

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Opción de Titulación

“Notas al programa”

Obras de: J. S. Bach, L. Berio, G. Bottesini, S. Koussevitsky, W. A. Mozart

Que para obtener el título de

Licenciado Instrumentista en Contrabajo

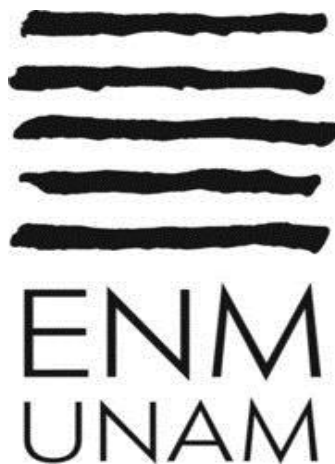
Presenta:

Ezequiel Lino Mendoza Maldonado

Asesor de notas y de repertorio: Luis Antonio Rojas Roldán

MÉXICO, D.F.

2013





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 y dedicatorias.

A Dios

A la memoria de mis abuelos.

A mis padres que con su infinito amor y apoyo siempre están a mi lado.

A mis hermanas Ali y Marianita; a mi hermano Lennon, mi compañero, amigo y cómplice en este camino de la música; a mis tíos y primos.

A mi maestro Luis Antonio Rojas Roldán y a la maestra Lourdes Ambriz quienes no han limitado sus enseñanzas a la música y que han sido parte fundamental en mi vida.

A Marina Tomei, quien con su amor me ayuda a ser mejor persona.

A todos mis compañeros de la clase de contrabajo, principalmente a mis amigos Gil, Josafath y Miguel por todos los años tocando juntos.

A mis amigos del Cuarteto Ion, Monse, Josefina y David.

A todos aquellos que siempre se preocuparon por mí y con su confianza me ayudaron a seguir adelante.

A mis sinodales, los maestros: Antonio Corona, Mario Martínez, David Espinosa y Gustavo Rosales.

Al maestro Francisco Viesca, director la Escuela Nacional de Música y a nuestra querida UNAM.





Índice.

Programa de concierto.	7
Introducción.	9
<i>Sonata à Cèmbalo è Viola da Gamba no. 1 BWV 1027, Johann Sebastian Bach.</i>	12
<i>Datos biográficos del autor. Análisis de la Sonata para viola da gamba y cembalo, BWV 1027.</i>	
<i>La transcripción de la sonata BWV 1027 por Duncan McTier. Retos técnicos. Bibliografía</i>	
<i>Per questa bella mano, aria para bajo con contrabajo obligado k612, Wolfgang Amadeus Mozart.</i>	30
<i>Datos biográficos del autor. El violone vienés. Análisis de Per questa bella mano, aria para bajo con contrabajo obligado k612. Conclusiones. Bibliografía.</i>	
<i>Fantasia sulla Norma di Bellini, Giovanni Bottesini.</i>	44
<i>Datos biográficos del autor. La música de Bottesini. Lista cronológica de las obras líricas de Giovanni Bottesini. Las composiciones para contrabajo. Análisis de la Fantasia sulla Norma di Bellini. Lista de las piezas para contrabajo y piano de Giovanni Bottesini. Conclusiones. Bibliografía.</i>	
<i>Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, op. 3, Sergei Koussevitsky.</i>	62
<i>Datos biográficos del autor. Análisis del concierto op. 3. Ejemplos de errores y discordancias, entre la partitura, la parte de piano acompañante y la particella solista en la versión de International Music Company Edition del concierto op. 3 para contrabajo y orquesta de Sergei Koussevitsky. Conclusiones. Bibliografía.</i>	
<i>Psy per contrabasso solo, Luciano Berio.</i>	80
<i>Datos biográficos del autor. Desafíos técnicos de la mano derecha. Desafíos técnicos de la mano izquierda. Conclusiones. Bibliografía.</i>	
Síntesis para el Programa de Mano	92
Bibliografía general.	95
Recursos electrónicos.	97





Obras de: J. S. Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Bottesini, Sergei Koussevitsky y Luciano Berio.

Nombre del alumno: Ezequiel Lino Mendoza Maldonado

No. de cuenta: 303523158

Para obtener título de: Licenciado en contrabajo

Bach, Johann Sebastian (1685 – 1750), Sonata no. 1 para viola da gamba y cembalo obligado, BWV 1027, 12'

- I. Adagio
- II. Allegro ma non tanto
- III. Andante
- IV. Allegro moderato

Berio, Luciano (1925 – 2003), *Psy* para contrabajo solo, 2'

Bottesini, Giovanni (1821 – 1889), *Fantasia sulla Norma di Bellini* para contrabajo y piano, 12'

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756 – 1791), *Per questa bella mano* aria para bajo contrabajo obligado y orquesta k 612, 7'

Koussevitsky, Sergei (1874 – 1951), Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, Op. 3, 15'

- I. Allegro
- II. Andante
- III. Allegro





Introducción

Las siguientes notas al programa anhelan, sin pretender ser la palabra de un experto investigador del contrabajo, ser una herramienta útil al iniciar una investigación sobre dicho instrumento. Aun cuando mucho se ha escrito respecto al más grave de los instrumentos de cuerda frotada, sigue siendo un mundo por descubrir todo lo que respecta al contrabajo.

El objetivo del escrito es ser una guía inicial para aquel intérprete que busque un punto de partida en el arduo trabajo que es integrar una pieza musical al repertorio propio. Para el músico actual es indispensable encontrarse lo mejor preparado; la técnica bien aprendida y funcional complementada con conocimientos musicológicos que enriquezcan la interpretación, benefician al desempeño artístico de todo músico. El análisis, profundización y la reflexión sobre las obras en estas notas al programa, son, junto con el continuo desarrollo técnico que pone en práctica diaria parte de lo aquí escrito, factores determinantes en la búsqueda de una ejecución con fundamentos teóricos sólidos que sostengan la práctica de la presentación en concierto.

El programa elegido, además de ser particularmente variado en estilo, en el cual se abordan cinco épocas de la historia de la música; barroco, clásico, romanticismo, nacionalismo y música contemporánea, fue cuidadosamente seleccionado. Se trata de obras en su mayoría que aun tratándose de piezas de importancia histórica no gozan de la merecida atención que deberían recibir.

Afortunadamente para mi experiencia como contrabajista, la música seleccionada es creación de grandes compositores, pilares en el desarrollo del arte musical. La Sonata para viola de gamba de Johann Sebastian Bach, se trata de una de las primeras piezas de cámara en las que, alejándose del uso de un bajo continuo, el juego e interacción de los dos instrumentos como personajes independientes se vuelve una de las prioridades en la composición. *Per questa bella mano* es un punto cumbre en la literatura del violone vienés. Afortunadamente el desarrollo de la técnica del contrabajo moderno ha permitido retomar la partitura dejada por uno de los más grandes músicos de todas las épocas, Wolfgang Amadeus Mozart; sin embargo y sorprendentemente se ha escrito relativamente poco al respecto de dicha pieza.



De Giovanni Bottesini y su *Fantasia sulla Norma di Bellini* se puede decir a grandes rasgos que se trata de una de las piezas más líricas que escribió el más grande contrabajista de todos los tiempos y uno de los músicos más sorprendentes de la historia y aun así, encontrar información y fuente bibliográficas referentes al contrabajista cremasco sigue siendo toda una experiencia sumamente gratificante pero llena de dificultades. El Concierto op. 3 de Sergei Koussevitsky, una de las obras más populares y pilar en el repertorio del contrabajo, es una pieza de la cual se siguen descubriendo cosas que permiten apreciar la gran dificultad por lograr una versión certera. *Psy* para contrabajo solo de Luciano Berio es una maravillosa oportunidad de adentrarse, mediante una breve pieza, al lenguaje de uno de los más importantes y activos compositores de la segunda mitad del siglo XX.

Invito entonces al lector, a que las siguientes notas no sean consideradas como un documento meramente monográfico, si no como una oportunidad para adentrarse en el casi desconocido mundo del más grave de los instrumentos de cuerda.





Sonata à Cèmbalo è Viola da Gamba no. 1 BWV 1027.

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Las primeras lecciones de música que recibió Johann Sebastian Bach fueron impartidas por su hermano dieciséis años mayor, Johann Christoph, organista del pueblo de Ohrduf y discípulo de Johann Pachelbel. A la muerte de los padres de ambos, Christoph se encargó de brindar residencia y educación al joven Sebastian. Aquellas primeras lecciones que recibió Johann Sebastian tenían que ver con la interpretación de diversos instrumentos así como con el estudio de la teoría musical, análisis y composición, aunque se dice que realmente aprendió el oficio copiando la música y métodos de estudio de su hermano mayor.

Apenas a los quince años de edad, Johann Sebastian, empezó sus estudios formales en la *Michaeliskirche Particularschule* de Luneburg donde además de teoría musical y ejercicios de acompañamiento con el coro, recibe clases de lógica, retórica, latín y griego, aritmética, geografía, historia y poesía germánica. Sus maestros fueron: el cantor August Braun (de quien se han perdido sus composiciones) en la Michaeliskirche; y en la *Nikolaikirche*, también en la ciudad de Luneburg, el distinguido, pero ya anciano, J.J. Löwe.

A los dieciocho años gana su primer puesto formal como organista de *la Neukirche* de Arnstadt, donde se dedica meramente a acompañar los coros los domingos y lunes. Al no ser el empleo en la iglesia muy exigente, tiene tiempo disponible para la ejecución del órgano y el ejercicio de la composición. En 1705 recibe la oportunidad de viajar los 300km que lo separaban del gran maestro de la época: Buxtehude, en el poblado de Lübeck. Ya que el recorrido tenía que ser hecho a pie, el permiso para ausentarse cuatro semanas de Arnstad resulta insuficiente y su visita termina extendiéndose a 16 semanas hasta su regreso. Aunque era un viaje de aprendizaje, el mismo le sirvió para promoverse como un posible contendiente a la plaza de organista que pronto dejaría Buxtehude en Lübeck; sin embargo, esta idea fue rápidamente olvidada por Bach gracias a una de las exigencias del puesto: comprometerse con una de las hijas del organista.



Después de un concierto ofrecido por Bach y de posiblemente la ejecución de la cantata no. 4 *Christ lag in Todes Banden*, durante la pascua de 1707, es considerado por el consejo de Mühlhausen para ocupar el puesto que dejó el difunto compositor y organista Ahle en dicha ciudad.¹ El nuevo trabajo le ofrece el mismo sueldo del que gozaba en Arnstad, pero el ambiente le parece más propicio para desarrollarse como compositor, así que acepta. El 17 de octubre del mismo año, se casa con su prima Maria Barbara y poco después se hace de sus primeros alumnos: J.M. Schubart y J.C. Vogler. Antes de cumplir el año en su nueva posición en Mühlhausen, el Duque de Weimar, Wilhelm Ernst, después de escuchar un concierto con música de Bach, le ofrece un puesto en la corte de su ducado. Su renuncia es aceptada en Mühlhausen, aparentemente en buenos términos, ya que Johann Sebastian volvería en un futuro.

Aunque al presentar su renuncia de Mühlhausen anunció que sería contratado como *Capelle und Kammermusik* (músico de la corte), nunca se desempeñaría en ese puesto; en realidad trabajó como organista y fue hasta el año de 1714 que fue promovido a *Konzertmeister*. En Weimar nacieron seis de sus hijos, entre ellos Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel. Se dice que Bach escribió en esta ciudad la mayor parte de su obra para órgano y que el Duque Wilhelm Ernst disfrutaba de escuchar a su músico ejecutar sus piezas. Aunque sus primeros años en Weimar no fueron precisamente dedicados a la composición de cantatas, se sabe que a partir de 1714 se le encomienda el escribir una pieza de este estilo cada semana.

La mala relación entre los duques de Weimar, Johann Ernst y Wilhelm Ernst, hacían problemática la estada del maestro cosa que afectaba su desempeño en la corte; incluso, de enero 19 al 6 de diciembre de 1716 no se encuentra ninguna cantata extensa, lo que hace suponer que Bach mostraba evadiendo sus responsabilidades su desacuerdo con el Duque Wilhelm Ernst.² Se sabe que el Duque Willhelm Ernst se acercó a Telemann para ofrecerle el puesto de Kapellmeister, sin

¹ Cantata BWV 4, Revisada en 1724 ó 1725. Primera de las obras que se conservan para celebrar la Pascua escritas por Johann Sebastian Bach; le siguen las BWV 31 y 249.

En:

Daniel Vega Cernuda, *Bach Repertorio completo de la música vocal*, 1ª Edición, España, Cátedra, 2004, pp. 32- 35

²Walter Emery et Christoph Wolff, en: "Weimar, Johann Sebastian Bach", www.oxfordmusiconline.com, marzo de 2013.



obtener ningún resultado. Bach pide ser liberado de sus responsabilidades obteniendo a cambio ser encarcelado por un duque enojado por los términos exigidos por su empleado. Del 6 de octubre al 2 de diciembre permanece preso hasta que es puesto en libertad; al parecer, la corte de Cöthen, interesada en los servicios de Bach, hizo un pago de 50 *thalers* posiblemente solventando la multa del compositor. Sin embargo, se piensa que hasta que el duque Wilhelm estuvo de acuerdo con su partida fue que pudieron, Bach y su familia, viajar a la ciudad de Cöthen. Mientras tanto en Weimar, el puesto de Konzertmeister dejado por Bach desaparece; el joven músico Drese es designado Kapellmeister y J. M. Schubart, pupilo de Bach, adquiere el lugar de organista de la corte.

El patrón de Bach en Cöthen sería el príncipe Leopoldo, un joven que amaba y entendía la música. Después de sus estudios hechos en Berlín principalmente, Leopoldo regresó capacitado como cantante (con tesitura de bajo) y siendo un respetable ejecutante del violín, viola da gamba y clavecín. La llegada de Bach en 1717 a la corte de Cöthen significó la salida de A.R. Stricker, quien fue maestro de Leopoldo en Berlín y Kapellmeister de su corte desde 1714. Para 1716, la orquesta que se había encargado de formar Stricker constaba de 18 músicos. La iglesia de St. Jakob tenía a disposición de Bach un pequeño órgano en malas condiciones y, aunque la corte Calvinista poseía un instrumento y su intérprete a las órdenes, no se ejecutaba música muy elaborada para el oficio religioso. No hay razón por la cual Bach haya usado este órgano para componer alguna pieza en particular pero seguro lo ocupaba para las clases y atender sus lecciones privadas.

Bach gozaba de una alta estima en la corte, ganaba el doble de lo que había ganado su predecesor, dedicaba la mayor parte de su tiempo a la composición y ejecución de sus obras y casi no fue requerido para trabajos de examinación y reparación de órganos ni en su corte ni en las de los alrededores. Compuso cantatas para su príncipe, festejando cumpleaños, bodas, nacimientos, celebraciones de año nuevo y contaba con un grupo de excelentes músicos. Escribe, además de los conciertos para Brandemburgo, su música para violín y cello solo así como el primer tomo del *Clave bien temperado* y el *Clavier-Büchlein* para su hijo de 9 años: Wilhelm F. Bach.

La muerte de su primera esposa, María Bárbara, tomó a Bach por sorpresa durante un viaje a los baños de Carlsbad junto con el príncipe Leopoldo. A su regreso, ya se había llevado a cabo el



funeral e incluso el entierro de su mujer. Aunque pareciera que esto llevó a Bach a querer regresar a los servicios litúrgicos, coincidió también con la muerte del organista en la iglesia de St. Jacobi en Hamburgo, Heinrich Friese. Aun no siendo en un principio invitado para presentar la audición, es considerado como un posible sucesor en el puesto; finalmente, no acepta y permanece en Cöthen.

Contrajo nupcias nuevamente con una joven cantante cercana al ámbito musical de Bach. No se sabe mucho de la juventud de Anna Magdalena; proveniente de familia de músicos, razón por la que conocía a Bach, a los 20 años, en septiembre de 1721 se convierte en la nueva esposa del Konzertmeister. A finales de ese mismo año, el Príncipe Leopoldo también contrae nupcias. Este hecho no es alegre para Bach. La Princesa Federica de Anhalt-Bernburg era, en palabras de Bach, 'amusical' y esto deterioró la relación del maestro con el joven Príncipe, incluso tiempo antes de que el matrimonio se llevara a cabo.

El cambio a Leipzig empieza a tomar forma con la muerte de Kunhau, cantor de la *Tomasschule*, en junio de 1722. Solicitaron audición para el puesto 6 músicos, entre ellos Telemann y Graupner, además de J.S. Bach. Telemann, posiblemente el músico alemán más famoso de la época, era el candidato preferido y, aún negándose a cumplir con las clases de latín obligadas para el puesto, fue seleccionado. Sin embargo, las autoridades de Hamburgo, donde Telemann laboraba, no cedieron a su maestro e incluso le ofrecieron incrementar el salario. De los músicos restantes en busca del puesto, Graupner parecía el indicado para las autoridades. Para fortuna de Bach, Graupner no tenía la seguridad de poder dejar el trabajo que desempeñaba; así que es puesto a un lado y Bach es seleccionado en abril de 1723, también negándose a dictar la cátedra de latín por lo que fue obligado a tener que pagar un maestro para poder impartirla. Bach con este cambio daba un paso atrás en la escala social y, para el consejo, era un empleado de tercera que no podía cumplir con las expectativas de un *Kantor*: dar clases de latín.

Permanecerá en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig por el resto de su vida, no sin muchas disputas con las autoridades. Durante estos años compone más de 250 cantatas religiosas; Bach y sus alumnos tienen la responsabilidad de proveer la música para las 4 iglesias principales de la ciudad. La *Misa en Si menor*, las Pasiones según San Mateo y según San Juan, el *Oratorio de Navidad* y muchas otras obras para festividades religiosas son compuestas en este periodo.



