el éxito que obtuviera años atrás. En 1887 hace su último viaje a Inglaterra donde estrena su oratorio *The Garden of Olivet*, una de sus últimas composiciones. Poco después, gracias a la influencia de Verdi, es nombrado director del prestigioso Conservatorio de Parma, donde infortunadamente muere al cabo de seis meses, el 6 de julio de 1889.

2.2.2 Contexto histórico-social

Bottesini vivió en mundo en constante cambio, con guerras intermitentes y nacionalismos crecientes. Él mismo estuvo a punto de participar en la guerra, si no es porque, afortunadamente para la historia de la música, lo consideraron no apto debido a una cicatriz que alguna vez un caballo le dejó en la cabeza. Además presenció el inicio de la era ferroviaria, el colonialismo y la formación de nuevos Estados.

Para ese entonces en América podía percibirse lo mejor y lo peor de la cultura heredada de occidente, como lo fue el primer teatro dedicado exclusivamente a la ópera en el continente americano que se fundó en La Habana el 12 de octubre de 1776. El paso de Bottesini por el Nuevo Mundo tuvo que ver con estas condiciones. El Capitán General de la Isla de Cuba, don Miguel Tacón, construye el teatro de ópera al cual llegarían los virtuosos Bottesini y Arditi cuando, en 1848, Francesco Marty les ofrece trabajo en el Teatro Tacón. Dada su formación y bagaje en torno a la ópera, Bottesini acepta la oferta; sin embargo, la remuneración económica no fue lo que esperaba, por lo que negocia con Marty tres conciertos al mes para poder incrementar su salario, a fin de tener algo más de dinero que sólo el necesario para comer (Brun 2004: 228).

Es entonces cuando se le relaciona con músicos americanos como Manuel Saumell, pianista considerado el padre del nacionalismo musical en Cuba, quien seguramente acompañó al virtuoso en la serie de conciertos que organizaban a manera de música de salón para la clase pudiente: “Organizaba [el compositor cubano Manuel Saumell] reuniones musicales en que se aplaudía al fenomenal contrabajista Bottesini [sic], entonces huésped de la Habana” (Carpentier 1988: 166).

Para 1870 se encontraba la guerra franco-prusa que retrasó las obras en el Canal de Suez para comunicar a los mares Rojo y Mediterráneo, en un intento de acelerar el paso de la creciente industria entre África y Asia con Europa. Esto afectó inminentemente con los preparativos para su inauguración, por lo que *Aida* de Verdi, tuvo que esperar un año después de lo previsto para ser estrenada.

2.2.3 Análisis Musical

Para 1851 se encuentran registros de ejecuciones públicas del *Concertino*, como nombró Bottesini a su ahora catalogado como *Concierto No. 2*. La obra está organizada a la manera clásica en tres movimientos, en el orden *Allegro-Lento-Allegro*. El concierto que se presenta en este trabajo es una transcripción del original en Do menor. Las razones por las que decidí presentar el concierto en la tonalidad de La menor son las siguientes:

- El concierto fue originalmente escrito en Do menor y posteriormente transcrito por el autor a Si menor, con el fin de dar al contrabajo un sonido más audible.
- Durante el siglo XX se usa de manera sistemática, mas no exclusiva, la afinación de Mi, La, Re, Sol para orquesta sinfónica y de Fa#, Si, Mi, La para repertorio solista (el concierto suena en tono real de Si menor, aunque la *particella* se lee en La menor); no obstante,
- La evolución de los materiales empleados en la fabricación de cuerdas ha permitido que los instrumentos se vuelan más sonoros y equilibrados en la proyección de su sonido.

Las casas editoras de partituras musicales han reeditado el acompañamiento para la afinación Mi, La, Re, Sol, con lo cuál queda transpuesto a la tonalidad de La menor; verbigracia: Yorke y Ludwin, favoreciendo el uso de una sola afinación para el contrabajo, lo que también ayuda físicamente al instrumento a que construya un sonido más definido (la resonancia de los armónicos en las tapas no cambia drásticamente) y ayuda al intérprete a escuchar los sonidos que lee en una partitura (la transposición auditiva es a la octava y no a la séptima).

El primer movimiento transcurre en compás de 4/4 y la indicación de *tempo* es *Moderato*. Los primeros cuatro compases son una introducción para el tema melódico, mismo que presentará con energía y dramatismo. La exposición del tema se da en los primeros ocho compases con dos semifrases de cuatro compases cada una, con una línea melódica con subdivisión ternaria que se combina con la binaria del acompañamiento.



Ejemplo 10: inicio melódico del contrabajo al compás 5.

Al compás 21 o letra B se nos presenta un segundo tema melódico de carácter contrastante, más dulce.

The image shows a musical score for Example 11. It consists of two staves. The top staff begins at measure 17 and contains several triplet patterns. A box labeled 'B' is placed above the staff at measure 21. The dynamic marking 'mp' is written below the staff at measure 21. The bottom staff begins at measure 22 and also contains triplet patterns. The dynamic marking 'sfz' is written below the staff at measure 25. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Ejemplo 11: letra B de ensayo

Como se observa en el ejemplo 12, la parte acompañante se reduce a cumplir su función y con base en segmentos del material antes expuesto, escalas y arpeggios ocasionalmente realiza algunos contrapuntos melódicos que cobran mayor importancia a partir de la letra D, en que se presenta el desarrollo, típico de los conciertos clásicos.

The image shows a musical score for Example 12, divided into two systems. The top system starts at measure 37 and the bottom system at measure 41. The score is written for a solo instrument and its accompaniment. The solo part features melodic lines with various dynamics (f, p) and articulation. The accompaniment consists of chords and arpeggios. Dynamic markings include 'f', 'p', and 'cresc.'. A box labeled 'D' is placed above the solo staff at measure 37. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Ejemplo 12: contrapuntos melódicos entre el contrabajo y su acompañamiento.

De esta manera se llega a la cadencia, que Bottesini escribió a usanza ya de los románticos, para hacer una breve coda al final. Este primer movimiento se mantiene en general en la tonalidad original, solo hay presencia de breves inflexiones.

El segundo movimiento es contrastante en *tempo* y carácter. Está escrito en 6/8 con acentuación binaria, tiene la indicación de *Andante*. La estructura de este movimiento es ternaria ABA'. La introducción de 8 compases corresponde a la parte acompañante. Al noveno compás entra el contrabajo al primer grado de la tonalidad de Fa mayor. El diseño melódico alterna entre notas largas y la subdivisión en dieciseisavos.



Ejemplo 13: inicio de la exposición melódica del segundo movimiento.

El desarrollo del movimiento sucede con una serie de escalas rápidas y posteriormente con notas de mayor duración. Cambia hacia un desarrollo melódico de carácter más dramático hacia el compás 18, cuando prepara, mediante los arpeggios de La menor, Mi menor y Si mayor, el clímax de este movimiento.



Ejemplo 14: clímax del segundo movimiento.

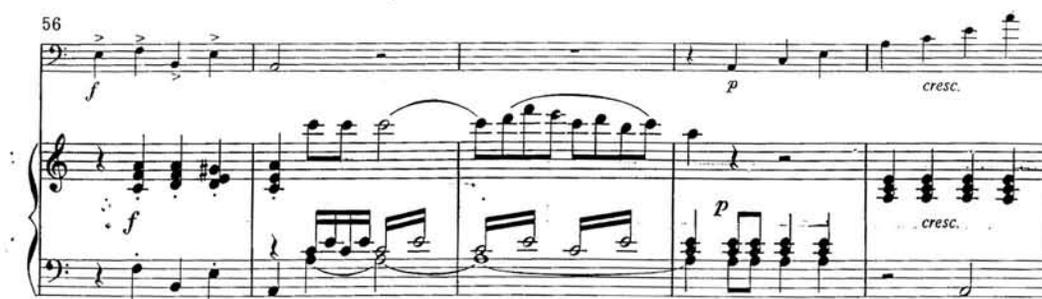
La reexposición se presenta en el compás 45 o letra F de forma idéntica hasta el compás 50 donde se presenta una variante que conduce a la *coda* a partir del compás 53, donde el compositor recurre nuevamente a escalas y arpeggios que compactan parte del material usado y nos llevará al melancólico final.

La indicación *Allegro* en el tercer movimiento, señala que este es un movimiento rápido y está escrito en compás binario. Nuevamente comienza sin el instrumento solista. El acompañamiento en apariencia presenta un movimiento enérgico y dramático, mas al compás 18, cuando entra el contrabajo, se presenta con una melodía ligera que se contrapone al carácter de los compases introductorios.



Ejemplo 15: introducción enérgica.

En el desarrollo se observan procedimientos similares a los de movimientos anteriores, en los que el contrabajo asciende mediante arpeggios y el acompañamiento incluye motivos melódicos.



Ejemplo 16: motivos melódicos en el acompañamiento.

Finalmente Bottesini escribió una tercera de Picardía en el compás 240 sobre el segundo tiempo, recurso usado con cierta frecuencia para finalizar composiciones en modo menor en el Renacimiento. Cabe recordar que la práctica de ascender la tercera a mayor proviene de la escuela polifónica flamenca o neerlandesa del siglo XV.



Ejemplo 17: tercera de Picardía.

2.2.4 Valoración personal

Este concierto se ha vuelto parte del repertorio que el contrabajista moderno debe abarcar, ya que es material de audición para ingresar a orquestas principalmente. El legado musical de Bottesini es un parteaguas en la historia del contrabajo, debido a que revolucionó la técnica de ambas manos para el instrumento, que era considerado como torpe en la familia de cuerdas en la orquesta y del que no se esperaban melodías virtuosas.

La obra y vida de Bottesini han sido poco estudiadas si consideramos el hecho de que fue un músico sumamente activo y reconocido en el mundo. Como compositor solo han sido recuperadas las partituras de sus obras para contrabajo solista, pero la producción que le dio fama y éxito en otros géneros como la ópera, ahora permanecen en el olvido. También sería interesante tener mejor documentada la actividad social y política que llevó en América Latina, ya que indudablemente influyó en los ambientes musicales de Cuba y México principalmente, y la información publicada relativa a su estancia en éstos y otros países latinoamericanos es escasa.

2.3 *Quinteto op. 39* de Serguéi Prokofiev

2.3.1 Datos biográficos

Prokofiev nació el 23 de abril de 1891 en Sontsovka, distrito de Ekaterinoslav, actualmente territorio de Ucrania. La primera influencia musical que tuvo fue en su misma casa, ya que su madre fue pianista aficionada. Su padre fue ingeniero agrónomo y su madre provenía de una familia rusa que había gozado de una buena educación, misma que procuraron para su hijo Serguéi.

