



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA DE LA UNAM



OBRAS DE: Henry Eccles, Karl Ditters von Dittersdorf, Giovanni Bottesini  
y Bert Poulheim.

OPCIÓN DE TITULACIÓN  
NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA  
CON TR A B A J O  
Q U E P R E S E N T A  
LUIS FERNANDO ECHEVARRIA  
CERVANTES

ASESOR PARA LA PRESENTACION PÚBLICA:

MARIO ERNESTO MARTINEZ FIGUEROA

ASESOR DE NOTAS AL PROGRAMA:

Dr. FELIPE RAMÍREZ GIL (q.e.p.d.)

Mtro. FERNANDO CARRASCO VÁZQUEZ



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Agradecimientos y dedicatorias.

A mis padres por su apoyo y confianza incondicional.

A Martha (Tita) por compartir la vida con migo.

A Fernanda Amélie por haber cambiado mi vida, te amo hija hermosa.

A mi familia.

A mi maestro Mario Martínez por sus enseñanzas.

A mis compañeros de contrabajo.

Al maestro Felipe Ramírez Gil.

A mis amigos.

A la Escuela Nacional de Música y a la UNAM.

## INDICE

INTRODUCCION	4
1.-Sonata para Contrabajo en Sol menor Henry Eccles (Ca.1670-ca.1742)	
1.1 Contexto histórico	6
1.2 Datos biográficos	10
1.3 Análisis	12
1.4 Sugerencias técnicas	19
2.-Concierto para Contrabajo en mi mayor Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)	
2.1 Contexto histórico	21
2.2 Datos biográficos	23
2.3 Análisis	25
2.4 Sugerencias técnicas	32
3.-Variaciones <i>Nel cor piú non mi sento</i> Para contrabajo y piano (arieta de G. Paisiello) Giovanni Bottesini (1821-1889)	
- 3.1 Contexto histórico	34
3.2 Datos biográficos	38
3.3 Análisis	42
3.4 Sugerencias técnicas	48
4.- <i>Klangstücke</i> para contrabajo solo Bert Poulheim (1952-2006)	
4.1 Contexto histórico	50
4.2 Datos biográficos	54
4.3 Análisis	56
4.4 Sugerencias técnicas	64
Conclusión	65
Bibliografía	66

## INTRODUCCION.

Cuando me preguntaron por primera vez el por qué escogí al contrabajo como instrumento, me di cuenta que en realidad llegué a él de manera casi accidental, pues quería estudiar otro instrumento y otro género musical, pero al no encontrar una escuela accesible para hacerlo me inscribí a clases de contrabajo mientras encontraba otra opción. A partir del primer día en que lo toqué y comencé a sentir la manera en que las vibraciones resonaban en mi cuerpo, me di cuenta que era el instrumento musical que sin querer estaba buscando.

La finalidad de este trabajo es abordar algunos aspectos biográficos de los compositores, así como los rasgos estilísticos de las obras que se presentan en este programa.

Ayudándonos del contexto histórico y el análisis musical, podremos abordar la música desde otro punto de vista que nos puede guiar para establecer un buen método de estudio, que favorezca a la asimilación y maduración de la interpretación de las obras. Con todo lo anterior se pretende realizar una interpretación expresiva, espontánea y fluida.

Con este trabajo se busca despertar el gusto, interés y disciplina que se requiere para el estudio del contrabajo y aportar algunas herramientas que nos ayuden a solucionar los problemas técnicos que se van presentando a lo largo de la carrera.

1.-Sonata para Contrabajo en Sol menor  
Henry Eccles  
(ca.1670-ca.1742)

## 1.1. BARROCO.

El periodo Barroco se desarrolló entre finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII, y se caracterizó como un movimiento incesante. En esa época la humanidad adquiere un nuevo concepto del universo y de sí misma; la especulación filosófica cambia su criterio sobrenatural a otro situado en el mundo natural; sus procesos de pensamiento cambiaron de la autoridad de la fe hasta la experimentación científica y el concepto de un universo geocéntrico a otro heliocéntrico.

La denominación del concepto barroco fue aplicada hasta el siglo XVIII, término que se usó por ser considerado por la estética clásica de ese entonces como desmesurado, confuso y extravagante.<sup>1</sup>

Es en Roma hacia 1620, que el periodo Barroco se impone definitivamente. Pietro da Cortone, Bernini y Rubens forman la transición a una evolución que ya no tiene su centro en Italia. A mediados de ese mismo siglo, el duque Bouillon, llama a París la capital del mundo,<sup>2</sup> y Francia, se convierte en la potencia política y dirigente de todas las cuestiones de la educación en Europa

El estilo francés nace y se consolida alrededor de la danza, originándose la *suite* orquestal, que conserva de la *sonata* italiana el contraste que se obtiene al combinar movimientos rápidos y lentos pero lo amplifica al añadir el contraste rítmico: pavana, entrada, gallarda, alemana, courante, zarabanda, minueto, giga, pasacalle y chacona. La ópera francesa del siglo XVII es la ópera-ballet, fusión de teatro y danza.

Otro rasgo del estilo francés es la búsqueda del placer sonoro, de las combinaciones tímbricas, ritmos muy elaborados. La viola da gamba y el clave son los instrumentos con mayor desarrollo en Francia.

Algunos de los compositores importantes son: Lully, Campra, Marais, François Couperin, Charpentier, Rameau y Leclair.

En Alemania los *corales* se integraron completamente a la cultura del área geográfica de la reforma, proporcionando a los músicos un recurso al que acudieron frecuentemente. Esto proporciono una homogeneidad a la música sacra, especialmente a las cantatas de iglesia y la música para órgano.

---

<sup>1</sup> Hauser, Arnold.(1988).*Historia Social de la literatura y del arte* (20ª ed.) Barcelona: Labor.

<sup>2</sup> Fleming, Willam.(1981)*Arte Música e ideas* México : Interamericana

La guerra de los treinta años (1618-1648) perjudicó gravemente el desarrollo de la cultura Alemana. Hubo que esperar hasta la segunda mitad del siglo para que se establecieran los primeros teatros de ópera, que generalmente estaban dominados por músicos italianos.

Entre los rasgos estilísticos destacan: la importancia del contrapunto, con la fuga como una de las formas mejor dominadas por los compositores alemanes. El órgano y el clavecín son los instrumentos dominantes. Bach compuso los primeros conciertos para clavecín de la historia.

La música del Barroco en Inglaterra se vio perjudicada por las estrictas normas que impuso la república puritana de Cromwell (1644-1660), que prohibió cualquier manifestación musical de índole público, incluyendo la música religiosa.

Los orígenes de la ópera inglesa revelan una forma singular y autóctona llamada *masque*, que unía texto poético, escenografía y música sin un fin dramático, pues solo pretendía proporcionar un *divertimento*. Estas *masques* cortesanas contenían una introducción orquestal, cuatro canciones alternadas con danzas y una conclusión orquestal. Con la fusión de teatro y *masque*, nace el subgénero nombrado *semiópera*. Una semiópera está compuesta por una obra teatral no musical donde se incertan un número indeterminado de bloques musicales, normalmente uno por acto.

Henry Purcell es el principal compositor británico, escribió numerosas piezas sacras, música vocal profana, instrumental y composiciones para instrumentos de teclado.

Al morir Purcell, Haendel se convirtió en la figura central de la música inglesa durante la primera mitad del siglo XVIII.

A causa del triunfo del absolutismo la cultura del barroco se vuelve más autoritaria y cortesana. Lo que se considera bello, espiritual, elegante, es orientado por lo que la corte así ha estimado. Allí es donde el arte solemne y protocolario presta a la realidad un realzado carácter ideal y brillante, que pasa a ser el modelo de arte oficial en Europa.<sup>3</sup>

Con la llegada de Luis XIV, el siglo XVII queda dividido en dos fases estilísticas. Antes de 1661 bajo Richelieu y Mazarino, había una tendencia liberal en la vida artística, no había reglas sancionadoras por parte del estado que afectara el trabajo de los artistas. De los autores importantes de la época de Luis XIV se consideran a Molière, Racine, La Fontaine, Boileau, Bossuet y La Rochefoucauld.

---

<sup>3</sup> Hauser, Arnold.(1988).*op.cit.*

A partir de 1661 debido al imperialismo político: Religión, derecho, literatura, arte y todo lo que tiene que ver con la vida pública queda supervisado por el estado.

En la música barroca existen tres elementos esenciales, cuya trascendencia los hizo imprescindibles para el desarrollo de los compositores del siglo XVI: La monodia, el recitativo y el bajo continuo.<sup>4</sup>

Con la monodia se busca la definición de una voz predominante. El recitativo se fundamenta en las inflexiones y ritmos naturales de la voz, y el bajo continuo, con acordes cifrados, se ocupa de la armonía.

En la ópera *Dafne* (1597), Peri utiliza el recitativo y recomienda que el acompañamiento armónico lo proporcione el bajo. Cavalieri utiliza por primera vez el bajo continuo en su *Rappresentatione de anima et di corpo* en 1600; en la década anterior todavía utilizó otros métodos, por lo que se puede suponer, que él desarrolla el sistema de acompañamiento que sería dominante por más de siglo y medio. Peri consolidó la práctica; Monteverdi dio al mundo las primeras obras maestras del género recién inventado: La ópera.

En Francia, sobre todo en Italia, aparece el Trio (dos violines y un bajo o continuo), que se convierte en la *canzon* sonata y luego en la sonata. Junto con esta última aparece el concierto, destinado a un instrumento solista acompañado por una orquesta.

Barroco temprano (1600 - 1650): Hay una ruptura con el lenguaje polifónico. Hay un deseo de renovación musical, pero no tienen medios. A medida que avanzan los instrumentos, la forma es más amplia. Predomina el texto sobre la música. La armonía que hay, es todavía experimental y el número de elementos va en aumento. Se utiliza el cromatismo, la disonancia, la monodia, el recitativo y todo tipo de combinaciones vocales e instrumentales; es decir, todavía no hay procesos tonales, comienza a sonar la música instrumental.

En el Barroco medio (1650 - 1700): hay diferencias entre recitativo y aria, la cantata y el oratorio alcanzan un gran desarrollo, aparece el estilo *bel canto*, primero en la música sacra y después en la ópera. El desarrollo del lenguaje tonal con los modos Mayor y Menor permitió el crecimiento de las formas musicales y el contrapunto vuelve a ser necesario. La música instrumental adquiere la misma importancia que la vocal por primera vez en la historia de la música. El concierto, la sonata en trio y la sonata para solista cobraron un gran impulso.

---

<sup>4</sup> Camino, Francisco.(2002).*Barroco*. Madrid: Ollero y Ramos.

En el Barroco tardío (1700 - 1750): la tonalidad queda establecida. Se generalizan los modos tonales. El concierto solista nace, y se consolida rápidamente. Albinoni, Duarte, Locatelli, Tartini, Torelli y Vivaldi lo llevan a su esplendor. La ópera se enriqueció con el aumento de la participación orquestal. Scarlatti, Bononcini y Haendel expandieron las capacidades expresivas del género y los *castrati* cobran una gran popularidad.

Scarlatti, Haendel y Bach abarcaron los géneros del periodo barroco. Especialmente Bach y Haendel que fusionaron todos los conocimientos musicales de la época.

En el siglo XIX hubo una tendencia encabezada por Jacob Burckhardt, autor de *Kultur der Renaissance in Italien*, que consideraba al estilo barroco, especialmente la arquitectura y escultura, un arte secundario e inferior desde el punto de vista estético del Renacimiento. Es en siglo XX donde gradualmente se fue estableciendo el gran valor artístico del barroco, a través de grandes historiadores del arte y la cultura, tales como Wolfflin, Cornelius Gurlitt, M. Dvorák y otros.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Hauser, Arnold.(1988).*Historia Social de la literatura y del arte* (20ª ed.) Barcelona: Labor .