Trabajos hechos en Cöthen y Weimar son reelaborados en música orquestal y de cámara; de las piezas para teclado destacan las *Variaciones Goldberg*, el segundo tomo del *Clave Bien Temperado*, *La Ofrenda Musical* y el inconcluso *Arte de la Fuga*.³

Salvo dos años de interrupción entre 1737 y 1739, Bach se desempeñó desde 1729 como director del *Collegium Musicum* fundado por Telemann en Leipzig en 1702 y, con ayuda de estudiantes de la universidad y músicos semiprofesionales, se llevaron a cabo conciertos semanales con cierta regularidad. Aunque no existen detalles de la música ejecutada por la sociedad es muy probable que sirviera como un espacio para que se interpretaran los conciertos para clavecín, cantatas seculares y las suites orquestales, por citar algunos ejemplos. Johann Sebastian es invitado por Federico el Grande a Potsdam en 1747, dónde se le da un tema para la improvisación del cual resultará después la composición de la *Ofrenda Musical*, colección de richercares y cánones junto con una sonata a trío en el estilo galante, concesión hecha especialmente para los gustos más modernos de Federico.⁴

Cerca del final de su vida, Bach sufrió de ceguera, condición por la cual tuvo que someterse a dos cirugías que poco o nada pudieron aliviarle de este mal. Ya muy debilitado y posiblemente sufriendo de una severa diabetes, murió el 28 de julio de 1750 y fue enterrado con honores tres días después en el cementerio de la Johanniskirche de Leipzig.

Análisis de la Sonata para viola de gamba y cembalo, BWV 1027.

Hablar de la música de Bach es entrar inmediatamente a un gran problema de organización y ubicación cronológica. Muy pocos de los manuscritos originales sobrevivieron a las vicisitudes del destino. A la muerte del maestro, sus bienes (donde iban las partituras e instrumentos) fueron repartidos principalmente entre sus hijos mayores y viuda. Esta es una de las tantas causas a las

³ Según la *Grove Encyclopaedia* que se encuentra en www.oxfordmusiconline.com, revisada el 28 de marzo de 2013, el *Arte de la Fuga* de Bach es: Obra póstuma y no terminada de Johann Sebastian Bach, compuesta entre 1748 – 9, publicada póstumamente en 1750. Han aparecido ediciones que completan la fuga final por Donal Tovey y Busoni.

⁴ Según la *Grove Encyclopaedia* que se encuentra en www.oxfordmusiconline.com, revisada el 28 de marzo de 2013, *La Ofrenda Musical* es: Una colección de 13 obras (1747) por Johann Sebastian Bach (dos richercares, una trío sonata y diez cánones), algunos para teclado y otros para diferentes instrumentaciones, sobre un tema compuesto por Federico el Grande, rey de Prusia, a quien es dedicada la obra.



que se debe la pérdida de muchos fragmentos o creaciones enteras y copias de la música, principalmente de la vocal y de cámara; Wilhelm Friedemann fue quien recibió la mayor parte de manuscritos y copias revisadas por el propio compositor, aunque lamentablemente fue el que con menos éxito pudo conservar los bienes recibidos.

Como claro ejemplo de esto se puede citar la breve lista que Vogt presenta en su libro *Johann Sebastian Bach's Chamber Music* en la que menciona los pocos manuscritos originales que se conservan de la obra de cámara del compositor:⁵

1. Sonatas y Partitas para violín solo. Completas. (1720).
2. Sonatas para violín y clave obligado.
3. **Sonatas para viola da gamba y clave obligado. Sonata # 1 en G mayor BWV 1027 sobrevive intacta (1735-45).**
4. Sonatas para flauta y clave obligado.
5. Las obras de laúd.
6. Trio Sonatas. Tres partes de la Trio Sonata en G mayor BWV 1039 (este manuscrito es anterior al de la BWV 1027, asignando la primer flauta a la mano derecha del clave, segunda flauta a la voz de la viola da gamba y en la mano izquierda del clave el arreglo del continuo) tienen la inscripción hecha por Zelter, “de su propia mano”.

Con referencia a la lista anterior, Vogt menciona dos cosas: la primera es que sólo sobreviven unos pocos autógrafos originales, todos los demás son copias; la segunda es que la mayoría de los autógrafos fueron originados en Leipzig. Aunque se creía que la mayoría de música de cámara de Johann Sebastian había sido escrita en la corte de Cöthen, el hecho de que se hayan reelaborado las partituras, incluso cambiando la instrumentación, genera dudas respecto al lugar de origen y fecha de composición.⁶ La mayoría de las obras instrumentales, escritas o reelaboradas en Leipzig, fueron interpretadas en el *Collegium Musicum* durante los años como director del maestro.

⁵ Hans Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*, trad. Kenn Johnson, Amadeus Press, 1988, p 29.

⁶ La Trio Sonata BWV 1039, originalmente compuesta para dos flautas y continuo, fue reelaborada más tarde por el mismo Johann Sebastian Bach en la Sonata BWV 1027 para viola da gamba y clavecín, cambiando la distribución de las voces de la siguiente manera:

Sonata BWV 1039	Primera Flauta	Segunda Flauta	Continuo
Sonata BWV 1027	Mano Der. Clavecín	Viola da Gamba	Mano Izq. Clavecín



La idea de emancipación del clavecín de su papel de continuo para darle un rol de mayor relevancia, como un verdadero socio en la música de cámara, empieza a gestarse con la composición de las sonatas para clave y violín BWV 1014-19 (las primeras de las series, circa 1725-6), flauta (BWV 1030-33) y viola da gamba (BWV 1027-29). La sonata BWV 1027 escrita al estilo de *Sonata da Chiesa*, es un ejemplo de transición en la música de cámara. Como reelaboración de la *trío sonata* BWV 1039, para dos flautas y bajo continuo, en una novedosa sonata para dos instrumentos con partes separadas, Johann Sebastian Bach inicia una búsqueda composicional que a través de los años llevará al desarrollo de la sonata para un instrumento y teclado, tan predominante desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días.

En la sonata BWV 1027 se aprecian claramente tres diferentes usos:⁷

1) Las veces en que el bajo es meramente acompañante cediendo el juego contrapuntístico a la mano derecha del clave y la viola de gamba (Ej. 1).

Ej. 1

⁷ Se ocupó la edición de *Bach – Gessellschaft Ausgabe*, Band 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel.



2) Haciendo contrapunto entre las tres voces de la sonata (Ej. 2).

Ej. 2

3) Por último, el caso del tercer movimiento de la sonata, donde el bajo es un ostinato rítmico y sustento de la armonía acompañando a las dos melodías superiores (Ej. 3).

Ej. 3

Aunque en Leipzig Bach contó de un nutrido y muy capaz grupo de músicos a su disposición, no sería de sorprenderse que el origen de esta agrupación, por lo menos la idea germinal, se hubiera gestado desde su estadía en la corte de Cöthen al servicio del príncipe Leopoldo. Éste último, además de ser un gran amante de la música, era bastante habilidoso en la ejecución del clavecín y la viola da gamba. Por otro lado, el afamado violista alemán Carl Friederich Abel brindaba sus servicios musicales para la corte de Leopoldo en Cöthen. Contando con dicho par de músicos



sumamente capaces de hacer una digna interpretación a su disposición, es posible pensar que Bach hubiera pensado en estos dos individuos para escribir sus tres sonatas para viola da gamba.

Hans Vogt menciona que la sonata no. 1 en Sol mayor BWV 1027, es probablemente la más *alemana* de las tres que escribió Bach para viola de gamba y clavecín, sin embargo hemos de recordar que las tendencias más importantes de la época era la italiana y la francesa, las cuales desembocarían en el estilo rococó. Aunque en forma de *sonata da Chiesa*, Lento – Allegro – Lento – Allegro, su espíritu casi pastoral el cual explota más la melodía, la coloca fuera de la tan estimada moda virtuosística, comandada por Corelli, Geminianni y Vivaldi, la cual fue tan apreciada en esos días.

El primer movimiento es un diálogo entre las tres voces participantes, donde el bajo, dejando de lado su tarea de acompañante, se une al canto en ciertos momentos y delega su tarea a cualquiera de las voces superiores. La partitura señala el tempo de *Adagio*, siendo necesario recordar que en el barroco esta marca de tempo no significa lento y que la sensación de danza de este movimiento invita a ser interpretado con la viveza y espíritu alegre que la melodía demanda. La ejecución de las articulaciones y adornos debe ser acordada por los intérpretes antes de su realización (incluso de su ensayo) ya que la mayor parte del movimiento está escrito como una serie de imitaciones temáticas, algunas veces casi canónicas, siendo importante la uniformidad de criterio en la ejecución de las dos partes melódicas.

Del segundo movimiento *Allegro ma non tanto* se pueden destacar varias cosas:

Su alegre tema, por ejemplo, que aun siendo de una gran sencillez armónica es un excelente ejemplo de la magistral creatividad de Bach. (Ej. 4)

Ej.4





Ésta sencilla, pero bien balanceada melodía de movimiento ascendente y descendente, marca la pauta armónica y melódica del movimiento entero. La línea empieza y termina en la misma nota y, en tan sólo cinco compases de duración, el maestro le da estructura a todo el material temático que más adelante será utilizado de diferentes maneras.

Utilizando la primer parte del motivo pero en movimiento contrario, inicia la parte central de este movimiento estructurado en tres partes; incluso el cambio de armonía (ahora en mi menor), pareciera tener intenciones de facilitar al escucha lo que está sucediendo melódicamente. (Ej. 5)

Ej. 5

Finalmente, parece que Bach se estuviera divirtiendo a expensas del escucha e intérprete; oculta la última presentación del tema para hacernos preguntar ¿dónde estará la verdadera?, misma que se encuentra en el compás 95, muy cerca del final. (Ej. 6, última aparición completa del motivo, primero en la viola da gamba y luego en la mano derecha del clavecín).



Ej.6

Cabe destacar que Vogt propone para la interpretación del segundo movimiento de la sonata que la elección del tempo a tocar va relacionada con el tempo utilizado en el primer movimiento *Adagio*, de tal manera que: Los cuartos del segundo movimiento *Allegro ma non tanto* no deben ser más rápidos que como se ejecutaron los octavos del primer movimiento *Adagio*.

El tercer movimiento, *Andante*, posee una característica tímbrica peculiar donde las dos voces superiores tienen melodías imitativas. A diferencia de la Sonata BWV 1039 donde las dos flautas generan una igualdad obvia en el timbre, la Sonata BWV 1027 hace de este recurso tímbrico su característica peculiar al mezclar las voces imitativas de la viola da gamba y la mano derecha del clavecín. (Ej.7)



Ej. 7

Andante.

El problema que se plantea es en el sentido de ensamblar al momento de la interpretación. La articulación debe ser acordada previamente ya que las melodías cuasi canónicas del movimiento entero deben mantener el sentido de imitación durante toda la ejecución de éste. Bach respetó en este *Andante* las melodías de las flautas de la BWV 1039 cambiando la disposición a: Flauta uno - Mano derecha del clavecín, Flauta dos – Viola da gamba.

El cuarto movimiento parece a simple vista ser un sencillo final de sonata para mostrar virtuosismo, sin embargo, no es el caso. Siendo un movimiento monotemático, con una estructura relativamente simple, A–B–A, la construcción melódica es sorprendente. El alegre tema principal parece asimétrico pero contiene los ocho compases regulares con un fraseo distinto al común: 2 + 4 + 2 compases. (Ej.8).

Ej. 8



Los recursos contrapuntísticos que genera una composición de características imitativas y el magistral uso del tema principal durante todo el movimiento para generar nuevo material, son ejemplo de la facilidad de creación temática de la cual gozaba Johann Sebastian Bach.

La entrada del tema en el bajo en el compás 17 es utilizada como unión a lo que será una transición armónica. Basado en el acompañamiento en octavos de la mano derecha y viola da gamba durante esta sección, al llegar a esta sección de transición presenta una serie de contestaciones, ahora entre las voces superiores, regresando el acompañamiento a la mano derecha del clavecín. (Ej. 9 y 10)

Ej. 9 (Tema completo en el bajo, anacrusa al quinto compás del ejemplo)



Ej. 10 (Transición. Contestación entre el clavecín y la viola da gamba).

The musical score for Ej. 10 is presented in three systems. The first system shows the initial entry of the harpsichord (right hand) with a melodic line, while the viola da gamba (bass) provides a simple harmonic accompaniment. The second system features a more complex interaction, with the harpsichord playing a rapid, ascending scale-like passage and the viola da gamba responding with a similar but more rhythmic pattern. The third system continues this dialogue, with both instruments playing more intricate, overlapping lines. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'tr' (trillo).

Un nuevo y fugaz material melódico aparece en esta sección. Este material, en la tonalidad de La menor, conduce con energía hacia la parte central del movimiento. Cabe destacar las virtudes contrapuntísticas generadas entre la voz de la viola de gamba y la mano derecha del clavecín.



Ej. 11 Nuevo motivo en el cuarto compás del ejemplo.

La intensidad de esta sección del movimiento se construye sobre la maestría con que Bach explota el desplazamiento de acentos, los cuales, junto con la tonalidad menor, van acumulando tensión que llevará a una emocionante parte central. En dicha parte, el bajo (mano izquierda del clavecín) toma la batuta y se apodera de los octavos que fueron usados como material del puente (Ej. 10) para desarrollar una larga y virtuosa melodía. (Ej. 12)

Ej. 12

Finalmente, el tema principal vuelve a aparecer lo cual confirma una forma casi simétrica con la estructura de A – B – A del movimiento completo. Cabe destacar que las constantes variaciones e intervenciones melódicas del bajo con el tema ilustran como Bach no dejaba nunca que un



movimiento terminara mecánicamente y le daba lo necesario para que cobrara vida y carácter propio hasta la última de las notas.

La transcripción de la sonata BWV 1027 por Duncan McTier.

Desde que ganó el concurso de contrabajo de la Isla de Man en 1982, el maestro británico Duncan McTier se ha convertido en una de las más grandes figuras del instrumento a nivel mundial. De gran versatilidad, dentro y fuera del contrabajo: solista, reconocido músico de orquesta, pedagogo, profesor titular de la cátedra de contrabajo de la Escuela Superior de Música Reina Sofía e integrante del Ensamble de cámara *Nash*, entre muchos otros proyectos. Además, cuenta con un título en matemáticas por la Universidad de Bristol. Todo esto ha contribuido a formar un músico completo, experto y conocedor del instrumento.

La transcripción de la sonata no.1 para viola da gamba de Johann Sebastian Bach, estableció finalmente una versión estándar para el contrabajo. Sin facilitarla o modificarla, (solamente cambia de registro ciertos pasajes) se convierte en una importante pieza del repertorio para el instrumento. Los requerimientos técnicos y musicales la hacen digna de estudio y análisis. Más aún, permiten al contrabajista acercarse a Bach antes de abordar las tremendamente difíciles *Suites para violoncelo solo* en cualquiera de las versiones existentes para contrabajo.

Siendo que no se trata de una pieza donde el virtuosismo sea *per se* la razón de existencia de la pieza, debe tratarse con atención las cualidad melódicas de las que el contrabajo es capaz de tener. Como todo ensamble de música de cámara la búsqueda de una sonoridad en conjunto es parte fundamental al interpretar la obra.

Al ser una transcripción y proponer una nueva lectura con un instrumento moderno, es difícil pensar que se pueda lograr una interpretación estilísticamente 'correcta', sin embargo, tomar en cuenta los muchos detalles que implica ejecutar una pieza barroca permite que el contrabajo se convierta en un digno y sobre todo, bien educado ejecutante de las piezas no originales de los instrumentos de dicha época.



Retos Técnicos.

La Sonata BWV 1027 en su transcripción para contrabajo, ofrece al músico la oportunidad de enfrentar desafíos de alto grado de dificultad en una obra que superficialmente parecería no muy compleja. Esto no significa que la pieza caiga en extremos de facilidad o extrema dificultad técnica, sólo que los desafíos van más en el sentido de generar un ensamble y hacer lucir una pieza rica en melodías y contrastes en ambos instrumentos.

Por ejemplo, dentro de los dos movimientos lentos, las melodías en la voz del contrabajo y la mano derecha del teclado deben de ser tratadas bajo una misma idea. Hablando técnicamente de esto, para un contrabajista dicho reto tiene que ver con los golpes de arco y la dirección del fraseo. En estos movimientos se puede decir que, dado su carácter lírico sobre el virtuoso, sería mejor buscar grandes frases y conexión en los cambios de arco en lugar de facilidad o comodidad en las digitaciones; principalmente evitando repetidos cambios de cuerda dentro de las frases.

El segundo y cuarto movimiento van más relacionados con un carácter virtuoso y brillante; esto no quiere decir que lo melódico quede relegado a un segundo plano sino más bien a una búsqueda de un equilibrio entre buena dicción de las notas y un resultado melódicamente expresivo. Un ejemplo claro de esto es, en el cuarto movimiento al terminar la primera entrada del tema en el contrabajo, los octavos que siguen deben ser ejecutarlos en posición de caja; de esta manera se consigue la habilidad requerida sin la necesidad de entrar y salir de la posición alta al brazo del instrumento logrando conexión y facilidad en este quisquilloso pasaje. (Ej. 13)

Ej. 13

El ejemplo musical Ej. 13 muestra un pasaje de la Sonata BWV 1027 para contrabajo y teclado. Se trata de un fragmento de un movimiento lento, probablemente el cuarto movimiento mencionado en el texto. El fragmento está escrito en tres sistemas de staves. El primer sistema tiene tres staves: contrabajo (bajo), teclado (piano) y contrabajo (bajo). El segundo sistema también tiene tres staves: contrabajo (bajo), teclado (piano) y contrabajo (bajo). El tercer sistema tiene tres staves: contrabajo (bajo), teclado (piano) y contrabajo (bajo). El fragmento muestra una melodía en el contrabajo y una melodía en el teclado, con una gran cantidad de octavos en el contrabajo que deben ser ejecutados en posición de caja para lograr la habilidad requerida sin la necesidad de entrar y salir de la posición alta al brazo del instrumento.