Realizó sus estudios en el Conservatorio de San Petersburgo donde, como compositor ya fue criticado por sus armonizaciones disonantes y donde también comenzó su carrera como pianista profesional, al ganar el concurso de piano Anton Rubinstein donde además interpretó su *Primer concierto para piano*; dichas actividades le darían la oportunidad de recorrer gran parte del mundo en años posteriores. Entre sus maestros tuvo a Glière, Liadov y Rimski-Korsakov.

Prokofiev salió de su natal Rusia con la idea de regresar unos meses después, pensando que los efervescentes movimientos populares pasarían en breve. En la primavera de 1918 llega a Estados Unidos de Norteamérica, luego de una larga travesía por Siberia y una breve estancia en Japón. Sin contrato alguno comenzó su actividad como pianista solista, pero sin alcanzar el reconocimiento del que ya gozaba Rachmaninov, quién tenía algo más de tiempo de haber emigrado a dicho país. Prokofiev realizó conciertos principalmente con música de sus contemporáneos como Scriabin y el mismo Rachmaninov; sin embargo, la audiencia norteamericana prefería programas variados que incluyeran obras más populares. Realizó estrenos y conciertos con paisanos emigrados como él, mas su éxito fue mediano y después de algunos altibajos decidió emigrar a Europa.

Entre los años de 1922 y 1936 Prokofiev se movió por distintos países europeos, repercutiendo en mayor grado su estancia en París, capital abierta a compositores jóvenes y a la música nueva. Es en esta época cuando el empresario de compañías de ballet Serguéi Diaghilev se interesó en el trabajo de Prokofiev, comisionándole obras y posteriormente censurando alguna de ellas, tal es el caso de *Alla y Lolli*, misma que más adelante

reutilizaría para crear la *Suite escita*, uno de los antecedentes de su periodo experimental en la composición.

En el verano de 1936, Prokofiev regresó a Rusia, ya conformada desde 1922 como Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), bajo el régimen de Josef Stalin. Los trabajos que compuso a partir de este momento fueron escrupulosamente examinados por una comisión artística que decidía si las obras pertenecían al *Realismo Socialista*. En ocasiones sus obras fueron censuradas. Prokofiev añoraba regresar a la tierra de su juventud, muchas cosas habían cambiado: se había extinguido la clase social adinerada, pero aún así mantuvo algunos privilegios que le permitieron al realizar, en los años subsecuentes, conciertos en Europa y una gira más a Estados Unidos. En las composiciones de este periodo hay citas frecuentes a temas folclóricos. Prokofiev muere el 5 de marzo de 1953 en Moscú, coincidentemente con la víspera de la muerte de Stalin.

2.3.2 Contexto histórico-social

El hecho de que Prokofiev emigrara a distintas latitudes del orbe, corresponde al hecho de haber nacido bajo un régimen zarista represor, y al cambio de poderes que se dieron con las revoluciones soviéticas. Nació en lo que actualmente conocemos como Ucrania, que es oficialmente reconocido como país hasta 1991. Sontzokva, su lugar de nacimiento, fue víctima de los embates rusos por desaparecer la identidad del pueblo ucraniano. Para 1896 se prohibió la distribución de libros educativos en idioma ucraniano por el imperio y comenzó la “rusificación”, misma que se acentuó a partir de la formación de la URSS; se condenó cualquier manifestación de nacionalismo ucraniano y se persiguió a intelectuales, científicos, clérigos católicos y ortodoxos, así como artistas, entre los que sobresale la masacre de cerca de 300 *banduristas* -ejecutantes del *bandura*, instrumento tradicional- en 1934 (Cham 2007). Hambrunas, genocidios, represión oficial, fueron un ambiente poco propicio para un artista.

Prokofiev se adaptó a la cultura rusa y se le identifica como tal. Desde un principio se le criticó por su estilo “duro” quizá como consecuencia de vivir los drásticos cambios sociales; sin embargo, también ganó el respeto como intérprete del piano en sus años de juventud y adaptó algunas de sus obras a la corriente nacionalista rusa. Después de la *Revolución de Octubre* (1917) salió de territorio ruso, al igual que muchos otros artistas, y

será de los pocos en querer regresar hasta 20 años después.

Decidió emigrar hacia un país más seguro para desarrollar su labor sin presiones políticas, a pesar de que en su autobiografía menciona que no tenía muy clara la “idea [de lo acontecido en la] *Revolución de Octubre*, pero que podría ayudar como cualquier otro ciudadano a la Revolución” (McAllister 1980: 408); sin embargo, este comentario parece ser precautorio, como algunos otros que hace, para evitar la represión rusa a principios de los años cuarenta, que es cuando publica su autobiografía. Eligió Estados Unidos de Norteamérica, país donde la situación social era muy distinta, pero después de cuatro años en los que no logró el éxito que se hubo imaginado, viajó a Europa.

En el año de 1922 Prokofiev llegó a París. En el ambiente musical parisino se distinguía Stravinsky, cuyo lenguaje musical, a partir de la *Consagración de la primavera* (1913), ya gozaba de una reputación, y había logrado desplazar a Debussy como compositor de moda. Por otro lado se encontraba, por aquél entonces, al *Grupo de los seis*, conformado por Milhaud, Poulanc, Honegger, Auric, Tailleferre y Durey, grupo de vida efímera y casual, pero que tuvo en común la necesidad de un espacio donde expresarse, para lo cual París había dado a los jóvenes músicos las condiciones de apoyo necesarias.

La URSS se constituyó como tal en 1922 con cuatro repúblicas que comenzaron un periodo de expansión ideológico y territorial. Para el año de 1924 el líder bolchevique Lenin, muere, mientras el naciente régimen lograba el reconocimiento por parte de Inglaterra y 100,000 trabajadores se afiliaban al Partido Comunista Ruso.

La vida como artista libre en América y Europa no fue fácil para los músicos rusos que escaparon del régimen soviético, algunos tuvieron más éxito que otros y la mayor parte de ellos logró adaptarse a la vida fuera de su país natal, hecho por el cuál la mayoría no regresó. Algunos lograron una mejor vida o al menos evitaron ser perseguidos por sus ideas. El mundo pareció no ser un lugar seguro casi para nadie con dos guerras mundiales en la primera mitad del siglo XX y múltiples genocidios en diversas partes del orbe. Aún en nuestros días vivimos las consecuencias de los grandes cambios políticos que se gestaron durante el siglo XX.

Prokofiev fue precavido con respecto a la política, ya que él mismo relata en su autobiografía no haber estado plenamente consciente de la magnitud de los cambios que

conllevaron las Revoluciones en Rusia, por lo tanto, sus declaraciones acerca de la política fueron medidas.

2.3.3 Análisis musical

El *Quinteto op. 39* es una obra que fue comisionada por Boris Romanov para el ballet de la Compañía Imperial de Danza, mas Prokofiev tuvo a bien concebirla desde un inicio como música de cámara. La versión que entregó a Romanov incluyó dos movimientos extras, que no fueron incluidos como parte del opus 39.

El primer movimiento es desarrollado como tema y variaciones. La exposición del tema en un principio la realiza el oboe, con una imitación desplazada e iniciada en el clarinete a manera de anacrusa y extendiéndose al quinto compás. Las cuerdas hacen un acompañamiento derivado del material melódico, específicamente el intervalo de cuarta repetido.

The image shows a musical score for the first movement of Prokofiev's Quintet in G major, Op. 39. The score is in 4/4 time and marked 'Moderato'. It features five staves: Oboe, Clarinet, Violin, Viola, and C. Bass. The Oboe part is labeled 'TEMA' and begins with a melodic line. The Clarinet part starts with an anacrusis. The Violin and Viola parts play a rhythmic accompaniment of repeated fourths. The C. Bass part also plays a rhythmic accompaniment of repeated fourths. The score includes dynamic markings such as 'mp' and 'mf', and a first ending bracket labeled '1'.

Ejemplo 18: tema.

La primera variación es rítmico-melódica pero en el mismo *tempo*. Las voces van alternando el material melódico hasta que lo exponen los cinco instrumentos.

6 VAR. I
Listesso tempo

mp ben tenuto

mp

mp

B & H 20243

Ejemplo 19: primera variación.

La segunda variación se presenta al número catorce de ensayo de este primer movimiento. El violín es quién principalmente desarrolla el tema que se está variado de forma fragmentada entre las cinco voces. También varía el *tempo* y cambia a métrica ternaria.

14 VAR. II
Vivace

con brío

pizz.

p

Ejemplo 20: segunda variación.

Finalmente el primer movimiento reexpone el tema variado en características similares a las del principio de la obra.

Al inicio del segundo movimiento, *Andante energico*, el contrabajo es el instrumento que define el *tempo* y el carácter. La melodía incluye variedad en la articulaciones que intercalan acentos con *tenuti* y *staccati*.

f

f

Ejemplo 21: introducción energética por el contrabajo.

El movimiento que quizá sea más difícil de montar, tanto para músicos como para un ballet, es el tercero. Tenemos un movimiento que es rápido, su construcción es a manera de fuga a cinco voces, los motivos que permutan entre sí constantemente. La subdivisión es de 10/8, aunque se encuentra escrito en 5/4 con distintas acentuaciones rítmicas que frecuentemente cambian de un compás a otro como se observa en la parte superior de los sistemas del siguiente ejemplo.

The image displays a musical score for a complex fugue. It is organized into three systems, each containing five staves. The first system begins at measure 36 and concludes at measure 37. The second system continues from measure 37. The third system also continues from measure 37. The notation is highly detailed, featuring numerous triplets, sixteenth notes, and complex rhythmic groupings. Dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, *mp*, and *cresc.* are used throughout. The score includes various accidentals and articulation marks, indicating a highly technical and expressive piece.

Ejemplo 22: fuga a cinco voces en compás de 5/4.

La masa sonora resultante es la más disonante de la obra. Hay también lugares de encuentro en lo que se unifica el ritmo. El movimiento termina con el único unísono entre los cinco instrumentos que hay en toda la obra.

En el cuarto movimiento el oboe es el instrumento que predomina melódicamente. Siguen en importancia melódica el clarinete y el violín, con una participación bastante menor. Este movimiento es el único en el que claramente la melodía principal la lleva un solo instrumento.

La viola presenta un *ostinato* rítmico en dieciseisavos, que define la subdivisión durante el movimiento; mientras tanto, el contrabajo permanece completamente en el registro grave, a diferencia del resto de la obra, haciendo cuerdas dobles con intervalos de tercera, intervalo cómodo para la mano izquierda del contrabajista, causando disonancias sobre una armonía que se mueve entre lo disminuido y lo aumentado en este *Adagio pesante*.

