



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

OBRAS DE: GIOVANNI BOTTESINI, SERGEI KOUSSEVITZKY Y PAUL
HINDEMITH

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA – CONTRABAJO
PRESENTA

MARIO ALBERTO MIRANDA ALVARADO

ASESOR DE NOTAS: DR. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO-CDMX

ENERO-2017



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.

Contenido

| | |
|--|-----------|
| I. GIOVANNI BOTTESINI (1821-1889) | 1 |
| GRAN DUO PARA CLARINETE Y CONTRABAJO | 1 |
| 1.1 DATOS BIOGRÁFICOS | 1 |
| 1.2 INFLUENCIAS MUSICALES EN LA OBRA DE BOTTESINI | 4 |
| 1.3 OBRA DE GIOVANNI BOTTESINI | 6 |
| 1.4 SELECCIÓN DE OBRAS DEL CATÁLOGO DE GIOVANNI BOTTESINI | 8 |
| 1.5 HISTORIA DEL GRAN DÚO PARA CLARINETE Y CONTRABAJO | 9 |
| 1.6 ANÁLISIS DEL GRAN DUO PARA CLARINETE Y CONTRABAJO DE GIOVANNI BOTTESINI | 10 |
| 1.6.1 PRIMER MOVIMIENTO | 10 |
| 1.6.2 SEGUNDO MOVIMIENTO | 14 |
| 1.7 COMENTARIOS | 18 |
| II. SERGEI KOUSSEVITZKY (1874-1951) | 19 |
| CONCIERTO PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA | 19 |
| (REDUCCIÓN PARA PIANO) | 19 |
| 2.1 DATOS BIOGRÁFICOS | 19 |
| 2.2 OBRAS PARA CONTRABAJO DE SERGEI KOUSSEVITZKY | 21 |
| 2.3 HISTORIA. CONCIERTO PARA CONTRABAJO DE SERGEI KOUSSEVITZKY. | 22 |
| 2.4 ANÁLISIS DEL CONCIERTO PARA CONTRABAJO DE SERGEI KOUSSEVITZKY. | 23 |
| 2.4.1 PRIMER MOVIMIENTO: ALLEGRO | 23 |
| 2.4.2 SEGUNDO MOVIMIENTO: ANDANTE | 28 |
| 2.4.3 TERCER MOVIMIENTO ALLEGRO | 31 |
| 2.5 COMENTARIOS | 34 |
| III. PAUL HINDEMITH (1895-1963) | 35 |
| SONATA PARA CONTRABAJO Y PIANO (1949) | 35 |
| 3.1 DATOS BIOGRÁFICOS | 35 |
| 3.2 INFLUENCIAS MUSICALES Y ETAPAS MÁS IMPORTANTES COMO COMPOSITOR. | 37 |
| 3.3 LAS SONATAS DE HINDEMITH | 39 |
| 3.4 SELECCIÓN DE OBRAS DEL CATÁLOGO DE PAUL HINDEMITH | 40 |
| 3.5 HISTORIA. SONATA PARA CONTRABAJO Y PIANO 1949 | 42 |
| 3.6 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA SONATA | 43 |
| 3.7 ANÁLISIS. SONATA PARA CONTRABAJO Y PIANO DE PAUL HINDEMITH 1949 | 46 |
| 3.7.1 PRIMER MOVIMIENTO ALLEGRETTO | 46 |
| 3.7.2 SEGUNDO MOVIMIENTO SCHERZO | 49 |
| 3.7.3 TERCER MOVIMIENTO MOLTO ADAGIO | 52 |
| 3.7.4 CUARTO MOVIMIENTO LIED ALLEGRETTO GRAZIOSO | 56 |
| 3.8 COMENTARIOS | 59 |
| FUENTES CONSULTADAS | 60 |

**Programa del recital-examen público para obtener el título
de Licenciado en Música Instrumentista - Contrabajo**

Mario Alberto Miranda Alvarado

| | |
|--|---------------------|
| Concierto para contrabajo y piano | Sergei Koussevitzky |
| En fa sostenido menor op. 3 | (1874-1951) |
| <i>Allegro</i> | 16' |
| <i>Andante</i> | |
| <i>Allegro</i> | |
| | |
| Sonata para contrabajo y piano (1949) | Paul Hindemith |
| <i>Allegretto</i> | (1895-1963) |
| <i>Scherzo. Allegro assai</i> | 16' |
| <i>Molto Adagio</i> | |
| <i>Recitativo – Lied. Allegretto grazioso</i> | |
| | |
| Gran dúo para clarinete, contrabajo y piano | Giovanni Bottesini |
| En LA Mayor Op. Posth. | (1821-1889) |
| <i>Allegro</i> | 17' |

I. GIOVANNI BOTTESINI (1821-1889)

GRAN DUO PARA CLARINETE Y CONTRABAJO

1. Historia

1.1 Datos biográficos

A lo largo de la vida de Bottesini existieron tres facetas que definieron su carrera musical: contrabajista, compositor y director. Nació en Crema Italia en 1821 en el seno de una familia en la que la música era una actividad primordial, ya que de ella dependía su sustento. Su padre Pietro Bottesini, quien era clarinetista y compositor le heredó el aprecio por la música al igual que a su hermana Angelina, quien se inclinó por el piano.