Finalmente, esta obra es para el contrabajista que decida ejecutarla, una gran oportunidad para explotar y mejorar sus habilidades tanto técnicas como expresivas. Siendo Bach uno de los más importantes compositores de todas las épocas y representante de toda una corriente musical tan extensa como el barroco, la sonata BWV 1027, sin lugar a dudas, merece un lugar importante dentro del repertorio camarístico de todo contrabajista.

Bibliografía.

- Boyd, Malcolm, *Bach*, 3th edition, Oxford University Press, New York, 2000, pp 98-100
- Crum, Alison; Jackson, Sonia, *Play the viol The complete Guide to Playing the Treble, Tenor and Bass Viol*, Oxford University Press, New York, 1997
- *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie; vol. 1. Londres: Macmillan, 2001
- Sanford Terry, Charles, *The music of Bach*, Dover Publications, New York, 1963, pp. 43-54
- Slonimsky, *The Concise Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8th edition, USA, Macmillan International, 1994
- Vega Cernuda, Daniel S., *Bach. Repertorio completo de la música vocal*, 1ª Edición, España, Cátedra, 2004.
- Vogt, Hans, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music Background, analyses, individual works*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1981, pp.50-53, 203-206.
- Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach The Learned Musician*, W.W. Norton & Company, New York, 2001.



Aria para bajo con contrabajo obligado “Per questa bella mano” K612

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Compositor, pianista, violinista, violista y director de orquesta austriaco nacido en la ciudad de Salzburgo, hijo del también célebre músico Leopold Mozart, Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart es el máximo ejemplo del arte musical de su época así como cumbre artística en el periodo musical mejor conocido como clasicismo vienés.

Desde muy temprana edad mostró precocidad en la música. A los tres años ya tocaba el piano, a los cinco hizo sus primeras composiciones y a los seis era capaz de tocar el violín aun cuando nunca había sido formalmente educado en el instrumento. En 1763, junto con su hermana Maria Anna “Nannerl”, también excelente pianista, y por iniciativa de su padre, estos dos prodigiosos infantes viajaron durante 3 años de corte en corte por Europa mostrando sus talentos. Este viaje los llevo a Munich, París, los Países Bajos y Suiza. Conocieron la corte del rey Luis XV en Versalles y los recibió Jorge III en Londres, donde el joven Mozart tomó clases con músicos como Abel y Johann Christian Bach.

A los once años recibió las primeras comisiones como compositor serio en Salzburgo, incluyendo una cantata funeraria, un drama sacro y una ópera en latín. En una segunda visita a Viena en 1768 escribe dos óperas, una *buffa* y un *Singspiel*: *La finta semplice* y *Bastien y Bastienne*. A la larga, éstos dos trabajos serían tomados como infantiles pero ciertamente no hay nada inmaduro en ellos y en base a las obras posteriores ya es posible encontrar un lenguaje propio del compositor; tal es la brillantez de estas obras que en su momento provocaron muchas dudas, controversias y alegatos acerca de que no era posible que un niño compusiera con esa capacidad.⁸

⁸ *Singspiel*: Palabra alemana que se refiere al *canto y recitación*. En la ópera se refiere principalmente a una obra más sencilla donde las formas musicales son más simples, las arias menos complejas y de recitativos hablados.



Italia era el lugar natural al que un joven músico de mediados del siglo XVIII se tenía que dirigir si quería hacer crecer su carrera. En esa aventura, a la que fueron Leopold y Wolfgang, llegaron hasta Nápoles ofreciendo conciertos, improvisaciones, asistiendo a presentaciones de óperas nuevas y buscando la comisión para que el joven Mozart compusiera alguna. En Roma escribió de memoria el *Miserere* de Allegri y recibió de manos del Papa la orden de Caballero de la Flor Dorada después de tan prodigioso logro. En Milán, gobernada entonces por José, archiduque austriaco, compuso su primera ópera seria: *Mitridate*, demostrando a los 14 años ser un maestro maduro y demandante. Llegaron varias comisiones: *Ascanio di Alba*, *Il sogno di Scipione* y *Lucio Silla* fueron las principales entre varias más como cuartetos y composiciones para la iglesia de Salzburgo. Sin embargo, la reina Maria Theresa advirtió a su hijo José que no le convenía “usar gente inútil” (refiriéndose a los músicos) más aun siendo una familia tan grande como la de los Mozart.

El prematuro fin de su carrera en Italia lanzó de vuelta a los Mozart a Salzburgo donde el arzobispo Colloredo, una típica figura autoritaria de la época, creía en la disciplina y obediencia además de promover los servicios litúrgicos breves. De esta manera, las obras dramáticas en la composición de Mozart pasaron a un lugar secundario. Entre las obras más importantes de este periodo destacan las sinfonías K183 en Sol menor y K201 en La mayor; muchos divertimentos para cuerdas y alientos; los cinco conciertos de violín de 1775; y en 1776 un grupo de conciertos de piano, entre estos la primer obra maestra de esta forma: el k271 en Mi bemol mayor. En 1775 en comisión por la corte de Munich, es encargada la ópera buffa *La finta giardiniera*, la que le ganó renombre el joven Wolfgang al ser traducida al alemán y que fue presentada en varios teatros como *Singspiel*. La corte de Salzburgo sólo comisionó una obra dramática en esos días: *Il re pastore*, representada una sola vez, como serenata, es decir no completamente montada.

Opera buffa: Ópera cómica en oposición de la *Opera Seria*. Empezó con el uso de temas cómicos y personajes salidos de la vida diaria.



La primera vez que Mozart viajó sin su padre, emprendió camino a París. Esta vez acompañado de su madre, llegó a Augsburg y Mannheim donde el elector reinante, Carl Theodor, tenía una de las más refinadas orquestas de Europa, en donde Mozart hizo amistad con los músicos. Las composiciones para flauta y oboe y una amplia serie de sonatas para piano que terminaría más tarde en la capital francesa son originarias de ésta época. Sin embargo, al no encontrar razones para quedarse, y urgido por medio de la continua correspondencia con su padre Leopold, continuó su camino a París.

Hubo grandes esperanzas puestas en la visita a París, aunque fueron desvaneciéndose pronto después de su llegada. El mundo de la ópera estaba ocupado por los seguidores de Gluck y Piccini; pocas comisiones se recibieron, sólo le fue comisionado un modesto ballet: *Les petits Riens* e incluso rechazó un puesto como organista en Versalles. La intempestiva muerte de la madre de Mozart, quien acompañó al compositor durante esta gira, apresuró más la partida de París. El joven Mozart, buscando un poco de independencia, decidió regresar vía Munich, a donde la corte de Carl Theodor se trasladó después de su elevación a Elector de Bavaria. Lamentablemente, para el joven músico parecía que en ese momento nadie estaba interesado en él, su talento o su capacidad como compositor.

Los siguientes años, de vuelta en Salzburgo, los dedicó a componer en un estilo musical exigido por el ambiente político y musical; sin embargo, la maestría y genialidad del joven compositor salieron a relucir; la sinfonía Concertante K364 y la Misa de Coronación son ejemplos de ésta época. La composición de la ópera *Idomeneo*, comisionada por la corte de Munich, fue una liberación para las ideas del compositor y es sin lugar a dudas su primera gran ópera. Después de solo tres ejecuciones de la mencionada ópera, Mozart fue llamado a Viena, pero, el arzobispo Colloredo le negó la oportunidad de dar conciertos. Después de ser maltratado y humillado, finalmente fue echado de la corte. Mozart logró en un principio mantenerse muy bien a sus expensas, aun cuando su padre, quien siempre había sido duro en el trato con su hijo, encrudecía más la relación al estar en contra del reciente matrimonio de Mozart con Constanza Weber. Las clases de piano, aunque nunca fueron muy de su agrado, también significaban una importante



entrada para ayudarse en la manutención de una familia que intentaba prosperar con independencia.

Mientras buscaba una nueva comisión de ópera, después de la exitosa *Die Entführung aus dem Serail*, Mozart ganaba experiencia y contactos escribiendo arias sueltas, así como música para ensambles variados. Las grandes serenatas k361, k375 y k388, la sinfonía *Haffner* k385, una larga serie de nueve conciertos para piano y los cuartetos dedicados a Joseph Haydn pertenecen a este temprano periodo Vienés. Durante los siguientes años, siguió componiendo música instrumental, sin embargo, su vida se ve completamente marcada por la composición de las tres óperas buffas escritas con libreto de Lorenzo da Ponte: *Le nozze di Figaro*; *Don Giovanni* (triunfo en Praga, donde fue comisionada); y *Così fan tutte*.

La fama y popularidad de Mozart variaban según los gustos de moda del público vienés. Para el maestro, que tenía que seguir buscando como ganarse la vida, la venta de música de cámara para su publicación, así como las clases, eran maneras, no siempre exitosas, de llevar algo a su hogar. Sin embargo, las obras maestras seguían siendo creadas y nacieron las tres grandes sinfonías: k543, k550 y k551 *Jupiter*. La ópera *La clemenza di Tito* fue compuesta para las festividades de coronación del emperador del Sacro Imperio Germánico Leopoldo II, proyecto rechazado por Salieri en un principio y mismo que se convirtió en la última ópera *seria* compuesta por Mozart.

El exhaustivo y arduo trabajo que Mozart recibió en el año de 1791 parecía dañar la desde entonces decaída salud del compositor. Vinieron grandes piezas todavía durante los últimos meses de vida del compositor. Muchas de éstas fueron publicadas y casi todas interpretadas; un par de soberbios quintetos de cuerdas k593 y k614, el concierto para clarinete K622 y el último concierto para piano K595, el aria *Per questa bella mano* k612, el motete *Ave verum corpus* k618, la ópera *Die Zauberflöte* k620 y la misa de Requiem k626 son algunas de las composiciones del último año de vida de Mozart, quien moriría la madrugada del 5 de diciembre de 1791.



El Violone Vienés.

El siglo XVIII fue una época dorada para el contrabajo solista. La mayoría de piezas de este período fueron escritas para el violone vienés por los compositores más populares de la época.⁹ La afinación peculiar de este instrumento austriaco proveniente de la tradición de las violas de gamba y sus trastes en el registro bajo, generaron la creación de piezas de los más diversos estilos, desde solos orquestales, hasta música de cámara con variados ensambles y conciertos muy típicos de la época.¹⁰ Sin embargo, el contrabajo italiano, de mayores dimensiones y más potente sonido fue el que guio la evolución del instrumento hasta nuestra época, convirtiéndose durante el siglo XIX en un instrumento tricorde, siendo el que posteriormente sería utilizado por Dragonetti y Bottesini.

Las características particulares del violone, permitieron la ejecución de difíciles pasajes y de marcado carácter solístico, desde los primeros solos sinfónicos de Haydn alrededor de 1760 hasta los últimos conciertos de Sperger en 1807, así como la existencia de un grupo de grandes ejecutantes contribuyeron a que la literatura, concertante y camarística del instrumento, creciera sin precedentes.¹¹ Cabe observar las listas de compositores y composiciones recopilados en la página web viennesetuning.com para darse una idea de la cantidad de música que existe para el instrumento.¹²

⁹ El violone vienés es un instrumento perteneciente a la familia de las violas que hacía la voz una octava abajo del bajo y que se desarrolló contemporáneamente al contrabajo italiano más próximo a la familia del violín.

¹⁰ La afinación más común de este instrumento era A1 – D – F# – A, por lo general aunque algunas veces hay una o dos cuerdas más graves extras. Otras veces el violone se afinaba medio tono arriba (acorde de Eb mayor) para empatar y facilitar la ejecución de la orquesta, sobre todo por los alientos madera transpositores de la época.

¹¹ Algunas de las particularidades del violone son: La ya antes mencionada afinación; en su mayoría eran instrumentos de entre 5 y 6 cuerdas lo que provoca una reducción de la distancia entre cuerdas y trastes en por lo menos la mitad grave del diapasón

¹² Las direcciones completas son: http://viennesetuning.com/a_4_composers/index.html y http://viennesetuning.com/a_4_compositions/index.html



A excepción de Joseph Haydn, la mayoría de compositores que se interesaron en agrandar el repertorio solista del instrumento actualmente se encuentran en un segundo plano de apreciación de su capacidad musical, aun cuando en su momento todos fueron destacadas figuras de la escena cultural de Europa, especialmente de Viena. Karls Ditters von Dittersdorf, Johann Babtist Vanhal, Frans Anton Hoffmeister y Johannes Mathias Sperger (quien escribió 18 conciertos) son sólo algunos nombres de importantes compositores que escribieron música para el violone. Varios de los más imortantes intérpretes del instrumento gozaron de amplia fama y reconocimiento: Joseph Kämpfer, Friedrich Pischelberger, Johannes Mathias Sperger y Georg Schwenda (a quién fue dedicado el concierto de Haydn en Esterhazy) son sólo algunos representantes de esa importante escuela.

Leopold Mozart, en su primer edición del *Violinschule*, menciona que el violone de cinco cuerdas es un instrumento capaz de:

*“resolver los pasajes difíciles de manera más sencilla: he escuchado interpretaciones con una belleza fuera de lo común de conciertos, tríos y solos, etc.”*¹³

La versatilidad del violone propició el desarrollo de este instrumento y fue parte importante en el crecimiento del periodo clásico vienés. Prácticamente todos los compositores de esta época hicieron su contribución a la literatura del violone. Virtuosity en el más grave de los instrumentos de cuerda no eran en absoluto una rareza. Sin embargo, el público empezó a exigir pasajes de mayor dificultad y alarido relegando muchas veces la musicalidad a segundo plano, esto provocó un deterioro en la seriedad de las composiciones y en que el interés por escribir nuevas obras se fuera deteriorando.

¹³ Mozart, Leopold, *Gründliche Violinschule*, Augsburg, 1787. En: Alfred Planyavsky, *The Baroque Double Bass Violone*, Chapter 8 “The Violone as a Concert Instrument Scarecrow Press, Maryland, USA, 1998.



Wolfgang A. Mozart deja, con su aria *Per questa bella mano*, una efectiva y sensible pieza concertante que, sin necesidad de explotar pirotecias virtuosísticas, demuestra con destreza lo lírico y *cantabile* que puede ser el violone. Con esta aria, composición del último año de vida de Mozart, podemos decir que el violone alcanza el punto más alto en su desarrollo y la misma marca el principio de su final. Al no existir ningún método escrito de la escuela del violone vienés, los avances y logros técnicos difícilmente encontraban continuidad generacional, eso provocó que desde temprano en el siglo XIX se empezara a perder la tradición y uso del violone. Johann Hindle, último representante y gran virtuoso del instrumento fue cambiando gradualmente de su violone de cinco cuerdas al contrabajo de cuatro, afinado F – A – D – G, para el cual dejó escrito uno de los primeros métodos en 1854. Ya avanzado el siglo XIX, las demandas de los compositores e intérpretes por un sonido más lleno y profundo hacia lo grave llevan a la afinación común de nuestra actualidad de E – A – D – G. La necesidad de vibrato exigía abolir los trastes, el arco tuvo un largo y divergente proceso evolutivo cambió que, así como el sentido de la música tomaba diversos giros, se fue mandando al violone vienés, sus virtuosos y su gloria a un injustificado olvido.

Análisis de *Per questa bella mano*, aria para bajo, contrabajo obligado y orquesta k612

Wolfgang Amadeus Mozart escribió la pieza *Per questa bella mano* a principios de 1791, entre la composición de las óperas *La Clemeza di Tito* y *Die Zauberflöte*; dedicada a sus amigos, el cantante bajo Gerl y el violonista Pischelberger (a quién fue dedicado también el famoso concierto de Vanhal). Este tipo de piezas concertantes y de bravura, eran comúnmente escritas pensando en un aria que sirviera de sustituto de otra o intercalada durante la ejecución de alguna ópera. De ésta aria no se logró encontrar referencia si perteneció a alguna de las óperas de Mozart además de que en la partitura original no se escribió nada para vincularla con alguna ópera. Sin embargo, se menciona como una aria que pudiera sustituir otra en la ópera cómica *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge oder die zween Anton* (*El jardinero tonto de las montañas o los dos Antonios*) representada para celebrar la entrada de Emanuel Schikaneder, famoso cantante, compositor, actor, poeta, director e impulsor de la construcción del *Theater auf der Wieden* en Viena.^{14 15} El

¹⁴ Amadeo Poggi y Edgar Vallora, *Mozart: Repertorio completo*, Cátedra Clásica, 2da ed., España, 2006, p. 692.



mismo Schikaneder que hizo el papel de Papageno durante primera presentación de *La Flauta Mágica* y escribió el guión de la obra, cuyo estreno fue el 30 de septiembre de 1791 bajo la dirección del mismo Mozart.