The image shows a musical score for a section titled "Adagio pesante". It consists of five staves. The top staff is for Flute, marked *mf*. The second staff is for Clarinet, marked *p*. The third staff is for Violin, marked *p* and "sul ponticello". The fourth staff is for Viola, marked *mf*. The bottom staff is for Double Bass, marked *mf* and "pesantissimo". The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in the upper parts and a steady eighth-note ostinato in the double bass.

Ejemplo 23: contrabajo *pesantissimo*.

En el quinto movimiento nuevamente el contrabajo comienza con un *tempo* rápido, bajo en pizzicato cuya melodía se mueve de forma ascendente, a lo que agresivamente responden la viola y el violín. Posteriormente dialogan de forma continua clarinete y oboe.

A partir del número sesenta y dos de ensayo comienza una especie de caos, en el que hay elementos que no habían aparecido y que sólo aquí se presentan brevemente, lo que da un efecto de improvisación bastante energético que termina con ritmos iguales en los distintos instrumentos. Finaliza con una *coda* lenta.

El sexto movimiento es una especie de síntesis de recursos compositivos del *Quinteto*. En general podemos observar el uso de los movimientos rápidos en esta obra como algo sistemático, a excepción del cuarto.

2.3.4 Valoración personal

Dentro del trabajo orquestal que he realizado he tenido la oportunidad de tocar obras sinfónicas escritas por muchos compositores, de los cuáles he tenido gran admiración por compositores de todas las épocas. Entre mis preferidos se encuentran Bach por la perfección del lenguaje polifónico, el para mí por mucho tiempo incomprendible Mozart, cuya sencillez y pulcritud en sus composiciones sólo las he asimilado tocándolas, la maestría con que Beethoven orquestó sus sinfonías conllevan una energía en relación al espacio donde se tocan muy especial; más tarde me han cautivado las sinfonías de Mahler; Stravinsky y Prokofiev, quienes, con sus peculiares lenguajes respectivos, abrieron brechas en el terreno de la composición; Schoenberg con obras en las que se exageran las emociones hasta sus últimas consecuencias; Shostakovich con sus sinfonías y su música de cámara; Webern y Scriabin con peculiares orquestaciones; Revueltas con su enérgica y breve forma de expresar el nacionalismo, Górecki por la extraordinaria forma en que maneja los tiempos lentos, Penderecki por el uso que le da a las cuerdas. Podría seguir haciendo subjetivas descripciones de mis compositores predilectos, pero el punto es que, de todos los aquí mencionados no me fue posible encontrar una obra en la que el contrabajo fuera el instrumento solista, así que recurrí al repertorio de música de cámara y felizmente encontré la obra ideal para este programa.

El *Quinteto op. 39* de Prokofiev resultó ser una obra exigente para cualquiera de los cinco instrumentistas que quieran montar dicha obra. Es por eso que he decidido incluirla, porque además tengo la convicción de que se debe hacer música de cámara en el mayor número de géneros posibles, mi pasión en la vida es la música y no un género específico o lo que pude haber aprendido en la escuela, que en definitiva sí influyó fuertemente en mi perspectiva las cátedras de los maestros Néstor Castañeda, Roberto Kolb y Leonardo Coral para la forma en que he abordado esta partitura musical.

2.4 *El arco del triunfo* de Salvador Rodríguez

2.4.1 Datos biográficos

Ambrosio Salvador Rodríguez Lara nace el 7 de diciembre de 1960. Estudió la licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música (ENM) y actualmente es pasante de la maestría en Música-Composición por la misma escuela.

Realizó estudios en piano, percusiones y flauta dulce; para esta última escribe su tesis de licenciatura, que consiste en 20 piezas didácticas para la familia de este instrumento de aliento. Ha sido docente durante 25 años en la ENM, habiendo impartido clases en armonía, contrapunto, composición, análisis musical, transcripción para etnomusicólogos, solfeo y entrenamiento auditivo.

Siempre mostró el interés por la música en sus diversas presentaciones, tanto popular como académica. La inquietud por el conocimiento del porqué y el cómo de lo que suena, la organización de sonoridades, el estudio tradicional, el arte sonoro, así como las técnicas modernas tanto en música occidental como en no occidental, son algunas de las razones que lo llaman al camino de la composición.

Las influencias que han definido parte de sus propuestas, son producto del estudio de la obra del compositor Conlon Nancarrow (1912-1997) y el laboratorio de creación musical de Julio Estrada (1943). Por otra parte, el conocimiento de la música occidental de distintas épocas y compositores, así como la música antigua medieval occidental, antigua javanesa, china, hindú, tradicional mexicana, entre otras, dan a nuestro compositor un amplio panorama de las diversas culturas.

El catálogo de sus obras es al momento aproximadamente de 15 composiciones que el compositor considera logradas, más un buen número de experimentos y borradores. Sus obras evidencian el trabajo en distintas ramas y direcciones de la música, al no estar encajonadas en un mismo formato.

2.4.2 Contexto histórico social

Estamos por finalizar el año 2007: ¿bajo qué concepto composicional se contextualiza *El arco de triunfo*? Para este compositor, la exploración de las posibilidades de interacción

entre los instrumentos acústicos y los medios electroacústicos es uno de los campos que actualmente tienen más interés, como una rama del arte sonoro.

El arte sonoro es un concepto relativamente nuevo y que carece de una estricta definición, ya que precisamente una de sus características es la diversidad de elementos que de alguna manera pueden incluirse. La complejidad y el cuestionamiento de lo que es el arte sonoro debe quedar abierta, para no encajonarlo “...en una disciplina que se defina a partir de parámetros técnicos rígidos y escuetos...”, que es como se han definido las bellas artes en siglos anteriores (Rocha 2003). Sin embargo, históricamente sí resulta posible documentar a autores que conceptualmente vienen desarrollando ideas que ahora son consideradas como los antecedentes de este interesante tema.

Rocha Iturbide propone la premisa: “...experimentar con el sonido e interactuar con otras formas de hacer arte, es arte sonoro” (Rocha, 2005), lo que abre la puertas para la cualquier expresión artística. Las artes plásticas han sido las más socorridas para, en conjunto con el sonido, crear un movimiento que en años más recientes empezó a cobrar interés dentro de la juventud mexicana; sin embargo del mismo autor tenemos que: “toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión, puede decirse que está relacionada con el arte sonoro” (Rocha, 2003).

El futuro del arte sonoro tiende a la diversificación y ampliación de los puntos de vista individuales, lo que permitirá la escucha de cosas inéditas; así como nuevas y diversas formas de apreciar los sonidos.

El trabajo de la composición está íntimamente ligado al de la experimentación: ver qué elementos sonoros funcionan, improvisar, desechar, reexperimentar, rehacer... Como antecedentes de piezas para contrabajo, entre los compositores mexicanos sólo se encuentran Mario Lavista, *Dusk* (1992) dedicada a Bertram Turetzky, así como *Yuunohui nahui* (1985) y *Miqi'nahual* (1992-94) de Julio Estrada, con dedicatorias a Stefano Scodanibbio. Las obra de Lavista tiene que ver con un plan en el que hay elementos escritos que dan flexibilidad al ejecutante, mientras que las obras de Estrada poseen una escritura en extremo compleja y difícil de asimilar.

En México hay muchos compositores trabajando hoy en día, algunos de ellos colegas de Salvador Rodríguez como lo son: Rogelio Sosa, Gabriela Ortíz, Manuel Rocha, Rodrigo Sigal, Germán Romero, por mencionar sólo algunos.

2.4.3 Análisis Musical

La exploración de las posibilidades expresivas del contrabajo es el punto de arranque para la composición de esta pieza, aunado al estudio y análisis de la espacialidad en la música. *El arco del triunfo* es una pieza comisionada por el contrabajista David Sánchez, quien a lo largo de su trayectoria ha mostrado interés en interpretar música nueva.

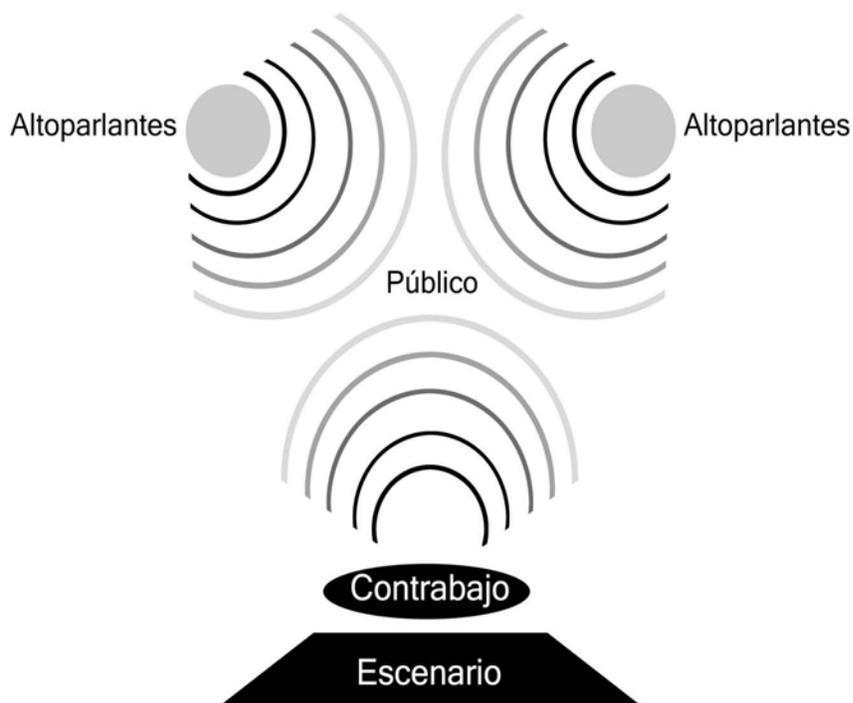
Salvador trabaja en la actualidad con una propuesta composicional que reúne los sonidos acústicos con sonoridades derivadas electroacústicamente, que a su vez mezcla con el elemento de la espacialización; así tenemos que ahora la música es concebida para ser interpretada en determinados espacios o lugares, pues no se obtiene el mismo efecto en una sala de conciertos, que en los pasillos de un edificio de cuatro pisos o en el claustro de un convento, por mencionar algunos ejemplos. Como antecedente, el compositor cuenta ya con varias obras que conjugan estas características.

Ateocoli para 13 trombones, es un ejemplo de la realización de la espacialidad en sus composiciones, por haber sido interpretada en distintos puntos del edificio Universum, museo de las ciencias, ubicado dentro de Ciudad Universitaria.