A los 5 años comenzó con el violín como primer instrumento, bajo la instrucción de su tío Carlo Cogliati, quien además de sacerdote, fue el primer violinista de la orquesta de la catedral de Crema. El joven Bottesini también cantaba en coros y tocaba los timbales en el teatro local. Sus estudios de piano lo acompañaron a lo largo de su infancia y juventud, mientras exploraba los instrumentos más graves de la familia de la cuerda frotada, el cello y finalmente el contrabajo.

Su gran carrera en el contrabajo se decidió en unos pocos días, esto gracias a que su padre se enteró de que había dos lugares en el conservatorio de Milán, uno para fagot y otro para contrabajo. Durante sus años de estudio recibió una muy fructífera instrucción por parte de su maestro Luigi Rossi en contrabajo, en composición y armonía con los maestros Basili y Vaccai respectivamente.

Mientras aún se encontraba en el conservatorio Bottesini logró plasmar los alcances del contrabajo con sus *tre grandi duetti per contrabasso* dedicados a su maestro Luigi Rossi, así mismo con otras composiciones importantes.

El contrabajo que acompañó a Bottesini en su carrera de solista fue construido por Carlo Antonio Testore¹ en 1716, y logró adquirirlo gracias al premio de un pequeño concurso que ganó y un préstamo que obtuvo. Posteriormente Bottesini modificó este instrumento para que solo tuviera tres cuerdas.

En 1840 debuta como solista en su ciudad natal con un gran éxito. Ese mismo año viaja a Viena, donde la crítica lo aclamó como un gran solista. En los siguientes años consiguió giras ocasionales presentándose como solista y trabajó en algunas orquestas ganando experiencia.

Su primera visita al nuevo mundo la hizo junto a su gran amigo y acompañante musical durante muchos años Luigi Arditi, tocando con una compañía de ópera italiana en la Habana Cuba. Al poco tiempo de llegar a la Habana inicia una gira con la compañía de ópera que lo lleva por Estados Unidos, visitando ciudades como Boston, Filadelfia y Nueva York, donde interpretaban distintas óperas de Verdi como: *Ernani*, *I Lombardi* y *I Due Foscari*. En esta época de su vida Bottesini se inicia como compositor de ópera con su obra *Cristoforo Colombo*.

Durante sus giras con la compañía de ópera, Bottesini también interpretaba sus obras para contrabajo solista, en ocasiones lo hacía en las pausas que había entre actos de las óperas. Unas de las obras que interpretaba eran sus fantasías como *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *I Puritani*, *Beatrice di Tenda*, *La sonámbula* y *Norma* de Bellini, entre otras. Al poco tiempo su popularidad en Estados Unidos fue en aumento, y lo nombraron miembro honorario de *The Philharmonic society in New York* en 1950.

Sus composiciones crecían en número a la par de su popularidad. Después de su gira por Estados Unidos regresó a Europa para tocar en Inglaterra, Escocia, Irlanda y haciendo su debut en una de las grandes capitales musicales de la época: Londres. Sus amigos Arditi y Piatti ya tenían una carrera exitosa, y de la misma forma le ocurrió a Bottesini.

Sus viajes alcanzaron lugares tan lejanos como Rusia, Turquía, y Egipto, donde en 1871 estrenó la ópera *Aida*, por recomendación de propio Verdi. En el continente americano viajó

¹ Carlo Antonio Testore. Milán (1687–1765) Reconocido constructor de instrumentos de cuerda frotada, al cual se le atribuye la construcción del contrabajo de Bottesini.

desde Boston hasta Buenos Aires pasando por muchos países en su camino, incluido México, donde estrenó el himno nacional mexicano en 1854 en el teatro Santa Anna, fungiendo como director oficialmente por primera vez. Así mismo es nombrado presidente del jurado que se encargó de seleccionar a los candidatos para ocupar la plaza de director del que sería el Conservatorio Nacional de Música, Declamación y Baile, por parte del Ministerio de Fomento, que desde hacía tiempo contemplaba este proyecto. El paso por la capital mexicana de las más famosas compañías de ópera de la época favoreció la creciente afluencia a las salas de conciertos, ya que se mostraba cada vez más un gusto e interés por el *bel canto*, mismo que el gobierno trataba de impulsar para promover la vida cultural del país.