## 1.2. Aspecto biográfico.

Henry Eccles violinista y compositor nace en Londres en 1670 y muere en París en 1742.<sup>6</sup> Sin embargo existen otros datos que ubican la fecha de nacimiento entre 1675-85 y su muerte entre 1735-42. Proveniente de una familia de músicos, hijo de Salomon Eccles, hermano menor de Johnn Eccles y sobrino de Henry Eccles, con el que en algunos datos biográficos se le confunde, y para diferenciarlo lo llamaban Henry Eccles *JR*.

Alrededor de la familia Eccles hay confusiones respecto a algunas de sus obras, atribuyendo en ocasiones a Johnn obras de Henry, y por la similitud de nombres, la mayor confusión se da con el primer Henry Eccles. Es hasta el 2 de Enero de 1705 que aparece en *The London Stage*, una referencia a Henry Eccles "junior", en donde toca varias sonatas en el violín en *Hill's Dancing Room*. El 15 de mayo de 1713 Ofreció un concierto para el duque d'Aumont, embajador extraordinario de Francia. Henry probablemente viajó a Francia con el séquito del duque en diciembre de ese mismo año.<sup>7</sup>

Algunas de sus publicaciones de las que se tiene conocimiento son: preludio en do menor que aparece en *Select Preludes & Voluntaries for the violin* en 1705 y la canción *No more let Damon's eyes* que fue publicada en *Wit and Mirth* en Londres 1719.

Es en Paris en 1720 donde publica un par de compendios de sonatas para violín y bajo. El primero lo dedica a *Monsieur Le Chavalier Gage*, aclarando que las realiza bajo su protección

Del primer tomo se pensaba que estaba escrito en el estilo de Corelli, los críticos aseguraron que estaba lleno de robos descarados al *Allettamenti per camera* OP.8 de Valentini, que fue editada en 1714 y de un movimiento procedente de "Invenzioni Op 10" de Francesco Antonio Bonporti. Las sonatas 1, 4,8 y 9 de este tomo fueron copiadas nota por nota del Allettamenti.<sup>8</sup>

Debido a que el estilo de composición del segundo tomo es muy diferente al primero, se cree que pudo haber sido escrito por Eccles, pero precisamente por esas diferencias cabe la posibilidad de que lo haya tomado de otro compositor francés.

---

<sup>6</sup> Highfill Philip, Burnin Kalman y Langhans Edward. (1978). *Eagan to Garrett: a Biographical Dictionary of Actors,Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other stage personneli in London.1600-1800*.(5 tomos).USA: Carbondale

<sup>7</sup> Sadie,Stanley.(1980)*The new Grove Dictionary of Music and Musicians*.Londres:Mcmillan

<sup>8</sup> Barclay , William.(1923).*The Musical Times*.Londres: Musical Times Publications

En un artículo del *Die Musik* se señalan estos plagios entre músicos, uno de ellos se refiere a Henry Eccles.<sup>9</sup> Esta práctica era muy común en algunos compositores, orillados tal vez por necesidades económicas y a falta de leyes que protegieran los derechos de autor.

---

<sup>9</sup> Barclay ,William.(1923).*The Musical Times*.Londres: Musical Times Publications

### 1.3. Análisis

Sonata en sol menor

Henry Eccles

Transcripción: Fred Zimmermann

La palabra sonata significa “para ser sonado” y se utilizaba en contraposición a cantata con la que se denominaba a la música vocal. Aparece en el siglo XVII, estaba muy ligada al violín y a la música compuesta para este, confundándose frecuentemente con la suite, y la sinfonía antigua.

En 1617 Marini llamó sinfonía a la sonata para violín solo. Hacia 1615, Merulo y cercano a 1622, Rossi, utilizan el término sonata para dos violines y continuo.<sup>10</sup>

A mediados del siglo XVII, Ahle, Rubert, Löwe, Becquer, entre otros, usarían la sonata como introducción a una serie de danzas.

La sonata de *Chiesa* (iglesia) comenzaba con un movimiento lento y terminaba en ocasiones con una fuga, aparte de llevar órgano como bajo continuo en lugar de clavicémbalo.

La sonata de cámara con frecuencia iba precedida de un preludio. Generalmente estaban compuestas para dos violines, cello y continuo.

Las sonatas barrocas se pueden dividir en cuatro categorías; las escritas en una parte, en dos (*a due*), en tres (*a tre*) y en cuatro o más partes.

Las composiciones más antiguas que se conocen para teclado son: tres *Canzones Francese* de Giovanni Salvatori publicadas en 1641, una publicación de Gregorio Strozzi de 1687, Johann Kunhnau publicó en 1692 *Never Clavier Ubng*. El orden de sus movimientos podían ser; lento - vivo – lento – vivo y generalmente en la misma tonalidad.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Pérez, Mariano.(1995). *Diccionario de la música y los músicos*. (3 tomos).Madrid: Itsmo.

<sup>11</sup> Randel, Don. (1984).*Diccionario Harvard de Música*, (4 ed.) México: Diana.

Originalmente la sonata en sol menor de Henry Eccles fue concebida para violín y aparece en el primer compendio de sonatas para violin que publica hacia 1720 en Paris. Debido a la belleza de esta obra, se ha transcrito para varios instrumentos, en la historia del contrabajo Gary Karr fue el primero en grabarlo.

Sonata compuesta de 4 movimientos: *Largo*, *Allegro con spirito*, *Adagio* y *Vivace*.

El Primer movimiento *Largo*, se compone de dos partes, un tema A de 6 compases que inicia en Sol menor, con una progresión breve que inflexiona al 5º grado, con repetición. El tema de carácter melancólico, se compone de notas de octavos y dieciseisavos de un rango no superior a la octava. La parte B de 8 compases, inicia en la tonalidad de Si bemol Mayor, con inflexión al 5º grado, y una ligera progresión modulante que conduce nuevamente a la tonalidad de Sol menor con repetición. El tema es de carácter similar al inicial, con una mayor movilidad y paso de notas.

The image shows a musical score for the first movement, 'Largo', of Henry Eccles' Sonata in G minor. The score is written for Bass and Piano. The Bass part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is G minor (two flats). The time signature is common time (C). The score includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), 'p cantabile', and 'f' (forte). There are also markings for 'rit.' (ritardando) and first/second endings. The composer's name 'HENRY ECCLES (1670-1742)' is printed at the top right.

El segundo movimiento, *Allegro con spirito*, se compone de 2 partes, un tema inicial con repetición; y un desarrollo casi proporcional en duración al primer tema. El primer tema inicia en la tonalidad de Sol menor, y tiene una extensión de 8 compases que conducen a una progresión modulante que inicia en el cuarto grado de la tonalidad principal y conduce sucesivamente a Fa mayor y Si bemol mayor para después retornar por medio del 5º grado a una conclusión de 4 compases que repiten al inicio. El tema inicial, es de carácter rítmico y ligero, de saltos amplios y rango extenso, con saltos superiores a la octava.

**Corrente**  
**Allegro con spirito**

The image displays a musical score for a piece titled 'Corrente' in 'Allegro con spirito' tempo. The score is written for piano and is in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. It is divided into three systems of staves. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The second system includes a piano (p) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, characteristic of Chopin's style.

La segunda parte, comienza en la tonalidad de Si bemol mayor, presentando una variación del tema inicial en 6 compases, conduciendo a un desarrollo modulante que pasa por las tonalidades de Re menor, Do menor y Si bemol mayor, para concluir a través de una inflexión final hacia quinto grado de la tonalidad inicial, y rematar con una serie de escalas en Sol Menor. El tema en esta segunda parte, mantiene su carácter ligero, con la misma dificultad de los saltos y progresiones, concluyendo con un ordenamiento final descendente en dieciseisavos.

El tercer movimiento, *Adagio*, posee un carácter melancólico y se compone de un tema de 8 compases en Sol menor, con una modulación directa para presentar un tema en Si bemol mayor con algunos elementos del tema anterior, con carácter contrastante, su extensión es de 8 compases. A la conclusión del tema, se retorna a la tonalidad original por inflexión a 5º grado para concluir en la tonalidad de Sol menor durante los últimos 8 compases a manera de coda. El tema llevado por el contrabajo, es de carácter melancólico y progresivo, no existe un motivo a seguir, y cambia de manera constante; se compone de una célula rítmica conformada por figuras de mitad, cuartos con puntillo y octavo. El

efecto final es premonitorio, llevándonos hacia el último movimiento directamente con un *attaca*.

El cuarto y último movimiento *Vivace*, se compone de 2 partes, una parte A con repetición y una parte B. La parte A presenta un tema ligero, que inicia en Sol Menor, y concluye con una ligera progresión armónica hacia Si bemol mayor, que inflexiona súbitamente al 4º grado (do menor), para conducir finalmente a una progresión melódica en Sol menor con una duración de 8 compases.

The image displays a musical score for a piece titled "Vivace". The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece in G minor, marked "mf" and "Vivace". The second system continues the piece, showing a key change to B-flat major and then a modulation to D minor (the 4th degree of G minor).

Un breve puente de 4 compases, conduce a un nuevo desarrollo del tema en la tonalidad de Si bemol mayor, con un carácter melódico progresivo, dividido en 2 partes, de cuatro compases cada una. Una ligera cadencia de tres compases conduce a la repetición inicial del movimiento. Al término de la repetición, la parte B, inicia con una inflexión al 4º grado, que conduce finalmente a Sol menor, presentando nuevamente 2 progresiones melódicas divididas en secciones de 4 compases cada una. La siguiente sección se compone de repeticiones temáticas y progresiones melódicas que inflexionan al 4º grado para brevemente conducir a una coda de 8 compases en Sol menor. La melodía en este movimiento, es ligera construida en figuras constantes de dieciseisavos, con motivos contrapuntísticos frecuentes, con pocos puntos de reposo. Estas figuras varían con ordenamientos a manera de escalas y arpeggios para marcar el final.

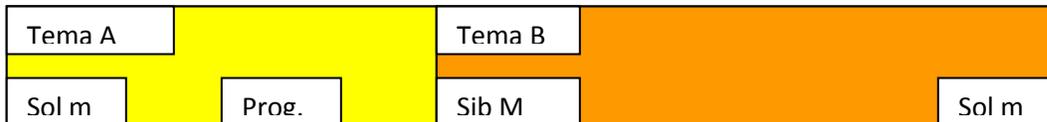
The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a single bass clef line containing a melodic line with a series of eighth notes and a half note, marked with a *p* dynamic and a *cresc.* hairpin. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) containing a piano accompaniment of chords and eighth notes, also marked with a *p* dynamic and a *cresc.* hairpin.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a single bass clef line containing a melodic line with a series of eighth notes and a half note, marked with a *ff* dynamic and a *f* hairpin. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) containing a piano accompaniment of chords and eighth notes, also marked with a *ff* dynamic and a *f* hairpin.

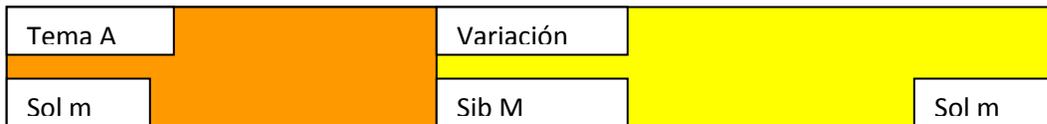
I *Largo*



II *Allegro con spirito*



III *Adagio*



IV *vivace*



Cabe mencionar que es con Haydn, Mozart y Beethoven, en donde se genera la evolución de sonata barroca a sonata clásica y derivó en un cambio de estilo y estructura dentro de los movimientos, quedando divididos en sonata de solo, sonata de cámara (cuarteto, quinteto) y la sonata de orquesta (sinfonía).

El plan de tres movimientos, Allegro – Adagio- Allegro, quedó normalizado en la obertura Italiana de Alessandro Scarlatti y lo empleaban constantemente en las sonatas de piano Karl Philip Emanuel Bach, Haydn y Mozart.