Para la composición de *El arco del triunfo*, existe una influencia de los contrabajistas Bertram Turetzky (*Blues en Re*) y Stefano Scodanibbio (*La geografía amorosa*), quienes, mediante presentaciones en vivo, han hecho difusión de recursos que otrora se evitaban y desconocían dentro de las escuelas tradicionales. La publicación de obras y las grabaciones son el testimonio que debe estudiarse para comprender mejor estos lenguajes, que llevan algún tiempo considerable desarrollándose.

El arco del triunfo está tratado a manera de diálogos incesantes entre el contrabajo y el material electroacústico o repertorio sonoro, el cuál se deriva del mismo instrumento previamente grabado, con sonoridades percutidas de cuerdas dobles, armónicos naturales y artificiales, *glissandi* y una serie de efectos que son producidos por el arco en diversas posiciones y formas de correrlo sobre las cuerdas. Así mismo, hay elementos de improvisación controlada dentro de ciertas secciones, lo cuál da cierta flexibilidad en la

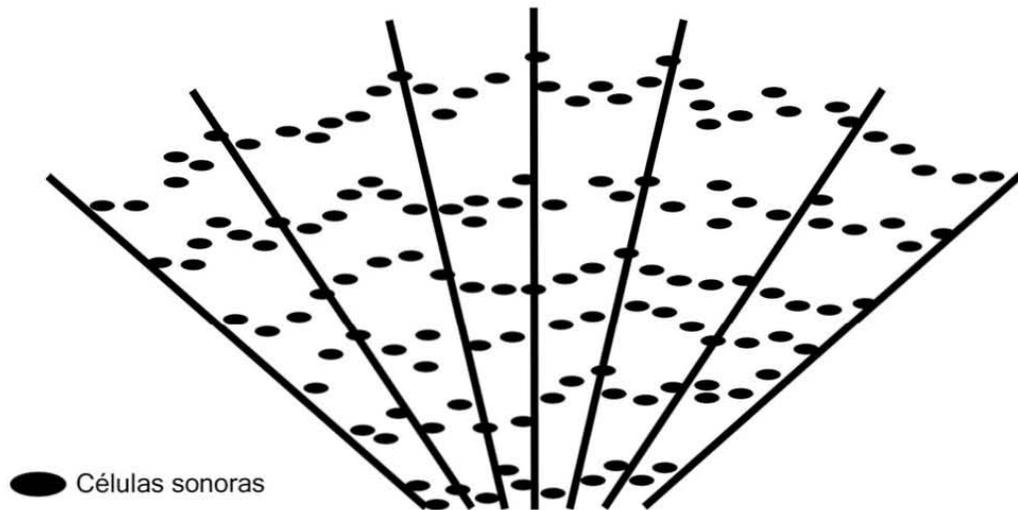
interpretación. Las frases, partículas sonoras y gestos electroacústicos, al proyectarse en estéreo en dos altoparlantes, se combinan con el contrabajo, que se interpreta en vivo. El resultado son tres puntos emisores de sonido, lo que produce en el escucha un efecto de triangulación sonora. Por otro lado, se busca lograr el equilibrio sonoro y la comodidad del intérprete.



Ejemplo 26: disposición 3 estéreo.

El título de la obra, *El arco del triunfo*, alude a que con el arco se toca la música académica para el instrumento del que es objeto la obra, ya que desde sus inicios el contrabajo fue concebido como un instrumento de cuerda frotada. Arquitectónicamente también resulta interesante si se le relaciona con los arcos del triunfo romanos, que como es sabido, se construían en la antigüedad para honrar a los generales romanos en sus victorias militares, y que para nuestro propósito musical, podría ser la metáfora espacial de una sala de concierto como lo es la Xochipilli.

Otra metáfora resulta si se compara la estructura de esta pieza con los fuelles de un acordeón. Si se observa el movimiento que realiza el arco para que el aire circule y produzca el sonido, tenemos que una parte queda abierta y la otra compacta.



Ejemplo 27: representación de un principio de estructuración recurrente en *El arco del triunfo*.

Es interesante mencionar que las secuencias del material pregrabado y del intérprete están organizadas en pulsaciones de velocidad distinta: veintitrés pulsos de la grabación por veinticinco del intérprete. Además, esta relación se mantiene constante con cambios de velocidad, por lo que el intérprete requiere de una guía auditiva (click) para mantener constante el *multitempo*.

Las células sonoras que fueron registradas en pistas, previamente a la elaboración de la pista estéreo, están logradas mediante los siguientes recursos y efectos:

1. *Scordatura cuerda de Mi*: que puede emular el sonido de un motor a distancia, como un camión o un helicóptero. Esta idea fue tomada de las clases de composición con el Dr. Julio Estrada en la Escuela Nacional de Música, en que explicaba algunos recursos empleados por compositores contemporáneos en el manejo de los instrumentos de cuerda.
2. *Cuerdas entrecruzadas, scordatura cuerdas de Re y Mi*: este es un efecto que algunas veces se usa en las guitarras para emular ciertos sonidos de tambor en la

música popular brasileña; sin embargo, el resultado auditivo en el contrabajo nada guarda en relación con lo mencionado.

3. *Moneda*: es el efecto que produce el recubrimiento de metal de las cuerdas al frotarse con otro metal. Cabe mencionar que el efecto es distinto entre cuerdas con núcleo de fibra (en inglés, *rope*) y las de más reciente tecnología con núcleo de acero, ya que en estas últimas los armónicos resuenan más y con distinto color, producto del énfasis de ciertos armónicos que resultan naturalmente.
4. *Utensilios para cabello*: esta fue una idea del compositor, en la que se busca un efecto similar al tremolando, mediante el roce de “dientes” y cerdas de peines y cepillos, respectivamente. La finalidad es lograr la excitación de la cuerda en un solo sentido y no en ambos, como sucede con el arco.
5. *Dedos*: distintas formas de tocar lo que conocemos como *pizzicato*, pero con una coloratura distinta a la usada en el repertorio de orquesta de siglos XVIII y XIX.
6. *Madera y dedos, madera y manos*: se usa el cuerpo acústico del contrabajo como instrumento percutido. Al dejar libres las cuerdas, éstas resuenan por la frecuencia que produce el golpe y por simpatía del lugar donde se excite la tapa, las costillas o el fondo.
7. *Espiga*: la espiga de un contrabajo emite ruidos a los que normalmente no ponemos atención a menos que sean excesivos, como resultó en este caso.
8. *Cuerdas cordal y cuerdas maquinaria*: son los sonidos producidos en la parte que ya no se considerada como “cuerda vibrante”, es decir, los “pedazos” de cuerda que están arriba y abajo del puente y la cejilla del brazo que, por cierto, influyen en la correcta disposición de los armónicos que resultan en la “cuerda vibrante”, asunto que en ocasiones se menosprecia en el ajuste de un contrabajo.
9. *Arco entre cuerdas*: es uno de mis favoritos por el despliegue de sonidos que produce, no lo uso con mucha frecuencia pero es un deleite cuando está bien empleado. Se logra golpeando con un extremo del arco dos cuerdas rápida y sucesivamente.

10. *Armónicos pizzicato*: es parte del legado que atribuyo a Stefano Scodanibbio, y que considero es una técnica que necesita años de depuración para poderse lograr con virtuosismo, y en que radica su sonido característico frente al de otros intérpretes e improvisadores del contrabajo contemporáneo.
11. *Cuerdas percutidas*: es una suerte de sonido “sucio” producido por pegar las cuerdas al diapason de forma un tanto violenta auditivamente, aunque con un ajuste suave en el contrabajo, esto se logra con relativa facilidad.

La denominación de los efectos enumerados (células sonoras), corresponde al nombre de pista con que los etiqueté en la sesión de grabación. Para dicha sesión usé de manera experimental un transductor colocado en un ajustador de altura circular para el puente, de marca y modelo *Fishman Full Circle*, y fueron grabados en *Pro Tools 7.3*, aunque también se hicieron pruebas y combinaciones con el transductor *Realist* de *David Gage* y el micrófono de condensador *AKG 414 XL-II* –ambos acústicamente más cercanos al sonido real- lo cual da como resultado efectos contrastantes de una misma grabación por la coloratura tan distinta que tiene cada uno.

2.4.4 Valoración personal

El reto de equilibrar el trabajo entre el instrumento y el medio electrónico que reproducirá el audio preseleccionado y editado es uno de los objetivos de la pieza. Es importante señalar que para la sincronización del instrumento y la secuencia pregrabada, se utiliza un *click* que el intérprete escucha por audífonos, lo cual exige una gran precisión rítmica. Sincronizar y balancear las sonoridades en un espacio determinado (en este caso, la sala Xochipilli en la Escuela Nacional de Música) son características que debe lograr el intérprete no sólo en esta música, sino en todo lo que se quiera tocar; toda interpretación debe guardar una relación con el entorno acústico, es algo que en la práctica pocos músicos entienden, a pesar de ser conceptos que se encuentran plasmados en el escucha desde las magníficas orquestaciones de Beethoven, quien ya contemplaba el fenómeno de la espacialidad, obviamente acorde al periodo histórico en que vivió.

Por otro lado, considero que es deber como universitario estar al tanto de los procesos que vivimos en la actualidad y, como músico congruente con la época que me tocó vivir, conocer las direcciones en que los movimientos y las tendencias ocurren, para así poder asumir una postura frente a las propuestas y retos, como artista y como músico intérprete.

2.5 Conciencia de Remi Álvarez

2.5.1 Datos biográficos

La información que se presenta a continuación, se deriva de una entrevista realizada al compositor durante el mes de octubre de 2007, así como de experiencias vividas en mi calidad de aprendiz del maestro Álvarez.

Remi Álvarez nació en la Ciudad de México el 8 de enero de 1961. Inició sus estudios musicales a los 13 años de edad. Desde el principio Remi quiso ser saxofonista, sin embargo se inició con la flauta transversa, ya que, según cuenta, la única institución donde oficialmente se impartían clases de saxofón era la Escuela Nacional de Música, ubicada, en aquel entonces, en la calle de San Cosme.

El primer año de sus estudios formales lo realiza en la Sociedad de Autores y Compositores de México, que en aquellos años contaba con la cátedra del maestro Rubén Islas en la flauta transversa, con el que aprendió el repertorio tradicional escolástico para este instrumento. Al siguiente año ingresa al Conservatorio Nacional de Música con el mismo maestro y cursa las materias correspondientes desde 1975 y hasta 1979.