En 1862 Bottesini logra reunir a cerca de setenta miembros para formar *la Societa del quartetto Napoletano*. Mediante la cual se interpretaban obras de grandes compositores como Mozart, Beethoven, e incluso de su propia autoría.

Hacia el final de su vida, en enero de 1889, ya con problemas de salud, le fue ofrecido el puesto de director del conservatorio de Parma en Italia, por recomendación de Verdi, cargo que ejerció solo unos pocos meses, ya que la muerte lo alcanzaría al poco tiempo.

1.2 Influencias musicales en la obra de Bottesini

Bottesini fue considerado uno de los últimos exponentes de la escuela italiana de composición ligada a la tradición de Bellini, Donizetti y Rossini, por su estilo tan relacionado con el *bel canto*,² esta tradición sería poco desplazada por los dramas de Wagner. De ahí la postura anti Wagneriana de Bottesini, ya que a lo largo de su vida como compositor no cambió su forma de escribir música con todo el sello de la escuela italiana romántica de la segunda mitad del siglo XIX.

Aproximadamente desde 1810—fecha en que Rossini escribió su primera ópera y hasta 1848, año de la muerte de Donizetti—fueron estos dos, junto con Bellini, los compositores más sobresalientes en la ópera italiana.

Gioachino Rossini (1792-1868) durante mucho tiempo fue el compositor de ópera italiano más reconocido de su época. La dificultad técnica que presentaban sus obras era un gran reto aun para los cantantes virtuosos de la época, para quienes escribía. En la parte instrumental se refleja el talento de Rossini como orquestador, presentando en sus oberturas (que en ocasiones componía influenciado por el estilo de la forma sonata) grandes temas que lo llevaron al éxito en su tiempo y que en la actualidad conservan el mismo aprecio y admiración por el público.

Una de sus más grandes óperas bufas, *El barbero de Sevilla*, junto a *Guillermo Tell* (una ópera seria), nos ayudan a entender el alcance del estilo y talento de Rossini, ya que siguen formando parte esencial dentro del repertorio sinfónico.

Vincenzo Bellini, (1801-1835) fue un compositor con gran sensibilidad para las melodías en las cuales representaba sus años de buena fama y éxito en París. Tres destacadas operas, grandes obras del *bel canto*, reflejan la maestría del compositor: *I puritani*, *La sonámbula* y *Norma*. Largas melodías eran la obsesión de Bellini, incluso Wagner quien mostraba disgusto por la ópera italiana, reconoció la belleza en las melodías de *Norma*. Y aunque Rossini y

² *Bel canto*. Término italiano empleado para denominar un estilo vocal que floreció en el periodo barroco a finales del siglo XVII, en el cual se buscaba entre otras cosas una perfecta pronunciación del *legato* en todo el registro vocal, el desarrollo de múltiples elementos de gran virtuosismo como el manejo del trino, coloratura y la brillantez de notas muy agudas.

Donizetti también incluían largas melodías en sus óperas, carecían de la intensidad romántica muy particular que contenían las de Bellini.

Gaetano Donizetti, (1797-1848) múltiples factores intervinieron para que llegara a la cumbre de su carrera como compositor de ópera. Los más importantes fueron la muerte de Bellini y el retiro de Rossini. Al igual que la mayoría de los compositores italianos, Donizetti recorría constantemente distintas localidades presentando sus obras. Componía gran cantidad de obras y con relativa rapidez, abusando de su facilidad y gran talento para ello, pero en ocasiones poniendo en duda la calidad de su trabajo. Hacia 1835 presenta una de sus más famosas operas *Lucia di Lamermoor*, que al igual que *Don Pasquale* y *L'elisir d'amore*, siguen siendo interpretadas actualmente.

La obra de Bottesini refleja en gran medida los recursos empleados por los cantantes en las óperas del *bel canto*; por ejemplo, la capacidad que tenían para sostener largas frases manteniendo la musicalidad, la afinación, los matices y el color entre otras cualidades. Como compositor y director de ópera Bottesini hizo múltiples giras por los países más importantes de Europa.

1.3 Obra de Giovanni Bottesini

Aparte de la ópera, Bottesini escribió música de cámara para distintas dotaciones de instrumentos, como sus dos quintetos para cuerdas y once cuartetos. También escribió canciones para voz y piano.