Per questa bella mano, original composición de Mozart, ha sido una obra muchas veces incomprendida, olvidada e incluso menospreciada. Fue estrenada el 12 de julio de 1791, con los intérpretes para quienes estaba dedicada en las celebraciones de entrada en funciones del empresario Shikaneder.¹⁶ Hamburguer menciona: “Las florituras son muy ágiles pero no ridículas, y los dos solistas, sobre todo en el dulce andante, dan la impresión de interpretar una serenata como si fueran campesinos, cuya corpulencia no los habría molestado nunca hasta la fecha”.¹⁷

La edición de esta pieza realizada por el prominente contrabajista, compositor y maestro Stuart Sankey, ofrece para el intérprete actual la opción de, haciendo una mezcla entre las afinaciones del contrabajo solista y la de orquesta, acercarse a una muy brillante y similar aproximación de lo que sería una ejecución en un violone vienés. Discípulo de F. Zimmerman, Jean Morel y Henry Brant en la *University of Southern California* y en *Julliard School of Music*, Sankey dedicó su vida, además de a la interpretación del contrabajo, a la expansión del repertorio con ediciones de piezas, composiciones y arreglos. Ejerció como docente en importantes escuelas de música y universidades de Estados Unidos incluyendo la Universidad de Texas en Austin.

Sankey mezcla, en esta edición de *Per questa bella mano*, las dos primeras cuerdas afinadas en solo La – Mi y las siguientes más graves en orquesta La y Mi; de ésta manera obtiene dos de las cualidades más importantes del violone, la cuerda de A aguda, cantante y lírica del instrumento (Ej. 1), así como la cuerda abierta de A grave, que facilita mediante digitaciones más sencilla los

¹⁵ *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge oder zie zween Anton*. Ópera cómica, música de Benedickt Schack y libreto del mismo Emanuel Schikaneder.

¹⁶ Amadeo Poggi y Edgar Vallora, *Mozart: Repertorio completo*, Cátedra Clásica, 2da ed., España, 2006, p. 692.

¹⁷ En: Amadeo Poggi y Edgar Vallora, *Mozart: Repertorio completo*, Cátedra Clásica, 2da ed., España, 2006, p. 692: Hamburguer, “The concert Arias”, en *The Mozart Companion*, a cargo de H.C. Robbins Landon y D. Mitchel, Londres, 1956.



pasajes de acordes y arpeggios haciendo además una ejecución más orgánica y contrabajística.
(Ej.2).

Ej. 1



Ej. 2



Con ésta inteligente disposición de la afinación del contrabajo la – mi – LA – MI, se consigue una sonoridad más próxima a la del violone en muchos pasajes de la partitura original, pensada para un instrumento afinado la – fa sostenido – RE – LA.

Existe un pasaje de terceras al final de la pieza, pasaje que por su escritura es un claro ejemplo del lenguaje propio del violone en el cual los arpeggios son logrados por la afinación ya mencionada del violone y las cuerdas abiertas que completan los acordes de la armonía. La escuela moderna de contrabajo por cuartas y digitaciones de pulgar fuera de la caja nos ofrece muchas posibilidades por lograrlo, es un gran reto a resolver. La parte original se muestra a continuación para después plantear posibles digitaciones para resolver dicho pasaje: (Ej. 3)



Ej.3 Escrito en clave de Sol como estaban escritos la mayoría de conciertos de Violone de la época.



Sankey propone la siguiente resolución. Nótese que en la partitura de Sankey ya está escrito en el registro que el contrabajista tiene que ejecutar y con la armadura de Do mayor, siendo que en el contrabajo solista, con su afinación transpositora un tono arriba, sonará Re mayor.

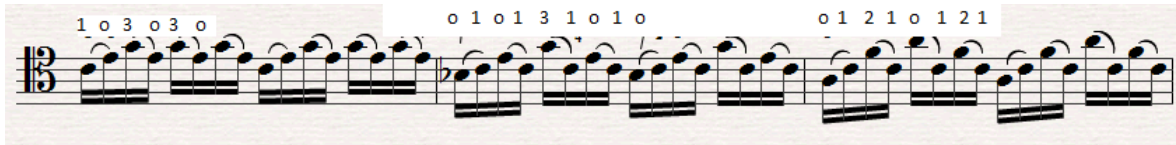
Ej. 4





Los tres primeros compases del fragmento, así como sus respectivas repeticiones son los que provocan la mayor cantidad de dificultades. Sin embargo al colocar la posición de pulgar con anticipación y dejar preparada la mano izquierda facilita la digitación del pasaje. (Ej. 5)

Ej. 5



Los pasajes melódicos del violone haciendo dueto con la voz, breves pero de mucha expresividad, deben ser tratados cuidadosamente junto con el cantante para lograr similitud en el fraseo y coherencia en la duración de las cadencias. (Ej. 6, 7)

Ej. 6



Ej. 7





La pieza se divide en dos partes: un largo y bucólico *Adagio* y un *Allegro* que no escatima en pasajes de brillante virtuosismo para el violone. Durante el *Allegro* hay un par de *Adagi* los cuales son *cadenze* en la que Mozart explota a los dos solistas; en el primero de ellos la voz tiene un breve solo, incluso la orquesta se reduce a solo hacer de textura armónica, y en el segundo, cantante y violone trazan la melodía. (Ej. 8)

Ej. 8

i nè can-giar può ter-ra e cie-lo quel de-

sio che vi-ve in me,

La parte de la voz, sin ser una partitura sumamente virtuosa como las arias de bravura del mismo Mozart, presenta para el cantante ciertos pasajes que necesitan un poco más de atención. El registro bajo, para el que fue escrita la aria, es bastante amplio, de un Fa sostenido (tres) a un Re (cinco), sin embargo se mantiene muy cercano a los centros tonales así como melodías de notas casi siempre próximas.



No se ha encontrado el autor de la letra pero se puede decir que es una bella declaratoria de amor en la que se conjuntan, la pasión por la mujer amada, a la cual se le pide que corresponda el sentimiento y las pastoriles escenas de la naturaleza que se describen en el canto.

*Per questa bella mano
per questi vaghi rai
giuro, mio ben, che mai
non amero che te.*

Por esta bella mano
Por estos lindos ojos
Juro, mío bien, que nunca
Amaré alguien más que tú.

L'aure, le piante, i sassi,
che i miei sospir ben sanno
a te qual sia diranno
la mia costante fe.

La brisa, las plantas, las rocas
Sabén que mis suspiros son sinceros
A ti te dirán lo constante
Que es mi fidelidad

Volgi lieti o fieri sguardi,
dimmi pur che m'odo o m'ami,
sempre accesc ai dolci dardi,
sempre tuo vo' che mi chiami,
ne cangiar puo terra o cielo
quel desio che vive in me.

Que tu orgullosa mirada me caiga
Y di, si me amas o me odias
Siempre apasionado por tu mirada tierna
Quiero que me digas tuyo por siempre
Ni el cielo ni la tierra cambiarán
El deseo que vive en mi.

Conclusiones.

Per questa bella mano es una maravillosa pieza que afortunadamente el contrabajo actual, como heredero directo de la época dorada del violone vienés ha adquirido dentro de su repertorio. Las muchas veces que se despreció o se le dio poca importancia a esta pieza por parte, generalmente, de la crítica desconocedora, afortunadamente están siendo dejadas como meras anécdotas de música incomprendida. Actualmente grandes contrabajistas alrededor del mundo están haciendo un esfuerzo enorme por colocar esta obra dentro del repertorio usual de orquesta.



Al tratarse de una composición original para el contrabajo por uno de los más importantes compositores de todos los tiempos, es, sin lugar a dudas, *Per questa bella mano* una obra maravillosa que finalmente ayuda en colocar al contrabajo como el instrumento solista que merece ser.

Bibliografía

- Almenara, Francisco Javier, *El contrabajo a través de la historia*, Ediciones Infides, 2007.
- Brun, Paul, *A history of the Double Bass*, publicado por el autor, trad. Lynn Morrel y Paul Brun, Francia, 1989.
- *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.); vol. 1, Londres, Macmillan, 2001.
- Planyavsky, Alfred, *The Baroque Double Bass Violone*, Scarecrow Press, Maryland, USA, 1998.
- Poggi, Amedeo y Edgar Vallora, *Mozart Repertorio completo*, Cátedra Clásica, 2da ed., España, 2006.
- Fuller, Jerry, <http://www.earlybass.com> 10 de febrero del 2013
- Morton, Joëlle, <http://www.greatbassviol.com> 10 de febrero del 2013
- Pecevsky, Igor, <http://www.viennesetuning.com/> 10 de febrero del 2013



Fantasia sulla Norma di Bellini

Giovanni Bottesini

(1821 – 1889)

El nombre de Giovanni Bottesini es recordado en la historia de la música como el más grande contrabajista que haya existido; ni antes ni después de su vida ha habido quién genere tal reputación tocando el contrabajo. Dicha fama incluso sobrepasó la de algunas de las más celebradas personalidades del virtuosismo musical europeo del siglo XIX. A pesar de ser reconocido como el más grande contrabajista, su increíble vida no se limita sólo a la exquisitez de su ejecución: desbordaba talento como compositor y como un extremadamente dotado director de orquesta.

Bottesini nació en la pequeña ciudad Lombarda de Crema, Italia, el 21 de diciembre de 1821. El medio ambiente en el que vivió su infancia y primeros años de adolescencia fue un factor determinante en el desarrollo de su talento musical; en casa recibió las primeras lecciones de música por parte de su padre, Pietro, quién era compositor y clarinetista de la Capilla de la Catedral, así como de violín por Carlo Cogliati, primer violín y director de la Academia de Música de Crema. Desde pequeño, pudo enrolarse como músico en su tierra natal; en la orquesta local obtuvo experiencia como instrumentista, pudo presenciar y, muchas veces, tocar las interpretaciones de ópera en el teatro, además de ser cantante del coro y familiarizarse con la música de cámara en la Catedral de Crema. Todo esto le dio al joven Bottesini las herramientas que a los catorce años le permitirían ser aceptado en la clase de contrabajo impartida por Luigi Rossi en el Conservatorio de Milán.¹⁸

En el Conservatorio de Milán había dos lugares disponibles para el ingreso de nuevos alumnos: uno en la clase de fagot y el otro en la de contrabajo. Siendo que Bottesini ya estaba familiarizado con los instrumentos de cuerda, optó por el contrabajo. El primero de noviembre de 1835 inició

¹⁸ Thomas Martin, "In Search of Bottesini" primera parte, Sociedad Internacional de Contrabajistas, Vol X, no. 1, Otoño, 1983, pp. 6 – 12.



sus estudios en contrabajo y composición bajo la guía de Luigi Rossi en el instrumento, Francesco Basily y Nicola Vaccaj en armonía, contrapunto y composición. Dado su excepcional progreso en el conservatorio, como instrumentista y escribiendo sus primeras obras (*Sinfonia in re*, *Variazioni per Contro – Basso* y *Tre grandi duetti*) terminó sus estudios en tan sólo cuatro años. Al finalizar, recibió un premio de trescientas liras con las cuales, sumadas a otras seiscientas probablemente prestadas por un primo suyo, adquirió el contrabajo que sería su compañero de vida, un instrumento hecho por Carlo Antonio Testore (1660 – 1737).

Durante varios años, después de terminar sus estudios y hasta iniciar el viaje que lo llevaría a Cuba, la vida del joven músico pasó en las actividades comunes de los instrumentistas de su generación. Su altamente exitoso concierto de debut en el *Teatro Comunale di Crema* le permitió obtener compromisos que lo llevarían del norte de Italia hasta Viena. En 1844, mientras trabajaba como contrabajo principal en el *Teatro San Benedetto*, conoció a Verdi, con quien tuvo una amistad que duraría muchos años. Hasta ese momento, Bottesini había compuesto piezas efectivas basadas en el virtuosismo y lirismo populares de la época y su búsqueda por nuevos horizontes culturales recién estaba empezando.

En la primavera de 1846, Bottesini junto a su amigo inseparable y colega violinista Luigi Arditi se encontraban en el pueblo de Voghera en donde fueron contactados por Nicolás Badiali, agente del empresario del Teatro Tacón en la Habana, Cuba: Francisco Marty. La razón de abordarlos era convencerlos de participar en la compañía de ópera que zarparía hacia la isla y que les ofrecía nuevos y más lucrativos ambientes musicales.¹⁹

En Cuba, Giovanni Bottesini empezó a cosechar la fama por la cual tanto había trabajado. Ahí, además de tocar en el Teatro Tacón como solista (por lo general en los intermedios de las óperas) y como parte de la orquesta, dirigió el estreno de su primera ópera: *Colón en Cuba*. Giras de conciertos y compromisos lo llevaron a Nueva Orleans, Nueva York y Londres en donde su debut, en 1849, tocando solos y formando parte del quinteto de Onslow, lo promovió hacia una gira por

¹⁹ Sirch, Licia, “The Young Life and Studies”, en *Giovanni Bottesini*, Centro Studi e Ricerche dell’amministrazione dell’Università degli studi di Parma, 1989, pp 215-224.



Europa.²⁰ Bottesini recorrió todo el viejo continente como solista; llegó hasta San Petersburgo y Portugal, también visitó Turquía y Egipto. De regreso a América, vía Cuba y la compañía de ópera, viajó de Boston a Nueva Orleans y de ahí a México. En años posteriores viajaría a Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro promoviendo su ópera *Ero e Leandro*.

Bottesini dedicó gran parte de su vida a la composición y dirección de orquesta sin dejar de seguir ofreciendo conciertos como solista, lo cual, le daba un amplio reconocimiento internacional. Su primer puesto oficial como director de orquesta lo obtuvo en México en 1853 en el Teatro Santa Anna. Como compositor, sus óperas *Vinciguerra* y *Ali Babà* fueron muy exitosas. El 24 de diciembre de 1871 es invitado por el mismo Verdi a dirigir en el Cairo el estreno de la ópera *Aida*. Su última gran composición orquestal es el Oratorio *The Garden of Olivet*, estrenado bajo la dirección del mismo compositor en 1887 en Inglaterra.²¹

El primero de enero de 1889, Bottesini tomó el puesto como director del Conservatorio de Parma; lamentablemente apenas seis meses después, el 7 de julio de ese mismo año, murió en su casa de dicha ciudad italiana. A su funeral asistió una gran cantidad de personas y, siendo que murió sin dejar nada de dinero, el gobierno de Parma pagó los servicios fúnebres. Los honores que recibió de los emperadores de Rusia y Francia; las reinas de España y de los Países Bajos; los reyes de Italia y Portugal; son solo muestra, por si hacía falta, de la increíble popularidad y éxito de Bottesini.²²

Aunque Giovanni Bottesini fue un extraordinario director de orquesta y compositor, es por su contribución a la técnica y repertorio del contrabajo por lo que es mayormente recordado. La anécdota relatada por León Escudier en su biografía sobre el músico parece sintetizar en un objeto la suerte que corrió el arte de Bottesini:

²⁰ En el quinteto de Onslow, Bottesini tocaba la línea del violoncello.

²¹ Thomas Martin, "In Search of Bottesini" segunda parte, Sociedad Internacional de Contrabajistas, Vol X, no. 2, Inverno, 1984, pp. 6 – 12.

²² Nello Vetro, Gaspare, "Events in the life", en *Giovanni Bottesini*, Centro Studi e Ricerche dell'amministrazione dell'Università degli studi di Parma, 1989, pp 191 - 215



Un joyero americano puso a la venta un sujeta corbatas de oro y plata, representando a Bottesini como un contrabajo, una especie de joven centauro. Parece que este comerciante vio hacia el futuro: Un futuro en el que Bottesini está todavía presente, pero desde una óptica reducida, esto es, siendo completamente identificado con su instrumento, raramente recordado, solo como consecuencia del estreno de *Aida*, como director de orquesta y completamente olvidado como compositor de óperas, música de cámara e instrumental y pedagogo.²³

La música de Bottesini.

Mucha de la música de Bottesini nunca fue publicada haciendo imposible la elaboración de un catálogo completo. Debe haber obras por descubrir en colecciones privadas, asociaciones musicales, bibliotecas de conservatorios y muchas otras olvidadas en varios de los lugares que visitó Bottesini.

Las piezas escritas para el contrabajo como instrumento solista son las obras mayormente conocidas del maestro cremasco. Durante sus estudios en Milán, escribe sus primeras composiciones en las cuales ya era claramente notorio el estilo compositivo que plasmaría en toda su obra. Estas primeras prácticas compositivas son la *Sinfonía en Re* y los *Tres grandes duetos para dos contrabajos* dedicados a su maestro Luigi Rossi.

