



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN CONTRABAJO
P R E S E N T A:

ENRIQUE LÓPEZ LEDESMA

ASESOR:
Dr. Felipe Ramírez Gil

MEXICO DF.
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.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mis padres y les agradezco su apoyo incondicional, los amo, siempre estarán en mi corazón.

A mi maestro Nikola Popov. Todo el tiempo que hasta ahora le ha dedicado tanto al contrabajo como a la docencia es un símbolo de la calidad y la nobleza que trajo desde Lom.

A mi hermano, por haberme ayudado a saber que la música era mi camino.

Y a mi mujer, que ha estado conmigo en cada logro de mi vida, luchando siempre, gracias amor!!!

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme brindado el espacio y los recursos para mi desarrollo profesional. Y a cada uno de los maestros que he conocido desde la preparatoria y la Escuela Nacional de Música, gracias por compartir con nosotros.

Agradezco infinitamente al maestro Sergio Cárdenas Tamez por todo el apoyo y por tantos conciertos que me enseñaron a exigirme siempre un poco más.

A mi familia en general, todos han sido una razón para que yo sea el que ahora soy.

Y aunque sé que no le gustan estos protocolos, agradezco nuevamente a mi maestro Nikola Popov con todo mi corazón, gracias profe!!!

PROGRAMA

- **Suite No.1 en Sol mayor (BMW 1007)
(Arr. Francois Rabbath) / Dur. 12 mins.** Johann Sebastian Bach
(1685-1750)
Preludio
Allemande
Courante

Enrique López (Contrabajo)

- **Introducción y Variaciones sobre
El Carnaval de Venecia / Dur. 14:40 mins.** Giovanni Bottesini
(1821-1889)

Enrique López (Contrabajo)
Rodrigo Sierra Moncayo (reducción a Piano)

- **Concierto para Contrabajo No. 2 en Si menor
/ Dur. 21 mins.** Giovanni Bottesini
(1821-1889)
I Moderato
II Andante
III Allegro

Enrique López (Contrabajo)
Rodrigo Sierra Moncayo (reducción a Piano)

- **Nueve Variaciones sobre un tema de Paganini
/ Dur. 16:05 mins.** Frank Proto
(1941-actual)
Tema
Var. I
Var. II
Var. III
Var. IV
Var. V
Var. VI
Var. VII
Var. VIII
Var. IX

Enrique López (Contrabajo)
Rodrigo Sierra Moncayo (Piano)

ÍNDICE

| | Pag. |
|---|-------------------------|
| Introducción | 9 |
| 1. Suite No. 1 en Sol mayor. Johann Sebastian Bach (1685-1750) | 13 |
| 1.1. Contexto histórico | 15 |
| 1.2. Datos biográficos | 20 |
| 1.3. Análisis | 24 |
| 1.4. Sugerencias de técnicas interpretativas | 37 |
| 2. Introducción y Variaciones sobre El Carnaval de Venecia. Giovanni Botessini (1821- 1889) | 39 |
| 2.1. Contexto histórico | 41 |
| 2.2. Datos biográficos | 46 |
| 2.3. Análisis | 50 |
| 2.4. Sugerencias de técnicas interpretativas | 60 |
| 3. Concierto para Contrabajo No. 2 en Si menor. Giovanni Bottesini (1821- 1889) | 63 |
| 3.1. Contexto histórico | 65 (vease 2.1. pag. 41) |
| 3.2. Datos biográficos | 65 (vease 2.2. pag. 46) |
| 3.3. Análisis | 65 |
| 3.4. Sugerencias de técnicas interpretativas | 76 |
| 4. Nueve Variaciones sobre un tema de Paganini. Frank Proto (1941-Actual) | 79 |
| 4.1. Contexto histórico | 81 |
| 4.2. Datos biográficos | 83 |
| 4.3. Análisis | 85 |
| 4.4. Sugerencias de técnicas interpretativas | 95 |
| 5. Conclusiones | 97 |
| 6. Bibliografía | 99 |

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se busca mostrar las posibilidades musicales del contrabajo a través de su presencia en la expresión musical del arte occidental, al ser conocido por su contribución en la orquesta donde la participación no es sólo dar poder y peso a la base rítmica, sino que ha sido utilizado como un instrumento base en cualquier obra musical. Muy raramente se escucha al contrabajo como solista, pero en su repertorio se incluyen más de 200 conciertos.

El repertorio para contrabajo se desprende de su función como apoyo armónico y acompañamiento hasta adquirir la función como instrumento solista. Ciertamente este repertorio cobra auge hasta el siglo XX, pero los conciertos para contrabajo se han compuesto desde el siglo XVIII en la época clásica, inclusive Haydn compuso un concierto, extraviado hasta la fecha. Y hasta hace no mucho tiempo se mencionaban pocos nombres entre los virtuosos y compositores de este instrumento (Domenico Dragonetti [1763-1846] y Giovanni Bottesini [1821-1889]). Actualmente podemos citar a grandes compositores (Bertram Turetzky [1933-] y Frank Proto [1941-]) e innumerables virtuosos y pedagogos (Franco Petracchi, Fred Zimmerman y Eugene Levinson).

A pesar del esfuerzo de los compositores y contrabajistas por aumentar el repertorio, este permanece escaso hasta la segunda mitad del siglo XX teniendo que hacer uso de las transcripciones (especialmente del periodo romántico), pero en este trabajo analizaremos la transcripción de una obra del periodo barroco, la Suite No.1 para Violonchelo solo de Johann Sebastian Bach, que se encuentra en la tonalidad de Sol Mayor, pero en este caso sonará La Mayor debido a la afinación que utilizo en el contrabajo (Fa#, Si, Mi, La).

Esta afinación (solista) permite al intérprete proyectar un sonido más brillante, un recurso utilizado para el siglo XX por los grandes virtuosos (Sergei Koussevitzky, Franz Simandl, Eduard Nanny) y para el oyente es más fácil percibir el sonido de cada nota, especialmente del registro grave.

En este trabajo sugiero cuatro obras de diferentes características, la primera de ellas debido a su enorme importancia dentro de la música en general, las siguientes dos obras son representación clara de las posibilidades que tiene el contrabajo, sin demeritar el trabajo de nadie, Bottesini ha sido el compositor más famoso en este instrumento, por su gran capacidad creativa e innovadora. La última obra presenta un tema muy popular pero lo analizaremos al estilo americano del siglo XX.



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

**1. Suite No. 1 para violonchelo
solo en Sol Mayor (BMW 1007)**

1.1.Contexto histórico

El Periodo que ahora nos corresponde es el Barroco. Fue un movimiento artístico y cultural que surgió en las áreas católicas de la Europa del siglo XVII, trasladándose después a otras regiones, en especial a América Latina.¹

Comenzó en el año 1600 (siglo XVII) a causa de un cambio de mentalidades producido por la crisis económica y social europea que hizo temblar al orden renacentista. Esta crisis se produjo por el hambre y la peste. Este periodo acabó en el año 1750 (siglo XVIII).

El Barroco fue la época donde prosperan las monarquías absolutas. El rey ejercía todo su poder y el pueblo aceptaba su autoridad, que veían como una protección frente a los privilegios de la nobleza. En ocasiones, este poder creaba un descontento en los estamentos de la sociedad que podía derivar en revueltas. El hambre, la peste y las provocaciones de los ejércitos hacían difícil la vida en las clases populares.

Continuaba presidido por la ideología de la Contrarreforma como oposición de la Reforma Protestante que imperaba en el norte europeo. La iglesia entró en un proceso que la llevó a reafirmar sus creencias y dar solidez a su organización.

Descartes puso los cimientos del método científico, que dio más importancia a la experimentación que a los conocimientos heredados

1

<http://suite101.net/articl/la-ideologia-del-barroco>.

de la antigüedad. Galileo, Kepler y Newton consiguieron dar una explicación matemática de las leyes naturales sobre los fenómenos físicos del mundo y del cosmos.

Los monarcas absolutos usan el arte como medio para demostrar su grandeza. Los palacios (como el de Versalles de Luis XIV), los retratos triunfalistas, las grandiosas ceremonias públicas buscan demostrar el poder real de una manera comprensible para el pueblo. El artista barroco buscaba procedimientos artísticos efectistas y vistosos con ornamentación recargada en contraste con la simetría y la sencillez del Renacimiento. Y la perfección en la realización de la obra. El espectador tenía que quedar impresionado con la obra y convencido de su mensaje.²

El término barroco se tomó de la arquitectura, designando algo “retorcido”, una construcción “pesada, envuelta, muy elaborada”, para el siglo XVIII el término se utilizó en sentido peyorativo para describir las características del género musical del siglo anterior, considerado “tosco, anticuado y extraño”.

Por lo que corresponde a la música, tenemos tres etapas dentro de este periodo; primero el barroco temprano donde en las últimas décadas del siglo XVI se inició la disolución del antiguo estilo polifónico renacentista, caracterizado por una textura polifónica imitativa homogénea.

Esta etapa trajo dos novedades: la policoralidad, típica de la música

2 <http://zonaforo.meristation.com>

religiosa de la escuela veneciana, que consiste en la alternancia entre diversos grupos vocales o instrumentales situados en diversas ubicaciones y la monodía acompañada, en la que una sola voz aguda concentra todo el interés musical.

Después tenemos el alto barroco entre 1630 y 1680 en el cual el éxito internacional de la música italiana en general y de la ópera en particular expandió por toda Europa los recursos de la monodía y del estilo concertante. La ópera francesa comenzó su despegue en la corte de Luis XIV, aquí se desarrollaban los nuevos instrumentos de madera barrocos y se fijaban los esquemas de la suite francesa. En esta época sobresalieron compositores como Jean-Baptiste Lully(1632-1687) en Francia, Henry Purcell(1659-1695) en Inglaterra y Johan Pachelbel (1653-1706) en Alemania.

La tercera y última etapa fue el barroco tardío que se sitúa aproximadamente entre 1680 y 1730. Una vez más es Italia el país que marcó las tendencias innovadoras, con la adopción de las fórmulas tonales, cadencias frecuentes y claras como marco formal, progresiones con movimiento de quintas, cadenas de retardos y acordes paralelos de sextas.

Los compositores barrocos cuya música está actualmente más difundida pertenecen a la generación nacida en torno a 1685 como Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach y Domenico Scarlatti por mencionar algunos.³

3 <http://es.wikipedia.org/musicadelbarroco>

Características de la Música del Barroco

Melodía

Todas las melodías barrocas muestran más libertad y desenvoltura que las renacentistas. En la Edad Media y el Renacimiento, la música vocal tenía más importancia que la instrumental, y los compositores escribían para los instrumentos con sencillez, como lo hacían para las voces: dentro de un ámbito reducido, evitando los ritmos complicados y los intervalos difíciles. Pero los instrumentos tienen otras posibilidades, y la música instrumental tomó más importancia, además de que los compositores ya no la escribirían siguiendo modelos vocales, sino con grandes saltos, virtuosismos difíciles, etc. Los compositores procuraban indicar para qué instrumento estaba escrita cada pieza. Pero a veces, dejaban la elección del instrumento al gusto del intérprete.

Ritmo

Muchas obras requerían un tempo constante, con la misma velocidad. Es necesario en las obras para conjunto, con el fin de evitar que los músicos perdieran la pulsación. En las obras para solista se permite más libertad rítmica,⁴ pero en general se establece un compás claro y sencillo (sea binario o ternario), muy uniforme, incluso mecánico.⁵

Armonía

Los compositores barrocos prestaban especial atención a los acordes. Pero la escritura contrapuntística se siguió utilizando, aunque sometida al encadenamiento de los acordes. Este predominio

4 <http://mcarmenfer.wordpress.com/musica-barroca>

5 <http://es.wikipedia.org/musicadelbarroco>

de la armonía sobre el contrapunto favoreció a la aparición del bajo continuo: sistema de acompañamiento característico de la música barroca, que consiste en una línea de bajo sobre la cual se interpretan unos acordes contrapuntísticos. El compositor escribía nada más la partitura de la línea de bajo. Los acordes no se escribían, pero se indicaban con pequeños números (cifrado) sobre los cuales el intérprete improvisaba

La alta consideración que tenía el bajo continuo quedó demostrada en el hecho de que a menudo era el maestro de capilla el que lo interpretaba con órgano o clave.

Los compositores utilizan los recursos del lenguaje musical para describir sentimientos. Eso lleva a experimentar con acordes, instrumentación, dinámica, etc. para encontrar la manera de impresionar o emocionar a los oyentes. Es decir: el arte por el arte.
-Teoría de los Afectos-

Los dos estilos musicales más importantes fueron el francés y el italiano. La francesa era refinada y sutil; y la italiana, fresca y animada. Algunos compositores intentaron fusionar los dos estilos. Donde mejor se consiguió fue en Alemania, especialmente con Bach.⁶

6 <http://es.wikipedia.org/armonia>

1.2. Datos biográficos

Johann Sebastian Bach nace en Eisenach, Turingia (actualmente Alemania, antes Sacro Imperio Romano) el 21 de marzo de 1685 y muere en Leipzig el 28 de julio de 1750.