En 1982 inicia el estudio del saxofón de forma autodidacta y emplea como referencia a los saxofonistas de la corriente *avant garde* en la búsqueda de un sonido propio. En el naciente taller de jazz de la Escuela Superior de Música inicia su práctica como saxofonista en jazz. Este taller nace, se sostiene y obtiene el reconocimiento como licenciatura gracias a la ardua labor del pianista Francisco Téllez, quien ha procurado la educación de este género musical en nuestro país.

El registro de saxofón por el que comúnmente se inicia el estudio en la música académica es el alto, ya que es el tipo de saxofón que produce el sonido con mayor facilidad, por lo que la mayor parte del repertorio se encuentra editado para éste. Remi Álvarez se ha especializado en los saxofones soprano, alto, tenor y barítono. En el jazz hay músicos que se especializan en un solo tipo de saxofón, pero también los hay que se han especializado en todos los saxofones, evidentemente cada instrumento requiere de su estudio particular para lograr el sonido característico propio de cada tesitura, como refiere nuestro compositor.

Inició profesionalmente como saxofonista con el Cuarteto Mexicano de Jazz en 1984. Posteriormente se trasladó a la ciudad de Nueva York, donde continuó sus estudios de composición e improvisación en el *Creative Music Studio* con los maestros Anthony Braxton, George Lewis, Roscoe Mitchell y Don Cherry. Estudió la licenciatura en Jazz en la Escuela Superior de Música de 1982 a 1987. En 1988 viajó a París, en donde continuó su desarrollo musical tomando clases magistrales con el compositor y saxofonista Steve Lacy. En 2005 tomó un curso sobre improvisación avanzada en el Vancouver Creative Music Institute con George Lewis y Evan Parker, entre otros.

En 2004 viajó a Europa invitado por el baterista suizo Georg Hoffman y el saxofonista holandés Tobias Delius, con quienes se presentó en varias ciudades de Suiza y Holanda. En junio de 2006 fue invitado por el trompetista texano Dennis González para tocar en el *Vision Festival*, encuentro de free jazz más importante de Nueva York.

Estudió el repertorio de saxofón clásico con asesoría del maestro Roberto Benítez. Su actividad en la música académica le ha valido su participación como músico invitado con las principales orquestas sinfónicas de México, así como presentaciones y grabaciones con la Camerata de las Américas, de Roberto Kolb. Actualmente cuenta con 17 años de labor docente en la ENM.

Remi ha compuesto cerca de 50 obras, algunas de sus piezas son de forma y armonía rigurosa, mientras otras son formalmente más libres, por lo tanto, ha logrado repertorio diverso en melodías, timbres, tempos, formas; combinación, construcción y reconstrucción de los elementos que conforman sus composiciones.

El interés de Remi, como compositor, consiste en explotar las cualidades de los músicos con los que toca y las de él mismo; buscar el virtuosismo técnico en un ambiente de libertad tonal, rítmica y sonora, en el que principalmente lo que define a la obra es la improvisación. Ha compuesto básicamente para satisfacer sus necesidades como músico, por lo que principalmente son interpretadas por los ensambles de los que forma parte, como el ya legendario *Astillero*, con quienes ha interpretado y grabado algunas de sus obras; su propio *Cuarteto*, entre otros. *Diles que no me maten*, *Hespérides*, *Conciencia*, *Machetero*, *Taygeta*, *Recórcholis*, *Éitale*, *Sirius*, *Papirolas*, *Lafahmisi* (a su hija), *Hysteric*, *Composición #Z* (dedicada a Omar López para el *Encuentro de Saxofón*, UNAM-ENM 2007) entre otras, forman parte del creciente número de composiciones.

Otro tipo de proyectos es el que desarrolla con el trío de improvisación libre *Cráneo de Jade*, cuyos integrantes, Aarón Cruz en el contrabajo y Hernán Hetch en la batería, evitan repetirse a sí mismos en sus presentaciones, lo que les valió ser reconocidos dentro de “Los diez grandes del jazz” en México, en un homenaje a los pioneros del género, realizado en el Palacio de Bellas Artes en 2005. Asimismo con este trío ha realizado y coproducido tres producciones discográficas y ha realizado giras. Un proyecto más de improvisación libre tipo “noise” en el que participa lleva por nombre *Antimateria*, con Itzám Cano en el contrabajo y Gabriel Lauber en la batería, cuya propuesta consiste en apostar por una improvisación en la que se saturan sonido y energía.

2.5.2 Contexto histórico-social

Entre las influencias del maestro Álvarez, podemos nombrar a saxofonistas que precipitaron debates políticos y estéticos en el jazz dentro de la industria musical (Monson 2004: 145) como John Coltrane y sus predecesores Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler; además de Pharoah Sanders, cuyos ecos repercuten mucho más allá de su irrupción en la escena neoyorquina durante la década de los 60's.

En 1953 George Russell publica un tratado de teoría musical que sistematiza la relación entre los acordes y escalas que fue bien conocido por los jazzistas de la época: Miles Davis, Bill Evans, Herbie Hancock, Art Farmer, Eric Dolphy. Mientras que Russell y Davis llevaban una relación cercana que, además de amistosa, era de mutua enseñanza.

Ambos experimentaban con acordes y sonoridades que, unos años después, llevarían a Davis a grabar el legendario *Kind of blue*, considerado como la referencia de la cual parte el jazz modal y, dicho sea de paso, es el álbum de jazz más vendido en toda la historia de este género.

El jazz modal se ha llegado a asociar con dos características musicales: "...menos acordes que el jazz estándar o las composiciones *bebop* y, consecuentemente, más libertad de notas y escalas sobre un acompañamiento tonal relativamente más estable." (Monson 2004: 146). Esta forma de hacer jazz sigue vigente en nuestros días. La forma en que puede ser usado este recurso es ilimitada, tanto en el jazz como en otros géneros musicales.

En la escena internacional hoy tenemos a músicos como Evan Parker, Steve Lacy, William Parker, Ed Harkins, Vinie Golia, Cecyl Taylor, entre muchos otros, que han ido formando la historia vanguardista del jazz y la improvisación libre. En México podemos mencionar como pioneros que han dado continuidad a su trabajo a Marcos Miranda, de la *Sociedad Acústica de Capital Variable*, a Germán Bringas, dueño del *Jazzorca*, y a Remi Álvarez, entre los más importantes y de repercusión en cuanto a la influencia que han tenido en nuevas generaciones.

El contexto del México actual para la música de Remi Álvarez tiene un par de vertientes, por una parte tenemos a los músicos de jazz, por otra, a los de improvisación libre, actividades por las que sus proyectos difícilmente son remunerados justamente, situación que ha prevalecido desde los años 60's tanto en México y que ahora se extiende al panorama internacional, en especial a partir de la llegada de la música pop y los pseudo artistas que vende la industria a las masas.

Al escribir sobre *improvisación libre*, me refiero a una corriente de músicos que gustan de reunirse a crear "algo" en conjunto. Aunque su experiencia previa sea esencialmente como músicos académicos o populares, no necesariamente saben o practican el jazz. Este es una denominación acuñada principalmente en Europa, donde existe un circuito bastante grande de *músicos improvisadores*.

Algunos de los pocos espacios donde hay libertad para poder expresar las corrientes en torno al *free jazz* y la improvisación libre son el *Jazzorca* en la colonia Portales (el más antiguo y único espacio dedicado completamente al género con casi 3 lustros de existencia), *Casa vecina* en el Centro Histórico, *El hábito* en Coyoacán. Próximamente se espera la apertura de del multiforo *Ollin kan* a unas cuadras del centro de Tlalpan.

El jazz en México parece no haber encontrado aún equidad, músicos como Mario Ruíz Armengol sufrieron el haber pretendido vivir dignamente del jazz, al grado de tener que vender su piano para poder sufragar los gastos más elementales cuando la escasez llegó a su vida. Tenemos a Mario Patrón, otro gran músico mexicano que en vida logró el reconocimiento de los grandes jazzistas con los que tocó -entre ellos Louis Armstrong-, pero que al residir en México no tuvo más opción que trabajar para la creciente industria pop. Realmente muy pocos músicos han logrado vivir del jazz, por lo regular la mayoría tiene la capacidad de adaptarse a tocar otros géneros, los que sí pagan (Derbéz 2001).

En mi experiencia como músico he visto la injusticia que existe en torno el jazz y la improvisación libre. La inequidad entre lo que percibe monetariamente un jazzista y un incorrectamente llamado “músico clásico” es por lo general de una proporción casi de uno a cuatro; las condiciones de trabajo igualmente son dispares. Mi opinión al respecto es que los músicos mexicanos no hemos construido estándares de calidad: la corrupción, gente que malbarata su trabajo y que piensa en el hoy y no en el mañana, que no se ven a sí mismos viviendo de sus proyectos sino de lo que “vaya saliendo”, todo esto aunado la falta de estudio individual, de un real deseo de superación, son algunas de las causas de han mantenido al jazz y a algunos de sus intérpretes rezagados. Como en todo hay también sus excepciones, músicos que están comprometidos consigo mismos, si embargo se trata de una minoría, y es mi deseo que esa minoría algún día se convierta en una mayoría de excelentes músicos que puedan vivir bien del jazz o de cualquier otro género de improvisación.

2.5.3 Análisis Musical

“*Conciencia, es la pérdida de la misma al tocar*”, con esta breve frase el compositor se aproxima a su obra, y es que en cierta forma lo es: para tocar el músico primero debe estar

consciente de un gran número de “requerimientos” que se necesitan para lograr una pieza musical, que van desde saber armar tu instrumento, las posturas corporales deseables, hasta los últimos aspectos en cuanto al conocimiento técnico y musical y como el manejo del escenario; todo con un único fin: el de poder expresar mediante la música algo que se gesta dentro de la complejidad del individuo que lo produce. Y al final, cuando la música termina, la conciencia de lo que pasó es parcial, es incompleta, la pérdida de los subelementos sólo podrán ser recuperados parcialmente a través de una grabación de lo acontecido, puesto que hay ideas que se quedan y sonidos que perduran en el recuerdo, pero la exacta emoción que produce la música en vivo, sólo podrá ser apreciada en el momento en el que fue creada.

Se puede señalar a *Conciencia* como una mezcla de la música modal con *free jazz*. El resultado es una modalidad relativa derivada de las combinaciones de ocho sonidos agrupados de tal manera que forman una escala simétrica; sin embargo, las combinaciones sonoras no se reducen a esto, sino que abarcan los doce sonidos de una escala cromática.