Con el paso de los años, la experiencia como compositor de Giovanni Bottesini fue creciendo y, sin abandonar las obras para su instrumento, dedicó gran parte de sus fuerzas a la creación de óperas, arraigadas en el estilo decimonónico italiano, comandado principalmente por Giuseppe Verdi. De 1847, con el ya mencionado estreno en Cuba de la ópera *Colón en Cuba*, hasta 1880, cuando se presentó *La Regina del Nepal* en Londres, Bottesini siempre usó temas ricos y variados, extraordinarios por su solidez estilística. Aun cuando su trabajo como compositor de óperas lo

²³ Escudier, León, *Mes souvenirs: les virtuoses*, Paris, Dentu, 1868, citado en: Nello Vetro, Gaspere, "Events in the life", en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell'amministrazione dell'Università degli studi di Parma, 1989, pp 215.



realizó en diferentes momentos de su vida (nunca dejó de ofrecer conciertos como solista y participar como instrumentista en orquesta, tener compromisos como director, responsabilidades en la docencia, etc.), Bottesini tuvo la capacidad de incursionar en muchas de las diferentes posibilidades que ofrece la composición operística y no restringirse a un solo género. Así, compuso un variado catálogo que va de la ópera seria a la cómica y de la histórica a las temáticas que tratan las características propias de los hombres. Es con su ópera *Ero e Leandro*, una verdadera obra maestra, con la que Bottesini alcanza el nivel más alto en su repertorio teatral, tanto por la música como por la concepción original del libreto. De acuerdo con Netro Vello, tal es el éxito y el valor de esta obra, que Bottesini mereció a partir de ese momento ser valorado a la par de algunos de los personajes musicales más grandes del siglo XIX, por ejemplo: Puccini; Verdi; e incluso Wagner.²⁴

En el ámbito de la música de cámara, Bottesini escribió *oficialmente* seis cuartetos. Sin embargo, existe un séptimo cuarteto que es tradicionalmente atribuido a él y otro que se sabe perdido y del cual se desconoce cuándo fue escrito y su suerte. Con el *Quartetto in re*, compuesto en 1862, fue merecedor del primer premio del concurso *Basevi* de la *Società del Quartetto di Firenze*. También escribió cuatro quintetos, uno de ellos, el *Gran quintetto in do minore*, incluye un contrabajo, aunque sin tener una parte protagónica.²⁵

En la música sacra, Bottesini logró unas de sus piezas más refinadas y de mayor seriedad con la *Messa di Requiem* de 1877 que fue estrenada en el Cairo y con el oratorio *The garden of Olivet*, compuesta diez años más tarde (1887) y estrenada en Londres.²⁶

Lista cronológica de obras líricas de Giovanni Bottesini:

A continuación presento una lista de las obras líricas de acuerdo con la información de Gaspare Nello Vetro en "*Elenco delle composizioni e delle edizioni*":²⁷

²⁴ Nello Vetro, Gaspare, "The theatre: Towards the School of decadence", en *Giovanni Bottesini*, Centro Studi e Ricerche dell'amministrazione dell'Università degli studi di Parma, 1989, pp 251 - 260

²⁵ Odeo, Giulio, "The Quartets and Quintets for stringed instruments", en *Giovanni Bottesini*, Centro Studi e Ricerche dell'amministrazione dell'Università degli studi di Parma, 1989, pp 251 - 260

²⁶ Martin, Thomas, "In search Of Bottesini" part three, *International Society of Bassists*, Vol. XI, no. 2, Winter 1985, pp. 25 - 29



- *Colón en Cuba* (1848)
- *L'assedio di Firenze* (1856)
- *Il diavollo della notte* (1859)
- *Marion Delorme* (1862)
- *Un amour en Bavière* (1867)
- *Vinciguerra* (1870)
- *Alì Babà* (1871)
- *Ero e Leandro* (1879)
- *Cedar* (1880)
- *La Regina de Nepal* (1880)
- *Nerina* (1882)
- *La figlia dell'angelo o Azäele* (1885)
- *Babele*

Las composiciones para contrabajo.

De acuerdo con Enrico Fazio, la primera cosa que salta a la vista cuando uno escucha la música que Giovanni Bottesini escribió para contrabajo es cómo la técnica contrabajística fue llevada a los límites de las posibilidades humanas. Este virtuosismo, al igual que en compositores como Paganini o Liszt, es tan poderoso que evade cualquier regla respecto a las reglas y formas tradicionales, logrando, con la exuberancia técnica, reemplazar diversos valores de la composición musical. En piezas como el *Gran Duo Concertante* y sobre todo el *Concerto in Si minore*, Bottesini alcanza su máxima calidad en obras concertantes; las ideas virtuosísticas son contenidas en espacios bien definidos así como un discreto pero bien logrado uso de la orquesta para dialogar con el contrabajo solista. Bottesini, en estas piezas concertantes, explota principalmente dos recursos del contrabajo: largos pasajes *cantabile* y el efecto *cómico-grotesco* del instrumento de cuerdas más grave ejecutando agudos pasajes en armónicos.²⁸

²⁷ Nello Vetro, Gaspare, "Elenco delle composizioni e delle edizioni", en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell'amministrazione dell'Università degli studi di Parma, 1989, pp. 165 - 184

²⁸ Fazio, Enrico, "The Double bassist and Compositions for the double bass", en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell'amministrazione dell'Università degli studi di Parma, 1989, pp. 235 - 245



A pesar del notable éxito del que gozaron piezas de gran formato orquestal como el *Concerto in Si minore* o el *Gran Dúo* para violín y contrabajo, cabe destacar que es su repertorio de obras de cámara el que comprende el número más nutrido de piezas dedicadas al contrabajo solista. Es en estas obras de *salón* donde se encuentra el grueso de la producción virtuosística del maestro contrabajista. También es destacable la variedad de formas o géneros musicales que Bottesini utilizó para estas piezas de salón: danzas (*Bolero* o *Tarantella*); piezas originales de brillante virtuosismo (*Capriccio a la Chopin*); obras de carácter melódico y expresivo, presentadas generalmente en ambientes privados o pequeñas salas de conciertos (*Elegie*, el conjunto de piezas llamadas *Reverie* o el *Andante religioso*); y muy importantemente sobre todas las anteriores, probablemente las piezas favoritas de Bottesini, las variaciones, improvisaciones y fantasías sobre famosos temas de la ópera y del *bel canto* italiano. Las piezas mencionadas son sólo una breve y reducidísima muestra de las composiciones para contrabajo de Giovanni Bottesini.

Análisis de la *Fantasia sulla Norma di Bellini*

La fantasía sobre temas de la ópera *Norma*, del compositor italiano Vincenzo Bellini, es una de las más enigmáticas piezas de Bottesini. La partitura autógrafa desapareció en el tiempo. En 1938, el maestro turinés Pasquale Forgione hizo una copia del original que pertenecía a un maestro de orquesta de quien se desconoce su nombre. Después, en 1984 fue editada por *Bongiovanni* en Bologna con la revisión de M. Ricciuti. No aparece en la *Yorke Complete Bottesini* y en la famosa colección de discos de Thomas Martin para Naxos, que pretenden contener toda la obra bottesiniana para contrabajo, no ha sido grabada hasta el momento, en ninguno de los cinco volúmenes. La edición de referencia para este texto es la ya mencionada hecha por M. Ricciuti la cual se encuentra escrita a la manera italiana de notación para el contrabajo: en sonido real y no transportado.

Cabe destacar que, aun existiendo una edición (*Bongiovanni*), las dos grabaciones que se encontraron de esta pieza, hechas por dos grandes contrabajistas: Ovidiu Badila y Gergely



Járdányi, presentan diferencias sustanciales entre la partitura y sus ejecuciones.²⁹ Por ejemplo, en la de Badila hay una *cadenza* más elaborada que la escrita y se hace una repetición de una de las arias con armónicos naturales; en la grabación de Járdányi hay discrepancias con las octavas en que toca la pieza y en con las que están escritas. Dichas grabaciones aportan una gran cantidad de ideas sobre la interpretación de la pieza y son una invitación a probar los cambios que los maestros hicieron en sus grabaciones.

Giovanni Bottesini, desde joven estuvo en contacto directo con la ópera italiana de moda. Apenas siendo un niño, ya había participado en montajes de óperas de Rossini, Bellini y Donizetti por mencionar algunos autores. *Norma*, siendo de las obras más populares de la época (conservando su popularidad hasta nuestros días), no fue la excepción y pasó a formar parte del repertorio habitual del maestro. Su estudio y dominio de la obra incluyeron las partes de contrabajo, cuando se desarrollaba como instrumentista de orquesta; la partitura en los múltiples momentos en los que la dirigió al frente de alguna compañía de ópera; y en la ejecución de sus propias variaciones sobre los temas más populares de la misma.

Indudablemente, la ópera *Norma* es la tragedia lírica más exitosa de Vincenzo Bellini. Después del triunfo que significó su ópera seria *La sonnambula*, el compositor nacido en Catania, Sicilia en 1801, continuó su producción con una tragedia con libreto de Felice Romani basado en la tragedia homónima de Alexandre Soumet.³⁰ Aunque al momento de su estreno el 26 de diciembre de 1831 en el *Teatro alla Scala* de Milán no fue un éxito instantáneo, después de muchas más presentaciones por diversos teatros en Italia, la belleza lírica de sus arias así como lo

²⁹ Badila, Ovidiu, *The best of Bottesini vol. 2 Fantasias and other Works*, Dynamic, Italia, 1996. Ovidiu Badila: contrabajo, Antonella Costantini: piano.

Járdányi, Gergely, *Bottesini Works for Double bass vol. 3*, Hungaroton Classic, Austria, 2002. Gergely Járdányi: contrabajo, Istvan Lantos: piano.

³⁰ Smart, Mary Ann, en *Vincenzo Bellini*, Oxford University Press Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>, dos de marzo del 2013.



extremadamente demandante que es el rol principal la fueron colocando como una de las óperas más interpretadas de todos los tiempos.³¹

La *Fantasia sulla Norma* presenta algunos de los principales desafíos técnicos de la música para contrabajo de Bottesini. Esta composición es un compendio de algunas de las más conocidas melodías de la ópera en una brillante transcripción para el lucimiento, sobre todo melódico, del contrabajo. Bottesini dirigió tantas veces la ópera que resulta obvio que cumple con su deseo de tocar en su instrumento la dolorosa melodía con la que los violonchelos abren el segundo acto de la ópera.

(Ej.1):

Allegro assai moderato ♩ = 66

Ésta sencilla pero sumamente expresiva melodía es con la que Bottesini decidió iniciar su fantasía y, desde el primer compás, ya genera un desafío técnico para el contrabajista. Lograr el *cantabile* que una melodía así exige, va completamente relacionado con el hecho de elegir una digitación cómoda pero de preferencia sobre la cuerda de Sol del contrabajo, así como de un empeñoso

³¹ Maguire, Simon y Forbes Elizabeth, en *Norma*, Oxford University Press Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>, dos de marzo del 2013.



esfuerzo en la mano derecha por conectar cada una de las frases. La indicación *con dolore*, a partir de la segunda nota que toca el contrabajo, resulta necesaria para lograr el efecto dramático. Esta parte inicial de la fantasía después será repetida casi idénticamente una octava más aguda ofreciendo mayor riqueza al discurso y manteniendo el interés del escucha con los constantes cambios dinámicos. En el último compás del primer sistema del siguiente ejemplo inicia la repetición a la octava de la melodía ya mencionada. Se ha colocado una línea debajo de las marcas de dinámicas con la finalidad de hacerlas más notorias. (Ej. 2):

Ej.2

The musical score for Ej. 2 is written for double bass in G major (one sharp). It consists of five systems of notation. The first system begins with a double bar line and a Roman numeral II. The second system includes the marking 'un poco rit.' and 'mf a tempo'. The third system includes 'un poco rit.', 'p', and 'mf'. The fourth system includes 'f', 'pp', 'mf a tempo', and 'con vigore'. The fifth system includes 'un poco rit.', 'p', and 'a tempo'. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-4) and bowing/vibrato markings (V). Roman numerals II and I are placed below the staff in the first and fifth systems, respectively. A horizontal line is drawn under the dynamic markings throughout the score.

A continuación, y después de una rápida transición del piano, sigue el aria *Ah! Bello a me ritorna....*

(Ej. 3):



Ej. 3

Allegro 11 Allegro moderato $\text{♩} = 108$

mf

rall. II a tempo

glissé

con for.

lunga II I allargando lento rit.

a tempo

Ésta transcripción de una melodía pensada para la voz de soprano presenta un par de dificultades: generar un sonido que en el registro medio del contrabajo sea capaz de *cantar* y que las figuras rítmicas, así como los adornos escritos de la melodía, estén perfectamente bien comprendidos y medidos para después tener clara la expresividad y flexibilidad métrica tan común del estilo operístico de la primera mitad del s. XIX italiano. Al terminar la cita del aria, Bottesini agrega una sección de florituras en el contrabajo. Dicha sección es, probablemente, la más demandante desde el punto de vista técnico de toda la pieza; las rápidas escalas y arpegios, además de la complejidad de los arcos escritos por Bottesini para plasmar la expresión requerida, son las características que distinguen a este pasaje. Sin embargo, la relativa brevedad del fragmento posibilita un atento y lento estudio que lleva necesariamente a su dominio. (Ej. 4):



Ej.4

Mediante un puente transicional a cargo del piano, Bottesini preludia la cita de una de las joyas del repertorio operístico: el aria *Casta diva*.... Esta bellísima obra, inmortalizada en el pasado reciente por la histórica soprano María Callas (a la que Bottesini obviamente no escuchó), presenta una increíble oportunidad para demostrar las virtudes líricas y melódicas del contrabajo. Siendo un pasaje meramente lírico, las dos demandas fundamentales son: la afinación y el preciso fraseo de la gran línea de canto. La mano derecha juega un importantísimo papel en esto ya que, si no se logra una conexión total entre los cambios de dirección del arco, la melodía se fragmenta, haciendo perder el maravilloso interés lírico de la misma. (Ej. 5):



Ej.5

Andante sostenuto assai $\text{♩} = 108$

mp assai espressivo

poco più mosso

mf *f*

sempre cresc. sino al ff *dim.* *più lento e allargando* *dim.*

Al final de *Casta Diva...*, Bottesini escribió una pequeña *cadenza*, probablemente utilizada como espacio para la improvisación. Aunque se trata de un pasaje breve, originalmente escrito por Bottesini, el mismo logra perfectamente un sentido melódico coherente con el resto del material escuchado. No sería muy aventurado especular que su intención es la de brindar al intérprete novel, que no posea la habilidad improvisar o que no tenga los conocimientos para componer su propia *cadenza*, una buena opción para tocar en dicho momento lúdico pretendido por Bottesini.

(Ej. 6)



Ej. 6

Finalmente, el contrabajo toca la famosa aria para bajo interpretada por *Oroveso: Si, parlerà terribile...* Nuevamente, Bottesini liga un momento de gran lirismo a un pasaje de ágil virtuosismo, con rápidos arpeggios ascendentes que desembocan a una última presentación del tema de *Si, parlerà terribile...* en armónicos y finaliza con le típico *stretto* conclusivo de arpeggios, tan característico del virtuosismo decimonónico. (Ej. 7)

Ej. 7 *Si, parlerà terribile...* y el inicio del pasaje de arpeggios.



Ej. 8 Última presentación y final en *stretto*.

The musical score for Ej. 8 consists of four staves. The first two staves are in bass clef, and the last two are in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff includes fingering numbers (0, 1, 2, 3) and performance markings: *poco rit.* and *Tempo I°*. The third staff is marked *Più Mosso* with a tempo of $\text{♩} = 112$. The fourth staff includes fingering numbers and a *II I* marking. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

El final presenta, de cierta manera, algunas de las características de una pieza típica de Bottesini: una melodía que explota la cualidad *cantábile* del contrabajo y un final de deslumbrante virtuosismo. El tema con armónicos escrito hacia el final es un recurso que no había aparecido en la obra. Aunque es posible lograr casi por completo todas las notas con armónicos naturales, el Sol sostenido del tercer compás de la melodía no existe como tal. La solución que se propone a esta situación es tocar, con armónicos artificiales (en posición de 5ta justa) los dos compases que forman esta frase. (Ej. 9):

Ej. 9

The musical score for Ej. 9 is a single staff in treble clef, 4/4 time signature, with a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of notes with triplets indicated by a '3' above each group. Fingering numbers (0, 1, 2, 3) are provided for each note. The piece ends with a final note and a fermata.



Conclusiones.

La *Fantasia sulla Norma de Bellini* es una maravillosa oportunidad de abordar los retos característicos de la música de Bottesini. La pieza contiene una gran cantidad de los recursos que el contrabajista italiano utilizó para asombrar a su público y ser reconocido mundialmente: un extraordinario y ágil virtuosismo; y una musicalidad y capacidad de canto raramente explotada con anterioridad en el contrabajo.

Sin pertenecer necesariamente al grupo de piezas pirotécnicas escritas por Bottesini, como lo son: *Capriccio di Bravura*; *Fantasia Cerrito*; o *Fantasia La Sonnambula*, esta fantasía con temas de *Norma* merece una especial posición entre las obras de Bottesini por la exploración que hace de las capacidades melódicas del contrabajo. Dicha propuesta plantea un reto técnico igualmente desafiante en comparación a la ejecución de pasajes rápidos y arpegios volantes. Sin embargo, la naturaleza esencialmente diferente del reto técnico muchas veces hace que el mismo sea ignorado o desestimado de una manera errónea: la explotación del *cantabile* en el contrabajo constituye uno de los legados más importantes de la música y la técnica del gran contrabajista cremasco del S. XIX. Lamentablemente, esta *Fantasia sulla Norma*, a diferencia de muchas otras de las piezas de concierto de Bottesini, no cuenta con una versión de acompañamiento orquestal. Esta situación, probablemente haya contribuido a su carencia de popularidad.

Lista de las piezas para contrabajo y piano escritas por Giovanni Bottesini.

A continuación se presenta la lista elaborada por Nello Vetro de la música que Bottesini escribió para contrabajo.³² Esto se hace con el fin de demostrar la gran variedad de obras que integran el catálogo del maestro cremasco y que dicho corpus supera sustancialmente al pequeño conjunto que forman sus obras más conocidas.

- *Adagio melancolico ed appassionato (Elegie per Ernst)*
- *Allegretto – Capriccio <<per violone à la Chopin>>*

³² Nello Vetro, Gaspare, “Elenco delle composizioni e delle edizioni”, en *Giovanni Bottesini*, Centro Studi e Ricerche dell’amministrazione dell’Università degli studi di Parma, 1989, pp. 165 - 184



- *Allegro di Concerto (alla Mendelssohn)*
- *Aria di Bach*
- *Auld Robin Gray*
- *Barbiere di Siviglia, Sérénade*
- *Beatrice di Tenda di Bellini, Fantasia*
- *Bolero*
- *Capriccio di Bravura*
- *Carnavale di Venezia, fantasia*
- *Cerrito, fantasia*
- *Concerto di bravura*
- *Elegia no.1*
- *Elegia no.2*
- *Elegia no.3*
- *Elisir d'amore <<Una furtiva lagrima>>, romanza nell'*
- *Introduzione e gavota*
- *Lucia de Lammermoor, fantasia*
- *Melodia <<Romanza patética>>*
- *Nel cor più non mi sento, tema e variazioni sull'aria di Paisiello*
- ***Norma di Bellini, fantasia***
- *I Puritani, fantasia*
- *Rêverie <<Träumerei>>*
- *La Sonnambula di Bellini, fantasia sull'opera*
- *La Straniera*
- *Tarantella*
- *Il Tostatore di Giuseppe Verdi, aria <<Il balen del suo sorriso>>*



Bibliografía.