Fué un organista, clavecinista y compositor alemán de música del Barroco, miembro de una de las familias de músicos más extraordinarias de la historia, con más de 35 compositores famosos y muchos intérpretes destacados.

Su reputación como organista y clavecinista era legendaria, con fama en toda Europa. Aparte del órgano y del clavecín, también tocaba el violín y la viola da gamba, además de ser el primer gran improvisador de la música de renombre.⁷

Período en Weimar (1708–1717)

Segunda instancia en Weimar

La vida de Bach siempre estuvo girando en torno a la música, y algunos dirían que la música giraba en torno a él. Aunque la realidad dicta que en algún largo tiempo su música quedó en el olvido. Pero en vida le tocaron momentos muy especiales y uno de ellos fue la segunda vez que trabajó en la ciudad de Weimar.

En 1707, a los 4 meses de haber llegado a la ciudad de Mühlhausen, se casa con Maria Barbara Bach con quien tendría siete hijos. Dos

7

<http://www.sociedadbach.org>

de ellos –Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach– llegaron a ser compositores importantes en el ornamentado estilo rococó que siguió al Barroco. Pero transcurrido apenas un año, una nueva oferta de trabajo le llegó desde la corte ducal en Weimar. El retorno al lugar de su primera experiencia laboral fue esta vez muy diferente. El puesto de concertino, un excelente salario y la posibilidad de trabajar con músicos profesionales fueron seguramente motivo suficiente para dejar su puesto en Mühlhausen.

A la muerte del príncipe Johann Ernst en 1707, su hermano Wilhelm Ernst había asumido el poder de facto. Por su anterior cercanía con el duque Johann Ernst, que había sido a su vez un avezado músico y admirador de la música italiana, Bach estudia las obras de Antonio Vivaldi y Arcángelo Corelli, entre otros autores italianos, asimilando su dinamismo y emotividad armónica, transcribiendo sus obras y aplicando dichas cualidades a sus propias composiciones, que a su vez eran interpretadas por el conjunto musical del duque Wilhelm Ernst.

Este periodo en la vida de Bach fue fructífero. Sus obras de este período son conocidas como fugas, de las cuales El clave bien temperado es el mayor ejemplo. En el ambiente familiar comenzó a escribir la obra *Orgelbüchlein* para su hijo mayor Wilhelm Friedemann, obra didáctica que dejó inconclusa.

En 1717, con motivo del fallecimiento del maestro de capilla (o *Kapellmeister*) de la corte, Bach solicitó el puesto vacante, pero el duque decidió otorgárselo al hijo del fallecido maestro de capilla. Esto lo decepcionó profundamente y lo impulsó a presentar su

renuncia, lo que disgustó al duque Wilhelm Ernst, que ordenó su arresto por algunas semanas en el castillo antes de aceptarla.⁸

Köthen (1717-1723)

Bach comenzó a buscar un trabajo más estable que propiciara sus intereses musicales. El príncipe Leopold de Anhalt-Köthen contrató a Bach como maestro de capilla. El príncipe Leopold, que también era músico, apreciaba su talento, le pagaba bien y le dio un tiempo considerable para componer y tocar. Sin embargo, el príncipe era calvinista y no solía usar música elaborada en sus misas; por esa razón, la mayoría de las obras de Bach de este periodo fueron profanas. Como ejemplo están las Suites orquestales, las seis Suites para violonchelo solo y las Sonatas y partitas para violín solo. Los muy conocidos Conciertos de Brandenburgo también datan de este periodo.

El 7 de Julio de 1720, mientras Bach estaba de viaje con el príncipe Leopold, la tragedia llegó a su vida; su esposa, Maria Barbara Bach, muere repentinamente. Al año siguiente, el viudo conoció a Anna Magdalena Wilcke. Se casaron el 3 de Diciembre de 1721. Y pese a la diferencia de edad –ella tenía 17 años menos – tuvieron un matrimonio estable. Juntos tuvieron trece hijos. En 1723 le ofrecieron el puesto de Cantor y director musical en la iglesia Luterana de Sto. Tomás, en Leipzig, un prestigioso puesto en la ciudad mercantil líder de Sajonia, un electorado vecino de Turingia. Puesto que ocuparía por 27 años hasta su muerte.⁹

8 <http://es.wikipedia.org/wiki/johannsebastianbach>

9 <http://www.slideshare.net/Johann-Sebastian-Bach-biografia>

Bach murió de apoplejía el 28 de julio de 1750, después de una intervención quirúrgica fracasada en un ojo, realizada por un cirujano ambulante inglés llamado John Taylor, que años después operaría a Händel, con resultados iguales. Bach había ido quedándose ciego hasta perder totalmente la vista. Pocas horas antes de fallecer la recuperó, pero luego murió de apoplejía. Actualmente se cree que su ceguera fue originada por una diabetes sin tratar. Según ciertos médicos, padecía de blefaritis, enfermedad ocular visible en los retratos de sus últimos años.

Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca. Se distinguió por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, y además por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es considerado el último gran maestro del arte del contrapunto, donde es la fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos desde Mozart pasando por Schönberg, hasta nuestros días.

Sus obras más importantes están entre las más destacadas y trascendentales de la música clásica y de la música universal. Entre ellas cabe mencionar los Conciertos de Brandeburgo, el Clave bien temperado, la Misa en si menor, la Pasión según San Mateo, El arte de la fuga, La ofrenda musical, las Variaciones Goldberg, la Toccata y fuga en re menor, las Cantatas sacras 80, 140 y 147, el Concierto italiano, la Obertura francesa, las Suites para violonchelo solo, las Sonatas y partitas para violín solo y las Suites orquestales.¹⁰

1.3. Análisis

Introducción

La Suite es una forma instrumental desarrollada en la música barroca. En un sentido general, suite se refiere a una sucesión o series de danzas que llevan un orden, y son interpretadas de una sola vez, es decir: el ciclo de danzas ordenadas, tocadas de principio a fin. En este punto surge el propósito principal de la composición de una suite: la danza, que junto con la canción o *canzone* formó la más importante fuente de la música instrumental que se venía creando desde el periodo renacentista. En el periodo barroco, el género instrumental consistía en un número de movimientos (danzas) en la misma tonalidad. Todas “sucesivas” como el significado del término en francés Suite, de las cuales, algunas o todas eran basadas en formas o estilos de músicaailable.¹¹

Nace como tal en el Renacimiento tardío, cuando la música intrumental se independiza de la música vocal a la que venía sirviendo de compañía hasta entonces.¹²

La Suite no solo sirvió como una nueva técnica de composición, también como una manera conveniente de arreglar u ordenar piezas existentes en grupos, para su publicación o ejecución.

Así como sonata, cantata, ópera, oratorio, son vocablos italianos en esencia, como los comienzos de estas formas que llenan todo el barroco y épocas siguientes, la suite es francesa, aunque los

11 <http://catarina.udlap.mx>

12 <http://www.clasica2.com/enciclopediamusical>

elementos (danzas) procedan de toda Europa, como: de Alemania las *allemandes* (alemana en castellano), de Francia la *courante* (corranda), de Italia la *pavana y gallarda*, de España la chacona y la zarabanda, de Inglaterra la *giga* que procede de la *jig* irlandesa; y a éstas se le añadieron otras más, que daban a la suite un atractivo pintoresco (como las danzas alternativas o galantes), para lograr lo que se llamaba el orden protocolario de las danzas.

Después de 1750, la forma clásica de la suite barroca, la cual incluía *allemande, courante, zarabanda y giga*, llegó a ser obsoleta con el término. La idea de la Suite, sin embargo, continuó floreciendo bajo varias modalidades. La canción y la danza son las fuentes del desarrollo de la música instrumental, y esta corriente va del Renacimiento al Barroco.

La forma inicial de la suite es la combinación de dos danzas, una en compás binario y la otra, en ternario.¹³

Las suites alemanas que están más cerca de Bach son las de Johann Krieger las cuales terminaban con una danza de libre elección que Bach prefiere incluir en penúltimo lugar entre la zarabanda y la *giga*. Para ello recurre a multitud de tipos que todavía conservaban su carácter danzable, además de danzas de creación o divulgación más reciente y por lo tanto, de mayor novedad e interés que las tradicionales: el *menuet*, la *gavota*, el *bourrée*, *pasapié*, *rigodón* y *loure*, todas ellas de origen francés.¹⁴ Otra importante aportación francesa iniciada por Francois Couperin (1668-1733) en su trabajo para clavecín y harpsicordio alrededor de 1720, fue la de transformar el carácter estático de las danzas procedentes del siglo

13 <http://catarina.udlap.mx>

14 <http://es.m.wikipedia.org/wiki/suite>

XVI, añadiéndoles ese refinamiento barroco (como se puede notar particularmente en la *courante*) además de alargar el repertorio del grupo de danzas opcionales de la suite.¹⁵

La intención principal del orden de las danzas, es darle un aire contrastante: lento-rápido (*allemande-courante*) y al mismo tiempo, estrechar un lazo cíclico, lo que produce movimientos de danza contrarios unidos por una misma sustancia melódico-armónica. En otras palabras su intención fue producir coherencia entre distintas formas de expresión predeterminadas rítmicamente.¹⁶

Esquema estándar de la forma suite establecido por Johann Sebastian Bach

Las danzas de la suite presentan una estructura binaria. Sus dos secciones terminan con una barra de repetición, lo que conserva la simetría de la forma. El curso armónico de una danza en modo mayor, como es el caso de la suite No. 1.

El preludio, pieza destinada a tocarse como introducción, fue empleado primeramente por Louis Couperin, quien creó un estilo completamente libre en su ritmo y, por tanto, escrito sin los valores convencionales de las notas, suele ser el movimiento más substancial de la suite, ya que establece la tonalidad, textura y el carácter de las danzas subsecuentes. Una vez que las danzas se convirtieron en piezas de música instrumental, restringieron la variedad de la expresión haciendo de sus características simples normas, y de la espontaneidad su primera función, en fórmulas de composición.

15 <http://catarina.udlap.mx>

16 <http://es.m.wikipedia.org/wiki/suite>

Las suites del austriaco Paul Peuerl (1561-1656) acentúan tal propensión en los primeros años del siglo XVII al seguir un procedimiento ya conocido en el siglo anterior, según el cual una misma sucesión melódica podía transformarse en *allemandes*, *courantes*, *pavanas* o *gallardas*, por el hecho de ajustar simplemente sus intervalos melódicos a los ritmos de estas danzas. Vemos así una especie de suite que participa de lo propio a la variación, y ya no se trata de una variación ornamental ni improvisada, sino un tipo nuevo de variación de carácter, que está basado en transformaciones rítmicas. La metodización de la suite progresa con los compositores alemanes¹⁷, aunque cada músico elegía el orden que le parecía mejor.¹⁸

Preludio

| Estructura | 1ª parte | 2º parte |
|------------|--|---------------|
| Tonalidad | I – IV – V – I – VI – v/v – V – VI – v/v – V – II – I – V – IV – V – I | V – I – V – I |
| Compases | 1 – 22 | 22 – 42 |

En el prelude de la suite No. 1 aparece una célula tanto rítmica como armónica que representa la base de la construcción de toda la suite. (ver imagen 1)

17 Samuel Scheidt (1587-1645), Johan Schein (1586-1630), y Jakob Froberger (1616-1667), compositores que contribuyeron enormemente a la entrada y difusión del estilo Barroco en Alemania (Enciclopedia Britanica on line, 2002).

18 <http://catarina.udlap.mx>

Imagen 1

Compás 1



El prelude comienza con la exposición del tema en tónica con una cadencia plagal. La repetición del tema, con la dominante de la dominante va a una cadencia rota en la región de la subdominante, creando así una zona de tensión que es característico del periodo barroco. (ver imagen 2)

Imagen 2

Compases 7 y 8



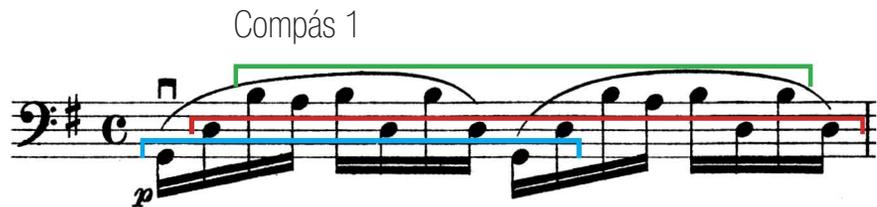
Conduce de la tónica a la región de la subdominante en la primera sección, mientras que en la segunda regresa de dominante a tónica.