El plan de cuatro movimientos Allegro – Adagio – Minué – Allegro, lo emplea Johann Stamitz (1717 – 1757) de la escuela de Mannheim, y Beethoven fue el primero en emplearlo en sus sonatas para piano al sustituir en Minué por el Scherzo.

#### 1.4. Sugerencias técnicas.

Para la ejecución de esta sonata del periodo barroco encontré dos posibilidades de interpretación. Por un lado está la interpretación histórica que requiere de elementos técnicos e instrumentos de la época. Por otro una interpretación romántica (a la que me apego dada mi formación), con instrumentos modernos, *vibrato* continuo y un apego mayor a la partitura, considerando la utilización de algunos ornamentos.

En el primer movimiento de esta obra busqué un sonido dulce, marcando claramente los contrastes entre las dinámicas, respiración adecuada para mantener el fraseo y la rítmica constante, utilizando como recursos vibrato ligero, el ataque de arco suave y a la cuerda.

En el segundo movimiento, el golpe de arco debe ser *staccato* y enérgico, debido a que este movimiento es rítmico con carácter anacrúsico, el pulso no tiene que exceder en velocidad para poder mantener su carácter. Para estudiarlo recomiendo practicar por separado el golpe de arco, estudiándolo primero con cuerdas al aire y que su distribución se detenga de manera abrupta y corta, de manera que asimile en duración a una figura de octavo.

Las dificultades técnicas en el cuarto movimiento *vivace* se encuentran más en la mano derecha, pues para lograr este golpe de arco llamado *spiccato*, primero se debe identificar cual es el punto donde el arco pueda rebotar sin perder el control, este proceso es largo, pues también hay que encontrar a que distancia del puente se tiene una mejor respuesta, una vez identificados estos puntos se va implementando la velocidad de manera progresiva. El peso que se aplica en el arco para el *spiccato* en esta sonata es ligero, pues las frases requieren ser delicadas.

Con la sonata en sol menor de Henry Eccles me di cuenta de las cualidades sonoras del contrabajo, pues aunque no es una pieza pensada para este instrumento, logra darle a la melodía un sentido musical más expresivo.

2.-Concierto para Contrabajo  
en mi mayor  
Karl Ditters von Dittersdorf  
(1739-1799)

## 2.1-LA ILUSTRACIÓN

Se conoce como Ilustración a la época que se desarrolló a fines del siglo XVII, principalmente en Francia e Inglaterra. Este movimiento se inició como una rebelión a favor del individuo, de la igualdad de derechos y la educación universal a partir de una ideología laica, empírica, liberal, igualitaria y progresista. Sus primeros ideólogos que se convirtieron en los líderes de la ilustración fueron Locke y Hume en Inglaterra, en Francia Montesquieu y Voltaire.<sup>12</sup>

Rousseau adquirió relevancia aproximadamente en 1760 e influyó sobre los poetas-filósofos Lessing, Herder y al movimiento literario alemán *Sturm und drang* (Tormenta e impulso).

La fe en la eficacia del conocimiento experimental aplicado y la fe en el valor del sentimiento natural común, fueron las ideas a partir de las cuales el individuo pasa a ser considerado como punto de partida de la investigación y como criterio final de la acción. Coherentemente con lo anterior, los sistemas sociológicos, científicos, filosóficos y artísticos comienzan a ser juzgados en esta época a partir de cómo contribuían al individuo.

Los derechos del individuo en oposición a los del estado fueron reivindicados como respuesta a la enorme desigualdad entre la gente común y las clases privilegiadas.

En el anterior despotismo ilustrado los gobernantes patrocinaban las artes y se ocupaban de programas de reforma social que modernizaron la agricultura, la industria y el comercio. Intervinieron en los asuntos de la iglesia permitiendo la venta de algunos de sus bienes o expulsando a las órdenes religiosas que se oponían a estos principios.

Con la Ilustración se produce un cambio que permite que se comenzara a tomar en cuenta al público en general en lugar de dirigirse exclusivamente a uno selecto y conocedor. Se escribían tratados con la intención de poner la cultura al alcance de todos, las novelas y obras teatrales se referían a gente cotidiana, los conciertos eran destinados a públicos de todas las clases. La impresión musical aumentó y estaba dirigida a los aficionados que demandaban y compraba música fácil de comprender y+6 tocar. Comenzó el periodismo musical, surgieron revistas dedicadas a reseñas y críticas, y se escribió la primera antología de tratados de música medieval.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Grout, Donald y Palisca, Claude.(2004).*Historia de la música occidental 2*. Madrid: Alianza

<sup>13</sup> Grout, Donald y Palisca, Claude.(2004).*op.cit.*

El movimiento clasicista se alimentó del arte y literatura del mundo antiguo (los griegos), mientras los músicos y poetas comenzaban a interesarse por la canción popular.

A comienzos del siglo XVIII se sostenía que la misión de la música consistía en imitar los sonidos reales de la naturaleza y las de lenguaje, pues estos expresaban los sentimientos del alma. No es hasta finales del siglo cuando los teóricos comienzan a pensar que la música podía conmovir los sentimientos, mediante la belleza que una obra musical podría generar por su propia naturaleza.

La música instrumental entra en una nueva fase donde los compositores tienen la creciente necesidad de expresarse a través de ella. El cambio de estilo se comienza a dar en el último cuarto del siglo XVIII. Cuando la sinfonía y otras formas de música para conjunto van eliminando gradualmente el bajo continuo y las voces principales son asumidas por instrumentos melódicos, al desaparecer el clavecín de la orquesta sinfónica a fines de siglo la responsabilidad de dirección cae sobre el violín principal.

Las orquestas barrocas constaban de diez a doce músicos aproximadamente, en cambio en el Clasicismo, llegaron a tener cuarenta por lo cual se añadieron instrumentos de viento. Las obras crecieron en tamaño y duplicaron el tiempo que duraba el *concerto grosso*.

Johann Stamitz (1717-1757) fundó la Orquesta y Escuela en *Mannheim* Alemania, esta orquesta que contaba con un gran número de ejecutantes influyó todo el movimiento musical: llegó a reunir veinte violines, cuatro violas, cuatro cellos, dos contrabajos, dos flautas, dos oboes, dos fagotes, cuatro trompetas, un timbal con tres tambores y el director. Stamitz tiene un lugar muy importante en el periodo de transición más como director que como compositor. Con él colaboraron: Ritcher, Antonio Fils, George Wagensel y Karl Ditter Von Dittersdorf entre otros.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Manzanos, Arturo. (1975). *Apuntes de historia de la música 1*. México: SEP.

## 2.2. Karl Ditters Von Dittersdorf

Nace en Viena el 2 de Noviembre de 1739, hijo de Anna Vandelin y Paul Ditters, sastre del teatro y corte de Viena, disfrutó los beneficios de una educación jesuita privada y a los 7 años de edad comienza con clases de violín; en 1750 estudia con el violinista J. P. Ziegler y es aceptado en la orquesta de *Schottenkirche*, poco después fue contratado como *kammerknabe*(mozo) por el príncipe Joseph Friederich Von Sachsen-Hildbuerghausen.<sup>15</sup> Desde el 1° de marzo de 1751 tocó en la orquesta y recibió introducción musical entre otras materias. Con el violinista Francesco Trani fue formado como solista y Giuseppe Bonno le enseñó contrapunto y composición. A finales de 1750 Karl Ditters comenzó a recibir comisiones para conciertos y sinfonías.

Cuando el príncipe Joseph asume la regencia en Hildbuerghausen recomienda a sus músicos con el director del teatro imperial Giacomo Durazzo, quien dio empleo a Ditters en 1764 como solista y músico orquestal en el Burgtheater y en la corte, donde ejecutó sus conciertos para violín, sinfonías y conciertos de viento. En 1763 acompaña a Gluck a Italia donde Ditters disfruta grandes triunfos como solista.

En 1764 tuvo la comisión de componer la misa para la coronación del príncipe de Frankfurt, el Archiduque Joseph quien después se convertiría en el emperador Joseph II. Ese mismo año su contrato termina y después de negociaciones con Wenzel Sporck sucesor de Durazzo, acepta el puesto de *Kapelmeister* de Adam Patachich obispo de Grosswardein ahora Rumania.

Dentro de sus actividades estaban la composición de conciertos, música sacra, óperas y puestas para teatro y debido a su recomendación, se creó un pequeño teatro.

En 1770 es nombrado caballero de la Espuela de Oro por recomendaciones del príncipe obispo Philipp Gotthard von Schaffgotsch, quien ese mismo año le consiguió empleo como *Forstmeister* en el principado de Nysa.

Como *Kapelmeister* en Johannisberg construyó un pequeño teatro cerca de la torre del castillo, donde compuso y presento conciertos y galas de ópera al estilo Italiano; hasta que Schaffgotsch lo cerró en 1776.

El 3 de marzo de 1772 se casa con la soprano húngara Nicolina Trink y el 5 de junio, tres años más tarde la Emperatriz María Theresa le concede un título nobiliario, con el cual adquiere el nombre adicional: Von Dittersdorf.

---

<sup>15</sup> Información disponible en: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz11421.html>, con acceso el 13 de marzo 2014

Ditters viaja a Viena en 1786 donde tuvo una estancia larga, fue bien recibido y dirigió el oratorio *Giobbe* a beneficio de la *Tonkünstler-Societat* donde formó un cuarteto con Mozart, Vanhal y Haydn.

Con sus doce sinfonías basadas en la metamorfosis de Ovidio y la ópera *Der Apoteker und der Doctor*, Ditters comienza a tener éxito financiero.

En 1787 regresa a Johannisberg y descubre que los grandes artistas habían sido reemplazados por principiantes, esto no le impidió seguir adelante y establecer un teatro autosuficiente a las afueras de Jauernig pero fue oficialmente retirado de su puesto como *Amtshauptmann* por una orden fechada el 17 de julio de 1788 aunque hay documentos que especifican que siguió trabajando hasta 1795.

Invitado a Berlín por el rey de Prusia en 1788, en esta misma fecha Ditters comienza a sufrir la enfermedad conocida como gota. Durante su visita en 1789 se presentaron nuevas sinfonías, su obra más famosa *Apotheker und der Doctor* y el oratorio *Giobbe* para beneficio de Ditters pero sin recibir ofertas de trabajo.

Las circunstancias en Johannisberg mejoran a la llegada del Emperador Leopoldo II lo que permite al príncipe obispo Schaffgotsch trabajar por dos nuevas administraciones. En 1794 los detractores de Ditters persuaden a Schaffgotsch para que lo excluya de la corte. Con la muerte de Schaffgotsch en 1795, Ditters queda desprotegido y recibe una pensión mínima.

A pesar de su mala salud compone muchas obras en los últimos años de su vida, entre sinfonías, obras para teclado y una *misa solemnis* dedicada al sucesor de Schaffgotsch, además de obras teatrales para el Duque Friedrich August Von Braunschweig-Oels.

En mayo de 1797 enfermo y empobrecido acepta asilo en el castillo del barón Ignaz Von Stillfried's en Boemia y sus últimos meses los pasa en Neuhof otro castillo de Stillfried. Dos días antes de su muerte termina de dictar su autobiografía a su hijo.

### 2.3. Analisis.

#### Concierto para contrabajo y orquesta en Mi Mayor

Karl Ditters Von Dittersdorf

Fue escrito en 1767 y es uno de los conciertos para contrabajo más importantes junto a los compuestos por: Johann Baptist Vanhal, Domenico Dragonetti, Sergei Koussevitzki y Giovanni Bottesini. Al parecer Dittersdorf escribió dos conciertos para el instrumento, uno de ellos esta designado como *Concerto per il violone* y el otro como *Concerto per il Contrabasso*. Ambos conciertos fueron compuestos para el contrabajista Friedrich Pischelberger, quien también se encargó de estrenarlas. Friedrich fue Integrante de la orquesta de Dittersdorf en Grosswardein.