- Escudier, León, *Mes souvenirs: les virtuoses*, Paris, Dentu, 1868
- Fazio, Enrico, “The Double bassist and Compositions for the double bass”, en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell’amministrazione dell’Università degli studi di Parma, 1989, pp. 235 – 245
- Maguire, Simon y Forbes Elizabeth, en *Norma*, Oxford University Press Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>, dos de marzo del 2013.
- Martin, Thomas, “In Search of Bottesini” part one, International Society of Bassists, Vol X, no. 1, Fall 1983, pp. 6 – 12
- Martin, Thomas, “In Search of Bottesini” part two, International Society of Bassists, Vol X, no. 2, Winter 1984, pp. 6 - 12
- Martin, Thomas, “In Search of Bottesini” part three, International Society of Bassists, Vol XI, no. 2, Winter 1985, pp. 25 – 29
- Nello Vetro, Gaspare, “Elenco delle composizioni e delle edizioni”, en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell’amministrazione dell’Università degli studi di Parma, 1989, pp. 165 - 184
- Nello Vetro, Gaspare, “Events in the life”, en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell’amministrazione dell’Università degli studi di Parma, 1989, pp 191 – 215
- Odeo, Giulio, “The Quartets and Quintets for stringed instruments”, en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell’amministrazione dell’Università degli studi di Parma, 1989, pp 251 – 260
- Sirch, Licia, “The Young Life and Studies”, en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell’amministrazione dell’Università degli studi di Parma, 1989, pp 215 - 224.
- Smart, Mary Ann, en *Vincenzo Bellini*, Oxford University Press Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>, dos de marzo del 2013.



Concerto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, op. 3

Serge Koussevitsky (1874 – 1951)

Siguiendo la línea cronológica de los grandes virtuosos del contrabajo, el final del siglo XIX y los principios del XX forman el período de tiempo en el que Serge Koussevitsky continúa los pasos que Giovanni Bottesini y Domenico Dragonetti dejaron como representantes del contrabajo solista. Sin embargo, el gran legado para la historia de la música que dejó la vida de Koussevitsky no es necesariamente el de su corta pero brillante carrera de gran solista, sino el de su fructífera trayectoria como director de orquesta y promotor de la música y los compositores contemporáneos a él. Su también corta carrera como compositor dejó para los contrabajistas la pieza que probablemente con mayor frecuencia se ejecuta en las salas de concierto y que es fundamental en el estudio del instrumento: el *Concierto op. 3 para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor*.

Koussevitsky ingresó al *Instituto Filarmónico de Moscú* cuando tenía catorce años de edad y, así como Bottesini hiciera unos años antes, eligió el contrabajo por ser el único instrumento disponible y por el incentivo que suponía la beca otorgada a quién optara por el estudio del mismo.³³ A los 20 años de edad, ingresó a la sección de contrabajos de la orquesta del *Teatro Bolshoi* y, dos años después, empezaría a ofrecer recitales de contrabajo solo; tal fue su éxito que atrajo a un gran público, haciendo giras en ciudades como Berlín y Londres.³⁴

La necesidad de Koussevitsky por enriquecer el repertorio de contrabajo hizo que en sus recitales incluyera transcripciones de piezas escritas para otros instrumentos, tal es el caso de *Kol Nidrei* Op. 47 de Max Bruch escrita para cello y orquesta o el concierto en Si bemol para fagot y orquesta K. 191/186e de W. A. Mozart. En estos recitales, encontró un buen lugar donde presentar sus composiciones para contrabajo y piano que, aun siendo solamente cuatro las que se conocen, se

³³ Paul Brun, *A history of double bass*, Francia, 1989, p 42.

³⁴ Luis Antonio Rojas Roldán, “Notas al Programa”, no publicada, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2004, pp. 143 - 160



ganaron un lugar especial dentro del repertorio de cámara del instrumento. Las piezas de Koussevitzky editadas por *Liben Music Publishers* dentro de la lista de obras de contrabajo y piano y el número de opus que aparece en ellas son los siguientes:³⁵

- *Valse Miniature* op. 1
- *Chanson Triste* op. 2
- *Humoresque* op. 4
- *Andante*

Estos acercamientos a la composición y una necesidad por generar un repertorio concordante a la estética musical de la época puede ser que hayan propiciado en el joven Koussevitsky la idea de escribir un concierto original para su instrumento. Al no ser él un compositor consagrado ni dedicado de lleno a ésta actividad, Goodwin sostiene la opinión generalizada de que el maestro y compositor Reinhold Gliere (1875 – 1956) fue la guía para cumplir este ambicioso proyecto.³⁶ Más allá de polemizar en la cantidad de tinta con la que Gliere colaboró para este concierto o si Koussevitsky sólo escribió la parte solista, se puede afirmar que la asociación de ésta dupla fue extremadamente importante para el repertorio del contrabajo al que contribuyó, no sólo con éste concierto, sino con las cuatro piezas de gran calidad que Reinhold Gliere escribiría dedicadas a Koussevitsky y que ya pertenecen a la literatura consagrada del contrabajo.³⁷ El estreno del Concierto Op. 3 se dio en la ciudad de Moscú en el año de 1905 con el compositor ejecutando la parte solista. En el mismo año (1905), Koussevitsky mudó su residencia a Berlín donde pudo ver dirigir a Strauss y Weingartner, además de seguir ofreciendo recitales de contrabajo. Después de dos años de práctica con una orquesta de estudiantes, fue contratado por la Filarmónica de Berlín para dirigir, siendo su debut en 1908.³⁸ Posteriormente, volvió a su natal Rusia en donde organizó una orquesta por su cuenta (y la ayuda de la familia de su esposa) con la cual hizo una importante gira por el Río Volga. Después de mudarse a París en 1920 y vivir ahí durante cuatro años más,

³⁵ <http://www.liben.com/Reviews10.html>

³⁶ Noël Goodwin, “Koussevitsky, Serge” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley, (ed.), Vol. x, pp 219 – 221, Macmillan Publishers Limited, Londres.

³⁷ Las piezas de Gliere pertenecen a dos números de opus distintos con un par de ellas en cada uno: Op. 9 No. 1 *Intermezzo* y No. 2 *Tarantella*; Op. 32 No. 1 *Prelude* y No. 2 *Scherzo*.

³⁸ José A. Bowen, en: *Koussevitsky, Serge*, www.oxformusiconline.com. 20 de enero de 2013.



recibió la invitación a ser el director de la *Boston Symphony Orchestra*, donde permaneció durante 25 años. Murió en 1951 en la ciudad de Boston.³⁹

Koussevitsky dedicó la mayor parte de su carrera a la dirección orquestal; sólo compuso una obra más: *Passacaglia on a Russian theme* (1934) para orquesta. El alto nivel que poseía como contrabajista le ayudó a mantener una relación de respeto entre los miembros de la orquesta y él como director. Aun cuando recibía reconocimiento por parte de la crítica y el público, se sabe que la relación entre Koussevitsky y los miembros de la orquesta de Boston no era necesariamente la más tranquila.

Los recitales de contrabajo y piano ofrecidos por Koussevitsky a finales de los años veintes, mismos que se dieron en importantes salas como el *Boston Symphony Hall* y el *Carnegie Hall*, mantuvieron su nombre en alto en los círculos musicales, entre sus colegas directores, así como con los músicos integrantes de su orquesta. Por otro lado, las grabaciones hechas en ésta época por él en el contrabajo, han quedado como ejemplo de sus cualidades interpretativas: una inusual excelencia de tono; notable elegancia; una excelente afinación; y, así como en la dirección, exhibe considerables libertades en ritmo y fraseo.⁴⁰

Desde su juventud, Koussevitsky fue un apasionado de la música de su época. En 1909, fundó una editorial con la finalidad de promover y hacer disponible la nueva música rusa que se estaba generando. Durante sus más de veinte años como director en Boston, estrenó numerosos trabajos de importantes compositores como Ravel, Prokofiev y Stravinsky. Koussevitsky compró en 1915 el catálogo de *Gutheil Co.* para fusionarlo con su *Editions Russes de Musique*; más tarde, en 1947, *Boosey & Hawkes* adquirió completo este catálogo que, entre la música adquirida por la transacción, llevaba el concierto Opus 3 del mismo Koussevitsky.

³⁹ Stuart Sankey, "The Concerto of Koussevitsky", en: Sociedad Internacional de Contrabajistas, Vol XVIII, no. 3, 1993 pp. 40 - 63

⁴⁰ *Ibid*



Sin embargo, es interesante señalar que la partitura original que *Boosey & Hawkes* posee está lejos de encontrarse en buen estado de conservación: nunca fue impresa y lo que se tiene, según Stuart Sankey, es una fotografía de la partitura la cual dificulta determinar si se trata de la escritura de Koussevitsky o del trabajo de algún copista. Los nombres de los instrumentos, claves y armaduras sólo están en la primera página; las dinámicas y ligaduras están omitidas al igual que las marcas de tempo; la parte de solo está pobremente escrita, con líneas adicionales que no siguen las alteraciones escritas anteriormente y evita asiduamente la escritura en clave de Sol. Aparte de todo, hay seis páginas intermedias escritas por una persona diferente y, al final, regresa la mano que hizo la mayor parte del trabajo. Gary Karr, el gran virtuoso del contrabajo durante la segunda mitad del siglo XX, ha hecho varias peticiones a *Boosey & Hawkes* para permitirle preparar una mejor versión de la partitura, sin embargo, la editorial siempre se ha negado a darle el permiso para llevar a cabo el proyecto.⁴¹

Todos los detalles compositivos, que llegaron a ser parte de las ediciones conocidas del concierto, son muestra de que en esta obra hay mucho más trabajo e historia de los que a simple vista se pueden notar. Es notable destacar que, aun cuando este concierto es una de las piezas que más se tocan en el contrabajo (si no que la más popular), los estudios y análisis que traten específicamente del concierto son muy pocos. Por lo anterior, presentaré un resumen del análisis que publicó el reconocido contrabajista Stuart Sankey en el volumen XVIII de la primavera de 1993 en la revista de la Sociedad Internacional de Contrabajistas (ISB por sus siglas en inglés).⁴²

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Stuart Sankey (1927 – 2000). Fue uno de los más grandes pedagogos del contrabajo del siglo XX. Maestro durante más de 50 años en *Aspen School of Music* y en las universidades de Texas, Indiana y Michigan. Entre sus más reconocidos alumnos se encuentran Gary Karr y Edgar Meyer.



Análisis del Concierto Op. 3.

El tema inicial con el que entra la orquesta sufre una sutil transformación que lo convertirá en el primer tema del contrabajo solista. (Ej.1)

Ej. 1. *Tutti* interpretado por toda la orquesta. Anacrusa del compás 1.



Que pasa a ser parte del material melódico del contrabajo en el compás 21 (Ej.2):

Ej. 2



En la primer entrada del solista, de acuerdo a como la música está escrita para el contrabajista (escrita un tono abajo del sonido real), Do natural y La sostenido circundan el Si natural.⁴³ (Ej.3):

Ej.3 Compás 7.



Este motivo que incluye al Si natural y sus dos semitonos vecinos aparece varias veces en la parte del solista. Durante la introducción, sucede un par de veces. En el ejemplo cuatro podemos ver

⁴³ En lo que corresponde a la diferencia de escritura para contrabajo solista y, en este caso, la partitura orquestal o la reducción de piano, intentaré ser lo más específico en cada ejemplo en particular, siempre tratando tener la mayor claridad al mostrar en donde está escrito en sonido real en la orquesta o el piano y en donde la afinación solista del contrabajo presenta sonidos trasportados en la parte correspondiente.



que, la ligadura entre Do natural – La sostenido – Do natural, resuelve inmediatamente al Si natural, así como en el compás 19, en el que la primera mitad del compás gira alrededor de la misma nota (Si natural). (Ej.4)

Ej. 4 Compases 8 y 19.



Más adelante en el primer movimiento, al finalizar la sección media escrita con un carácter virtuoso, el compositor remarca nuevamente el gesto Do natural – Si natural – La sostenido (dieciseisavos). Lo mismo sucede con el pasaje de transición a la sección melódica, en este caso La sostenido – Si natural – Do natural. (Ej. 5):

Ej. 5 Compases 74 y 81- 82



Lo mismo sucede en el segundo movimiento (Ej. 6):

Ej. 6 Compás 55



Y en el tercer movimiento (Ej. 7):

Ej. 7 Compases 59 - 60





Algunos de estos ejemplos están claramente basados en la idea del Do y La sostenido circulando alrededor del Si mientras otros, aun conteniendo las mismas notas, no siempre muestran al Si siendo el magneto de Do y La sostenido. Por ejemplo, los siguientes pasajes del tercer movimiento (Ej. 8):

Ej. 8 Compases 97 y 105-106



El siguiente extracto del tercer movimiento inicia en Do y al siguiente compás se encuentra el La sostenido, resolviendo al Si con un retraso de 3 compases al final del pasaje. (Ej. 9):

Ej. 9 De la anacrusa del compás 66 al 71



No se puede decir que el primero y tercer movimiento tengan una estructura parecida a alguna de las formas musicales tradicionales; ambos movimientos consisten en líricos y apasionados pasajes declamatorios que alternan con secciones donde luce el virtuosismo.

Mientras tanto, el segundo movimiento se adhiere a la forma A–B–A, siendo las secciones A emparentadas con un carácter *folklórico* por lo melódico *cantabile* de la línea del contrabajo solista. (Ej. 10):



Ej. 10 Segunda presentación de la melodía del contrabajo al final del segundo movimiento. Del compás 70 al final del movimiento.

Finalmente, después de 48 compases exactamente iguales al primer movimiento, el tercer y último movimiento concluye con un pasaje de bravura y una última exposición de la melodía *folklórica* del segundo movimiento.(Ej. 11):

Ej. 11 Al final del concierto, reminiscencia lírica de la melodía del primer movimiento a partir del compás 108 (último compás del primer sistema del siguiente ejemplo)

Ver el concierto como una obra completa de un solo movimiento, le da mayor sentido a la pieza. De esta manera, la repetición del material melódico del primer movimiento en el tercero puede tomarse como una recapitulación. De igual forma, el retorno triunfante de la melodía folklórica al



final de la obra tiene similitudes con sendos conciertos románticos como el primer concierto de Tchaikovsky, el segundo de Rachmaninoff y el de Grieg, todos para piano, los cuales terminan con grandiosas reexposiciones de los motivos folklóricos del segundo movimiento. Entendiendo el concierto como una obra claramente en la forma ternaria en donde: A (primer movimiento) – B (segundo movimiento) – A (recapitulación, tercer movimiento); la estructura del concierto gana considerablemente en peso. En la partitura original, el primer y segundo movimientos están conectados sin pausa (*attacca*). El hecho de que, en la partitura original, el final del segundo movimiento y el principio del tercero se encuentran en la misma página, podría tomarse como evidencia de que estos dos movimientos deberían ejecutarse sin interrupción.

Como el lector se habrá ya percatado en lo escrito previamente respecto al estado en el que se encuentra la partitura original o base, el ejecutante consciente que la consulte con la idea de hacer una interpretación siguiendo la idea original del compositor, no tendrá mucho éxito. La partitura se encuentra terriblemente incompleta en lo que respecta a dinámicas, fraseo e indicaciones de tempo. La parte de piano más comúnmente usada es aquella editada por *International Music Company*, la cual es una copia de la edición de *Gutheil*, incluyendo todos los errores de aquella versión.⁴⁴ Aun cuando Koussevitsky pudo haber corregido las incongruencias de la edición: dinámicas, fraseo, etc., y, de esta manera, fácilmente mejorar la versión, nunca lo hizo; dejando como resultado que, cualquier búsqueda por una versión fiel a la original sea imposible.

Ejemplos de errores y discordancias entre la partitura, la parte de piano acompañante y la *particella* solista en la versión de *International Music Company Edition* del *Concierto op. 3 para contrabajo y orquesta* de Serge Koussevitsky.

Para facilitar la comparación, ya que la edición de *International* no cuenta con números de compás, numeré los compases en la *particella* solista como base del estudio. Siempre que sea

⁴⁴ Stuart Sankey, “The Concerto of Koussevitsky”, en: Sociedad Internacional de Contrabajistas, Vol XVIII, no. 3, 1993 pp. 40 - 63



necesario, se mencionará la diferencia entre escritura solista del contrabajo y sonido real del acompañamiento.

En el compás 21, la parte de contrabajo está escrita de la siguiente manera (Ej. 12):

Ej. 12



Mientras que en la partitura orquestal el Do está ligado al cuarto tiempo (Ej. 13):

Ej. 13



En este caso, la inmensa mayoría de contrabajistas ejecutan dicho pasaje de la manera en que está escrito en la *particella*. Cabe decir que, la decisión que se tome tendrá que ser reafirmada cuando se repite el pasaje en el tercer movimiento y que esta decisión no es necesariamente la que Koussevitzky pudiera originalmente haber pensado.