Bach amplía la armonía con una cadencia, generalmente a la relativa menor o hacia alguna tonalidad vecina. En el caso de la suite No. 1 las danzas no presentan ninguna modificación a este

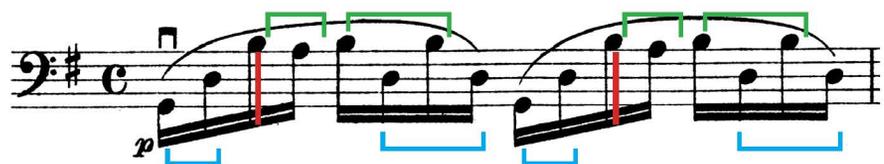
patrón. Los acordes, ya sean tocados como bloque o como arpeggios, aparecen por todo lo largo de las danzas de la suite. Estos acordes representan la polifonía característica del contrapunto en las obras de Bach; en este caso se presenta a tres voces. (ver imagen 3). Cada una teniendo como base alguna de las cuerdas abiertas.

Imagen 3



Sin embargo, las voces no siempre se pueden distinguir por la cuerda en la que se toca la nota, por lo que se debe analizar desde el punto de vista polifónico el rango, secuencia y línea en la que aparecen las notas para poder crear una línea melódica congruente.¹⁹ (ver imagen 4)

Imagen 4



Detalle de la división de voces en la edición de Alexanian

- 1ª Voz
- 2ª Voz
- Doble Voz

Aunque existen ediciones con la división de voces como la edición de “Alexanian²⁰” que propone la existencia de 2 voces a manera de analizar la suite para su mejor interpretación, al igual que la Edición de “Mainardi de la Suite I. Preludio”, de Bach.²¹



Edición de Mainardi de la “Suite I. Preludio”, de Bach

“.... la estructura del preludio de la primera suite, puede compararse con la naturalidad y sencillez de la respiración de un ser humano. La frase genera energía (inhalación) hasta llegar a cierto punto en que es liberada (exhalación). Un proceso de emerger y declinar. La belleza del concepto musical de Bach reside en el hecho de que ningún preludio utiliza una melodía. Es sólo estructura y ritmo. Bach no necesitó una melodía; sus trabajos son escritos bajo un concepto de belleza: texturas claras y colorido tonal. Es tonto enfatizar el hecho de que no existe una melodía; Bach hubiera compuesto una infinidad de hermosas melodías si las hubiera necesitado.” “... puedes analizar la música de Bach por tiempo indefinido. Uno puede analizar cada nota, cada frase, armonía, melodía y polifonía.... Lo que trato de hacer es concentrar la atención a pequeños detalles

20 Revista resonancias, Julia María Martínez pág. 58

21 Op. cit pág. 59

*para explicar la profundidad de la idea de Bach, y mostrar la sencillez natural de esta música”.*²²

Allemande

| Estructura | 1ª parte | 2ª parte | | |
|------------|-------------------------------------|------------|--|--|
| | | A | B | C |
| Tonalidad | I – VI – V – I – v/v – V – I – V | V – I – II | I – V – I – V – I – IV – V – I – II | I – V – IV – V – I – V – v/v – IV – V – I |
| Compases | 1 – 16 | 17 – 18 | 19 – 24 | 25 – 32 |

Esta danza es de origen alemán, de tempo moderado y ritmo binario no es necesariamente simétrica (en algunas ocasiones las extensiones de las parte A y B varían considerablemente); su forma presenta por regla general dos partes con repeticiones e inicia con una anacruza. Es una de las danzas opcionales y forma un contraste con las demás danzas, con un estilo más simple y siempre sugiriendo tipos de baile. La razón de esta diferencia es que la *allemande* al igual que la *courante*, zarabanda y *giga*, son de origen mucho más antiguo (siglo XVI), además que al momento de integrarse a la suite, perdió su connotación de danza, creando nuevas formas, débiles rítmicamente pero más elaboradas en textura y estilo.²³

En la *allemande* presenta el siguiente patrón sin variación:

Compás 1 al 16

Compás 17 al 32

A

|| : I - V : ||

B

|| : V - I : ||

²² Extracto del CD: EMI Classics, J.S. Cello- suite n. 1, 1995. Mstislav Rostropovich, gran violoncelista y director de orquesta.

²³ <http://www.clasica2.com/enciclopediamusical>

Las primeras *allemandes* que se encuentran impresas en libros de *danceries* pertenecen también al siglo XVI. La *allemande* era una danza baja, es decir de movimientos pausados en la que no se levantaban apenas los pies, según era lo propio a las damas señoriales pomposamente ataviadas. Enseguida se añadiría una *nachtanz*, danza posterior que contrastaría con aquella en ritmo y viveza de movimientos (danza alta). Tal alternación aparece durante toda la edad media; en donde el contraste se hace entre el *passamezzo* y el *saltarello*, hasta España, con la zarabanda y la *giga*. Los compositores franceses del siglo XVII se limitaron a imprimir sus danzas en grupos del mismo carácter (sólo en *allemandes*), sin embargo, en la práctica danzable o en la ejecución instrumental se seguía un orden determinado por lo conveniente en cada caso.

Por otro lado, las danzas opcionales se originaron en los ballets franceses a fines del siglo XVII, reteniendo un carácter bailable (principalmente con las aportaciones de Jean Baptiste Lully (1632-1687), compositor de la corte de Luis XIV en 1653).²⁴

En la mayoría de las ocasiones, en la segunda parte al regresar, Bach amplía la armonía con una cadencia, generalmente a la relativa menor o hacia alguna tonalidad vecina.²⁵ En la *allemande* presenta cerca del final de la segunda parte una cadencia en una tonalidad menor ²⁶ como se muestra a continuación. (ver imagen 5)

24 <http://es.m.wikipedia.org/wiki/musicadelbarroco>

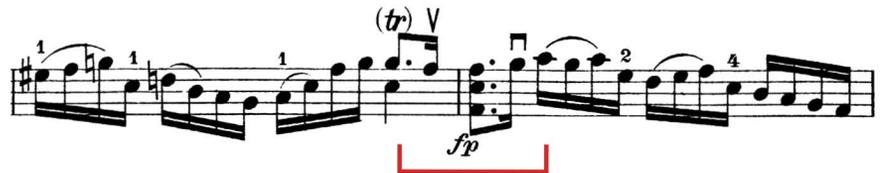
25 <http://catarina.udlap.mx>

26 <http://mx.kalipedia.com/courante>

Imagen 5

Allemande (la menor)

Compases 23 y 24



En el aspecto motivico, la segunda sección inicia con la misma figura presentada en la primera. No se trata de una reexposición, sino de un esquema fragmentario que, aunque presenta diferentes ideas temáticas, no es más importante que la progresión armónica. Ésta es enfatizada por la inversión o modulación del motivo inicial de la frase. (ver imagen 6)

Imagen 6

1ª parte (A)

Compases 1 y 2



2ª parte (B)

Compases 17 y 18



Courante

| | | |
|------------|---------------------|--------------------------|
| Estructura | 1ª parte | 2ª parte |
| Tonalidad | I-IV-V-IV-V-I-v/v-V | V-I-VI-IV-v/v-V-I-IV-V-I |
| Compases | 1 - 18 | 19 - 42 |

La *courante*, también llamada "corrente", "coranto" o "corant" es el nombre dado a una familia de danzas ternarias de finales del Renacimiento y principios del periodo Barroco. Es de origen francés y se bailaba desde el siglo XVI en Europa. Durante el siglo XVIII se incorpora en la suite detrás de la *allemande*. La *courante* italiana (corrente) era de ritmo muy rápido en tres tiempos y la forma de desarrollo era binaria (A-B). Vivaldi y Corelli utilizan esta forma en alguna de sus sonatas para violín. La *courante* francesa, más elegante y un poco más lenta, también era de ritmo ternario. Se caracterizaba por ser más contrapuntística e imitativa que la italiana, donde se tendía más al desarrollo melódico. Lully recurrió poco a este tipo de danza en su óperas, pero Couperin, en las composiciones para clave, y Rameau, en las obras escénicas, la usaron con frecuencia.

Durante su uso más común, en el periodo barroco, la *courante* tuvo dos variantes: la francesa y la italiana. El estilo francés tenía muchos acentos cruzados y era una danza lenta. La *courante* italiana era más rápida, con desarrollo más libre y rápido. En una suite barroca, sea italiana o francesa, la *courante* típicamente se incluye entre la *allemande* y la zarabanda, como segundo o tercer movimiento musical.

Aunque existen dos tipos de *courante* (italiana y francesa), las danzas pertenecientes a las suites de Bach son del tipo francés: tempo moderado de $\frac{3}{4}$. Su textura contrapuntística, en la cual el interés melódico cambia con frecuencia temporalmente de las partes superiores a las inferiores.

Su estructura es binaria, las dos secciones terminan con una barra de repetición. Al igual que la *allemande*, la *courante* en su primera sección conduce de la tónica a la dominante, mientras que en la segunda regresa de dominante a tónica. (ver imagen 7)

Imagen 7

Compases 1 al 18

Compases 19 al 42

A

|| : I - V : ||

B

|| : V - I : ||

En este caso en la *courante* se presenta cerca del final una cadencia en una tonalidad menor en este caso a mi menor. (ver imagen 8)

Imagen 8

Courante (mi menor)

Compases 27,28 y 29



En el aspecto motivico, la segunda sección inicia con la misma figura presentada en la primera. Ésta es enfatizada por la inversión o modulación del motivo inicial de la frase. (ver imagen 9)

Imagen 9

1ª parte (A)

Compases 1 y 2 courante



2ª parte (B)

Compases 19 y 20



Las seis suites para violonchelo, tienen más importancia pedagógica que de alguna otra índole. Tratados de armonía, contrapunto y forma, podemos encontrar miles sólo en el trabajo de J. S. Bach además de las aportaciones de muchos otros compositores de la época.

Llama la atención que Bach fuera el primer músico no violonchelista interesado en ir más lejos de lo que hasta entonces se vió en el contexto técnico del instrumento. Y el hecho de que durante mucho tiempo después de su composición las suites fueran vistas como ejercicios o peor aún como simples curiosidades, nos ubica en el contexto instrumental de la época.²⁷

27 <http://catarina.udlap.mx>

1.4. Sugerencias de técnicas interpretativas

La interpretación de cualquiera de las 6 suites para violonchelo solo de Bach representa un gran reto en todos los aspectos, afinación, ritmo, carácter, pero sobretodo, requiere de un análisis profundo para entender la complejidad de las ideas musicales, tal vez lo más difícil sea que estas suites forman parte del repertorio mas importante y monumental de la polifonía creada por Bach.

Sugiero primeramente que en cada una de estas danzas se utilice con frecuencia cuerdas abiertas (al aire), esto dará un mayor sentido de fluidez, y la polifonía será mas clara para el oyente y más sencilla para el ejecutante.

Como se mencionó anteriormente, el primer compás de toda la danza sirve como célula rítmico-armónica de toda la suite, este compás en particular se tocará siempre con cuerda suelta.

El Preludio, primer movimiento de la suite, es mas profundo e interesante musicalmente, opinan los expertos que es la parte más compleja de todas por el sentido de fluidez que ésta requiere, por esto debe tocarse sin hacer grandes pausas solamente atendiendo a los detalles que ésta conlleva.

Es necesario retomar el principio de la cita que hace Rostropovich respecto a esta danza “la estructura del preludio de la primera suite, puede compararse con la naturalidad y sencillez de la respiración

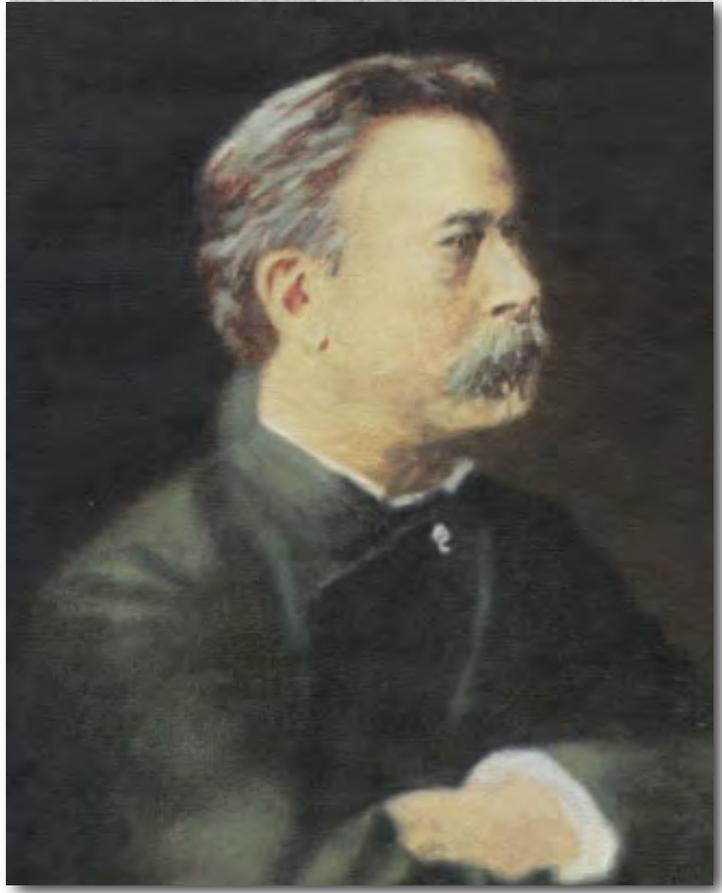
de un ser humano...” Por esto me parece que el intérprete puede sugerir el andar de una persona completamente relajado hasta que sea necesario exhalar toda esa energía cuando la frase lo exija.