El concierto, se compone de tres movimientos: *Allegro moderatto*, *Adagio*, *Allegro*.

El primer movimiento *Allegro moderatto*, inicia con una introducción de 20 compases, que presenta el tema principal distribuido entre las voces de los violines y la flauta, que interpretará posteriormente el contrabajo, todo en la tonalidad de Mi mayor. El tema del contrabajo se presenta en los primeros 6 compases.

Este tema es de carácter elegante y casi dancístico, en su desarrollo se va enriqueciendo por notas de dieciseisavos que le dan mayor movilidad, ligereza y colorido. Una breve

progresión melódica permite la modulación de la obra hacia 5º grado (Si mayor). Un puente de 7 compases que repite un motivo constante, permite reafirmar la modulación. El nuevo tema inicia con un motivo que se traslada por medio de inflexiones del 5º al 1º grado, inflexión al 6º grado y al 5º grado con un breve desarrollo de 6 compases. Un puente de 9 compases a cargo de la orquesta, conduce a la presentación del tema inicial ahora en 5º grado (Si mayor) de forma literal los primeros 6 compases.

The image displays a musical score for Violins, Flute, and Basses. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violins and Flute (Viol. + Fl.), Combustion (Comb.), First Violin (I. Viol.), Second Violin (II. Viol.), and Basses (Bässe). The second system includes staves for First Violin (I. Viol.), Combustion (Comb.), Second Violin (II. Viol.), and Basses (Bässe). The score features various dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*, and includes a *cresc.* marking. The notation includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

La siguiente parte del tema, es una variación modulante con inflexiones a Mi mayor y a Do sostenido menor. Posteriormente a Sol sostenido menor, a Fa sostenido menor, y finalmente conduce a Sol sostenido menor para presentar parte del tema en esta tonalidad. El tema vuelve a iniciar en la tonalidad original de Mi mayor para después presentar la segunda parte del tema que aparece de forma progresiva y modulante de Mi mayor a La mayor, Fa sostenido a Si menor, Sol Sostenido a Do sostenido menor, de La mayor a Re sostenido menor, para finalizar en Mi mayor, y continuar en Si mayor, y presentar los temas restantes y la *cadenza* en la tonalidad de Mi mayor. El carácter del tema mantiene casi constantemente sus cualidades iniciales, a pesar de las variaciones presentadas por el compositor.

El segundo movimiento *Adagio*, comienza con una introducción de 15 compases, de orquesta sola, en la tonalidad de La mayor, siendo nuevamente los violines y la flauta los encargados de presentar este tema de carácter cantabile, que posteriormente presentará el contrabajo. El tema inicia en la tonalidad de La mayor, con una duración de 16 compases, a partir del octavo compás, una serie de inflexiones comienza a marcar el

cambio de tonalidad a Mi mayor, concluyendo los 8 últimos compases en ésta tonalidad. El tema se vuelve álgido, con mayor paso de notas y adornos. El siguiente desarrollo de 19 compases, en Mi mayor los primeros cuatro compases, contiene una serie de inflexiones a Si menor para finalmente retornar a La mayor y mantenerse así los subsecuentes 11 compases hasta la cadenza, creada con material melódico de algunos elementos del tema, muy variados en su forma. Pasada ésta última, solo resta una coda a cargo de la orquesta con duración de 9 compases en la tonalidad inicial.

El tercer movimiento *Allegro*, Se compone de una introducción, parte A, desarrollo, y reexposición. La introducción presenta el tema en 32 compases de orquesta distribuido entre las cuerdas y la flauta. El contrabajo presenta el tema inicial, compuesto principalmente de arpeggios, en su primera parte (16 compases) la conclusión del tema (en 8 compases) se compone de octavos y dieciseisavos en ordenamientos diversos, todo esto en grados principales de la tonalidad de Mi mayor.

El tema es de carácter ligero y lúdico. El desarrollo en sus primeros 12 compases, juega con inflexiones a 5º grado para finalizar con dominante en segundo grado. Los siguientes 31 compases serán por tanto en la tonalidad de Si mayor. Este desarrollo utiliza elementos de la segunda parte del tema inicial, con variaciones diversas y tensiones cromáticas en 5º grado. Los siguientes 18 compases del desarrollo, presentan un juego de pregunta respuesta, usando elementos de la primera parte del tema original, marcados principalmente por la orquesta. Los siguientes 10 compases del desarrollo, continúan en Si mayor, con elementos sencillos en el tema, al término de esta parte, continúa una serie de inflexiones, a manera de progresión con un motivo en dieciseisavos en arpeggios, que transmuta a las tonalidades de Do sostenido menor, Fa disminuido, Mi mayor, La mayor, Re mayor, para finalizar en Sol sostenido como 5º grado de Do sostenido menor,

The image shows two systems of musical notation. The first system includes staves for I. Viol., Fl. 4on., and II. Viol., Bässe, Cemb. The second system includes staves for woodwinds and strings, with 'cresc.' markings indicating dynamics.

todo esto a lo largo de 14 compases. Los siguientes 7 compases, funcionan para definir la tonalidad de Do sostenido menor. El siguiente puente, parte de la orquesta sola, funciona para retornar a la tonalidad original por medio de una progresión modulante que pasa por las tonalidades de Sol sostenido menor, Fa sostenido menor y finalmente Si mayor como 5º grado de mi mayor, esto a lo largo de 6 compases, los restantes 8, sirven para definir la tonalidad original.

The image shows two systems of musical notation. The first system includes staves for +Fl. and +Vln. The second system includes staves for +Hr. and Tutti markings.

Nuevamente aparece el tema inicial, con variaciones en su segunda parte. Los últimos 21 compases, funcionan a manera de coda, jugando con la parte arpegiada del motivo inicial. El tema melódico no presenta contrastes fuertes en sus variaciones, jugando con figuras de dieciseisavos y ordenamientos diversos.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, featuring woodwinds, strings, and piano accompaniment. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It consists of three systems of staves.

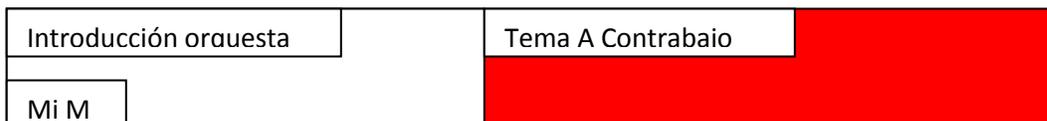
**System 1:** The top staff is for Bassoon (Bass). The middle staff is for Flute (Fl.) and Violin (Viol.), with the instruction "Viol. (soli)". The bottom staff is for Horn (Hr.) and Piano (P). The dynamic marking is *mf* "etwas belebter". The piano part includes the instruction "Hüsse".

**System 2:** The top staff is for Bassoon (Bass). The middle staff is for Flute (Fl.) and Violin (Viol.), with the instruction "Tutti". The bottom staff is for Horn (Hr.) and Piano (P). The dynamic marking is *f*.

**System 3:** The top staff is for Bassoon (Bass). The middle staff is for Flute (Fl.) and Violin (Viol.), with the instruction "Str.". The bottom staff is for Horn (Hr.) and Piano (P), with the instruction "Cemb.". The dynamic marking is *pizz.*

# Concierto

## I. Allegro Moderato



## II. Adagio



### III. Allegro

Introducción		Tema	
Mi M			

Prog	Desarrollo	Pregunta y respuesta	Desarrollo	Puent
	Si M			

Tema		Coda	
Mi M			

#### 2.4. Sugerencias técnicas.

En el concierto para contrabajo y orquesta en mi mayor, se debe aplicar una articulación elegante, corta, que ofrezca a la melodía la capacidad de desarrollar un fraseo claro al momento de interpretarlo.

En el primer movimiento como en el tercero, las figuras de dieciseisavos son un recurso común y aparecen generalmente haciendo grandes cambios de cuerda, lo que aumenta el grado de dificultad en su ejecución, para tocar estos pasajes se debe evitar alargar las notas, pues esto causa pérdida de control de la mano derecha; la manera de solucionarlo es hacer la articulación del arco corta y ligera.

El arpeggio del tema principal del primer movimiento debe tener la intención de una fanfarria. Es recomendable tocarlo en cuarta posición, continuarlo con la séptima, apoyándose con el pulgar para tocar el tercer grado, con esta digitación, se evitan movimientos innecesarios tanto en la mano izquierda como en la derecha.

El segundo movimiento es delicado, cantábile, con frases largas que provocan un sentimiento melancólico.

Se sugiere utilizar el ataque de arco *détaché*, vibrato ligero y no alargar la duración de las notas, para evitar terminar en un *tempo* más lento del establecido.

En el tercer movimiento y la cadencia del primero, aparecen intervalos de tercera que se tocan con cuerdas dobles, se tiene que tener cuidado especialmente con la afinación, para lograrlo, se practican por separado las voces hasta tener la afinación correcta, después, las voces se unifican, este ejercicio también se debe practicar con escalas. Al estudiarlo de esta forma, se logra identificar con mayor claridad la distancia entre el primer y tercer grado.

3.-Variaciones *Nel cor piú non mi sento*

Para contrabajo y piano

Giovanni Bottesini

(1821-1889)

(arieta de G. Paisiello)

### 3.1 ROMANTICISMO

Se desarrolla en Alemania en la última década del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX donde tuvo su mayor auge. Pretendiendo ser una revolución literaria paralela a la revolución de 1789.

El adjetivo romántico proviene de *romançe*, cuyo significado literario es el de un cuento o poema medieval que trataba de sucesos históricos o personajes, y que estaba escrito en alguna de las lenguas romance. Por consiguiente, cuando comenzó a utilizarse la palabra romántico a mediados del siglo XVII, llevaba la connotación de algo remoto, legendario, ficticio y maravilloso.<sup>16</sup>

El romanticismo representa una ruptura con la tradición, con la jerarquía de valores culturales y sociales, en nombre de una libertad auténtica. Se presenta como un desequilibrio a favor del individuo, de un sentimiento íntimo. Aspira a trascender tiempos inmediatos, a aprehender la eternidad, a retomarse y a proyectarse a través del mundo y del cosmos. Acaricia la libertad, el movimiento, la pasión y persigue lo inalcanzable. El arte romántico está habitado por un espíritu de ansias de anhelo de una realización imposible.

El romanticismo crea una inquietud política que orilla a que se produzcan movimientos revolucionarios. En España el ciclo pre revolucionario de 1820 y en Francia 1830 la revolución de Julio destrona la antigua dinastía de los Borbones y Luis Felipe comienza su reinado como monarca limitado. En la revolución de febrero de 1848 se derroca al gobierno de Luis Felipe, se proclama la segunda república y es elegido presidente Luis Napoleón, que es llamado Napoleón tercero tras ser nombrado emperador en 1852 y abdica al ser derrotado en la guerra francoprusiana en 1870 año en el que se forma la tercera república. En Italia a causa de la rebeldía contra el poder austriaco que mantenía como provincias del imperio a Lombardía y a Véneto, y regidos por archiduques austríacos a Parma, Módena y Toscana, se crea una percepción colectiva de unificar al país.<sup>17</sup> Estos acontecimientos crean una conciencia de nación y nacionalista que lucha por la Libertad, Independencia y unificación de Italia constituyendo así al *Risorgimento*.

En México se consuma la Independencia en Septiembre de 1821. De 1821 a 1823 se intenta construir un Imperio con Iturbide al frente. Entra en vigor la Constitución de 1824;

---

<sup>16</sup> Grout, Donald y Palisca, Claude. (2004). *Historia de la música occidental 2*. Madrid: Alianza

<sup>17</sup> Piojan, José. (1980). *Historia universal*. España: Salvat

se declara como primer presidente de los Estados Unidos Mexicanos a Guadalupe Victoria, e inicia la república federal. En 1833 Antonio López De Santa Anna ocupa como primera de once veces la presidencia. Texas se separa de México en 1835 y se anexa a Estados Unidos DeNorte América en 1845. La primera invasión francesa es en 1838 conocida como la guerra de los pasteles. Juárez entra a la Ciudad de México en 1867 y restaura la Republica. A su muerte, lo sucede Sebastián Lerdo de Tejada de 1872 a 1876. Porfirio Díaz ocupa la presidencia de 1876 a 1880 y de 1884 a 1911.