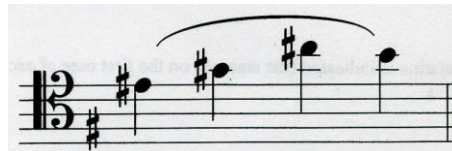
En el compás 91 del primer movimiento, hay un claro ejemplo de lo útil que es revisar la partitura para compararla con la *particella* solista; el segundo tiempo de este compás debería ser Sol sostenido y no Sol natural como está escrito. Con los siguientes ejemplos se aclararán las diferencias armónicas por las que el Sol sostenido es la nota correcta (Ej. 14, 15 y 16):



Ej. 14 Como está en la parte solista, compases 89 – 90.



Ej. 15 Como está en la partitura.



Ej. 16 Compases 90 y 91. Respecto a la armonía, La sostenido (Sol sostenido escrito para el contrabajo) del compás 91 coincide con el bajo en la partitura de piano.



Dos compases más adelante (compás 93), la *particella* solista, la parte de piano y la partitura de orquesta nos dicen tres cosas diferentes:

En el segundo tiempo del compás en cuestión, la parte solista tiene escrito Mi sostenido (Fa sostenido, por la afinación de solo) (Ej. 17):



Ej. 17. Compases 92 y 93



La parte de piano tiene escrito Mi sostenido (sonido real) y en la partitura de orquesta aparece como Mi doble sostenido. Pasa lo siguiente: Mi sostenido es muy sonoro con la armonía y concuerda con lo escrito; Mi doble sostenido no tiene nada de sentido con la armonía del pasaje, no tiene relación con lo escrito y no funciona como nota de color; y el Fa doble sostenido debilitaría la efectiva disonancia que genera la misma nota en el siguiente compás. Entonces, tenemos que el Mi sostenido en la parte de piano es la mejor opción; por lo tanto, en la *particella* solista debería cambiarse a un Re sostenido escrito, el cual sonará como Mi sostenido. (Ej. 16).

Ej. 18 Compases 92 y 93 de la parte de piano.



Al principio del segundo movimiento, las ligaduras escritas en la parte del solista no son exactamente similares entre compás y compás aun cuando las primeras frases son casi iguales. En este pasaje, el ejecutante debe decidir libremente la manera de hacerlo, sin embargo el resultado musical y de fraseo no se deben ver alterados. (Ej. 18):



Ej. 18 Del inicio al compás 17 del segundo movimiento

Aunque no está indicado, es sabido que era el deseo del compositor que los últimos trece compases del segundo movimiento se ejecutaran en sonido real, por medio del uso de armónicos naturales. Lo anterior es afirmado por Albright y su afirmación se basa en la prueba indiscutible que brinda la grabación hecha por el mismo compositor en la grabación de su obra en donde tal pasaje es ejecutado de la manera antes descrita.⁴⁵

Ej. 19 Últimos trece compases a tocarse con armónicos naturales según la interpretación del mismo Koussevitsky. Compases 91 al final del movimiento.

⁴⁵ Phillip H. Albright, "Original Solo Concertos for the Double Bass", Tesis de Doctorado sin publicar, Eastman School of Music of the University of Rochester, 1969, pp. 101 – 104.

Se menciona en la misma bibliografía la fuente sonora de la grabación de Koussevitsky: Koussevitsky, Serge, "Master of the Double Bass", RCA Victor Red Seal, 99-2000-A. Serge Koussevitsky, double bass, Pierre Lubosutz, piano.



En el compás 57 del tercer movimiento, en la *particella* de solista la línea melódica del contrabajo cambia sorpresivamente la última nota del arpeggio, pasando en súbito a la octava inferior al siguiente compás. (Ej. 20):

Ej. 20 El compás 57 y 58 de la parte solista



En este caso, por medio de la partitura de piano, obtenemos la solución a la discrepancia. En dicho documento, el compás en cuestión aparece de la siguiente forma dando más sentido a la línea melódica. (Ej. 21):

Ej. 21



Hay un par de pasajes en los que es necesario hacer unos cambios en las notas escritas en la *particella*. En el primer movimiento, el final del pasaje de dieciseisavos (compás 140) está escrito en la *particella*:

Ej. 22 Compases 139 y 140.





Mientras que en la parte de piano:

Ej. 23 Compases 139 y 140



Tomando en cuenta la armonía del piano, parece más confiable creer que hay un error en la parte del contrabajo solista, siendo la solución la siguiente:

Ej. 24 Compás 140 con escritura solista



Finalmente cerca del final del concierto, el compás 112 de la *particella* aparece de la siguiente manera:

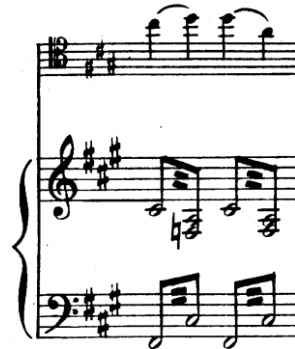
Ej. 25





Mientras que en la partitura de piano el mismo compás está escrito así:

Ej. 26



Siendo entonces que el contrabajo debe sonar Do Sostenido – Re natural – Re natural – La Natural, la notación del contrabajo debiera ser la siguiente:

Ej. 27



Conclusión

El concierto de Koussevitsky es la pieza que probablemente más veces escucha un contrabajista y que seguramente durante más tiempo estudiará en toda su vida. Su versatilidad, sus brillante virtuosismo y apasionado lirismo, son sólo algunos ejemplos de porqué, desde su aparición, ganó un importante lugar en la música de concierto del instrumento. Más allá, al ser de las piezas requeridas de manera casi automática en la mayoría de audiciones para ocupar una plaza en una orquesta, ser acreedor a una beca o para asistir a clases magistrales, tiene que estar siempre lista en el repertorio de cualquier contrabajista. Sin embargo, ya que hay tantas versiones y diferentes lecturas en la historia contemporánea del contrabajo de este concierto, se vuelve absolutamente necesario tener un conocimiento extra para tener una interpretación no necesariamente rígida y puntillosa pero si convincente. Para lograr eso, dicha interpretación tiene que estar basada



principios básicos musicales: un fraseo que respete el discurso; arcadas bien relacionadas con los diferentes retos de cada pasaje; y una investigación, si no profunda, si eficaz que permita aclarar las confusiones provocadas por las discrepancias escritas en las ediciones más comunes.

Bibliografía:

- Bowen, José A, “Koussevitsky, Serge”, www.oxformusiconline.com. 20 de enero de 2013.
- Brun, Paul, *A history of double bass*, Francia, 1989, p 42.
- Goodwin, Noël, “Koussevitsky, Serge” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley, (ed.), Vol. x, pp 219 – 221, Macmillan Publishers Limited, 2001, Londres.
- Rojas Roldán, Luis Antonio, “Vals Miniatura op. 1 de Sergei Koussevitsky” en Notas al programa, no publicada, Escuela Nacional de Música, UNAM 2004, pp 143 – 160
- Sankey, Stuart, “The Concerto of Koussevitskey” en *International Society of Bassist*, Vol XVIII, no. 3, 1993. Pp. 40 - 63
- Sturm, Hans, “Koussevitsky Concuerto for Double Bass and piano edited by David Walter”, en: Bass World: <http://www.liben.com/Reviews10.html>. 3 de marzo de 2013





Psy per contrabasso solo

Luciano Berio

(1925 – 2003)

Proveniente de una familia con una fuerte tradición musical, en la cual padre y abuelo ejercieron el oficio de compositores, Luciano Berio recibió en el seno familiar sus primeras lecciones de música. A corta edad, Luciano empezó a formar parte de los conciertos de cámara familiares en los que participaba tocando el piano y en su adolescencia produjo ya sus primeras composiciones. Sin embargo, una lesión en la mano derecha, consecuencia del entrenamiento militar como reacio conscripto del ejército de Mussolini, lo llevó a elegir la composición sobre el desarrollo práctico como pianista, decisión que lo encaminó hacia los estudios que consolidarían su técnica composicional. Ingresó al Conservatorio de Milán en 1945, al finalizar la Segunda Guerra Mundial; ahí, en Milán, sus maestros fueron Giulio Cesare Paribei y Giorgio Ghedini en composición así como en dirección Carlo Maria Giulini y Antonio Votto.

Poco antes de finalizar la década de los cincuenta del siglo XX, Luciano Berio compuso una pieza que sería el inicio de una larga lista de obras para instrumentos solos: *Sequenza* (1958) para flauta, y con ella abriría uno de los más aclamados e influyentes ciclos virtuosos de música sin acompañamiento. En la década de los sesentas, compondría siete piezas de esta serie llegando hasta *Sequenza VII* para oboe; retomando, en 1976, con *Sequenza VIII* para violín y componiendo un par de piezas para la serie durante las siguientes dos décadas. Poco antes de morir, escribiría la última pieza de la serie: *Sequenza XIV* para cello (2002), de la cual el gran contrabajista Stefano Scodanibbio haría, en trabajo conjunto con el compositor, la extremadamente demandante versión para contrabajo solo. La fascinación de Berio con el virtuosismo instrumental quedó plasmada en la complejidad técnica de sus piezas, sin embargo, su objetivo no era sólo demostrar dicho virtuosismo como una destreza mecánica sino como una manifestación de una ágil inteligencia musical que condimentara la complejidad del discurso.



Lista de las Secuencias de Berio:

- *Sequenza I*, flauta (1958)
- *Sequenza II*, harpa (1963)
- *Sequenza III*, para voz femenina (1965)
- *Sequenza IV*, piano (1966)
- *Sequenza V*, trombón (1965)
- *Sequenza VI*, viola (1967)
- *Sequenza VII*, oboe (1969)
- *Sequenza VIIb*, saxofón soprano (adaptación por Claude Delange, 1993)
- *Sequenza VIII*, violín (1976)
- *Sequenza IXa*, clarinete (1980)
- *Sequenza IXb*, saxofón alto (1981)
- *Sequenza IXc*, clarinete bajo (adaptación por Roco Parisi, 1998)
- *Sequenza X*, trompeta en Do y resonancia de piano (1984)
- *Sequenza XI*, guitarra (1987 – 88)
- *Sequenza XII*, fagot (1995)
- *Sequenza XIII*, acordeón (1995)
- *Sequenza XIVa*, violoncello (2002)
- *Sequenza XIVb*, contrabajo (adaptación de Stefano Scodanibio, 2004)

Ésta serie de obras y su relativa *Chemins*, una reelaboración de varias *Sequenze* con instrumentación para ensambles más grandes, ejemplifican el proceso compositivo usado por Berio: *Opera aperta* (Obra abierta – *Work in progress*), concepción de un proceso potencialmente infinito de comentario y elaboración que continúa y se prolifera de una pieza a la siguiente o incluso dentro de la misma obra.⁴⁶

⁴⁶ Consultado en: <http://www.lucianoberio.org/> 22 de enero de 2013



El título *Sequenza*, además de acaparar la atención del escucha así como del intérprete, tiene un sentido literal con la palabra utilizada. Berio era un 'gran conocedor de la palabra' lo cual hacía que fuera capaz de escoger atinadamente títulos para sus piezas.⁴⁷ Además, esta condición de conocedor de las letras lo llevó a colaborar y a entablar una fuerte amistad con el escritor italiano Umberto Eco.

Sequenza habla en su primer nivel de una serie de campos armónicos que la flauta desarrolla en la obra de 1958. Sin embargo, al crecer la serie (y el concepto) de las piezas, la secuencia ya no era sólo un instrumento elaborando una melodía, tiene que ver con secuencias de gestos, tensiones en serie, la misma *secuencia* de las piezas, etc. La consecuencia musical resultante de la yuxtaposición de objetos diferentes dentro de las obras es uno de los más consistentes recursos compositivos de las *Sequenze*, así como de muchas obras más de Berio.

Desde 1952, año en el que Berio viajó a Tanglewood para asistir a las clases dictadas por Luigi Dallapiccola y se presentó su música en el Museo de Arte Moderno de Nueva York por primera vez, la reputación del compositor ligur siempre se mantuvo en crecimiento; se le reconoció como uno de los más influyentes compositores *avant garde* y su trabajo entre Europa y los Estados Unidos lo colocó entre los más activos promotores de la música contemporánea. Esta vida entre dos continentes, naturalmente problematizaba el establecerse en un solo sitio; de establecerse en California para dar clases pasó a vivir en Boston para ser maestro en Julliard; de regreso en Italia vivió entre Siena, Florencia y Roma, visitando continuamente las más importantes ciudades europeas y colaborando en diferentes proyectos con músicos como Boulez, Cage y Maderna entre muchos otros.⁴⁸

⁴⁷ David Osmond-Smith, en: *Berios Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*, ed. Halfyard, Janet, Ashgate, Great Britain, 2007.

⁴⁸ La biografía de Berio en la encyclopedia Oxford Music Online, www.oxformusiconline.com, menciona que no obstante la *Julliard School of Music* se encuentra en Nueva York, Berio estableció primero su hogar en la cercana ciudad de Boston mudándose después a la ciudad de Hoboken, Nueva Jersey, más cercana a la escuela de música.



La búsqueda musical de Berio se caracteriza por su intención de lograr un equilibrio entre una apasionada atención a la tradición y una inclinación a experimentar con nuevas formas de la comunicación musical. En sus diferentes fases como compositor, Berio intentó invariablemente relacionar la música con diferentes campos del conocimiento: poesía, teatro, lingüística y sociología, por ejemplo. Luciano Berio murió en la ciudad de Roma el 27 de mayo de 2003; su vívido idioma musical desarrollado durante toda su carrera como compositor, así como las consecuencias creativas por el uso de aspectos extra musicales en algunas de sus piezas, ayudaron a que sea recordado como un compositor trascendente del círculo *Avant garde* europeo y que su música haya alcanzado un público amplio y variado.⁴⁹

Psy, para contrabajo solo, es una breve pieza escrita en el año de 1989. Fue comisionada por Franco Petracchi para el concurso *Bottesini* en la ciudad de Parma, Italia, y estrenada durante esta competencia (a la postre ganada por el actual primer contrabajo de la Orquesta Sinfónica de Londres: Rinat Ibragimov).⁵⁰ Para la elaboración de *Psy*, Berio reutilizó *Yossi Pecker* que es el tercero de sus 34 duetos para dos violines (circa 1979 – 1983). Estos duetos de violín tienen dedicatoria para amigos o colegas compositores de Berio; Talía Pecker, musicóloga con quien Berio contrajo sus terceras nupcias en 1977 es probablemente a quién esté dedicado este dueto.

La relación interpretativa de *Psy* con las *Sequenze* tiene que ver con el hecho de que, al ser una obra de carácter virtuoso, en la cual se explotan muchos recursos (pasajes de velocidad en el arco y cuerdas dobles, por ejemplo) y, al ser una pieza para instrumento solo, sigue la línea compositiva que Berio trazó con sus *Sequenze*. Aunque su breve duración hace pensar que es una pieza sencilla, aglomera en poco tiempo muchas cualidades dignas de un estudio atento.

⁴⁹ David Osmond-Smith, en: "Berio, Luciano", Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com, 10 de marzo de 2013.

⁵⁰ Consultado en: <http://www.lucianoberio.org/en/node/145> 28 de septiembre de 2012.



Desafíos técnicos.

Para abordar esta pieza es recomendable separar los problemas de mano derecha (arco) de los de la mano izquierda (digitaciones y afinación), de ésta manera obtendremos una imagen segmentada de todos los recursos que exige la interpretación de la misma y que facilitará el descubrimiento de las características musicales, así como compositivas, de la obra.

La mano derecha presenta tres problemas particulares:

- Figuras rítmicas repetitivas.
- Cuerdas dobles.
- Alternancia entre arcos sueltos y ligaduras.

Ej. 1



En el fragmento ilustrado en el ejemplo 1, con el cual inicia la obra, Berio utiliza el recurso de *Moto perpetuo*. En este fragmento la claridad rítmica es fundamental, ya que se presenta de manera completa el material melódico que será reutilizado durante la pieza. Este inicio es, de manera muy similar, el principio del tercer dueto para dos violines de Berio y constituye prácticamente la totalidad del material musical que se usará durante toda *Psy*.

Especial cuidado se debe tener en respetar la duración exacta de las figuras rítmicas escritas. Las figuras de cuarto con punto, al igual que las ligaduras de las semicorcheas, son particularmente delicadas, siendo muy útil asegurarlas rítmicamente para hacer coincidir cada una de las notas con



la acentuación de los cambios de compás, muy frecuentes en esta sección. El uso de metrónomo para lograr una estabilidad rítmica es sumamente recomendable; como método de estudio se sugiere empezar sensiblemente lento y aumentar gradualmente la velocidad para alcanzar la sugerida en la partitura (negra igual a 120bpm).

Michael Wolf en su libro *Principles of Double Bass Technique*, desarrolla amplia, e incluso científicamente, conceptos sobre la importancia de un estudio analítico así como de los cambios físicos resultantes de evitar la repetición innecesaria y no deseada de patrones sensoriales y motores.⁵¹ La relevancia de un estudio analítico y consciente cobra mayor importancia cuando se está adquiriendo un nuevo conocimiento o habilidad mecánica; cuando el trabajo se ve a detalle sin consentir las fallas, el resultado, aunque más cansado en principio, es de mayor calidad y de mayor firmeza en la memoria; incluso es notorio que al aplicarse esto cuando se ve nuevo repertorio, los resultados son más rápidos ya que se aprendió un efectivo método de estudio.

Cuerdas dobles. (Ej. 2)



Los diferentes momentos en que Berio utiliza las cuerdas dobles son, sobretodo, en los pasajes que llevan a un clímax musical. Se recomienda que, para mayor claridad y facilidad de la ejecución, se practique en un principio solo la rítmica con cuerdas sueltas simultáneas, sin una digitación, buscando un sonido homogéneo en ambas voces. Después, cambiar la prioridad de la cuerda (haciendo sonar más fuerte la cuerda de Sol que la de Re y viceversa, por ejemplo), esto para que

⁵¹ Wolf, Michael Barry, *Grundlagen der Kontrabass – Technik Principles of Double Bass Technique*, Schott, 2011, pp 29, 210 - 232.



cuando se toque con la melodía, sea clara la acción física del movimiento que destacará la voz que se mueve en la cuerda correspondiente.