Para la *Allemande*, personalmente prefiero llevarla como una danza tranquila y relajada. Cabe destacar que en los tiempos de Bach esta danza ya no se bailaba, pertenecía a un recurso de la música culta, con gran riqueza imaginativa.

En Alemania era una danza popular, en otros lugares se convirtió en una danza cortesana y de sociedad, sufrió algunas modificaciones y se llegó a cultivar una *allemande* más vivaz para mediados del siglo XVIII.

Aunque existen muchas versiones especialmente en violonchelo que son de un tempo más ágil, como la de Rostropovich, y esto no está prohibido para el contrabajo, sólo por razones obvias de proporción yo recomiendo un tempo tranquilo, hay algunos acordes que en contrabajo se deben de tocar en posición de pulgar y de esta manera se pueden distinguir mejor.

La *Courante* es una danza muy vivaz, donde los dedos están en constante actividad, hay pocos momentos de relajación, por esto sugiero un estudio profundo de por lo menos dos o tres digitaciones. Al igual que en la *allemande* el juego de pregunta y respuesta se hace presente, es bueno enfatizarlo.



Giovanni Bottesini (1821-1889)

2. Introducción y Variaciones sobre El Carnaval de Venecia

2.1. Contexto histórico

El siguiente periodo que abarcó la vida de Giovanni Bottesini fue el Romanticismo, movimiento creado como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el clasicismo a finales del siglo XVIII. Para entender este pensamiento es necesario conocer la influencia de la Revolución Francesa en las monarquías absolutistas de esta época.

La Independencia de los Estados Unidos, el desarrollo de la Revolución Industrial y la Revolución Francesa fueron los conflictos que mas influyeron en el pensamiento de la vida actual, haciendo de lado a la sociedad estamental y adoptando el modelo de la sociedad capitalista.

Esta revolución generó un principio nacional que hizo escuela en los liberales europeos del siglo XIX ofreciendo un nuevo modelo de organización política que permite la rápida expansión del capitalismo unificando los territorios de un mismo estado, anteponiendo la organización del estado nacional al poder de las monarquías absolutas. Es así que el principio nacional de la revolución francesa se extiende por toda Europa dominada por regímenes absolutistas que desde distintos países europeos acaban oponiéndose a la Francia revolucionaria, debido al expansionismo napoleónico que contradice los principios de libertad por los que afirmaba liberar a Europa del despotismo de las monarquías. En reacción contra estas ideas de la revolución francesa, apareció una ideología nacionalista completamente contrapuesta que surgida de Alemania muy pronto confluyó con el romanticismo.²⁸

28 <http://es.wikipedia.org/wiki/romanticismo>

La revolución de 1848 tuvo gran resonancia en Alemania. Se produjeron en todos los Estados de la Confederación alzamientos populares que obligaron a los príncipes a hacer concesiones que llevaron al surgimiento de los primeros parlamentos verdaderamente representativos. Mientras el parlamento de Frankfurt (1848) redactó una constitución liberal para una Alemania unificada bajo un emperador hereditario, Austria rehusó que sus posesiones alemanas fueran incluidas. Ante tal fracaso, la asamblea se dispersó haciendo imposible la unificación alemana en ese momento.²⁹

Uno de los acontecimientos más destacados para Alemania en el siglo XIX fue la unificación que se logró en buena parte por las guerras napoleónicas impulsoras del nacionalismo y a la habilidad de Otto von Bismark, canciller de Prusia.³⁰

Toda la primera mitad del siglo XIX se caracterizó por la gran inestabilidad política que vivió el continente europeo. Las numerosas revoluciones que se dieron y el inicio de los nacionalismos, las guerras y alzamientos nacionales se suceden a lo largo de todo este periodo. Inestabilidad que, sin embargo, convivió con el gran desarrollo económico e industrial de gran parte del occidente europeo.

Tras las revoluciones políticos-sociales, se asientan las bases del liberalismo y la democracia. En esta época industrializada las máquinas y el ferrocarril son los principales protagonistas. La burguesía ejerce el control político y económico. Por su parte, el desencanto que rodea a la sociedad también se percibe en el arte.

29 <http://www.psicologia2000.com>

30 [http://es.wikipedia.org/Otto Von Bismark](http://es.wikipedia.org/Otto_Von_Bismark)

La Revolución Francesa conlleva un enorme cambio social debido a la desaparición de los privilegios de la aristocracia. La libertad y el triunfo del individuo marcan la vida en esta época.³¹

Pensamiento y filosofía del romanticismo

Francia había representado la vanguardia del neoclasicismo, y a pesar de las tempranas manifestaciones que surgen dispersamente en este país y en Inglaterra preludiando el advenimiento del romanticismo, la vanguardia romántica nace en Alemania, bajo el principio kantiano del progreso hacia el infinito de los seres racionales finitos y en las inmediatas manifestaciones nacionalistas alemanas. Herder habla de una nueva literatura, moderna, frente a la clásica francesa. La búsqueda de una identidad nacional se hace coincidir con la necesidad de impulsar una cultura propia.³²

Aunque la unanimidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir y de concebir al hombre, la naturaleza y la vida, cada país produce un movimiento romántico particular, distintos entre sí, incluso cada romanticismo nacional desarrolla distintas tendencias. En Francia y España se suele distinguir un romanticismo de apariencia católica y nacional de otro más liberal y materialista. En Inglaterra y Alemania se diferencia un primer romanticismo de un segundo movimiento más maduro y menos teórico.

El romanticismo significó un cambio de gusto de la época y de las teorías estéticas de la creación. Lo moderno frente a lo neoclásico, simbolizado en lo francés y en la imitación de los modelos

31 <http://romanticoa.blogspot.mx>

32 <http://www.ale.uji.es/romuniv>

antiguos. Lessing ataca el teatro francés clasicista, propone imitar a Shakespeare y crear un drama nacional. Herder defiende la existencia de un espíritu nacional ligado al idioma cuyo desarrollo es la historia de cada país; la manifestación de ese espíritu en las creaciones del pueblo y en los grandes poetas, sobre todo en la Edad Media cristiana. Afirma el nacionalismo y el populismo que Schiller practicaría en su teatro. En Inglaterra revive el interés por la mitología y tradiciones medievales escandinavas o celtas y se cultiva un nuevo sentimiento ante la naturaleza. Goethe, en Werther, dibuja el mal del siglo, y en su Fausto busca un sueño imposible de inmortalidad.³³

El romántico es un ser insatisfecho, un introvertido que preconiza el sentimiento y condena la razón, y encuentra en el arte, en la estética o en lo bello, una compensación a su frustración. Para él, el arte es un sustituto, un refugio. El arte lo aísla de la realidad del mundo exterior. El alma del hombre es su enemigo interior, identificable con una obsesión incurable por lo imposible, que priva del goce de la vida al individuo y hace que ésta le sea adversa.

El romanticismo fue no sólo un movimiento general de toda Europa, que abarcó una nación tras otra y creó un lenguaje literario universal, el cual era al fin tan comprensible en Rusia y Polonia como en Inglaterra y Francia, sino que acreditó ser al mismo tiempo una de aquellas tendencias que, como el naturalismo del gótico o el clasicismo del renacimiento, han continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte.³⁴

33 <http://www.monografias.com/jose-maria-heredia>

34 <http://es.scribd.com/jean-gimpel-1979/contraelarteylosartistas>

Características de la música en el romanticismo

Durante el romanticismo se puede aludir a ciertas características que lo hacen sobresalir y oponerse al periodo clásico anterior.

La música pasa a ocupar el lugar del arte más sublime y elevado en contraposición con otras artes como pintura y arquitectura, que en cierta manera habían triunfado durante el clasicismo. Las composiciones eran más íntimas y humanas. Había menos preocupación por la forma externa y más por la inspiración y fuerza expresiva.

En particular fue la música instrumental la que resurgió y supero en manifestaciones a otros estilos musicales como el vocal, que había predominado durante el barroco y en parte del clasicismo.³⁵

El compositor romántico opta por un estilo melódico de mayor riqueza, con una melodía apasionada e intensa y una calurosa expresión de los sentimientos, y con frases melódicas menos regulares y simétricas que en el periodo anterior. Desaparecen las frases cuadradas agregando ritmos complejos y libres hasta llegar a la polirritmia.

Hubo un notable enriquecimiento armónico, basado en el uso de nuevos acordes y en nuevos recursos para la modulación con el fin de crear un mayor efecto expresivo. Así mismo fue inevitable la búsqueda de contrastes musicales capaces de sugerir sentimientos a través de matices dinámicos.

35 <http://zquintero.lacoctelera.net>

Se le dio especial atención al folklore y las melodías populares como fuente de inspiración, que llevará a los nacionalismos musicales más adelante.³⁶

2.2. Datos biográficos

Nació en Crema, Lombardía el 22 de diciembre de 1821 y muere el 7 de julio de 1889 en Parma. Fue un compositor romántico italiano, director y uno de los primeros contrabajistas virtuosos de la época.

A los catorce años, Bottesini había desarrollado sus talentos musicales como corista, violinista y timbalista. Su padre Pietro Bottesini buscó un lugar para Giovanni en el Conservatorio de Milán, pero solo había dos vacantes, la de fagot y la de contrabajo. En cuestión de semanas preparó una audición que tuvo gran éxito, ingresando así al conservatorio. Solo cuatro años después obtuvo un premio de trescientos francos. Este dinero financió la adquisición de un instrumento de Carlo Giuseppe Testore, y una carrera por todo el mundo como “el paganini del contrabajo” comenzaba.

Al dejar Milán, paso algún tiempo en los Estados Unidos, para luego ocupar la posición de primer contrabajo en el Teatro de La Habana, Cuba.³⁷

36 <http://romanticismomusical.blogspot.mx>

37 <http://zudakas.blogspot.mx/bottesini>

Su primera ópera (*Colón en Cuba*) fue producida y estrenada en 1847 en el teatro Tacón.³⁸

En 1849 hizo su primera aparición en Inglaterra, interpretando el contrabajo en uno de los conciertos de la Unión Musical. Luego realizó frecuentes visitas a Inglaterra, y su extraordinario dominio del instrumento le otorgaron popularidad en Londres y las provincias.

El 15 de septiembre de 1854 dirigió el estreno del Himno Nacional Mexicano en el teatro Santa Anna de la Ciudad de México, interpretado por la soprano Claudina Fiorentini y el tenor Lorenzo Salvi.³⁹

Fue director en el *Théâtre des Italiens* en París desde 1855 a 1857, donde produjo su segunda ópera: *L'Assedio di Firenze*, en 1856. Dirigiendo ópera, Bottesini llevaría frecuentemente al escenario su contrabajo durante los intermedios, para tocar fantasías sobre la ópera de la tarde. Sus Fantasías sobre *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani*, y *Beatrice di Tenda*, son aún populares entre quienes aprecian el instrumento.

En 1861 y 1862 fue director en Palermo, supervisando la producción de su Ópera *Marion Delorme* en 1862 y 1863, en Barcelona. Durante estos años, dio repetidas giras por los principales países de Europa. En 1871 dirigió una temporada italiana, en el teatro *Lyceum* de Londres. En esta época, su ópera *Ali Baba* fue producida, y al cierre del año, fue elegido por Verdi para dirigir la primera presentación de *Aida*, estrenada en El Cairo, el 24 de diciembre de 1871.