A partir de Napoleón, los príncipes no tienen influencia sobre la creación artística, el siglo XIX está a salvo del totalitarismo estético. Las leyes sobre la propiedad literaria y artística se han promulgado y establece la legitimidad del derecho del autor pero sin dar al creador los medios prácticos para defenderlo.

Las artes tienden a mezclarse; la poesía aspira a adquirir atributos de la música y esta las características de la poesía. Se reivindica el *sturm und drang*<sup>18</sup> con su insistencia en el cultivo del sentimiento, su rechazo de lo razonable y proclama el culto a la más absoluta libertad del espíritu.

La revolución que experimenta la pintura se produce fundamentalmente en el paisaje. El cambio, en primer lugar, es pintar a la naturaleza por sí misma, en segundo anteponer el color como elemento sensible al dibujo, identificado con el elemento racional que consideraban esencial en la pintura. La acuarela alcanza su mayor desarrollo en Inglaterra, y en 1804 se funda la *Water-colour Society*.

Esta técnica se exporta a Francia con la colaboración de –David Cox, Thomas Girtin, Hermanos Fielding, Gericault y Delacroix fueron los primeros adeptos al sistema. En 1840 Charlet publico *Reflexion sur l'aquarelle*, texto que ponía de manifiesto la aceptación de la técnica y su fluidez frente a la opacidad de los colores al óleo. La caricatura alcanza gran perfección con Daumier, y hay grandes logros técnicos en procedimientos gráficos como: grabado en relieve sobre madera, grabado en bajo relieve y la litografía (recién introducida).

La etapa de transición entre clasicismo y romanticismo está a cargo de Thèodore Gèricault (1791-1824); los temas de sus cuadros están tomados de la vida contemporánea. Su pintura *Escena de naufragio (Medusa)* se considera por su tema y forma de realización como uno de los grandes cuadros del romanticismo.

---

<sup>18</sup> Candé, Ronald(1981).: *Historia universal de la música*.(2 tomos) MADRID: Aguiar

En la primera mitad del siglo XIX se comienza a sentir interés por la música del pasado. Para Víctor Hugo y Mazzini; Palestrina es considerado como creador de la música moderna. En 1802 se publican las primeras biografías de Bach.

Por otra parte el compositor deja de componer para un auditorio limitado, organiza conciertos en su provecho, ejerce profesiones anexas como, crítico, profesor, etc. La función de la música deja de ser social y comienza a ser cultural.

La literatura Romántica dio una gran contribución a la renovación de los temas musicales. Muchos compositores se inspiraban en poemas de Ossian y Schiller. Las obras literarias más importantes de la época constituyen una gran influencia para los compositores. Los poemas de Mignon de *los años de aprendizaje de Wilhem Meister* de Goethe a Schubert y Liszt; el *Fausto*, también de Goethe a Berlioz; la rebeldía de Lord Byron el *Manfred* de Schumann; W. Scott y Víctor Hugo a Donizetti.<sup>19</sup>

La manera en que los compositores románticos juntan la música con las palabras, es reflejada en la importancia que asignan al acompañamiento instrumental de la música vocal como Schubert y Schumann en sus *lieder*.

El elemento extra musical especialmente el poético, sale al encuentro de la época y su cultura literaria. El romanticismo reclama vivencias absolutas que sean enfatizadas por la música. De esta manera surge la sinfonía programática y el poema sinfónico.

La música instrumental y la fuerte orientación literaria dan origen al término, *Música Programática* que era música instrumental asociada a un tema poético, descriptivo o narrativo.

A diferencia de la sinfonía programática, Liszt comprendió que una obra de un solo movimiento continuado de tipo más o menos libre lo atraía más a consideraciones formales y le permitía amoldar mejor la forma al pensamiento, a esta forma la llamo *poema sinfónico*.

Es importante mencionar que en este periodo la ópera es el medio de expresión por excelencia, no solo por la unión de drama y música, sino porque permite ampliar la capacidad expresiva de la música.

Giacomo Meyerbeer, compositor representante de la ópera romántica, trato de desarrollar un estilo internacional tomando el virtuosismo vocal italiano, la elaboración

---

<sup>19</sup> Gras, Menene.(1983) *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona:Montesinos

orquestal alemana y lo relacionado al teatro francés. El propósito de Meyerbeer era conseguir una ópera histórica que no solo hablara de personajes conocidos, sino de acontecimientos importantes como el asesinato de *Los hugonotes*, con el trasfondo de la matanza de San Bartolomé.

### 3.2. GIOVANNI BOTTESINI.

Nace el 22 de noviembre de 1821 en Crema Italia, región de Lombardía. De familia de músicos. Su padre, Pietro Bottesini, clarinetista e interesado en la composición. Giovanni Botttesini fue el tercero de cuatro hijos: Luigi, violinista y compositor, Cesare violinista y compositor de orquesta y Ángela; pianista y cantante.

A los cinco años inicia sus estudios de violín con el sacerdote Carlo Cogliati, primer violín de la *Capela del duomo* y director de la academia musical de Crema. Hasta los catorce años toca los timbales en la orquesta del teatro social de Bérgamo y Brecia, participa como violinista sustituto y forma parte del coro del *duomo* de Crema como soprano.

Ingresa al Conservatorio de música de Milán el primero de noviembre de 1835. Debido a la familiaridad con los instrumentos de cuerda frotada, opta por el contrabajo. Su maestro de instrumento fue Luigi Rossi. Por haber terminado la carrera de instrumento y composición tres años antes de lo establecido, el conservatorio le otorga un premio de trescientas liras. Con este premio y un préstamo de su primo Rachetti, compra, por sugerencia del contrabajista Arpesani, un contrabajo de tres cuerdas construido por Carlo Antonio Testore en 1716.

En 1840 debuta exitosamente como solista en el Teatro Social de Crema, esto le genera muchos compromisos en Italia y Viena. El 21 de abril de ese mismo año presenta en el Anfiteatro Mauroner y en el Teatro comunal di Trieste, su *Fantasia sonámbula* y *Fantasia Straniera* para contrabajo. El siguiente año es nombrado contrabajista principal en el Teatro filarmónico de Verona, donde conoce y entabla una larga amistad con Giuseppe Verdi, quien le aconseja seguir una carrera como solista.

Por petición de la duquesa Samoyloff, el 12 de diciembre de 1843 ofrece, junto al pianista Stefano Golineli, un concierto en la corte de la duquesa María Luisa de Parma. Al terminar este, se le define como el Paganini del contrabajo, como lo narra la *Gaceta Musical de Milano* del 17 de diciembre.<sup>20</sup>

El 23 de Junio de 1846 ofrece un concierto en Milán al lado del violinista Arditi. El conde Giulio Litta, en agradecimiento a esa presentación, le obsequia a Botessini, un contrabajo.

---

<sup>20</sup> Nello Vetro, Gaspare (1989) *Giovanni Bottesini: 1821-1889*.Parma: Centro studi e ricerche dell'amministrazione dell'Università di Parma. Disponible en: [www.vitoliuzzi.com/giovanni-bottesini-1821-1889-by-gaspare-nello-vetro-1st-part](http://www.vitoliuzzi.com/giovanni-bottesini-1821-1889-by-gaspare-nello-vetro-1st-part) con acceso el 20 de mayo 2014

El hermano del conde, Antonio Litta, obsequia a Arditti un Stradivarius. El Dos de septiembre de ese mismo año, debido a la difícil situación económica que padecían,

Bottesini y Arditi se embarcan rumbo a Cuba, asociándose con Francisco Marty y Torrens, Empresario del Teatro de Ópera de La Habana. Bottesini es contratado como contrabajista principal y Arditi como primer violín y director de la orquesta. Hace giras con la compañía por Estados Unidos y Cuba tocando en los intermedios como solista.

En 1850 es nombrado miembro honorario de la *Philharmonic Society* de Nueva York, y en ese mismo año forma su propia compañía, La *Bottesini's Italian Company*, con la que hizo una gira por algunas ciudades de Estados Unidos. El 30 de mayo de 1853 formando parte de una orquesta dirigida por Berlioz, en la Philharmonica Society, se toca la *Quinta Sinfonía* de Beethoven seguida de su *Concierto para contrabajo y orquesta en fa sostenido menor*. Un par de años después, el quince de noviembre de 1855, dirige junto a Berlioz y con cuatro directores más simultáneamente, una orquesta de 1200 integrantes en la Exposición internacional de París.

En enero de 1854 viaja a México como compositor de la Compañía de Ópera Italiana de Rene Masson y musicaliza el *Himno Nacional Mexicano* creado por Francisco González Bocanegra. El gobierno Mexicano, interesado en crear un Conservatorio Nacional de Música, lo nombra presidente de la comisión para examinar a los interesados en la plaza de director.<sup>21</sup>

Antonio López de Santa Anna, presidente de México, lo comisiona a viajar a Estados Unidos para contratar una compañía de ópera y estrenar el *Himno Nacional* el quince de septiembre de 1854. Como resultado de esta comisión, viene a México la soprano que estreno la *Novena Sinfonía* de Beethoven, Enriqueta Sontang, Condesa de Rossi, que fallece semanas después del estreno del Himno debido a una epidemia de cólera.

El estreno del *Himno Nacional* estaba programado para el 15 de septiembre de 1854, Bottesini, aprovechando el regreso de Santa Anna a la capital después de una desastrosa campaña militar contra los liberales, se adelanta y estrena por su cuenta el *Himno*

*Nacional* el 17 de Mayo, compuesto por González Bocanegra y con su propia música. En esta fecha se entona por primera vez el Himno, sin tener carácter oficial. El estreno oficial

---

<sup>21</sup> Álvarez Molina, Daniel y Bellinghausen, Karl. (2004) *Más si Osare un extraño enemigo*.CL aniversario del himno nacional mexicano. Antología conmemorativa, 1854-2004. México: Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, Editorial Océano y Conaculta Inah.

del *Himno Nacional mexicano* fue el 15 de septiembre de 1854, con los versos de Francisco Gonzáles Bocanegra y música de Jaime Nunó.

En Milán es presa de una serie de estafas que casi lo llevan a la ruina, realizadas por un tal Vaccaro, que se hacía pasar por agente del Teatro Real de Madrid. (Este acontecimiento fue reportado por la *Funfulla* de octubre de 1877). Bottesini llegó a ganar por concierto cerca de 500 Liras, casi lo equivalente a lo que ganaba un maestro rural en un año. Pero los problemas que tenía con el juego y la incapacidad de negar ayuda económica, especialmente a su familia, lo mantienen en un estado de necesidad. La ayuda que brindaba no solo era económica, también se prestaba a regalar música para que la presentaran con su propio nombre.

Como director Bottesini tiene una gran importancia dentro de la revolución musical en Nápoles, pues con sus conciertos populares hizo escuchar por primera vez las Sinfonías *Pastoral* y *La heroica* de Beethoven, así como las obras más clásicas de Mozart y de Haydn. Esta música provocó una revolución en la clase artística, y se hicieron necesarios estudios de compositores, de quien no se sabía o no se quería comprender, debido a la diferencia y prejuicios de la escuela.

Funda la *Societá del Quartetto Napoletano* junto a Taglioni, Krakamp, Pinto, Paolo Bouble, Merola y setenta socios más. El catorce de septiembre de 1862 se ejecuta el primer concierto con el *Septeto para vientos y cuerdas*, en mi bemol mayor Op. 20 de Beethoven, el *Cuarteto de cuerdas No. 6* en si bemol mayor k. 159 de Mozart y el *Quinteto No. 1* en do menor dedicado a Mercadante, de Bottesini. Esta sociedad dura sólo nueve meses y vuelve a formarse en 1881 con el nombre de Bellini.