La relación del punto de contacto del arco en la cuerda con respecto al puente del contrabajo es realmente importante para encontrar un buen sonido; al tratarse de un pasaje particularmente alto en tesitura para el instrumento, la posición del arco debe necesariamente acercarse al puente. Sin embargo, no hay que perder de vista, que al tratarse de dos cuerdas con diferentes tensiones vibrando al mismo tiempo, se tiene que buscar un equilibrio que compense esta situación y hay que llegar a una mediación entre las dos tensiones.

Pasajes de notas con arcos sueltos y ligaduras alternadas. (Ej. 3)

Ej. 3

La imagen muestra un pasaje musical en contrabajo, dividido en dos líneas de pentagrama. La primera línea comienza en la medida 24 y muestra una melodía con arcos sueltos y ligaduras alternadas. Se indica un 'p' (piano) y un 'V' (vibrato) en la medida 27. La segunda línea comienza en la medida 29 y muestra una melodía con arcos sueltos y ligaduras alternadas, con un 'pizz.' (pizzicato) y un 'arco' (arco) en la medida 29. El pasaje termina en la medida 32.

Estos pasajes son los más melódicos de toda la pieza y en los que es más fácil tener una tendencia a preocuparse demasiado por la mano izquierda olvidando la importancia de la mano del arco. Se recomienda aislar los pasajes antes mencionados como problemas de arco. Al entender por separado la distribución rítmica de cada uno de los cambios de dirección en el arco, se logrará darle independencia a la mano izquierda, lo cual es de suma importancia para entonces empezar a trabajar los desafíos de la afinación en el contrabajo

Desafíos técnicos de la mano izquierda.

Si en todo el repertorio para contrabajo la afinación es quizá la principal causa de desesperación, principalmente en un joven intérprete, esta pieza es particularmente especial para su tratamiento



y estudio. Sin embargo, se pueden encontrar, con un poco de paciencia y creatividad, diferentes métodos para irse acercando a una afinación más certera.

Musicalmente se trata de un pasaje en el que Berio utilizó un motivo melódico constituido por un tono más un semitono, mismo que se va moviendo gradualmente, primero ascendiendo desde el Sol armónico y llegando hasta Re bemol (ejemplos del 4 al 6).

Ej.4 Compás 25, Tono - semitono:



Ej. 5 Segunda mitad del compás 25, Tono – semitono:



Ej. 6 Compás 26, Tono – semitono:



Al hacerlo descendente y llegar nuevamente a lo que sería el primer motivo (Si bemol – La natural - Sol natural) cambia el La natural por La bemol (Ej. 7)

Ej. 7 Compases 27 y 28





Escribo a continuación algunas sugerencias de estudio que en experiencia propia han funcionado no solo como herramientas de mejora en la afinación, sino también en obtener una mejor comprensión de la música.

- Estudio con una nota pedal:
Con un dispositivo que permita mantener una nota constante; teclado, afinador electrónico, MIDI, etc., elegir una nota que se mantenga durante el estudio completo del pasaje para tener una referencia auditiva a la cual siempre podamos regresar sin necesidad de detenerse. Incluso, ya que se está tocando en la posición de caja con el pulgar en el armónico de octava sobre la cuerda de Sol, el Re armónico (Re índice 4, sonido real) también puede ser utilizado como un pedal para rectificar la afinación. Después de hacer este estudio, cambiar la nota pedal para tener más referencias.
- Cantar:
Incluso fuera del instrumento, cantar es un buen recurso para adquirir mayor sensibilidad auditiva. Hacerlo tocando la melodía a estudiar en el piano, al mismo tiempo que se entona, es un excelente ejercicio para la afinación.

Éstas son un par de propuestas que pueden ser aplicadas, en este y cualquier pasaje, como métodos para mejorar la afinación en el instrumento. Sin embargo, la imaginación siempre debe estar abierta y es también recomendable la creatividad para adaptar, acorde las necesidades de cada contrabajista, nuevos ejercicios.

La pieza termina con una coda (compás 60) que extiende por todo el diapasón un motivo de tres notas, Re bemol 4 – Sol natural 3 – La bemol 4. (Ej. 8)

Ej. 8 Anacrusa al compás 60





Manteniendo siempre presente el motivo antes mencionado (Ej. 8), Berio, mediante la aumentación, engrosa la melodía; las notas que no pertenecen al motivo anterior funcionan como coloraturas que enriquecen el discurso. (Ejemplos 9 y 10)

Ej.9 Compases 63 y 64



Ej. 10 Compases del 65 al 68



Mientras avanza la melodía antes mencionada (Re bemol 4 – Sol natural 3 – La bemol 4), se intensifica utilizando valores rítmicos más pequeños cada vez (octavos y dieciseisavos).

Los últimos cuatro compases son un muy compacto resumen de todos los recursos anteriormente mencionados. (Ej. 11)

Ej. 11





Berio indica al principio de la obra *Forte barroco*, con la negra = 120bpm ca. La importancia de ésta marca no es meramente establecer un tempo invariable, la palabra *barroco* abre la posibilidad de una interpretación que tome estilísticamente muchos elementos prestados de este periodo musical. Por ejemplo, una cierta libertad rítmica pues dicho estilo no es rígido en este aspecto de la interpretación y permite tomar algunas licencias al ejecutar la obra. Si tomamos en cuenta la actitud de Berio respecto a su *opera aperta*, ya antes mencionada, la génesis de la obra abre una gama de posibilidades interpretativas casi infinita por la riqueza tímbrica y agógica buscada por el compositor y sugerida por la pieza misma.

En la pieza hay muy pocas indicaciones escritas, tanto dinámicas como agógicas. La obra comienza sin una marca específica de *tempo*. Sin embargo, en el inicio de la misma está indicado *Forte barroco* y no es sino hasta el compás 25 que se señala por primera vez un *piano*. Teniendo presente la indicación inicial de *Forte barroco*, el hecho de la poca presencia de dinámicas nos hace recordar, incluso visualmente, las partituras del siglo XVIII en las que el músico ejecutante tenía que expresar y enriquecer el discurso más allá de lo que estuviera escrito.

Conclusiones

Sin lugar a dudas, *Psy* es una pieza de suma importancia para el contrabajo solo ya que aporta desde lo técnicamente demandante para el instrumento hasta una estética ecléctica - contemporánea, donde mezcla ingredientes del pasado con una fresca visión sonora del contrabajo actual.

Berio es, sin lugar a dudas, de los compositores pilares de la música del siglo XX. El hecho, poco común, de que un compositor de su calibre dedique una obra al contrabajo, además de haber sido estrenada en el más importante concurso de contrabajo del siglo pasado, le da a *Psy* el valor necesario para mantenerse en el repertorio activo de todo contrabajista de ésta y las venideras generaciones. Sin embargo, sus mayores méritos son su escritura idiomática y su gran calidad musical.



Bibliografía

- *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie; vol. 1. Londres: Macmillan, 2001
- *Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*, ed. Halfyard, Janet, Ashgate, Great Britain, 2007.
- Stoinova, Ivanka, *Luciano Berio Chemins en musique*, recopilación de textos, éditions Richard – Masse, 1985.
- Wolf, Michael Barry, *Grundlagen der Kontrabass – Technik Principles of Double Bass Technique*, Schott, 2011, pp 29, 210 - 232.
- <http://www.lucianoberio.org/en/node/145> 28 de septiembre de 2012.



Síntesis para el Programa de Mano.

Bach, Johann Sebastian (1685 – 1750), Sonata no. 1 para viola da gamba y cembalo obligado, BWV 1027.

- I. Adagio
- II. Allegro ma non tanto
- III. Andante
- IV. Allegro moderato

La Sonata no. 1 para viola da gamba y cembalo de Bach pertenece al reducido y afortunado grupo de obras de música de cámara, originales del maestro alemán, conservadas en buen estado. El hecho de que la partitura original se haya mantenido sana a través del tiempo podría facilitar la ubicación cronológica así como el lugar de procedencia de la composición, sin embargo, en la música de Johann Sebastian Bach siempre puede considerarse como un enigma su creación. Los manuscritos existentes de las tres sonatas que escribió Bach para viola da gamba y cembalo son, según la mayoría de los estudiosos, originarios de Leipzig donde fueron probablemente ejecutadas por los músicos miembros del *Collegium Musicum* en el cual Bach se desempeñó como director. El misterio y fuente de controversia se debe a la creencia de que la música de cámara de Bach fue escrita mayormente en la ciudad de Cöthen y si a eso agregamos el hecho de que, en dicha ciudad, Bach contó del apoyo de su patrón el Príncipe Leopoldo, quien fue educado en las artes musicales y se dice que ejecutaba a buen nivel la viola de gamba y clavecín, además de entre muchos músicos al virtuoso gambista Carl Friederich Abel, se podría suponer que en la ciudad de Cöthen se gestó, por lo menos en mente, la idea de obras para viola da gamba y cembalo obligado. La sonata BWV 1027 es una transcripción hecha por el propio compositor de otra obra suya, la Trio Sonata para dos flautas BWV 1039. Esta reelaboración de su material hace pensar en una búsqueda novedosa la cual terminará generando una emancipación del uso del clavecín como bajo continuo y mero acompañante, hasta el desarrollo tan predominante de las sonatas para un instrumento y teclado tan predominantes en el siglo XIX.

La versión presentada es la que el contrabajista británico Duncan McTier editó para su instrumento. Dicha edición estableció finalmente una versión común para todo aquel contrabajista interesado en abordarla y, sin facilitarla o modificarla de la versión original, es una increíble oportunidad de adentrarse en el repertorio de cámara de Johann Sebastian Bach.



Berio, Luciano (1925 – 2003), *Psy* para contrabajo solo.

Las *Sequenze* de Luciano Berio fueron composiciones clave en el desarrollo compositivo de la música para instrumentos sin acompañamiento durante la segunda mitad del siglo XX. Aunque el compositor ligur no escribió una *Sequenza* original para el contrabajo, sí compuso una breve pero concisa obra para el más grave de los instrumentos de cuerda. *Psy* es una fugaz oportunidad de explotar muchos de los recursos interpretativos del contrabajo. Comisionada por Franco Petracchi para el concurso Bottesini de contrabajo de 1989, Berio reutilizó en *Psy* el tercero de sus 34 duetos para violines, logrando con un magistral uso de las posibilidades técnicas del instrumento una pieza que desde su estreno en el más importante concurso para contrabajo se ha mantenido como una pieza activa en el repertorio de muchos contrabajistas.

Bottesini, Giovanni (1821 – 1889), *Fantasia sulla Norma di Bellini* para contrabajo y piano.

La música escrita para contrabajo con acompañamiento de piano por el compositor, director de orquesta y contrabajista cremasco Giovanni Bottesini, significa el grueso de sus piezas escritas para su instrumento. Dentro de estas obras de cámara, las Fantasías y Variaciones sobre temas de ópera son algunas de las partituras virtuosas más conocidas y apreciadas de la literatura del contrabajo. Sorprendentemente la *Fantasia sulla Norma di Bellini* ha carecido de la popularidad de la que gozan sus similares, aun cuando la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini es una de la más conocidas obras del lirismo decimonónico italiano. Las arias *Ah, Bello a me ritorna...; Casta Diva...; Si, parlerà terribile...;* así como la *dolorosa* melodía introductoria al segundo acto de la ópera mencionada, son las melodías que Bottesini decidió utilizar en su *Fantasia*, con las cuales, dejando a un lado la pirotecnica virtuosística tan popular del siglo XIX logra posicionar al contrabajo como un instrumento capaz de “cantar” arias que se podrían suponer imposibles para tan grave instrumento.



Mozart, Wolfgang Amadeus (1756 – 1791), *Per questa bella mano* aria para bajo contrabajo obligado y orquesta k 612.

Para fortuna del contrabajo actual el interés por recuperar la música escrita durante la segunda mitad del siglo XVIII para el violone vienés ha ido en aumento durante los últimos años. No es para menos. La mayoría de compositores de la época, de los cuales algunos injustamente han perdido la popularidad que los caracterizó en sus años de vida, dedicaron energías en crear un vasto número de piezas concertantes. Vanhal, Dittersdorf, Hoffmeister y Haydn son solo algunos de los apellidos de estos famosos músicos que escribieron obras concertantes para dicho instrumento.

Wolfgang Amadeus Mozart no perdió oportunidad y dedicó una de sus últimas obras al violone. Esta curiosa y peculiar piezas para voz de bajo, violone obligado y orquesta es una de las más grandes y preciadas joyas en la literatura para contrabajo; quien es heredero de las glorias concertantes del violone, su predecesor.

Per questa bella mano es una aria donde la bravura de otras piezas similares de Mozart es trasladada al violone, el cual, en diálogo con el cantante, acompaña y comenta las amorosas declaraciones que el bajo canta. Las bucólicas imágenes que se describen, así como la amena sensación de dos camaradas compartiendo el momento de la declaración de amor generan el efecto que se tratara de una serenata para la amada.

Koussevitsky, Sergei (1874 – 1951), Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, Op. 3, 15'

- I. Allegro
- II. Andante
- III. Allegro

Continuando la línea de grandes virtuosos en el contrabajo, Sergei Koussevitsky es el sucesor de Domenico Dragonetti y Giovanni Bottesini en la ardua tarea por darle un lugar en las salas de conciertos al contrabajo. Estrenado en 1904 por el propio compositor, el Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, rápidamente se convirtió en una pieza favorita y preferida de todos los contrabajistas alrededor del mundo. Sin embargo cabe destacar que, aún el éxito obtenido, la lista de piezas compuestas por Koussevitsky se limita a este concierto y a otras cuatro obras para contrabajo y piano; el contrabajista y compositor, sin alejarse de los escenarios como instrumentista, labró una exitosa carrera como director de orquesta.



Bibliografía general.

Almenara, Francisco Javier, *El contrabajo a través de la historia*, Ediciones Infides, 2007.

Bonta, S., "The uses of the *sonata da chiesa*", *JAMS*, xuu (1969), 117-40

Boyd, Malcolm, *Bach*, 3th edition, Oxford University Press, New York, 2000

Brun, Paul, *A history of the Double Bass*, publicado por el autor, trad. Lynn Morrel y Paul Brun, Francia, 1989.

Crum, Alison, Jackson, Sonia, *Play the viol The complete Guide to Playing the Treble, Tenor and Bass Viol*, Oxford University Press, New York, 1997

Epstein, Ernesto, *Bach, pequeña antología biográfica*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1950

Eppstein, H: *Studien über J.S. Bachs Sonaten für ein Melodienstrument und obligates Cembalo*, Estocolomo, 1966

Escudier, León, *Mes souvenirs: les virtuoses*, Paris, Dentu, 1868

Fazio, Enrico, "The Double bassist and Compositions for the double bass", en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell'amministrazione dell'Universita degli studi di Parma, 1989

Goodwin, Noël, "Koussevitsky, Serge" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley, (ed.), Vol. x, pp 219 – 221, Macmillan Publishers Limited, Londres.

Martin, Thomas, "In Search of Bottesini" part one, International Society of Bassists, part 1 – 3, 1983 - 1985.

Nello Vetro, Gaspare, "Elenco delle composizioni e delle edizioni", en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell'amministrazione dell'Universita degli studi di Parma, 1989

Nello Vetro, Gaspare, "Events in the life", en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell'amministrazione dell'Universita degli studi di Parma, 1989

New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie; vol. 1. Londres: Macmillan, 2001



Odeo, Giulio, "The Quartets and Quintets for stringed instruments", en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell'amministrazione dell'Universita degli studi di Parma, 1989

Planyavsky, Alfred, *The Baroque Double Bass Violone*, Scarecrow Press, Maryland, USA, 1998

Poggi, Amedeo y Edgar Vallora, *Mozart Repertorio completo*, Cátedra Clásica, 2da ed., España, 2006

Rojas Roldán, Luis Antonio, "Vals Miniatura op. 1 de Sergei Koussevitsky" en Notas al programa, tesis no publicada, Escuela Nacional de Música, UNAM 2004

Sanford, Terry, *The music of Bach*, Charles, Dover Publications, New York, 1963

Sankey, Stuart, "The Concerto of Koussevitskey" en *International Society of Bassist*, Vol XVIII, no. 3, 1993.

Sirch, Licia, "The Young Life and Studies", en Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell'amministrazione dell'Universita degli studi di Parma, 1989

Slonimsky, *The Concise Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8th edition, USA, Macmillan International, 1994

Vega Cernuda, Daniel S., *Bach. Repertorio completo de la música vocal*, 1^a Edición, España, Cátedra, 2004.

Vogt, Hans, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music Background, analyses, individual works*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1981

Vogt, Hans, *Johann Sebastian Bachs Kammermusik*, Stuttgart, 1981; Eng. Trans., 1988

Wolff, Christoph, "Bach's Leipzig Chamber Music", EMc, xiii (1985), 165-75; repr. In *Bach: Essays on his Life and Music*, Cambridgre, MA, 1991

Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach The Learned Musician*, W.W. Norton & Company, New York, 2001.



Recursos electrónicos.

<http://www.earlybass.com>

<http://www.greatbassviol.com>

<http://www.naxosmusiclibrary.com>

<http://www.oxfordmusiconline.com>

<http://www.viennesetuning.com>

<http://es.wikipedia.org>

<http://www.youtube.com>