38 <http://www.liricocuba.cult.cu/efem5>

39 <http://zudakas.blogspot.mx/bottesini>

Bottesini escribió otras óperas además de las antes mencionadas: *Il Diavolo della Notte* (Milán, 1859); *Vinciguerra* (París, 1870); y *Ero e Leandro* (Turín, 1880), esta última toma su nombre de un libreto de Arrigo Boito. También escribió *El jardín de Olivet*, un oratorio producido en el Festival de Norwich en 1887; *Cuarteto de once cuerdas*, *Quinteto para cuarteto de cuerdas y contrabajo*, y muchas obras para ese instrumento, entre ellas dos *Conciertos para contrabajo* como instrumento principal, *Gran Dúo Concertante para violín y contrabajo*, *Passione Amorosa*, para dos contrabajos y numerosas piezas para contrabajo y piano.

Bottesini murió en Parma, el 7 de julio de 1889, a los setenta y siete años, siendo considerado uno de los mayores virtuosos del contrabajo en la historia.⁴⁰

Como otros instrumentistas de alto calibre de su tiempo, Bottesini dejó una rica herencia de avances técnicos en lo que se refiere a la ejecución de su instrumento. Muchos de estos avances están contenidos en un texto que escribió bajo el título de *Método completo para contrabajo*.

En cuanto al repertorio, Bottesini lo enriqueció con un par de conciertos, un *Capriccio di bravura*, un *Concerto di bravura*, un *Grande allegro di concerto* y algunos duetos para contrabajo que son muy interesantes. Desde el punto de vista didáctico, destacan en su catálogo los 36 estudios para contrabajo solo, piezas de aprendizaje obligado para los jóvenes contrabajistas en potencia. Además, muy a la usanza de la época, Bottesini escribió fantasías y variaciones sobre diversos temas que por entonces eran muy populares; entre

40 http://es.wikipedia.org/wiki/giovanni_bottesini

ellos destacan sus extrapolaciones sobre *La sonámbula*, *Beatrice di Tenda* y *Los puritanos*, óperas de Vincenzo Bellini, a quien el contrabajista profesaba una especial admiración. Y por si fuera poco, Bottesini también compuso una serie de variaciones sobre esa sabrosa melodía que es *El carnaval de Venecia*, sobre la cual numerosos compositores han realizado variaciones de todo tipo y para toda clase de combinaciones instrumentales.⁴¹

Hasta la fecha Bottesini es considerado como la figura de mayor relevancia en la historia del contrabajo, en lo que se refiere a la música de concierto, y sus obras para el instrumento son tan difíciles que son pocos los instrumentistas de hoy que se atreven a abordarlas con frecuencia.⁴²

Bottesini fue ampliamente aclamado por su extraordinario virtuosismo con el contrabajo, paralelo a la de Paganini en el violín. Debido a las contribuciones de Bottesini (junto con las de Sperger y Dragonetti) con la técnica de contrabajo, muchos han llegado a ver el contrabajo como un instrumento versátil y diverso.

41 http://www.musica.unam.mx/notas_programa_5

42 “Introducción y variaciones sobre el carnaval de venecia” Abril 21, 2011
www.Kontrabassblog.de/?page_id=5

2.3. Análisis

El origen de la variación se encuentra en las composiciones de la Edad Media, desde la época gregoriana, en que las melodías litúrgicas, aún los *jubili* de los versículos vocalizados, se presentan bajo formas diferentes, según la frase, la palabra que revisten, y la fiesta que se celebra.

Algunos musicólogos han mencionado su existencia en las composiciones polifónicas de la primera época. Las misas de Guillaume Dufay (1397-1474), ofrecen el primer empleo de una forma cíclica que es uno de los diversos aspectos de la variación de un motivo, tomado de un tema ya existente con anterioridad.

Los instrumentistas se apoderan de este principio y lo apropian a la valoración del virtuosismo. La variación instrumental ya existía, en el siglo XVI. William Byrd (1543-1623), escribió en 1591 una serie de variaciones para virginal, sobre melodías populares entonces en Inglaterra. Se han encontrado variaciones en los libros de laúd españoles especialmente en el de Enríquez de Valderrábano (c. 1500 - c. 1557). Una obra del alemán Paul Peurl (1611) ofrece uno de los más antiguos ejemplos de la suite instrumental construida sobre un solo tema, variado de diferentes maneras. En Frescobaldi el arte de la variación temática está ya muy desarrollado. Se complace en hacer reaparecer un tema en varios tonos sucesivamente. Pero en sus *Partitas* (1614), ya escribe variaciones reales, y la partida sobre *Romanesca*, entre otras presenta catorce brillantes variaciones sobre el tema de esta danza.

En la segunda mitad del siglo XVII existen simultáneamente dos tipos de variaciones: las dobles o disminuciones que, como su nombre indican, bordan el tema palabra por palabra, envolviéndolos con rasgos y notas de paso, en que los valores disminuidos se precipitan de estrofa en estrofa. El ejemplo más conocido parece ser la melodía en mi mayor del primer libro de obras para clavecín de Haendel (edic. 1720), a la que se da el nombre de *The harmonius blacksmith*. Las melodías con segundos *couplets* en disminución de Michel Lambert, publicadas entre 1661 y 1689, representan el mismo género de variación en la música vocal francesa.

Las variaciones *Goldberg* de Bach es una de las composiciones más notables de toda la música polifónica instrumental.

Los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII olvidan los ejemplos de los grandes contrapuntistas y hacen de la variación instrumental un género estereotipado y adaptado ante todo a las facultades de ejecución y de comprensión de los aficionados.

En la época moderna, el gran modelo inimitable lo constituyen las 33 variaciones de Beethoven para piano sobre un tema de Diabelli (op.120,1823) cuya riqueza armónica y rítmica deja confuso al oyente.⁴³

La variación hasta hoy sigue siendo una frase musical para presentarse bajo distintas formas. Consiste en una serie de piezas que se interpretan de manera ininterrumpida, de tal manera que la primera de las piezas contiene el tema, esto es, una pieza musical (a menudo una canción) bien conocida por la gente en su época, y tras la exposición de ese tema tal y como es conocido, vienen una serie de variaciones. Las variaciones son, por tanto, diversas repeticiones del tema ya presentado, pero siempre transformado en cada variación.

43 <http://bach2411111.blogcindario.com/variacion.html>

El término variación tiene diversos significados. La variación crea las formas del motivo para la construcción de temas. Produce contraste en las secciones centrales y variedad en las repeticiones pero en <<Tema y Variaciones>>, constituye el principio estructural de toda una pieza.⁴⁴

La obra comienza con una introducción de 12 compases en la tonalidad de La mayor con una progresión en el (II) grado región de la subdominante. Y en los compases 10 y 11 presenta el tema con una cadencia auténtica.

Compás 10 y 11



Para la cadencia en tónica en la anacrusa al compás 14 el tema se encuentra en la región de la subdominante con una cadencia plagal y sexta aumentada francesa y cadencia a tónica.

Compás 14



44 "Fundamentos de la composición musical" Arnold Schönberg, pag.198

Repite la misma frase pero ahora en la región de dominante, hay temas que facilitan la producción de variaciones y otros que la impiden. “Si el tema contiene demasiados elementos y demasiado interesantes, queda poco lugar para las adiciones que permite un tema simple”.⁴⁵ Como se muestra a lo largo de esta introducción y la obra, la armonía cambia muy poco y el acompañamiento se mantiene con pocas variantes. Aquí los sonidos del tema están incluidos en líneas escalísticas y arpeggios.

Hasta llegar a lo que parecería una cadenza final con la base armónica IV-I-V-I (ver imagen 1)

Imagen 1



El tema es presentado, y en las variaciones la armonía debe ser simple y no cambiar demasiado o irregularmente, no contienen más de dos armonías por compás. Aquí se muestra el tema y la base armónica se mantendrá sin cambios durante todas las variaciones. (ver imagen 2)

45 Op. cit, pag. 199

Imagen 2



Las variaciones están elaboradas de forma cíclica muy estructurada es decir, consta de 16 compases con dos frases. En la segunda frase prepara el material de la siguiente variación. Por lo tanto, en un movimiento de una obra cíclica incluye un número menor de variaciones. *“El motivo de la variación debe acomodarse a cada movimiento armónico (que en si mismo puede ser objeto de variación), y debe contener todos los elementos del tema. La variedad dentro de la variación requiere de una elaboración apropiada del motivo”*.⁴⁶

La primer variación esta en torno a los sonidos principales por arpeggios de la armonía base y las articulaciones del tema. (ver imagen 3)

Imagen 3



46 Op. cit, pag. 202

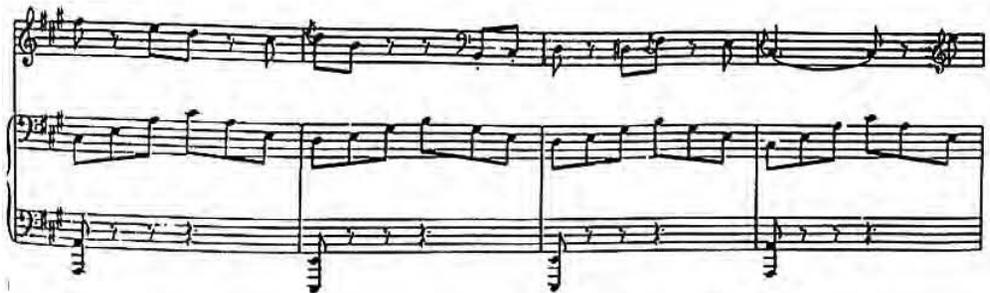
La segunda variación se presenta por notas agregadas en escalas al igual que la variación anterior, aquí se presenta más claramente el esqueleto del tema con las apoyaturas. (ver imagen 4)

Imagen 4



En la tercera variación se muestra una circunscripción más o menos elaborada de los sonidos principales es decir, un desplazamiento rítmico de los sonidos principales y de la articulación. (ver imagen 5)

Imagen 5



La cuarta variación el esqueleto del tema está elaborado en la articulación, se presenta con un desplazamiento de notas agregadas por medio de escalas en dicha variación. (ver imagen 6) En la segunda frase la presenta en forma arpegiada y la base rítmica esta modificada ternariamente. (ver imagen 7)

Imagen 6

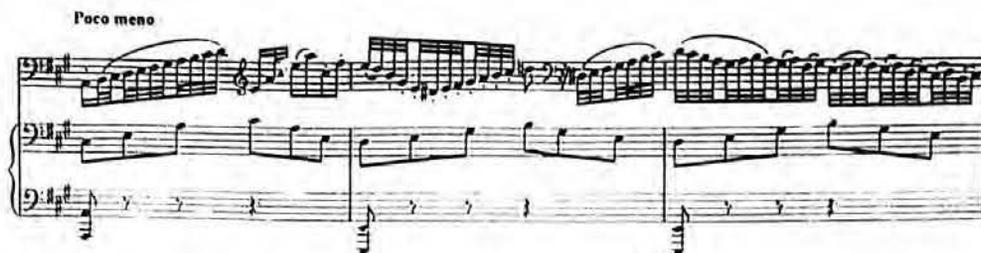


Imagen 7



En la quinta variación el esqueleto se presenta en forma contrapuntística, a manera de bajo apoyaturas en un ostinato en la primer parte de la variación. (ver imagen 8). Las elaboraciones adicionales son consecuencia de hechos estructurales como las cadencias, contrastes y subdivisiones. Esto dará como resultado una variación dentro de la variación. En la segunda parte de la variación a manera de contraste la elaboración de la variación la maneja en forma de grupetos ocasionales preparando así la siguiente variación. (ver imagen 9)

Imagen 8



Imagen 9



La sexta variación se presenta en forma de grupetos en la primer frase (ver imagen 10) y en la segunda frase elabora la variación en forma de escalas preparando la siguiente variación. (ver imagen 11)

Imagen 10



Imagen 11



La séptima variación está elaborada por aumentación y con un trino embelleciendo la variación, la división ternaria continua imperando dentro del estilo (ver imagen 12), en la segunda frase de la variación las notas repetidas y las escalas dan un contraste a dicha variación. (ver imagen 13)

Imagen 12



Imagen 13



La octava variación, a menudo la pieza es concluida por una coda, final o fuga en estos casos la variación se amplía; y otras veces no hay un final especial tras la última variación. En esta última variación la elaboración es al muy estilo de bravura mostrando todo su desarrollo técnico en el contrabajo, con saltos y trinos que mantienen el esqueleto del tema de una manera magistral. (ver imagen 14)

Imagen 14



Hacen que la variación sea digna de concluir el ciclo de las variaciones junto con la pequeña **coda** que presenta con su cadencia autentica y de manera majestuosa a su tónica. (ver imagen 15)

Imagen 15



2.4. Sugerencias de técnicas interpretativas

Para la interpretación de esta pieza puedo sugerir escuchar las distintas versiones que hay escritas para trompeta, violín, clarinete, flauta, tuba y unas de mis preferidas las del compositor y guitarrista Francisco Tárrega. Todas las que sean posibles para acercarse más al origen de este tema folklórico de Venecia.