Conciencia consta de tres secciones:

1. La más breve de las tres funciona a manera de introducción con la presentación de la escala a dos octavas de manera contrapuesta entre el saxofón y el contrabajo, es decir, mientras un instrumento la realiza de forma ascendente, simultáneamente el otro desciende. Esto se repite un par de veces y permuta en dichos instrumentos. Esta presentación nos da la coloración de la pieza, no me refiero a tonalidad ni a un modo en específico, ya que las notas fuera de esta escala también son parte de la obra misma y no implican alguna inflexión ni mucho menos modulación. Los sonidos en los que se basa la introducción son los siguientes ocho: Si, Do, Reb, Re, Fa, Fa#, Sol, Lab.

La escala sobre la que se basa la obra es: Lab, Sib, Si, Do, Re, Mib, Mi, Fa#, Sol, alternando los sonidos pudiendo o no establecerse en alguno de ellos.

2. La primera improvisación es libre, a manera de cadencia, como otrora se hacía en el periodo barroco de la música occidental, sólo que ahora está contextualizada en un sistema “semimodal” con recursos provenientes del estudio de técnicas modernas y

extendidas en el contrabajo. La salida de esta cadencia se prepara con la intervención simultánea de otro instrumentista improvisando.

3. Se presenta un tema más largo basado en la escala simétrica ya descrita, aunado a la improvisación del saxofón, en esta parte de la obra es donde va a llegar el máximo clímax por la interacción simultánea de todos los músicos participantes. Esta tercera parte la reproduzco del manuscrito original:



Ejemplo 28: facsímil de la melodía en la tercera sección.

Se presenta una armadura que tonalmente podría ser la de Do menor, pero que no funciona como tal. El compositor la presenta para facilitar la elaboración de un esquema mental de las notas que hay que tocar, no así de una sonoridad rígida que sea incapaz de admitir otras notas en cualquier punto del desarrollo melódico.

Como se puede observar carece de compás; sin embargo, el movimiento interior de la pieza nos refiere a un 4/4 que puede convertirse en una subdivisión de 5/4 a partir del Si natural, que se ilustra en el ejemplo anterior en el segundo sistema, y en un 6/4 en la última línea escrita. El compositor omite compás por razones de interpretación, ya que no necesariamente la rítmica escrita tiene que cuadrar con el resultado audible, es decir, añade también el elemento de la improvisación a su material melódico. No es por anarquía, como pudiera pensarse, sino que obedece a la búsqueda de una congruencia anímica del intérprete

en el momento de la ejecución de la obra, además de que considera el espacio en el cuál es ejecutada, y que, al cambiar la resonancia acústica de lo que suena en conjunto, puede también cambiar la dirección en el fraseo, velocidad o hasta la rítmica de lo interpretado, modificando evidentemente el compás.

La presente descripción finalmente se concreta a la energía interna de los músicos en el momento de la comunicación para crear esta obra. Esa es otra característica implícita: el resultado final se logra solamente una vez, y la siguiente ejecución arrojará otro resultado similar, pero nunca igual. Esto significa en lo personal, el regreso a los orígenes mismos de la música.

2.5.4 Valoración personal

El uso de la improvisación sobre un esquema definido mas no rígido, es lo que define a *Conciencia*, la composición en sí misma es el resultado principalmente de la improvisación, que se puede considerar controlada en cierta forma.

El hecho de haber aprendido en la teoría y en la práctica durante mi etapa formativa en la Escuela Nacional de Música el arte de la improvisación en sus distintas etapas y géneros que la desarrollan, me ha abierto un panorama para definir cómo es la música. En el mundo natural mismo, está implícita la improvisación, y la improvisación está naturalmente en la música desde sus inicios.

Han existido posturas estéticas con mayor apertura que otras, pero lo que he podido aprender, es que quien logra entender y conjugar el lenguaje del complejo mundo de la improvisación con el también complejo mundo de la música académica, encuentra el camino a una comprensión más integral de la música en general a través de la historia, tanto occidental, como de otras latitudes. De este modo podemos encontrar a músicos académicos y músicos formados en las distintas tradiciones improvisando en un mismo escenario. No están ahí por casualidad, sino que son la reunión de visiones donde convergen distintas formas de entender la música, producto, a su vez, de la apertura al conocimiento.

Una de las experiencias más enriquecedoras de mi paso por la ENM, fue haber conocido y seguir trabajando con el maestro Remi Álvarez, ya que es un músico producto de la disciplina y el trabajo. En lo personal es un honor poder presentar en mi examen de titulación una pieza de su autoría, en la que además demuestro mis habilidades técnicas aprendidas en el medio de la enseñanza académica y de la improvisación.

Bibliografía

- ÁLVAREZ MOLINA, Daniel y BELLINGHAUSEN, Karl
2004 *Mas si osare un extraño enemigo... CL aniversario del Himno Nacional Mexicano. Antología conmemorativa*, México: OCEANO.
- BRUN, Paul
2000 *A New History of the Double Bass*, Bélgica: Paul Brun Productions.
- CARPENTIER, Alejo
1988 *La música en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas.
- CHAM, Alejandro
2007 *Genocidio cultural de un pueblo*. Artículo publicado en <http://www.ucrania.com> [consultado el 20/11/07]
- CROWELL, Benjamin
2005 “Sonata in G minor” de Henry Eccles, partitura y nota de programa en <http://www.mutopiaproject.org> [Consultado el 16/09/07]
- DERBÉZ, Alain
2001 *El jazz en México, datos para una historia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- DONIGTON, Robert
1992 *The Interpretation of Early Music*, Nueva York: Norton.
- ELGAR, Raymond
1960 *Introduction to the Double Bass*, Nueva Jersey: Basso Continuum.
1963 *More about the Double Bass*, Nueva Jersey: Basso Continuum.
1967 *Looking at the Double Bass*, Nueva Jersey: Basso Continuum.
- FERNÁNDEZ, Daniel
2007 “Cuba, pionera de la ópera en las Américas”, Miami: periódico *El Nuevo Herald*. Mayo 20.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta
1983 *La improvisación musical*, Buenos Aires: Ricordi Americana.
- JAFFÉ, Daniel
1998 *Sergey Prokofiev*, Londres: Phaidon Press Limited.
- LAURIE, Margaret
1980 “Henry Eccles” en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Sadie, Stanley (ed.), Vol. VII, Pp.859; Londres: Macmillian Publishers Limited.

LEES, Gene

2001 *Cats of any color: Jazz, black and white*, Nueva York: Da Capo press.

LISCHKÉ, André

1985 *Prokofiev*, Madrid: Espasa-Calpe S.A.

MATAS, J. Ricart

1956 "Eccles, Henry" en *Diccionario biográfico de la música*, Pp. 280, Barcelona: Iberia S. A.

McALLISTER, Rita

1980 "Prokofiev" en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Sadie, Stanley (ed.), Vol. XV, Pp. 288-301; Londres: Macmillian Publishers Limited.

MINTURN, Neil

1997 *The Music of Sergei Prokofiev*, Yale: Yale University Press.

MONSON, Ingrid

2004 *En el transcurso de la interpretación: estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Nettle, Bruno y Russel, Melina (eds.), Madrid: Akal.

NICE, David

2003 *Prokofiev: From Russia to the West 1891-1935*, Nueva Haven / Londres: Yale University Press.

NESTYEV, Israel V.

1960 *Prokofiev*, Buenos Aires: Editorial Schapire S.R.L.

PLANYAVSKY, Alfred

1998 *The Baroque Double Bass Violone*, Maryland / Londres: Scarecrow Press.

ROBINSON, Harlow

1988 *Prokofiev*, Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A.

1998 *Selected Letters of Sergei Prokofiev*, Boston: Northeastern University Press.

ROCHA ITURBIDE, Manuel

2003 *El Arte Sonoro: Hacia una nueva disciplina*. Artículo publicado en <<http://www.tutuguri.org>> [Consultado el 8/11/07]

2005 *El arte sonoro en México*. Artículo publicado por primera vez en versión corta en el CD "RAS revista de arte sonoro No.7", CDCM Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Bellas Artes, Cuenca España. <<http://www.arteleku.net>> [Consultado el 08/11/07]

RODRÍGUEZ, Laura Yeraldín

2007 *Arte Sonoro*, Ciudad de México: Periódico *El universal*, noviembre 13. <<http://www.eluniversal.com.mx>> [Consultado el 15/11/07]

ROJAS ROLDÁN, Luis Antonio

2003 *Notas al programa*, México: tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

RUDE, George

1978 *Protesta popular y revolución en el siglo XVIII*, Barcelona / México: Ariel.

SCODANIBBIO, Stefano; TURETZKY, Bertram (*et al.*)

1989 *Nuevas técnicas instrumentales: flauta, oboe, clarinete, cuerdas, contrabajo, arpa, guitarra*, México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.

SERVICE, Robert

2000 *Historia de Rusia en el siglo XX*, España: Editorial Crítica.

SCHERER, Frederic M.

2004 *Quarter Notes and Bank Notes: The Economics of Music Composition in the eighteenth and nineteenth centuries*, Princeton: Princeton University Press.

SLATFORD, Rodney

1980 "Bottesini, Giovanni" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley (ed.), Vol. VI, pp. 85-86.

TURETZKY, Bertram

1989 *The contemporary contrabass*, Berkeley: University of California.

ZIMMERMAN, Oscar y MURPHY, George

1993 *Once more... from the beginning*, Estados Unidos de Norteamérica: Zimmerman Publications.

Otras fuentes de consulta

CD "Mathias Goeritz", publicado por la Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México. 1997.

DVD *Ornette Coleman Trio* (1966). *Sound??* (1967). Filme por Dick Fontaine. Compilado por Eforfilms en 2004.

Portal electrónico de información y búsqueda especializada en el contrabajo y temas relacionados < <http://www.isbworldoffice.com> > [Consultado el 08/10/07]

Anexo I

Programa

Sonata

en Sol menor

I. Largo

II. Courante (Allegro con spirito)

III. Largo

IV. Vivace

duración aproximada: 15''

Henry Eccles

(¿1670-1742?)

Concierto para contrabajo

en la menor (transcripción)

I. Moderato

II. Andante

III. Finale: Allegro

Duración aproximada: 16''

Giovanni Bottesini

(1821-1889)

Quinteto

para oboe, clarinete, violín, viola y contrabajo

Op. 39

I. Moderato. Vivace. Moderato come prima

II. Andante energico

III. Allegro sostenuto, ma con brio

IV. Adagio pesante

V. Allegro precipitato, ma non troppo presto

VI. Andantino

duración aproximada: 20''

Serguéi Prokofiev

(1891-1953)

El arco del triunfo

para contrabajo y medios electrónicos

duración aproximada: 6''

Salvador Rodríguez

1960

Conciencia

para saxofón, piano, contrabajo y percusiones

duración aproximada: 10''

Remi Álvarez

1961

Anexo II

Sonata de Henry Eccles

Acerca de la vida de Henry Eccles se sabe realmente muy poco, debido a que la mayor parte de lo que hay escrito sobre él se reduce a meras especulaciones, comenzando por su incierto nacimiento. En distintas ediciones de la partitura de la *Sonata* aparecen fechas que corresponden a los años de su nacimiento y muerte entre 1670 y 1742 respectivamente (Matas 1956: 280), mientras que, por otro lado, Margaret Laurie ubica su nacimiento entre los años 1675-85 y su muerte entre 1735-45 (Laurie 1980: 859).