Su método para contrabajo de tres cuerdas fue publicado en 1869 por el editor Escudier. Este consta de dos partes: la primera, para orquesta, y la segunda para solista. En 1870 es publicado por Ricordi en italiano, y en 1872 en inglés por la casa *Lemoine* de Londres, después fue publicado en Estados Unidos.

Al morir su hermano Luigi (1877), Bottesini le dedica su *Misa de réquiem*, que había compuesto un año antes en el Cairo. Esta fue estrenada sin la parte femenil, pues los monjes no permitían mujeres en la iglesia. En junio de 1881 la *Misa de réquiem* se presente en la exposición de música de Milán y es condecorada con la medalla de oro.

Aunque su estado de salud no es bueno, en enero de 1889 asume la dirección del conservatorio de Música de Parma, continúa dirigiendo la temporada lírica en el teatro, y en marzo presenta su *quinteto número 3 para dos violines, dos violas y cello*.

Después de tres días de estar en coma, el siete de julio de 1889 muere a causa de una cirrosis hepática, al siguiente día se celebró el funeral que fue auspiciado por la *Comune di Parma*, pues no dejó ni un solo centavo.

Dos años después la *Comune di Parma* le dedica una capilla fúnebre donde descansan sus restos al lado de Nicolo Paganini, los hermanos Campanini e Ildebrando Pizzeti.

### 3.3. ANALISIS.

*Variaciones Nel cor piú non mi sento.*

(Arietta proveniente de la opera *La Molinera* Giovanni Paisiello.)

El texto es el siguiente:

<b>Nel cor piú non mi sento</b>	<b>No más siento en mi corazón</b>
Nel cor piú non mi sento	No siento más en mi corazón
brillar la gioventù	brillar la juventud
cagion del mio tormento	la razón de este tormento mio,
amor, sei colpa tu.	amor, es culpa tuya.
Mi pizzichi, mi stuzzichi	me pellizcas, te burlas de mí
mi pungichi, mi mastichi	me punzas, me masticas
che cosa è questo? ahimè!	¿Qué cosa es esto? ¡ay de mí!
pietà, pietà, pietà!	¡piedad, piedad, piedad!
amore è un certo che,	Amor es cierto que
che disperar mi fa.	me haces desesperar.

La pieza de Bottesini consiste en variaciones sobre la arietta anterior. En la tonalidad de Mi mayor, se compone de una breve introducción, tema en dos partes, tres variaciones y una coda.

La introducción utiliza partes del tema, en diferentes voces, con inflexiones a Re Mayor, a Fa sostenido para concluir en Si como dominante de Mi mayor.

El tema se divide en tres partes, los primeros 8 compases se desarrollan en grados principales. La segunda parte contiene inflexiones a Fa sostenido menor, y a quinto grado a lo largo de 6 compases, concluyendo posteriormente con el tema inicial variado en 6 compases. La melodía, dada su naturaleza de procedencia, es de carácter cantáble, ligero en figuras rítmicas de octavos y cuartos.

CONTRABBASSO

*p armonici*

*sempre cresc.....*

*f p p mp*

La primera variación conserva casi idéntico el acompañamiento armónico, respetando la forma de los temas. La variación melódica consiste principalmente de bordados, cromatismos y arpegios, con valores de dieciseisavos, en ordenamientos ascendentes y descendentes a manera de escala y arpegio principalmenten.

Variaz. I.

*Variaz. I.*

*p*

*tratt. un po' a tempo*

*colla parte a tempo*

Un puente de 4 compases conduce a la variación segunda, con una ligera inflexión a segundo grado.

The image displays two systems of musical notation. The top system consists of three staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 'Mosso'. It begins with a 4-measure bridge. The second and third staves are piano accompaniment, with the second staff starting with a forte 'f' dynamic. The bottom system is a grand staff (treble and bass clefs) showing a variation of the piece. It features a melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef, with a piano 'p' dynamic marking.

La segunda variación, respeta de igual forma, el esquema armónico original, variando el acompañamiento, a una forma más escueta, presentando solo los acordes principales en los tiempos más fuertes. La variación melódica, es a “dos voces”, presentando el tema en la parte aguda, acompañado de ordenamientos, saltos y arpeggios en la parte grave, en los espacios dejados por el tema.

The image shows the musical score for the second variation, labeled "Varias. II.". It consists of two systems of music. The first system includes a violin part at the top and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part features a simple, rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the violin and piano parts, with the piano accompaniment maintaining its simple structure. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Un puente similar al anterior, solo con variaciones melódicas, conducen a la tercera variación.

La tercera variación, de igual forma que las anteriores, respeta la estructura armónica original. El acompañamiento del piano, es simple, apegado completamente a las variaciones melódicas. Éstas últimas se componen de fragmentos de la melodía con escalas, arpeggios y ordenamientos, con un tempo más caprichoso, con variaciones en el carácter y varios calderones.

The image shows the musical score for the third variation, labeled "Varias. III.". It consists of two systems of music. The first system includes a violin part at the top and a piano accompaniment in the lower staves. The violin part is more complex, featuring scales, arpeggios, and various ornaments. The piano accompaniment is simple and follows the melodic lines of the violin. The second system continues the violin and piano parts, with the piano accompaniment maintaining its simple structure. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Performance instructions include "ben staccato a mezz'arco", "p", "poco rall.", and "poco rall.".

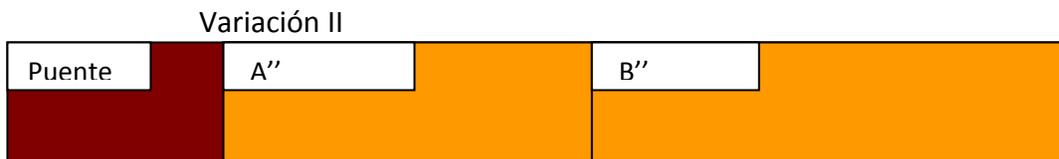
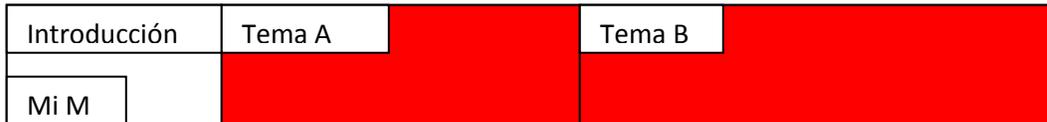
La *coda* inicia de forma súbita. La estructura se compone de una secuencia armónica que atraviesa por los grados 1º, 1º7, 4º, 4ºar, 5º7, con repetición, la parte melódica presenta figuras de seisillo, con variaciones en arpeggio.

The image shows a musical score for a Coda section. It consists of two systems of staves. The top system includes a bass staff with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a piano staff with chords and a melodic line. The bottom system continues the piano and bass staves. Dynamic markings include *Oppp*, *pp*, and *pp*. The tempo is marked *Mosso*.

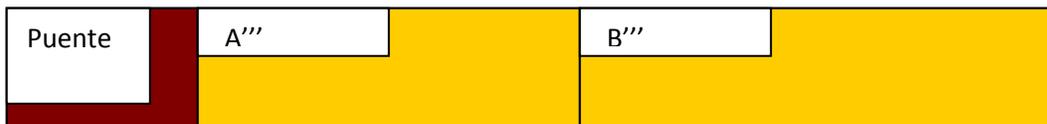
El resto de la *cadenza* utiliza la secuencia inicial del tema y lo convierte en una forma conclusiva. El contrabajo presenta nuevamente parte del tema inicial, los últimos 6 compases marcados como *Mosso*, presentan el final de la obra.

The image shows a musical score for the final section of the cadenza. It consists of two systems of staves. The top system includes a bass staff with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a piano staff with chords and a melodic line. The bottom system continues the piano and bass staves. Dynamic markings include *p*, *cresc.*, *ff*, and *stent.*. The tempo is marked *Mosso*.

## Tema y Variaciones



### Variación III



### 3.4. Sugerencias técnicas.

En esta obra, las cuestiones técnicas de cada variación son más complejas, y requiere diferentes formas de abordarlas. En todas las variaciones se debe identificar las notas del tema original, para tener claro hacia qué dirección llevar las frases. Después definir una digitación cómoda, sobre esto se sugiere tocar sin ligaduras para dar la articulación correcta a los dedos de la mano izquierda. Hay que recordar que es una obra escrita para voz, por lo tanto se debe recurrir a su naturaleza lírica para poder interpretarla con la flexibilidad que lo haría la voz humana.

En la primera variación el golpe de arco que requiere mayor atención se llama *Richochet*; se ejecuta con un movimiento continuo del arco en una sola dirección, la dificultad consiste en que debe ir rebotando y las notas deben escucharse claramente. El método para lograr dominar este golpe de arco, es estudiando escalas juntando notas en grupos, primero de dos, después ir aumentando notas a cada grupo hasta lograr tocar la escala completa, en la mano derecha el dedo índice va controlando el rebote del arco.

Lo complejo de la segunda variación son los grandes saltos que se hacen para llegar del registro agudo del instrumento al grave, estos cambios de registro forman melódicamente un dialogo de carácter lúdico entre ellos, que da oportunidad a hacer grandes cambios de *tempo* y dinámica, otorgando movilidad un tanto sorpresiva al fraseo.

En la coda que está en la última variación se presentan los arpeggios, y se deben tocar con el golpe *Balzato*. Este golpe de arco se utiliza para imitar de manera remota a una Arpa, y se debe pasar el arco de una cuerda a la otra, de manera que lo haga brincando, (un poco parecido al *Ricochet*). Para lograr este golpe hay que estudiarlo primero; pasando el arco cuerda por cuerda pero suelto, después; ligado y pasarlo con un solo movimiento empujando y jalando, al final; de la misma manera que lo anterior, pero rebotando el arco cuerda por cuerda e incrementando la velocidad de manera progresiva.

4.- *Klangstücke* para contrabajo solo  
Bert Poulheim  
(1952-2006)

#### 4.1. SIGLO XX.

Para la última década del siglo XIX la sociedad había vivido cambios económicos, sociales, políticos e ideológicos. La música no podía ser ajena a estos cambios y al conjunto de reglas que la dominó en los siglos anteriores. La música del siglo XX es básicamente opuesta a los principios en los que se basaba en los periodos culturales pasados. Esto afectó en las formas musicales, elementos melódicos y rítmicos e instrumentación. Pero el efecto más radical fue en el campo armónico, concretamente en la tonalidad.

La desmitificación de que la tonalidad era un principio inmutable se debe en parte al descubrimiento de la música antigua, medievales y de países no europeos.

La busca del nuevo lenguaje se puede resumir en dos direcciones. La que se aparta de la función tonal y sustituía la tonalidad armónica por otra de carácter melódica y, la que se orienta hacia la tendencia atonal debido a la emancipación de la disonancia. Teniendo como exponentes en la primera a Debussy y en la segunda a Schönberg.<sup>22</sup>

Durante el periodo de 1890 a 1900 aparecen compositores que buscan romper con el romanticismo tardío y encontrar nuevas formas de expresión. El primero es el Austriaco Gustav Mahler, en cuyas obras expansiona la tonalidad sin llegar a perder el control de la misma. El compositor Francés Claude Debussy, que renueva el campo melódico, rítmico y crea un concepto nuevo de tonalidad al desvincular a los acordes de su función.

A comienzo del siglo XX surgen una serie de movimientos estéticos que dan una orientación propia y renovada a la música.

El expresionismo: se desarrolla principalmente en Alemania, y reúne un amplio sector de artistas. Entre los que destacan, Georg Trakl, Stefan George, Georges Heim, en literatura; Vasily Kandinsky, Oscar Kokoschka y Franz Marc, en pintura.