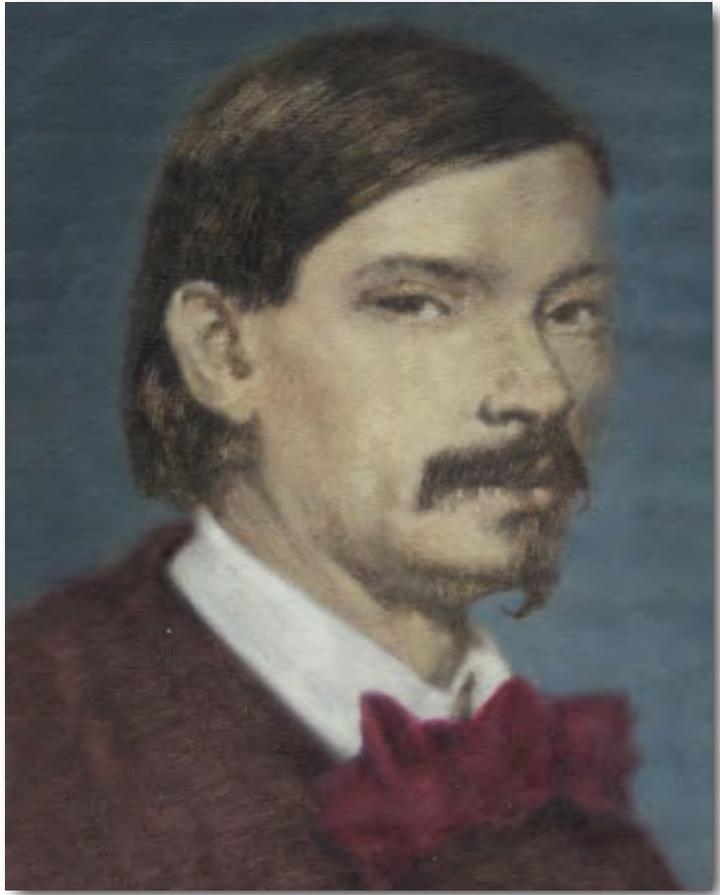
La introducción es algo que, según el compositor siempre varía, manteniéndose únicamente el tema de las variaciones. Aun así, en la

introducción de las variaciones escritas para contrabajo se pueden distinguir elementos del tema que más adelante se presentarán.

El Carnaval de Venecia, como su nombre lo dice, conlleva un enorme sentido de festividad, un buen tempo marcará la diferencia entre una buena y una excelente interpretación, pero también habrá que ser prudente con este tempo porque la mayoría de las variaciones son difíciles. No es una pieza muy larga, pero esto se compensa con toda la gama de sonidos y colores que tiene cada variación y con la complejidad que cada una presenta.

El estudio constante de arpeggios y escalas es indispensable, la mayor parte de las variaciones se desarrollan a través de estas herramientas, e igualmente la elección de una digitación precisa facilitará el trabajo al intérprete.

Se sugieren varios métodos y estudios de contrabajo para poder abordar obras como El Carnaval de Venecia, entre ellas yo puedo recomendar los *20 estudios para la técnica superior del contrabajo* de Italo Caimmi y de Theodore Findeisen su libro de 25 estudios técnicos, editado por Fred Zimmermann en 4 libros. De Annibale Mengoli son muy importantes sus *20 estudios de concierto para contrabajo* los cuales fueron revisados por el mismo Bottesini. La edición que yo utilizo y recomiendo es la de Francesco Petracchi.



Giovanni Bottesini (1821-1889)

**3. Concierto para Contrabajo No. 2
en Si Menor**

3.1. Contexto histórico

Vease 2.1.

3.2. Datos biográficos

Vease 2.2.

3.3. Análisis

El término forma SONATA implica un ciclo de dos o más movimientos de distinto carácter. La gran mayoría de las Sonatas, Cuartetos, Sinfonías y Conciertos desde los tiempos de Haydn, utilizan este principio estructural.⁴⁷ Esta forma, como las anteriores tienen una estructura ternaria y sus divisiones principales son la EXPOSICIÓN, ELABORACIÓN⁴⁸ Y RE-EXPOSICIÓN.

La palabra “Concierto” probablemente viene del latín *concertare*, que puede significar tanto como “lucha, disputa, debate, acordar y también trabajar junto con alguien”.⁴⁹ Antes de 1700 el término fue aplicado a piezas de una forma aún mayor de voces así como de instrumentos, también se utilizó en el sentido de <<conjunto u orquesta>>. Y fue hasta principios del siglo XVIII que se aplicó sistemáticamente

47 “Fundamentos de la composición musical” Arnold Schönberg, pag. 241

48 El acostumbrado término << desarrollo >>, es un nombre equivocado. Sugiere germinación y crecimiento que raramente ocurre. La elaboración temática y modulativa produce alguna variación, y sitúa los elementos musicales en contextos diferentes, pero rara vez conduce a un desarrollo de nada nuevo. “Fundamentos de la composición musical” Arnold Schönberg, pag. 242

49 New Dictionary Grove of Music, pag. 1990 vol. 3

(aunque no exclusivamente) a las obras en tres movimientos (rápido-lento-rápido) es decir, (allegro- moderato, lento - allegro) para solista y orquesta. Y cuando son dos o más solistas y orquesta es, <<concerto grosso>> o de la orquesta indivisa. En el siglo XVIII y durante la mayor parte del siglo XIX el concierto era una forma prominente de la exhibición virtuosa.⁵⁰

Durante su larga historia, el concierto se ha basado en las formas y procedimientos adoptados por Corelli, Torelli, Vivaldi, J.S. Bach y de compositores posteriores, sobre todo de Mozart, para convertirse en una forma que las filas de la sinfonía y el cuarteto de cuerda dan el rango de su expresión artística.

El primer movimiento para la versión de orquesta, comienza con doce compases de introducción⁵¹ con tres cadencias, la primera es una semicadencia al V grado y la segunda cadencia a Tónica, dando paso a los cuatro compases de la versión de piano con cadencia a Tónica que aquí se analiza.

Presenta el tema con energía y dramatismo, el tema “A” consta de 8 compases elaborado con dos frases en forma de pregunta-respuesta, la primer frase de cuatro compases en Tónica. (ver imagen 1)

Imagen 1



50 New Dictionary Grove of Music, pag. 1989 vol. 3

51 La versión original para orquesta tiene una introducción de 12 compases, la versión con acompañamiento de piano se reduce a 4 compases de introducción.

La segunda frase se presenta en la Dominante y concluye así la presentación del tema “A”. (ver imagen 2). En los siguientes ocho compases presenta el tema A’ en tónica con pequeñas variantes, la segunda frase es variada y continúa con una progresión armónica en la región de la mediente.

Imagen 2



Bottesini utiliza la forma sonata de manera cuadrada y sistemática, presenta al tema “B” en los siguientes ocho compases con dos frases. (ver imagen 3)

Imagen 3



La primer frase del tema “B” es de cuatro compases en su relativo mayor y la segunda frase en la Tónica Mayor, a manera de contraste utiliza el motivo del tema “B” en su relativo Mayor para completar la exposición, repite el material de la primera frase del tema “B” pero variaciones del material de la segunda frase con una progresión armónica, (ver imagen 4) a manera de puente que se da en la letra D.

Imagen 4



“La exposición se parece a la primera sección de los rondós más largos en varios aspectos, los establecimientos del tema principal y los secundarios son contrastados pero en tonos relativos. Un contraste de carácter ayuda a distinguir los diversos temas”⁵²

La elaboración o <<desarrollo>> se da a partir de la letra D con un nuevo tema C. (ver imagen 5)

Imagen 5



La elaboración se presenta con la cabeza del tema “A” en la orquesta, y el motivo del tema “C” de forma muy variada en el contrabajo. La elaboración <<desarrollo>>, se encuentra a manera de progresión armónica a partir de su relativo VI grado mayor, y va modulando hacia la región de la dominante. En la letra F el contrabajo retoma la cabeza de los temas “A y B”, y continúa variando los motivos

52 “Fundamentos de la composición musical” Arnold Schönberg, pag. 244

temáticos con una progresión armónica en la región de la dominante. Como se muestra en la imagen 6. Hasta la recapitulación ocho compases después.

Imagen 6 re-exposición



Motivo del tema A

Motivo del tema B

La re-exposición comienza en el contrabajo con el tema A de forma variada en la tónica, ya no de forma cuadrada sino acotada, con los temas expuestos es decir A, B y C hasta la Cadenza. (ver imagen 7)

Imagen 7

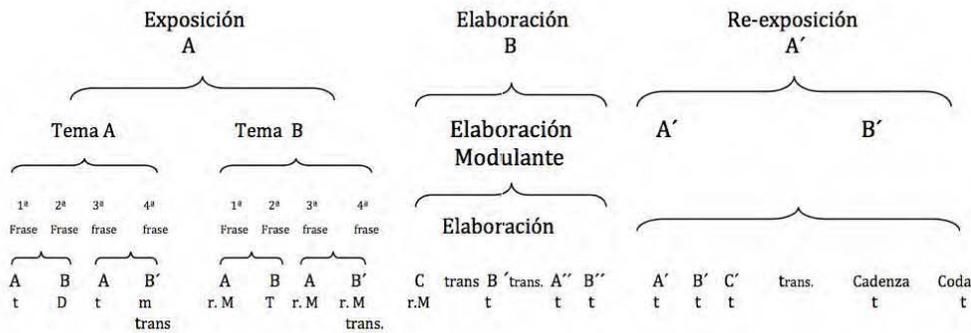


La cadenza que Bottesini escribió a usanza de los románticos utilizando los materiales de una manera majestuosa y de bravura, para realizar una breve Coda final, concluyendo así el primer movimiento en la tónica. (ver imagen 8)

Imagen 8



Relaciones estructurales 1er. Movimiento



La unidad de la obra se da por las relaciones tonales, los movimientos 1° y 3° utilizan la misma tónica, y los movimientos intermedios están relacionados con ella. Antes de Haydn todos los movimientos estaban normalmente en una sola tonalidad, alternando a veces entre los modos mayor y menor. Los maestros del clasicismo Vienés introdujeron más variedad utilizando otros tonos, relativos menores en movimientos intermedios.⁵³

El segundo movimiento esta en compás de 6/8 con una acentuación binaria y con una forma estructural de A B A', es un contraste en la forma, tempo y carácter en tonalidad de sol mayor.

53 Op. cit, pag. 241

El tema “A” comienza con la primer frase de 16 compases en tónica con una progresión armónica en la región de la dominante con un cantábile solemne y melancólico, (ver imagen 9) consta de un movimiento melódico descendente y un regulador que indica una expresión sufrida, ello permite que el motivo se pueda comparar con una especie de lamento, marcado por el acompañamiento del piano con la línea del lamento.⁵⁴

Imagen 9



La entrada del segundo tema está marcado por la orquesta con la cadencia a la región de la subdominante y continuando con la tendencia melancólica a base de progresiones armónicas. (ver imagen 10)

Imagen 10



54 Se le denominó así a un descenso cromático de tres o cuatro sonidos consecutivos de una progresión armónica cromática, muy característica del romanticismo para dar un color de melancolía al movimiento.

La elaboración comienza a partir del compás 38 en la región de la mediana hasta llegar a la re-exposición en el compás 45 (ver imagen 11) en la tónica y la desarrolla con una progresión sobre la región de la dominante hasta el final del movimiento.

Imagen 11



El tercer movimiento comienza con una introducción de 17 compases, es un movimiento rápido y está escrito en compás binario (ver imagen 12). El acompañamiento es de carácter energético y dramático.

Imagen 12



El inicio del tema "A" comienza en la letra A mayúscula y consta de dos frases (ver imagen 13), la primera frase se encuentra en tónica y en la segunda realiza una elaboración de la cabeza del

tema A pero ahora en la región de la dominante. Y con un puente en progresión armónica trabajando una pequeña elaboración del material presentado, inicia con el tema “B”

Imagen 13



El tema “B” comienza con una cadencia hacia tónica (ver imagen 14), pero cambia a la región de su relativo en sol mayor. Con una progresión que nos lleva al desarrollo.