Sus primeras publicaciones de las que se tiene conocimiento son: un preludio en Do menor que aparece en la compilación realizada por el violinista y compositor italiano Nicola Matteis titulada *Select Preludes & Voluntaries for the Violin* de 1705; así como las canciones *No more let Damon's eyes* en *Comical Songs* de 1706 y *Wit and Mirth* de 1707.

Como ejecutante Eccles fue, en primera instancia, un buen violinista, lo que le permitió colocarse como músico en importantes cortes europeas; sin embargo, como compositor no fue de alguna manera sobresaliente. Sobrevive tan solo una pequeña parte de su exiguo trabajo. Además, de acuerdo a lo publicado por los estudiosos W. B. Squire en *The Musical Times* en 1922 y al año siguiente por A. Moser en *Die Musik*, es conocida la existencia de documentos que lo denuncian por plagio, tal es el caso del compilado de 12 sonatas que aparecen en París en 1720, de la cual 18 movimientos fueron tomados del *Allettamenti per camera op.8* de Giuseppe Valenti, y un movimiento más de las *Invenzioni op. 10* del clérigo Francesco Antonio Bonporti. En 1723, un segundo compilado de sonatas para violín fue publicado junto con dos sonatas para flauta.

Al respecto, cabe la pena mencionar que los plagios de Eccles y sus contemporáneos eran práctica común entre algunos compositores, obligados quizá por la necesidad económica. La información viajaba en un lapso de tiempo infinitamente mayor al de nuestros días, hecho que favoreció dichas prácticas.

De la misma forma en que es escasa la información acerca del compositor, el origen mismo de la *Sonata* resulta confuso. Al ser Eccles violinista y tener publicaciones hechas para el violín, se podría pensar que la *Sonata* pudo haber sido escrita originalmente para su

instrumento; sin embargo, Benjamin Crowell asevera que el instrumento para el que originalmente fue compuesta era el violonchelo, y a partir de un arreglo para violonchelo y teclado realizado por J. Salmon de 1914 (Crowell 2005) se realizan diversas transcripciones, entre ellas una para el violín. También existe la especulación de que la *Sonata* fue escrita originalmente para violín, y que los movimientos intermedios son un “préstamo” musical de algún otro compositor. Se cree que la *Sonata* pudo haber sido publicada hacia 1732, pero al carecer de acceso al material original, resulta impracticable la comprobación o refutación de cualquier hipótesis.

Actualmente esta pieza se encuentra editada y transcrita para los instrumentos antiguos de bajo de violín y flauta barroca, así como también la para violín, viola, violonchelo, contrabajo, fagot, tuba, corno y saxofón alto. Lo que sí es un hecho es que hoy en día forma parte del repertorio para contrabajo, coexistiendo en la práctica las ediciones en Sol, La y Re menor.

La escasa producción de repertorio escrito ex profeso para el contrabajo hasta antes del siglo XX, ha propiciado la frecuente adaptación de obras creadas originalmente para otros instrumentos. Lo anterior obedece a la necesidad de contar con un repertorio para el instrumento, razón por la cual esta pieza se ha vuelto popular entre los contrabajistas que estudiamos la música académica.

Concierto en la menor de Giovanni Bottesini

Para hacerle justicia a Giovanni Bottesini en una semblanza no basta sólo con mencionar que fue un gran contrabajista, ya que además ejecutaba otros instrumentos de cuerda frotada, así como percusiones; que como compositor dotó de repertorio a su instrumento; que también fue director de orquesta y obtuvo grandes éxitos como tal y que recorrió gran parte del mundo, incluido México, cosechando éxitos en cuanta actividad se involucró.

Bottesini nació el 22 de diciembre de 1821 en Crema, Italia. Su padre fue un clarinetista aficionado que constantemente recibió en su hogar al medio intelectual de Crema, lo que permitió al joven Bottesini tener contacto con buenos músicos. Entre la familia Bottesini la música era algo cotidiano, ya que sus hermanos eran instrumentistas y su hermana soprano.

Cuando el joven Bottesini contaba con quince años de edad, su padre recibe la noticia sobre la existencia de dos becas para ingresar a Conservatorio de Parma; ambas destinadas a instrumentos poco populares: el fagot y el contrabajo. La elección que tuvo que hacer Giovanni fue consecuente con su acercamiento previo a la familia de cuerdas. A pesar de haber contado con pocas semanas para la preparación de su audición, su determinación ante la ejecución del instrumento convence al jurado, y le es otorgada la beca para iniciar sus estudios. A partir de ese momento, desarrolló los conocimientos musicales tan velozmente que concluyó sus estudios dos años antes de lo previsto.

Con su concierto debut en Crema (1849) obtuvo el reconocimiento inmediato que lo llevó a recorrer Italia y eventualmente a la entonces capital musical de Europa, Viena. Esta serie de conciertos se convirtieron en su carta de presentación con la que llegaría a ser el contrabajo principal del *Teatro S. Benedetto* en Venecia. Fue ahí donde conoció a Giuseppe Verdi, con quien iniciaría una larga relación de trabajo y amistad.

Años después viaja a la Habana para ser el contrabajista principal del Teatro Tacón, donde dirigió el estreno de su primera ópera: *Cristoforo Colombo*. Sus conciertos y composiciones lo llevaron a recorrer América, pasando por Nueva York, Nueva Orleans y otras ciudades importantes, para cruzar el Atlántico y llegar Londres en 1849, donde se le apodó el Paganini del contrabajo por sus excepcionales ejecuciones y fue extraordinariamente popular por el resto de su vida.

En 1853 se aventuró en tierras mexicanas, donde quedó documentada su pretensión de dirigir la fundación del Conservatorio Nacional en 1854, y su participación como concursante para elegir el Himno Nacional.

Para 1856 viaja a San Petersburgo y después a París donde dirigió el Teatro Italiano. En la siguiente década estuvo al frente de diferentes teatros en España y Portugal en calidad de director musical, para más tarde regresar a su natal Italia donde se haría cargo del *Teatro Bellini* en Palermo. Posiblemente a consecuencia de la fatiga de sus constantes giras, decide establecerse, y es entonces cuando produce un mayor número de obras con las que gana reputación como compositor. Muestra de ello son las cuarenta representaciones de *Vinciguerra* en París en el año de 1870. Al año siguiente estrena su ópera cómica *Ali Baba* en el Teatro Liceo de Londres.

El 24 de diciembre de 1871, durante las festividades en torno a la apertura del Canal de Suez en el Cairo, estrena la ópera *Aida* de su amigo Verdi. Para 1879 y 1880 con las óperas *Ero el Leandro* y *La regina di Nepal*, respectivamente, Bottesini regresa a la composición de óperas sin el éxito que obtuviera años atrás. En 1887 hace su último viaje a Inglaterra donde estrena su oratorio *The Garden of Olivet*, una de sus últimas composiciones. Poco después, gracias a la influencia de Verdi, es nombrado director del prestigioso Conservatorio de Parma, donde infortunadamente muere al cabo de seis meses, el 6 de julio de 1889.

Para 1851 se encuentran registros de ejecuciones públicas del *Concertino*, como nombró Bottesini a su ahora catalogado *Concierto No. 2*. La obra está organizada a la manera clásica de tres movimientos, en el orden de *Allegro-Lento-Allegro*.

El concierto fue originalmente escrito en Do menor y posteriormente transcrito por el autor a Si menor, con el fin de dar al contrabajo un sonido más audible; no obstante, las casas editoras de partituras musicales han reeditado el acompañamiento para la afinación Mi, La, Re, Sol, verbigracia: Yorke y Ludwin, favoreciendo el uso de una sola afinación para el contrabajo, lo que también ayuda físicamente al instrumento a construir un sonido más definido (la resonancia de los armónicos en las tapas no cambia drásticamente) y ayudan al intérprete a escuchar los sonidos que lee en una partitura (la transposición auditiva es a la octava y no a la séptima).

El repertorio de Bottesini es un parteaguas en la historia del contrabajo, debido a que revolucionó la técnica de ambas manos para el instrumento que era considerado como el más torpe de la familia de cuerdas.

Por último, debido a la relación que estableció con la élite musical de América, la estancia de Bottesini en el continente representa un campo fértil de investigación, como lo es el caso de su relación con Manuel Saumell, pianista considerado el padre del nacionalismo musical en Cuba, así como por el interés que demostró en torno a la creación del Himno Nacional Mexicano y con el General Santa Anna.

Quinteto op. 39 de Serguéi Prokofiev

Prokofiev nació el 23 de abril de 1891 en Sontsovka, distrito de Ekaterinoslav, actualmente territorio de Ucrania. Su primera influencia musical está ligada a su madre quien era

pianista aficionada. Su padre fue ingeniero agrónomo y su madre provenía de una familia rusa que había gozado de una buena educación, misma que le procuraron.

Realizó sus estudios en el Conservatorio de San Petersburgo, donde como compositor fue criticado por sus armonizaciones disonantes. Allí mismo comenzó su carrera como pianista profesional al ganar el concurso de piano Anton Rubinstein en el que, además, interpretó su *Primer concierto para piano*; dichas actividades le darían la oportunidad de recorrer gran parte del mundo en años posteriores. Entre sus maestros se cuentan Glière, Liadov y Rimski-Korsakov.

Prokofiev abandonó de su natal Rusia con la idea de regresar unos meses después, suponiendo que los efervescentes movimientos populares pasarían en breve. En la primavera de 1918 arribó a los Estados Unidos de Norteamérica luego de una larga travesía por Siberia y una breve estancia en Japón. Sin contrato alguno comenzó su actividad como pianista solista, mas no alcanzó el reconocimiento del que ya gozaba Rachmaninov, quién tenía algo más de tiempo de haber emigrado a dicho país.

Realizó conciertos principalmente con música de sus contemporáneos como Scriabin y el mismo Rachmaninov; sin embargo, la audiencia norteamericana prefería programas variados que incluyeran obras más populares. Realizó estrenos y conciertos con coterráneos emigrados como él, pero su éxito fue mediano y tras algunos altibajos decidió emigrar a Europa.