El expresionismo musical pretendía desligar la música de los fenómenos objetivos externos, siendo instrumento únicamente de la actividad creadora del compositor y el surgimiento de esta, está ligado directamente con la amistad que tenía Arnold Schönberg con los pintores expresionistas alemanes en especial con el grupo *Der blau reiter*.

---

<sup>22</sup> Albet, Montserrat.(1973). *La música contemporánea*. Barcelona: Salvat

El lenguaje musical del expresionismo es atonal y aparecen de forma independiente los doce grados de la escala cromática. La música atonal abrió el camino a la abstracta, que desembocó más tarde en el *dodecafonismo*.

Entre los músicos expresionistas destacaron especialmente Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton von Webern, trío que formó la llamada *Segunda Escuela de Viena*.

El dodecafonismo: Es una técnica de composición basada en los doce sonidos de la escala cromática. La creación de este método fue obra de Schönberg alrededor de 1923, aunque previamente, el compositor austriaco Joseph Matthias Hauer desarrolló un sistema musical parecido.

En el dodecafonismo todas las notas tienen la misma importancia porque no se puede repetir ninguna por sobre las demás y, por tanto, se pierde la idea de atracción tonal.

Los doce sonidos de la escala cromática se ordenan en una serie a partir de la cual se forma una composición. Estas series se presentan de forma melódica o armónica y en cualquier registro y timbre.

Schönberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern compusieron en un ambiente de incompreensión general, pero al terminar la Segunda Guerra Mundial el método se reveló como la vía que facilitaba escribir la música más significativa de la primera mitad del siglo XX.<sup>23</sup>

Futurismo: Surge en Italia el 20 de febrero de 1909, cuando el escritor F.T. Marinetti publica el *Manifiesto del Futurismo*. Defiende una nueva época caracterizada por las máquinas y el movimiento. En música los precursores son Balilla Pratella y el pintor y compositor Luigi Russolo.

En el *Manifiesto de los ruidos* de Russolo, se aboga por la incorporación de los ruidos a los sonidos musicales tradicionales y que fueran divididos en seis familias:

Tonos, estrépitos, explosiones. Silbidos y siseos. Murmullos, gorgoteos y susurros. Estridores, zumbidos y crepitaciones. Percusiones sobre metales, maderas, pieles y piedras. Voces, gritos, gemidos y risas.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Albet, Montserrat. (1973). *La música contemporánea*. Barcelona: Salvat

<sup>24</sup> Rodríguez, Alicia. (2011). *Música II*. MADRID: Editex

El *Neoclasicismo* surge en la década 1920 como reacción frente al Posromanticismo, el impresionismo y el expresionismo. Supone una vuelta a la claridad formal del clasicismo y al rechazo de una concepción musical cargada de significados subjetivos.

Su objetivo era lograr una música fácil y agradable de escuchar, a partir de la claridad y la simplicidad del lenguaje, melodías sencillas y sin cromatismos, las formas musicales definidas sin desarrollos inútiles y sonoridades penetrantes, riqueza tímbrica pero sin utilizar grandes agrupaciones.

Entre sus mayores representantes figuran, Erik Satie y el *grupo de los seis*, que integraron a su música influencias del *jazz* y el *music-hall*. La única manifestación colectiva del grupo fue el estreno de *Los recién casados de la torre Eiffel*, 1921.

Paralelamente al *Grupo de los seis*, se desarrolla en Alemania el movimiento *Nueva objetividad*. Que en el campo musical significó un retorno a la simplificación del lenguaje después de la atonalidad.<sup>25</sup> La música debía integrarse a la vida cotidiana. Así nace la Música utilitaria, que debía tener como cualidad ser agradable. Entre sus compositores resaltan, Paul Hindemith y Kurt Weill.

Microtonalismo: El microtono es un término que denota un intervalo menor al semitono. La Técnica del microtonalismo consiste en dividir la 8ª más allá de los doce semitonos que consta nuestro sistema temperado (cuartos, sextos, octavos y hasta dieciseisavos de tono). La composición de obras que empleaban los intervalos microtonales comenzó a ser explorada constantemente en la música occidental del siglo XX.

Entre los compositores que emplearon en microtonalismo se encuentran Ivan Wyschnegradski, Feruccio Busoni, Aloys Haba y Julián Carrillo.<sup>26</sup>

Serialismo: Oliver Messiaen fue la figura decisiva en el desarrollo de esta técnica, que consiste en la aplicación del concepto de serie, introducido por el dodecafonismo, pero no

---

<sup>25</sup> Albet, Montserrat.(1973). *La música contemporánea*. Barcelona: Salvat

<sup>26</sup> Burucúa, Jose (2014).*Arte, sociedad y política: Nueva Historia Argentina* (2 tomos). Argentina:Sudamericana.

solo aplicada a la altura de los sonidos sino también a otros parámetros como son la duración, intensidad y timbre.

Música concreta y música electrónica: A mediados del siglo el técnico en sonido Pierre Schaeffer expone su teoría en el *Tratado de los objetos musicales* y establece una nueva forma de hacer música. Para ello utiliza la grabación de sonidos mediante el uso del disco fonográfico y de la grabadora.

El material sonoro que es grabado, puede ser: el sonido del mar, el de la lluvia, el viento, fuego, etc. Y es a lo que se le denomina como sonido “concreto” es decir, natural. Schaeffer utilizó los medios que le brindó la Radio Francesa en París en la cual trabajaba y en 1948 denominó a su música como Música Concreta.<sup>27</sup>

Las primeras obras de música concreta son: *Concierto de ruidos de Schaeffer* 1948 y en 1951 surge el *Grupo de música concreta*. Su existencia fue corta por la insistencia Schaeffer por utilizar solo sonidos concretos.

La música electrónica surge en Colonia en 1950, contemporánea a la música concreta parisiense.

La música electrónica se produce completamente en estudios de grabación, donde los sonidos se crean, procesan y graban electrónicamente. Igual que la música concreta, se suprimen los intérpretes y se carece de partituras. Uno de los compositores más importantes fue Karheinz Stockhausen, que realizó las primeras producciones de música electrónica en la radio de Colonia (Alemania), con sus obras *Estudio I* y *Estudio II*.

---

<sup>27</sup> Castro, M. (2003). *Música para todos: una introducción al estudio de la música*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica

## 4.2. BERT POULHEIM.

Nace en 1952 y muere en 2006 en Berlín, estudió en *Spezialschule für Musik*, y además fue alumno de Ruth Zechlin. En 1968 estudió fagot y piano en la Academia de Música de Berlín, estudia composición con W. Hohense. En 1973 fue fagotista y pianista en la orquesta de la *Volksbühne* de Berlín. Al mismo tiempo da continuidad a sus estudios de composición con A. Asriel hasta 1977. Ese mismo año fue presentada por primera vez una de sus obras en el club de estreno de artistas creativos en Berlín. Fue profesor en la Academia de música y director musical en el Teatro Maxim Gorki de Berlín. En 1979 fue galardonado con el *Hanns Eisler Prize Award*.<sup>28</sup>

Perteneció a la *Asociación de Compositores y musicólogos de la RDA*<sup>29</sup> (República Democrática Alemana) fundada en 1951, esta asociación funciona a partir de 1952 como organización profesional independiente. A partir de 1973, la organización se conoció como *Asociación de Compositores y Musicólogos de la RDA (MRV)* y desaparece en 1990.<sup>30</sup>

Algunas de sus composiciones son:

- *Sinfonía n.º 1* para orquesta
- *Concierto* para fagot y orquesta.
- *Concierto para tuba y orquesta.*
- *Facetas para piano.*
- *Lieder eines jahres(Canciones del año)* para mezzo-soprano y piano.
- *Das Stumme Karussell(El silencioso carrusel)* para mezzo-soprano y piano.
- *Am Samovar (En el Samovar)* para voz y guitarra
- *Virtuoso* para viola y piano.
- *Impresiones* para fagot y piano

---

<sup>28</sup> Disponible en: Trumpf, Klaus.(1989).*Zeitgenössische Music für Kontrabaß solo*.Leipzig: DVfM. Con acceso el 8 de junio 2014

<sup>29</sup> Disponible en: [http://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_klassischer\\_Komponisten\\_in\\_der\\_DD](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_klassischer_Komponisten_in_der_DD). Con acceso el 8 de junio 2014

<sup>30</sup> Disponible en: [http://de.wikipedia.org/wiki/Verband\\_der\\_Komponisten\\_und\\_Musikwissenschaftler\\_der\\_DDR](http://de.wikipedia.org/wiki/Verband_der_Komponisten_und_Musikwissenschaftler_der_DDR) Con acceso el 25 de junio 2014

- *Capriccio* para fagot y piano
- *Miniaturas* para tres trombones.
- *Fantasía Turca* para cuatro trombones y tuba.
- Keine Blasmusik, aber reine Musik para quinteto de metales.
- *Miniaturas grotescas* para tuba sola.<sup>31</sup>
- *Klangstücke* (1987) para contrabajo solo.

Discografía:

1982: *Fagottkonzert (Nova)* mit der Halleschen Philharmonie unter Olaf Koch, 2000: *Swinging Trombones (Koch-Schwann)* mit dem Posaunenquintett, Berlin 2002: *Das Stumme Karussell (Kreuzberg Records)* mit Marion Violet und dem Ensemble Capriccio Nova.

---

<sup>31</sup> Disponible en la página web: [http://de.wikipedia.org/wiki/Bert\\_Poulheim](http://de.wikipedia.org/wiki/Bert_Poulheim). Con acceso el 20 de junio 2014

### 4.3. Klangstütcke

Bert Poulheim

Para contrabajo solo

La obra, se divide en 7 movimientos: Scherzo. Im gleichmässigen Tempo. Mit starkem Gestus. Im ruhigen, getragenen Tempo. Mit sonorer Tongebung. Rezitativ. Wie eine Stretta.

El primer movimiento *Scherzo*, se compone de un tema principal reconocible. Este aparece en cuatro ocasiones, lo cual permite dividir el movimiento en 4 fragmentos delimitados por el tema. En la primera aparición, el tema se presenta de forma directa, con repetición literal, el discurso subsecuente, es sobrio, compuesto por figuras de octavo y cuartos, de saltos amplios y arpeggios, que resulta contrastante con respecto al tema presentado inicialmente.

1. Scherzo

Bert Poulheim  
(1987)

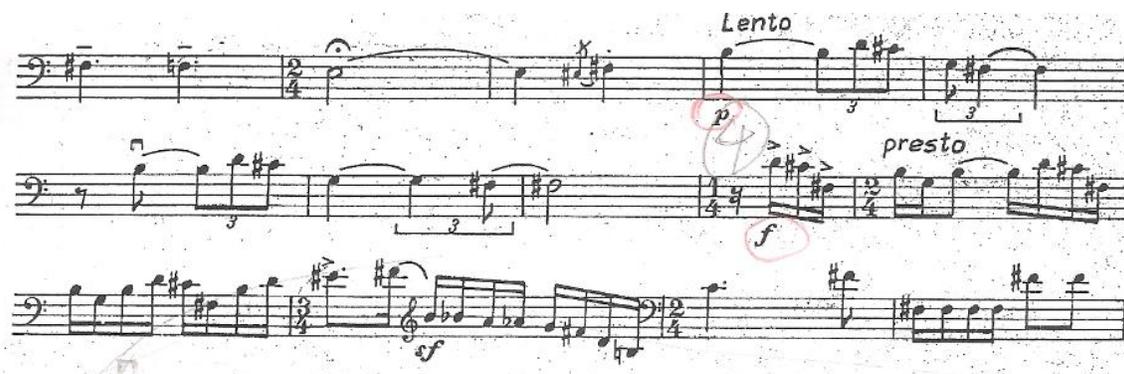
ca 80

mf

ff



Aparece nuevamente el tema con muy ligeras variaciones. El discurso inmediato, es más breve en comparación del anterior, aunque con mayor movilidad por el uso de octavos y dieciseisavos. La tercera aparición del tema inicial, da pauta a un discurso más largo e inquietante por las variaciones melódicas, tímbricas y rítmicas que presenta, elementos como los calderones, trinos, pizzicatti y reguladores, generan una cierta incertidumbre. Un tempo Lento de 5 compases precede a la última presentación del tema, que conduce a un último discurso más resolutivo, en figuras de dieciseisavos plagadas de arpeggios y cromatismos, al parecer tomados del tema inicial.