Imagen 14



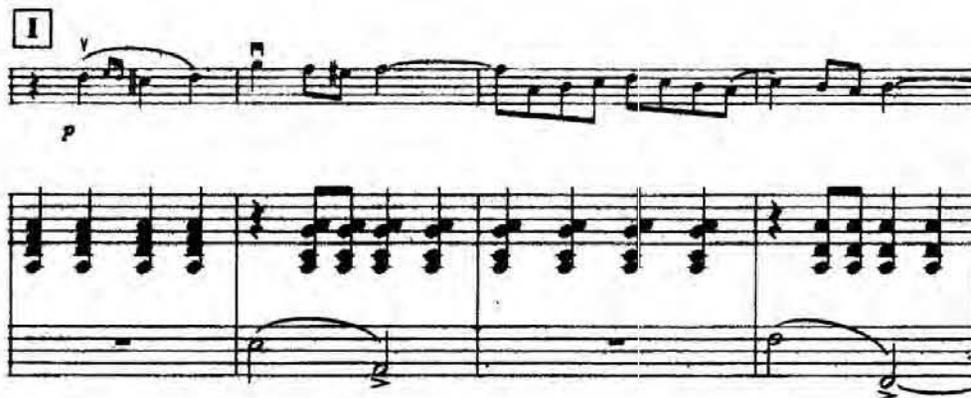
La elaboración del tercer movimiento comienza con una anacrusa en la región de la mediana (ver imagen 15) y desarrolla los materiales presentados para posteriormente seguir con una progresión hacia la región de la dominante.

Imagen 15



Posteriormente en su re-exposición comienza en la región de la mediente con el tema A de manera casi literal y con pocas modificaciones (ver imagen 16) y el tema B se encuentra variado en la región de la dominante.

Imagen 16



El tema B' se encuentra en la región de la dominante y a manera de progresión prepara el retorno a la tonalidad, con una elaboración de los materiales expuestos en la obra. (ver imagen 17)

Imagen 17



La transición de la obra se da por medio de una gran cadencia a la tonalidad principal y que nos viene anunciando la conclusión de la obra (ver imagen 18). La Coda final desarrolla materiales de los motivos del tema A junto con los motivos del tema B.

En forma de progresión armónica hasta la cadencia Final. (ver imagen 19)

Imagen 18



Imagen 19



3.4. Sugerencias de técnicas interpretativas

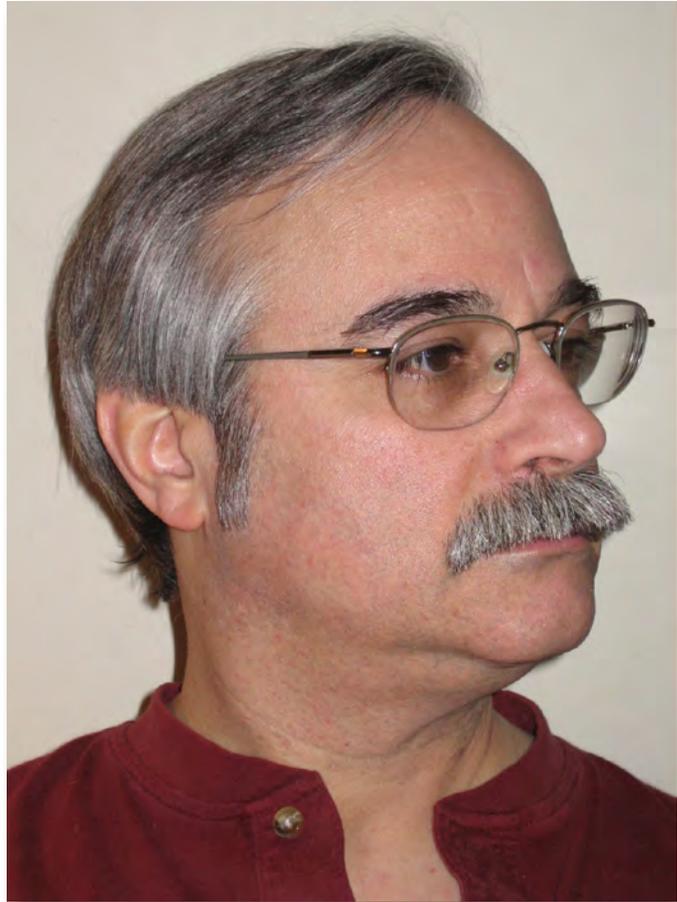
Este concierto representa gran parte de lo que Giovanni Bottesini creó para el contrabajo. La obra contiene elementos de casi todo lo que escribió para el instrumento. Nos muestra el excelente dominio de la forma en 3 excelentes movimientos al más puro estilo de la tradición romántica italiana.

El estudio preliminar de la música de Bottesini es indispensable para una mejor interpretación. Tanto la música instrumental como la vocal, la sinfónica o de cámara radica precisamente en un recurso muy utilizado por Bottesini, la ópera. Grandes compositores de ópera influenciaron ampliamente su vida, es recomendable escuchar música de Donizetti y Giuseppe Verdi.

Su música insiste en que el contrabajo debe cantar, con una exaltación de la melodía por sobretodo, a veces de manera declamatoria, pero la mayoría en cadenas de frases líricas regulares. Esta variedad de frases que encontramos pueden ser adornadas por un vibrato muy abierto sin caer en la exageración y el manejo de las dinámicas es tan indispensable como una buena afinación.

La Cadenza en particular es un momento que disfruto mucho, en esta se dejan ver los temas expuestos durante el movimiento y se pueden inclusive moldear al gusto del intérprete.

Hoy en día existen muchas versiones, unas más románticas que otras y muchas de estas versiones llegan a ser excelentes. Creo que una buena diferencia puedes ser el buen gusto por el fraseo.



Frank Proto (1941-)

4. Nueve Variaciones sobre un tema de Paganini

4.1. Contexto histórico

El siguiente periodo que corresponde al compositor neoyorquino Frank Proto fue el neo-romanticismo. Es una corriente compositiva contemporánea que desarrolla estructuras compositivas de finales del romanticismo pero con nuevos elementos musicales. Entre los compositores más destacados de esta corriente se encuentran George Rochberg, que se inició componiendo música serial, Nicholas Maw y David del Tredici. Una obra notable es la primera sinfonía de John Corigliano.⁵⁵

Con la llegada del siglo XX, la música, al igual que otras manifestaciones artísticas sufrió grandes transformaciones para responder a las nuevas exigencias de una sociedad que cambia radicalmente. La música se enriquece pero también se complica; la voz humana y los instrumentos se emplean de otra forma, con técnicas nuevas como consecuencia de la evolución tecnológica, entre otras cosas. La música busca abrirse nuevos caminos a través de una transformación de todos sus elementos (melodía, armonía, timbre, texturas, ritmos, instrumentos, etc.) Se producirán cambios tan radicales que la música contemporánea a medida que avanza el siglo XX, se irá alejando del gran público y se convertirá en una música minoritaria, pero a pesar de todo, su huella se puede reconocer en gran parte de la música de hoy en día, incluso en la música más comercial.⁵⁶

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, llegan nuevas exigencias y necesidades en la sociedad, que devastada, totalmente destruida y con millares de familias sin absolutamente nada y tampoco ningún

55
56

http://es.wikipedi.org/wiki/musica_neoromantica

http://www.juntadeandalucia.es/la_musica_contemporanea

lugar a donde ir repercute en la emigración de muchos e importantes músicos desde Europa hacia Estados Unidos -algunos músicos como Stravinsky y Schönberg ya habían emigrado anteriormente- esta gran diversidad de culturas convertirá a este país en el centro de la música y el arte occidental.

La globalización de la cultura es otra característica que a partir de los años 60s dará lugar a una cultura pluralista y a un gran eclecticismo. Los movimientos culturales y artísticos se reemplazan y superponen de un año para otro o incluso surgen tendencias novedosas y muy distintas a la vez y cada vez más rápidamente, como por ejemplo en la pintura encontramos el Pop art, el arte conceptual, el minimalismo, etc. Así mismo la música experimenta un desarrollo parecido, en la década de los 50 predominan sólo dos tendencias –el serialismo y la indeterminación-, y en los 60s surge el minimalismo, la música textural, la étnica, la ambiental, la neotonalidad, y muchas más.

El siglo XX supone también el derrumbamiento de la estructura musical tradicional tal y como se había desarrollado durante más de dos siglos de práctica común. Las nociones de melodía, de la frase musical concisa, clara y evidente; de armonía, con sus relaciones tonales en base a una tónica como organización estructural de todo un entramado de relaciones y dependencias; de texturas, con la búsqueda de la compactación orquestal, el colorismo y otros aspectos de la realidad sonora caen derrumbados en el siglo XX en la búsqueda de una nueva y revolucionaria estilística en la creación musical.⁵⁷

57 <http://presencias.net/indpdm/html/historia>

4.2. Datos biográficos

Frank Proto nació el 18 Julio de 1941 en Brooklyn, Nueva York. Comenzó sus estudios de piano a la edad de 7 años y el contrabajo a la edad de 16, mientras estudiaba en la Escuela Superior de Artes Escénicas de Nueva York. Después de graduarse asistió a la Escuela de Música de Manhattan, donde obtuvo su licenciatura y maestría. Como estudiante de David Walter, Proto realiza el primer recital para contrabajo solo (sin acompañamiento) en la historia de la escuela. Como compositor, es autodidacta. Para su recital de graduación en 1963, Proto se enfrenta con un problema típico -había muy poca literatura para el instrumento-. Se programó una obra barroca, una obra romántica y una composición avant-garde con cinta electrónica, pero él quería una obra contemporánea con un estilo más americano, así que decidió componer su primera sonata para contrabajo y piano, titulándola “*Sonata 1963*”, siendo ésta su primera composición. Posteriormente se ha tocado cientos de veces en todo el mundo por muchos bajistas, y ha entrado en el repertorio estándar del contrabajo.

En 1966 se unió a la Orquesta Sinfónica de Cincinnati, donde, con la ayuda y estímulo de los Directores Max Rudolf y Thomas Schippers, comenzó su carrera como compositor. Ha sido encargado de hacer muchos arreglos y él mismo ha compuesto más de 20 obras de gran formato y un sinnúmero de piezas más pequeñas para la orquesta.

Frank fue nombrado compositor en residencia por Thomas Schippers en 1972 y cada director durante su paso por la orquesta le encargó componer obras que incluyen a grandes solistas invitados: Walter

Susskind (Concierto para violonchelo y orquesta), Michael Gielen (Diálogo para Synclavier y orquesta), Jesús Lopes-Cobos (las nuevas temporadas de Tuba, Percusión y Orquesta).⁵⁸

Ha escrito música para artistas como Dave Brubeck, Eddie Daniels, Duke Ellington, Sherrill Milnes, Benjamin Luxon, Gerry Mulligan, Paul Winfield, François Rabbath, Ruggiero Ricci, Richard Stoltzman, Severinsen Doc y muchos más. Esta lista de colaboradores es extraordinaria por su extensión y diversidad, así como por su alto nivel de arte.⁵⁹

Desde que salió de la Sinfónica de Cincinnati en 1997 Proto ha continuado trabajando en una amplia variedad de estilos y tamaños, incluyendo el Concierto para violín, *¿Can this be man?* un drama musical para violín y orquesta de Alexander Kerr, concertino de la Orquesta Royal Concertgebouw de Ámsterdam; *Yesterday's news* una sátira para banda de Jazz y actores; *Four scenes after Picasso* Concierto No. 3 para contrabajo para François Rabbath, entre otras obras más.

En noviembre de 2006 Proto fue galardonado con el primer premio en el primer concurso internacional para compositores organizado en la ciudad de Nueva Orleans con una obra llamada "Fiesta Bayou and Kismet" dedicada a la gente de la ciudad que vivió la tragedia del huracán Katrina. Este premio incluía la comisión de una obra mayor orquestal. De aquí surge "La galería de Dalí", una suite orquestal en 6 movimientos basada en pinturas de Salvador Dalí, estrenada por la Orquesta Filarmónica de Lousiana el 2009.

58 <http://www.liben.com/FPBio.html>

59 http://en.wikipedia.org/wiki/frank_proto

Proto también es apasionado en su creencia de que los artistas intérpretes o ejecutantes y compositores no deben dudar en abordar los temas más urgentes que enfrenta la sociedad hoy en día -la polémica social y cuestiones políticas que la mayoría de los artistas de esta sociedad supuestamente libre son reacios a enfrentar con su arte-.⁶⁰

Sería muy complejo encajonar a Frank Proto como compositor en una corriente precisa, ya que utiliza diferentes elementos para desarrollar sus obras, que van desde un collage (que es una cita de varias cosas), y que por momentos puede ser atonal, serial, yuxtaposición o neo-clasicista. Todo va en fin del discurso musical.

4.3. Análisis

El tema de Paganini ha sido protagonista fundamental y ha inspirado a compositores por varias generaciones. La sencilla melodía de 16 compases se presta a sí misma tanto melódicamente como armónicamente a una gran variedad de los distintos estilos dentro de la música clásica.