Entre los años de 1922 y 1936 Prokofiev se movió por distintos países europeos. De todos su periplo, sobresale su estancia en París, por ser ésta una capital abierta a los compositores jóvenes y a la música nueva. Es en esta época cuando el empresario de compañías de ballet Serguéi Diaghilev se interesó en el trabajo de Prokofiev, comisionándole obras y posteriormente censurando alguna de ellas, tal es el caso de *Alla y Lolli*, misma que más adelante reutilizaría para crear la *Suite escita*, uno de los antecedentes de su periodo experimental en la composición.

En el verano de 1936, Prokofiev regresó a Rusia, ya conformada desde 1922 como Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, bajo el régimen de Josef Stalin. Los trabajos que compuso a partir de este momento fueron escrupulosamente examinados por una comisión artística que decidía si las obras pertenecían al *Realismo Socialista* y si eran

apropiadas para ser presentadas al pueblo. En efecto, sus obras fueron censuradas en varias ocasiones.

En consecuencia, Prokofiev añoraba regresar a la tierra de su juventud, muchas cosas habían cambiado: se había extinguido la clase social adinerada, pero aún así mantuvo algunos privilegios que le permitieron realizar, en los años subsecuentes, conciertos en Europa y una gira más a Estados Unidos.

En las composiciones de este periodo aparecen citas frecuentes a temas folclóricos. Finalmente, Prokofiev murió el 5 de marzo de 1953 en Moscú, coincidentemente con la víspera de la muerte de Stalin.

El hecho de que Prokofiev hubiera emigrado a distintas latitudes del orbe, correspondió al hecho de haber nacido bajo un régimen zarista represor, y al cambio de poderes que se dio con la revolución bolchevique. Nació en lo que actualmente conocemos como Ucrania, reconocido como país hasta 1991.

Prokofiev fue precavido con respecto a la política: él mismo relata en su autobiografía no haber estado plenamente consciente de la magnitud de los cambios que conllevaron las Revoluciones en Rusia, por lo tanto, sus declaraciones acerca de la política fueron mesuradas.

El *Quinteto op. 39* fue una obra comisionada por Boris Romanov para el ballet la Compañía Imperial de Danza, mas Prokofiev tuvo a bien concebirla desde un inicio como música de cámara. La versión que entregó a Romanov incluyó dos movimientos extras, que no fueron incluidos como parte del *Opus 39*.

El arco del triunfo de Salvador Rodríguez

Ambrosio Salvador Rodríguez Lara nació el 7 de diciembre de 1960. Estudió la licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música (ENM) y actualmente es pasante de la maestría en Música-Composición por la misma escuela.

Realizó estudios en piano, percusiones y flauta dulce; para la familia de este instrumento de aliento compone 20 piezas didácticas como parte de su tesis de licenciatura. Salvador ha sido docente durante 25 años en la ENM, donde ha impartido clases en armonía, contrapunto, composición, análisis musical, transcripción para etnomusicólogos, solfeo y entrenamiento auditivo.

Las influencias que han definido parte de sus propuestas, son producto del estudio en torno la obra del compositor Conlon Nancarrow (1912-1997) y el laboratorio de creación musical de Julio Estrada (1943). También han tenido su repercusión el conocimiento de la música occidental de distintas épocas y compositores, así como la música antigua medieval occidental, antigua javanesa, china, hindú, tradicional mexicana entre otras, que dan a nuestro compositor un amplio panorama de las diversas culturas.

El catálogo de obras es al momento de aproximadamente 15 composiciones que el compositor considera logradas, más un buen número de experimentos y borradores. Sus obras evidencian el trabajo en distintas ramas de la música, al no estar encajonadas en un mismo formato.

Actualmente Salvador Rodríguez se avoca a la creación en el ámbito del *arte sonoro*, categoría que, por ser un concepto relativamente nuevo, carece de una estricta definición, ya que precisamente una de sus características es la diversidad de elementos que de alguna manera pueden incluirse. La complejidad y el cuestionamiento de lo que es el arte sonoro debe quedar abierta, para no encajonarlo “...en una disciplina que se defina a partir de parámetros técnicos rígidos y escuetos...”, que es como se han definido las bellas artes en siglos anteriores (Rocha 2003). Sin embargo, históricamente sí resulta posible documentar a autores que conceptualmente vienen desarrollando ideas que ahora son consideradas como los antecedentes de este interesante tema.

La exploración de las posibilidades expresivas del contrabajo son el punto de partida para la composición de esta pieza, aunado al estudio y análisis de la espacialidad en la música y los medios electroacústicos.

El arco del triunfo es resultado del trabajo conjunto del compositor con el contrabajista David Sánchez. Se trata de una propuesta composicional que reúne los sonidos acústicos con aquéllos generados mediante impulsos eléctricos en un medio acústico o electroacústico, que a su vez se mezcla con el elemento de la espacialidad: así tenemos que ahora la música es concebida para ser interpretada en determinados espacios o lugares.

Para la composición de *El arco del triunfo*, existe una influencia de los contrabajistas Bertram Turetzky (*Blues* en Re) y Stefano Scodanibbio (*La geografía amorosa*), quienes, mediante presentaciones en vivo, han hecho difusión de recursos que

otrora se desconocían o evitaban dentro de las escuelas tradicionales. La publicación de obras y las grabaciones son el testimonio que debe estudiarse para comprender mejor este lenguaje que lleva algún tiempo considerable desarrollándose.

El arco del triunfo está tratado a manera de diálogos incesantes entre el contrabajo y el material electroacústico o repertorio sonoro, el cual se deriva del mismo instrumento previamente grabado, con sonoridades percutidas de cuerdas dobles, armónicos naturales y artificiales, *glissandi* y una serie de efectos que son producidos por el arco en diversas posiciones y formas de correrlo sobre las cuerdas. Así mismo, hay elementos de improvisación controlada dentro de segmentos, lo cual da cierta flexibilidad en la interpretación. Hay frases, hay partículas sonoras, hay gestos que, al reproducirse en estéreo en dos altoparlantes, se combinan con el contrabajo que es interpretado en vivo. El resultado son tres puntos emisores de sonido, lo que produce en el escucha un efecto de triangulación sonora. Por otro lado, se busca lograr el equilibrio y la comodidad del intérprete.

El reto de equilibrar el instrumento y el medio electrónico que reproducirá el audio preseleccionado y editado, es uno de los objetivos de la pieza. Sincronizar y balancear las sonoridades en un espacio determinado son características que debe lograr el intérprete no sólo en esta música; toda interpretación debe guardar una relación con el entorno acústico.

Conciencia de Remi Álvarez

Remi Álvarez nace en la Ciudad de México el 8 de enero de 1961, inicia sus estudios musicales a los 13 años de edad con la flauta transversa. El primer año de sus estudios formales lo realiza en la Sociedad de Autores y Compositores de México, y posteriormente ingresa al Conservatorio Nacional de Música.

En 1982 inicia el estudio del saxofón de forma autodidacta y emplea como referencia a los saxofonistas de la corriente *avant garde* en la búsqueda de un sonido propio. En el entonces naciente taller de jazz de la Escuela Superior de Música, inicia su práctica como saxofonista, a partir de ahí Remi Álvarez se ha especializado en los saxofones soprano, alto, tenor y barítono.

Remi ha compuesto cerca de 50 obras en las que explota las cualidades de los músicos con los que toca, y las de él mismo, en aras de la búsqueda del virtuosismo técnico, dentro de un ambiente de libertad tonal, rítmica y sonora en el que principalmente lo que define a la obra es la improvisación.

Sus proyectos más importantes son los que desarrolla con el legendario grupo de jazz *Astillero* y con el trío de improvisación libre *Cráneo de Jade*. Con ambos ha realizado diversas producciones discográficas.

Entre las influencias del maestro Álvarez, se encuentran los saxofonistas John Coltrane, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler y Pharoah Sanders. En la escena internacional hoy tenemos a músicos como Evan Parker, Steve Lacy, William Parker, Ed Harkins, Vinie Golia, Cecyl Taylor, entre muchos otros que han ido formando la historia vanguardista del jazz y la improvisación libre. En México podemos mencionar como pioneros, cuyo trabajo se ha distinguido por su continuidad, a los multinstrumentistas Marcos Miranda, de la *Sociedad Acústica de Capital Variable*, y a Germán Bringas, dueño del *Jazzorca*, así como a Remi Álvarez, entre los más importantes y de repercusión en cuanto a la influencia que han tenido en nuevas generaciones.

El jazz en México parece no haber encontrado aún equidad, sus músicos han tenido regularmente que adaptarse a vivir de tocar otros géneros musicales de mayor demanda y mejor remunerados.

“*Conciencia* es la pérdida de la misma al tocar”. Con esta breve frase el compositor se aproxima a su obra, y es que en cierta forma lo es: para tocar el músico primero debe estar consciente de un gran número de “requerimientos” que se necesitan para lograr una pieza musical, mismos que van desde saber armar tu instrumento, las posturas corporales deseables, hasta los últimos aspectos en cuanto al conocimiento técnico y musical, así como el manejo del escenario. Todo con un único fin: el de poder expresar mediante la música algo que se gesta dentro de la complejidad del individuo que lo produce. Y al final, cuando la música termina, la conciencia de lo que pasó es parcial, es incompleta, la pérdida de los subelementos sólo podrán ser recuperados parcialmente a través de una grabación de lo acontecido, puesto que hay ideas que se quedan y sonidos que perduran en el recuerdo; pero

la exacta emoción que produce la música en vivo, sólo podrá ser apreciada en el momento en el que fue creada.

Se puede señalar a *Conciencia* como una mezcla de la música modal con *free jazz*. El resultado es una modalidad relativa, derivada de las combinaciones de sonidos agrupados de tal manera que forman una escala simétrica, no obstante, las combinaciones sonoras no se reducen a esto, sino que abarcan los doce sonidos de una escala cromática.

El uso de la improvisación sobre un esquema definido, mas no rígido, es lo que define a *Conciencia*, la composición en sí misma es el resultado principalmente de la improvisación. En el mundo natural mismo, está implícita la improvisación, y la improvisación está naturalmente en la música desde sus inicios.

En la conjugación del lenguaje del complejo mundo de la improvisación con el también complejo mundo de la música académica, se encuentra el camino a una comprensión más integral de la música en general a través de la historia, tanto occidental, como de otras latitudes. De este modo, se puede encontrar a músicos académicos y músicos formados en las otras tradiciones improvisando en un mismo escenario. No están ahí por casualidad, sino que son la reunión de visiones donde convergen distintas formas de entender la música, producto, a su vez, de la apertura al conocimiento de las habilidades técnicas aprendidas en el medio de la enseñanza académica y de la improvisación.

David Sánchez García