El final es abrupto y contrasta con los elementos mostrados anteriormente. Este movimiento inicial puede considerarse atonal, con algunos elementos melódicos persistentes.

El segundo movimiento, Im gleichmässigen *Tempo* (en tempo regular), inicia con una construcción en armónicos artificiales, que van aumentando en número, a lo largo de 6

compases, una serie de 4 notas componen este inicio. La siguiente secuencia se compone de una serie, en quintillos de dieciseisavos, que rompe con notas largas sincopadas.



Otra serie como la del inicio, contrasta en pizzicato, dando lugar a la secuencia anterior pero en movimiento contrario, concluyendo de manera similar, notas largas sincopadas, pero en armónicos.

Una serie distinta en pizzicato y en contratiempo, concluye a manera de coda, generando una sensación de pulso tenso, que termina en un armónico largo *ad libitum*.

Tercer movimiento, *Mit starkem Gestus*(con gestos fuertes). Se compone de una serie de frases breves, en un discurso libre y progresivo. El inicio presenta una frase a manera de tema, compuesto de notas largas e intervalos amplios, en su primera parte, complementado por una frase conclusiva en tresillos de octavo muy contrastante. Un breve puente sincopado conduce a un discurso más agresivo compuesto por grados conjuntos ascendentes y descendentes por intervalos de cuarta.



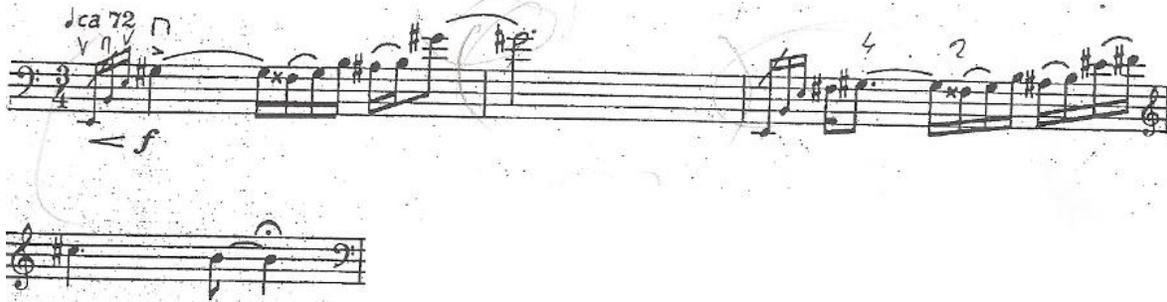
La conclusión es casi abrupta. El tema inicial aparece en su forma rítmica variada, la secuencia de notas es diferente. No se presenta coda alguna.

El cuarto movimiento, *Im ruhigen, getragenen Tempo* (llevando un tempo tranquilo) presenta un tema inicial de 24 compases dividido en dos partes. El tema se compone de notas largas con pizzicato de cuerdas al aire, en un aparente modo mixolidio, con pocos intervalos amplios. Un tema similar continúa a manera de puente para conducir a una serie de armónicos en tresillo de cuarto con carácter contrastante, utilizando solo una serie de 4 notas,



sin alteraciones que se contraponen al modo mixolidio original. El corte es súbito; un nuevo desarrollo de los elementos iniciales se presenta. Una serie de figuras de cuarto, anticipa la presentación de la coda que asemeja una reexposición del tema inicial, a manera de final.

Quinta parte, *Mit sonorer Tongebun* (con un tono sonoro). Presenta un tema característico de cuatro compases,



El desarrollo posterior al tema, se compone de elementos desarrollados a partir de fragmentos del motivo inicial, tanto en su forma melódica, como algunos de su forma rítmica; este desarrollo, se interrumpe de manera súbita, al suceder nuevamente la presentación del tema inicial, con una ligera variante final. Nuevamente un desarrollo conformado por elementos del tema conducen de forma breve, en 8 compases, a un desarrollo contrastante. Éste nuevo desarrollo, utiliza recursos como pizzicato en acorde, apoyaturas dobles, armónicos y reguladores amplios, utilizando una serie similar a la empleada para conformar el tema, todo esto a lo largo de 15 compases.



La aparición súbita de las primeras notas del tema, anuncian la coda, que emplea nuevamente elementos abreviados del tema para finalizar con un aparente acorde de Mi mayor.

*Rezitativ*, el sexto movimiento, presenta una serie de elementos a manera de discurso casi libre. La primera parte, presenta 3 motivos iniciales, similares en su construcción, cada uno a manera de pregunta y respuesta. El primer motivo, se compone de una nota tenida, mientras en una segunda cuerda, una nota constante, se presenta con una rítmica variada de carácter improvisado.

## 6. Rezitativ ativ

ca 84

pizz.(L.H.)

(>>)

(arco)

p

II

mf

pizz(L.H.)

El último movimiento, *Wie eine Stretta* (como un..), presenta un tema conformado por una serie de acordes en dieciseisavos, a lo largo de 8 compases.

Un desarrollo con similar carácter tiene lugar al terminar el tema, a lo largo de 15 compases, para casi de forma súbita aparezca nuevamente el tema inicial de forma literal. El siguiente desarrollo mantiene el carácter anterior variando solo el matiz. Un calderón de un compás separa un nuevo desarrollo más contrastante, iniciando con elementos similares en matiz piano, ascendiendo de manera escalonada hasta bajar nuevamente de intensidad de manera controlada a lo largo de 17 compases. Un nuevo elemento participa del desarrollo, un *glissando* constante de intervalos amplios acompañado de un ritmo *ostinato* en segunda cuerda.

A partir de este último *ostinato*, se presenta nuevamente el tema inicial, con variaciones estructurales; un breve puente de 4 compases separados por un calderón, presentan la coda final con el motivo compuesto por *glisandi* y *ostinati* de forma breve. Un nuevo calderón separa al último compás que marca un final abrupto.

#### 4.4. Sugerencias técnicas.

En general esta obra la trabajé partiendo desde el punto de vista de que sería una interpretación más libre, guiándome por las atmosferas y sensaciones que están plasmadas en esta pieza. Los recursos técnicos de esta obra son muchos, aunque la mayoría son comunes en cuanto a ejecución. Eso no quiere decir que sea una pieza fácil. En el primer movimiento, el arco debe ser un poco *staccato* para que el motivo suene claro. Las digitaciones en general son complejas, como las que se aplican en los armónicos del cuarto movimiento que requiere que la mano izquierda esté muy estirada para lograr tocarlos; los acordes que van apareciendo en el transcurso de la obra provocan inevitablemente tener que deformar la posición de la mano izquierda. En el sexto movimiento es donde se utiliza una técnica extendida que consiste en hacer *pizzicato* con la mano izquierda mientras el arco lleva una nota pedal. Los armónicos artificiales son otro recurso que se presenta constantemente en la obra, y aunque en la partitura está escrito de manera clara como se deben tocar, se tienen que trabajar para que suene la nota que se pide. En el séptimo movimiento utiliza *spiccato*.

Con esta obra descubrí nuevas formas de interpretación en el contrabajo, pues la tuve que estudiar desde otra perspectiva musical, buscando la duración de los motivos, texturas diferentes en un solo movimiento, cambios abruptos de *tempo* etc. Espero que llegue a formar parte del repertorio clásico del contrabajo.

## CONCLUSIONES.

Las capacidades técnicas y sonoras del contrabajo han logrado que su popularidad haya ido aumentando de manera gradual, a pesar de que hay relativamente poca música compuesta para él y que se considere como un instrumento de acompañamiento, se ha desarrollado un interés por estudiarlo de manera profesional.

Generalmente al comienzo de nuestros estudios musicales nos enfocamos por desarrollar una técnica que nos permita ejecutar claramente las notas del pentagrama, dejando a un lado la musicalidad que se requiere para poder transmitir emociones a la hora de interpretar. Considero que la experiencia recibida al trabajar en este proyecto, ha sido de vital importancia para mi desarrollo musical, pues me ayudo a formar diferentes enfoques en el estudio del repertorio, ya que no solo es importante solucionar los problemas técnicos en el instrumento, sino también, encontrar una concepción general de cada obra para poder lograr una buena interpretación.

Para finalizar, espero que este trabajo despierte el interés de abordar de otra manera los problemas a los que se enfrentaran los nuevos compañeros que decidan llevar una vida musical junto al contrabajo.

## BIBLIOGRAFIA.

Albet, Montserrat.(1973). *La música contemporánea*. Barcelona: Salvat

Álvares Molina, Bellinghausen, Daniel y Bellinghausen, Karl. (2004) *Más si Osare un extraño enemigo*.CL aniversario del himno nacional mexicano. Antología conmemorativa, 1854-2004.México: Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, Editorial Océano y Conaculta Inah.

Randel, Don. (1984).*Diccionario Harvard de Música*, (4 ed.) México: Diana.

Barclay, William.(1923).*The Musical Times*.Londres: Musical Times Publications

Burucúa, Jose (2014).*Arte, sociedad y política: Nueva Historia Argentina* (2 tomos). Argentina:Sudamericana

Camino, Francisco.(2002).*Barroco*. Madrid: Ollero y Ramos.

Candé, Ronald(1981).*Historia universal de la música*.(2 tomos) Madrid: Aguilar

Castro, M. (2003). *Música para todos: una introducción al estudio de la música*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica

Fleming,Willam.(1981)*Arte Música e ideas* México : Interamericana

Gras, Menene.(1983) *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona:Montesinos

Grout, Donald y Palisca, Claude.(2004).*Historia de la música occidental 2*. Madrid: Alianza

Hauser, Arnold.(1988).*Historia Social de la literatura y del arte* (20ª ed.) Barcelona: Labor.

Highfill Philip, Burnin Kalman y Langhans Edward. (1978). *Eagan to Garrett: a Biographical Dictionary of Actors,Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other stage personneli in London.1600-1800*.(5 tomos).USA: Carbondale

Manzanos,Arturo.(1975).*Apuntes de historia de la música 1*,México:SEP.

Nello Vetro, Gaspare (1989) Giovanni Bottesini: 1821-1889.Parma: Centro studi e ricerche dell'amministrazione dell'Università di Parma. Disponible en: [www.vitoliuzzi.com/giovanni-bottesini-1821-1889-by-gaspare-nello-vetro-1st-part](http://www.vitoliuzzi.com/giovanni-bottesini-1821-1889-by-gaspare-nello-vetro-1st-part)

Pérez, Mariano.(1995). *diccionario de la música y los músicos*. (3 tomos).Madrid: Itsmo.

Piojan, José. (1980). *Historia universal*. España: Salvat

Rodríguez, Alicia. (2011).*Musica II*.MADRID: Editex

Sadie, Stanley. (1980)*The new Grove Dictionary of Music and Musicians*.Londres:Mcmillan

Trumpf, Klaus.(1989).*Zeitgenössische Music für Kontrabaß solo*.Leipzig: DVfM.

SITIOS WEB.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Bert\\_Poulheim](http://de.wikipedia.org/wiki/Bert_Poulheim)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_klassischer\\_Komponisten\\_in\\_der\\_DD](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_klassischer_Komponisten_in_der_DD)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Verband\\_der\\_Komponisten\\_und\\_Musikwissenschaftler\\_der\\_DDR](http://de.wikipedia.org/wiki/Verband_der_Komponisten_und_Musikwissenschaftler_der_DDR)

<http://www.deutsche-biographie.de/sfz11421.html>