El tema del capricho no. 24 de Paganini ha aparecido por lo menos 4 veces en forma diferente en la música de Proto. Un concierto para trompeta, uno más para clarinete y las variaciones para contrabajo concluyen una serie que Proto escribió para tres virtuosos: Doc Severinsen (trompetista), Eddie Daniels (clarinetista), y Francois Rabbath (contrabajista).⁶¹

60 <http://www.liben.com/FPBio.html>

61 <http://www.liben.com/Pgmnotes6>

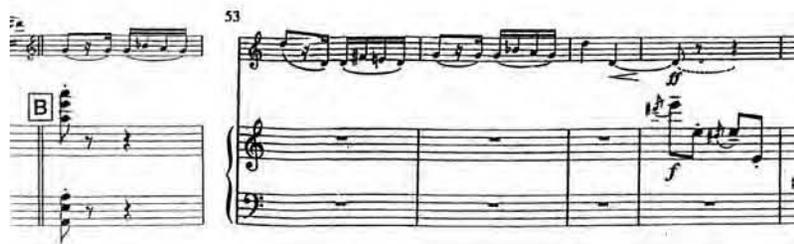
Proto, comienza el tema con una exposición de los materiales que empleará a lo largo de la obra, es decir elementos de las variaciones. (ver imagen 1)

Imagen 1



El tema original de Paganini tiene 16 compases, con dos frases de 8 compases cada una y está escrita en la tonalidad de la menor (ver imagen 2). Proto presenta el tema de Paganini sin ninguna variación. (La tonalidad será la misma por la afinación de solista que utilizo para este trabajo). Para las siguientes variaciones el número de compases será definido por el compositor.

Image 2





En términos de análisis el compositor emplea la misma progresión armónica pero coloreada con diferentes notas, es decir, emplea la mixtura (mezcla), diferentes alteraciones tanto del modo mayor como del menor.

Sin embargo, rompe con el empleo característico y tradicional de un tema con variaciones ya que, en un tema con variaciones el acompañamiento de las variaciones no cambia, y Proto hace inclusive variaciones del acompañamiento.

En esta primer variación emplea un cambio rítmico- melódico, de tal forma que es muy claro el tema.

1ra Variación



En la segunda variación utiliza el cambio de acompañamiento el cual hace que el tema sea casi imperceptible (ver imagen 3). Esto ocurrirá a lo largo de las siguientes variaciones hasta recuperar el tema su forma original en la novena y última variación.

Imagen 3

La introducción de esta tercera variación la realiza el piano en un tempo andante, muy expresivo (ver imagen 4) y posteriormente el contrabajo lo toma a tempo de adagio (ver imagen 5) hasta la cadencia en el compás 181.

Imagen 4

III Andante $\text{♩} = 60$
p espressivo

Imagen 5

159 Adagio *rubato*
Adagio *p*

En la cuarta variación se utiliza el cambio rítmico en forma de tresillos (ver imagen 6), el acompañamiento se mantiene estable en esta variación.

Imagen 6

182 Vivace $\text{♩} = 152$
Vivace $\text{♩} = 152$
IV

La siguiente variación comienza con una introducción poco usual para un tema con variaciones, en un contexto muy apasionado (ver imagen 7); es fácil distinguir las cadencias, hasta los armónicos que mantienen el tema en el contrabajo. (ver imagen 8)

Imagen 7

Musical score for Variación 7, measures 230-233. The score is in 4/4 time and features a piano (mp) dynamic. It begins with a **Rubato** marking and a **V** symbol. The melody is characterized by long, sweeping phrases. The bass line includes markings for **Red.** (Reduction) and **Appassionato**. The score shows a change in tempo and mood, moving from a slower, more expressive **Rubato** to a more intense **Appassionato**.

Imagen 8

Musical score for Variación 8, measures 270-271. The score is in 4/4 time and features a piano (p) dynamic. It begins with a **a tempo** marking. The melody is characterized by long, sweeping phrases. The bass line includes markings for **Red.** (Reduction). The score shows a change in tempo and mood, moving from a slower, more expressive **a tempo** to a more intense **Appassionato**.

La sexta variación, contrastante a la anterior por su ferocidad como bien lo indica la partitura, con una parte intermedia de movimiento lento, retomando al final de la variación el ímpetu con que se presentó. El tema se encuentra demasiado difuso pero reconocible en ciertos momentos. (ver imagen 9)

Imagen 9

The image displays a musical score for the sixth variation of 'Nueve Variaciones sobre un tema de Paganini' by Frank Proto. The score is written for piano and violin. The piano part begins with a tempo marking of 'a tempo' and a dynamic of 'ff'. It then transitions to a section marked 'meno mosso' with a tempo of 72. The piano part includes dynamics such as 'p', 'ppp', and 'mf', and a 'poco rit.' section. The violin part is marked 'Molto Allegro' and includes a key signature change to G major. The score is numbered 308 and 311.

La séptima variación es de movimiento pesante y algo dramático. El piano presenta una breve introducción hasta llegar al cantábile donde el contrabajo expone el tema y varía el contraste melódico. A veces el tema es difícil de distinguir, pero la armonía se mantiene igual. Esta variación incluye una sección donde es posible improvisar bajo la armonía presentada hasta el final para retomar el tema con claridad. (ver imagen 10)

Imagen 10

324

327

347

Red. *

ad lib

Cantabile

Ma tempo

Para la penúltima variación Proto retoma el material que expone en la introducción de la obra y lo convierte en protagonista de la octava variación, presentando el tema ocasionalmente a través de ésta. (ver imagen 11)

Imagen 11

The musical score for the penultimate variation is presented in four systems. The first system shows a melodic line in the treble clef with various ornaments and a bass line in the bass clef. The second system continues the melodic line with a 'sim.' (sustained) marking. The third system features a complex rhythmic pattern in the treble clef. The fourth system shows a piano (p) dynamic marking and a continuation of the rhythmic pattern in the treble clef, with a bass line accompaniment.

La novena y última variación inicia con una *Cadenza* a elección del intérprete (ver imagen 12), hasta que es presentado el tema por última vez en el contrabajo. Proto utiliza este último momento de la obra para hacer de ella no solo una variación más sino una gran cadencia final.

Imagen 12

The musical score for the final variation consists of two systems. The first system shows the violin part and piano accompaniment. The violin part starts with a circled 'IX' and a fermata, labeled 'Cadenza'. This is followed by a section labeled 'end of cadenza' with a fermata, and then the main theme, marked 'Presto' and 'S'. The piano accompaniment provides harmonic support, including a bass line in the lower register. The second system shows the continuation of the violin part and piano accompaniment, concluding with a final cadence in the piano part.

4.4. Sugerencias de técnicas interpretativas

Frank Proto es un gran contrabajista, compositor autodidacta, ha colaborado con grandes orquestas y excelentes músicos, hoy en día es uno de los compositores más prolíficos de la música para contrabajo. Su conocimiento del instrumento es inversamente proporcional a la dificultad de sus obras. Su música es más que interesante, en *Nine Variants on Paganini* vemos escalas por tonos, escalas cromáticas, el uso de octavas en el registro agudo es frecuente, dobles cuerdas, y no olvidar el tipo de armonía que utiliza, muy distinto a los compositores anteriores.

Para la interpretación de esta obra puedo sugerir constante estudio de las escalas que aquí se presentan. El dominio de técnicas como los intervalos de octavas, los intervalos de terceras, quintas y demás en dobles cuerdas, escalas y arpeggios a gran velocidad facilitará la interpretación. Conocer diferentes digitaciones y estudiar la partitura original para violín y sus diversas interpretaciones igualmente serán de gran beneficio; buenas digitaciones y entendimiento del fraseo culminan en una mejor interpretación y recepción del público.

Esta obra gira alrededor de la armonía moderna, de mayor complejidad y el jazz es otra herramienta con la cual Frank Proto se identifica mucho, el interés por ella no lo entiendo, pero si lo comparto, y sin ser especialista en el tema puedo decir que el jazz ha sido parte importante de mi desarrollo musical.

5. CONCLUSIONES

La investigación ha sido el proceso y el trabajo de varios años conociendo lo mejor posible este bello instrumento, que ha sido acompañante de más de la mitad de mi vida. Creo que los que nos adentramos en este mundo y conocemos a Bottesini sabemos de las grandes aportaciones que hizo al contrabajo, el Concierto No.2 y el Carnaval de Venecia son un claro ejemplo de ello.

Con Bach siempre será una difícil tarea, pero recompensada con agradables experiencias. El abordar su música para este trabajo me ayudo a reforzar conceptos que no eran claros al principio y el estudio de las suites para violonchelo es un ejercicio altamente recomendable para cualquier intérprete. Y la idea de tocar el tema de Paganini al estilo neoyorquino me pareció muy atractiva, y con el paso del tiempo creció mi interés por la música de Proto, la cual recomiendo escuchar no sólo a los que nos dedicamos al contrabajo sino también a los interesados en nuevas y muy atractivas melodías.

La idea de que el contrabajo es un instrumento limitado a la sección armónica de una orquesta forma parte del pasado. Hoy en día vemos grandes y prolíficos compositores que dedican mucho tiempo al contrabajo, e igualmente excelentes exponentes (Duncan Mc Tier, Thomas Martin, Catalin Rotaru, Edgar Meyer, Edicson Ruíz, Rinat Ibragimov) solo por mencionar algunos y también excelentes ensambles de contrabajo (*bassiona amorosa, the bass gang, l'orchestre de contrabasses*). Somos muchos los que dedicamos nuestra vida a este instrumento y lo mejor es ver cómo va en auge, contrario a lo que posiblemente se pueda pensar popularmente, que para un instrumento tan grande y de tan grave tesitura puede ser difícil escribir e interpretar.

Las obras que aquí presento han sido de un enorme reto para mí y el análisis general de ellas me ha dejado más de lo que esperaba, incluyendo un enorme aprecio por toda la historia del contrabajo y sus distintas etapas por las que ha atravesado y después de escuchar innumerables versiones de música para contrabajo me doy cuenta del enorme esfuerzo que se ha hecho por mantener activo un instrumento tan versátil y completo.

6. BIBLIOGRAFÍA

- <http://suite101.net/articl/la-ideologia-del-barroco>.
- <http://zonaforo.meristation.com>
- <http://es.wikipedia.org/musicadelbarroco>
- http://mcarmerfer.wordpress.com/musica_barroca
- <http://es.wikipedia.org/armonia>
- <http://www.sociedadbach.org>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/johannsebastianbach>
- <http://www.slideshare.net/Johann-Sebastian-Bach-biografia>
- <http://catarina.udlap.mx>
- <http://www.clasica2.com/enciclopediamusical>
- <http://es.m.wikipedia.org/wiki/suite>
- Samuel Scheidt (1587-1645), Johan Schein (1586-1630), y Jakob Froberger (1616-1667), compositores que contribuyeron enormemente a la entrada y difusión del estilo Barroco en Alemania (Enciclopedia Britanica on line, 2002).
- Revista resonancias, Julia María Martínez pág. 58-59
- Extracto del CD: EMI Classics, J.S. Cello- suites, 1995. Mstislav Rostropovich, gran violoncelista y director de orquesta.
- <http://es.m.wikipedia.org/wiki/musicadelbarroco>
- <http://mx.kalipedia.com/courante>

- <http://es.wikipedia.org/wiki/romanticismo>
- <http://www.psicologia2000.com>
- [http://es.wikipedia.org/Otto Von Bismark](http://es.wikipedia.org/Otto_Von_Bismark)
- <http://romanticoa.blogspot.mx>
- <http://www.ale.uji.es/romuniv>
- [http://www.monografias.com/jose maria heredia](http://www.monografias.com/jose_maria_heredia)
- <http://es.scribd.com/jean-gimpel-1979/contraelarteylosartistas>
- <http://zquintero.lacoctelera.net>
- <http://romanticismomusical.blogspot.mx>
- <http://zudakas.blogspot.mx/bottesini>
- <http://www.liricocuba.cult.cu/efem5>
- http://es.wikipedia.org/wiki/giovanni_bottesini
- http://www.musica.unam.mx/notas_programa_5
- “Introducción y variaciones sobre el carnaval de venecia” Abril 21, 2011
www.Kontrabassblog.de/?page_id=5
- <http://bach2411111.blogcindario.com/variacion.html>
- “Fundamentos de la composición musical” Arnold Schönberg, pag.198,
199, 202, 241, 242, 244
- New Dictionary Grove of Music, pag. 1989-1990 vol. 3
- http://es.wikipedi.org/wiki/musica_neoromantica

- http://www.juntadeandalucia.es/la_musica_contemporanea
- <http://presencias.net/indpdm/html/historia>
- <http://www.liben.com/FPBio.html>
- http://en.wikipedia.org/wiki/frank_proto
- <http://www.liben.com/Pgmnotes6>