Compuso una gran cantidad de obras para contrabajo en las cuales se reflejaba la influencia del *bel canto* manejado con gran virtuosismo y complejidad técnica para el instrumento. Entre sus obras más destacadas de un carácter melódico y movimiento lento podemos encontrar: sus dos elegías en Re y Mi respectivamente, y *Reverie*; escribió piezas inspiradas en danzas como la *gavotta*, el *bolero* y la *tarantella*. También compuso tema con variaciones como los del *Carnaval de Venecia* y *Nel corpiu non mi sento*. Otras obras sobresalientes por su gran exigencia técnica y musical son: *Allegretto capriccioso*, *Capriccio di bravura* y su *Gran allegro di concerto a la Mendelssohn*.

El concierto para solista y orquesta, así como la música concertante son algunas de las formas musicales surgidas durante el clasicismo que fueron más desarrolladas por los compositores del siglo XIX; en ellas Bottesini encontró una forma de crecimiento e inclusión para el contrabajo en las grandes salas de concierto del mundo. Dentro de este tipo de obras destacan sus dos conciertos para contrabajo y orquesta:

Concierto no.1 en Fa sostenido menor, data aproximadamente de 1878. En esta obra Bottesini explota ampliamente el colorido armónico mediante diversas modulaciones a lo largo del concierto, y le confiere gran importancia a la introducción orquestal con temas de gran lirismo y expresividad. Es importante hacer mención de la gran complejidad técnica que representa esta obra para el instrumento solista, dejando de manifiesto su gran variedad de registro y recursos tímbricos.

El Concierto no.2 en Si menor, es uno de los más populares del repertorio de música para contrabajo tanto académicamente como a nivel profesional en todo el mundo; esto probablemente se debe a que dicha obra representa especialmente grandes retos en el ámbito técnico-musical para el ejecutante, teniendo en cuenta que en general la música de Bottesini suele presentar estas características.

Sus tres grandes duetos para contrabajo, su gran dúo para clarinete y contrabajo y su dúo concertante para chelo y contrabajo, desarrollan una escritura de gran virtuosismo.

El Concierto para dos contrabajos *Pasione amorosa* está formado por dos movimientos que son muy similares, y si bien no se cuenta entre las obras más populares de Bottesini, nos muestra el timbre característico en el registro grave del contrabajo haciendo la parte armónica con extensos arpeggios al tiempo que el otro contrabajo desarrolla la parte melódica.

Gran Duo concertante para violín y contrabajo, una de sus composiciones más sobresalientes, fue escrito originalmente para dos contrabajos y al que Camillo Sivori, discípulo de Paganini reescribió una de las partes para ser interpretada en el violín.

1.4 Selección de obras del catálogo de Giovanni Bottesini

Adagio melanconico e appassionato, Allegretto Capriccio "Alla Chopin", Allegro di Concerto "Alla Mendelssohn", Capriccio di Bravura.

Concerto No. 1 in Fa sostenido menor para contrabajo y orquesta, Concerto No. 2 in Si menor para contrabajo y orquesta.

Gran Duo Concertante para violín y contrabajo, Gran Duo para clarinete en La, contrabajo y orquesta, Gran Duo Passione Amorosa para dos contrabajos, Tre Grandi Duetti para Contrabajo.

Elegia no. 1, en Re, Elegia No. 2, "Romanza Drammatica", Elegia No. 3, "Romanza Patetica".

Fantasia sulla "Beatrice di Tenda" di Bellini, Fantasia sulla "La Sonnambula" di Bellini, Fantasia sulla "Norma" di Bellini.

Introduzione e Bolero, Introduzione e Gavotta, Introduzione e Variazione di "Carnivale di Venezia", Meditazione (Aria di Bach), Melodia No. 1, Melodia No. 2, Rêverie.

Tarantella en La menor (frecuentemente se refieren a la Elegía No. 1 como Elegia e Tarantella. Algunos manuscritos de Bottesini muestran que estas dos piezas fueron creadas para ser interpretadas una después de la otra.

Variazione su "Nel cor più non mi sento" di Paisiello.

Opera

Cristoforo Colombo – Havana, 31 enero de 1848. L'assedio di Firenze (1856). Il Diavolo della Notte (1858). Marion Delorme (1862). Un amour en Bavière. Vinciguerra il bandito (1870). Ali Babà (1871). Ero e Leandro (1879). Cedar (1880). La regina del Nepal (1880)

1.5 Historia del Gran dúo para clarinete y contrabajo

Aun cuando las obras para contrabajo de Bottesini son sobresalientes tanto a nivel académico como a nivel profesional, intentar rastrear los orígenes y otros datos importantes de estas obras que nos ayuden a comprenderlas mejor, se convierte en un arduo trabajo de investigación. Lo anterior debido a que las fuentes de información más cercanas a las obras, así como los manuscritos, se encuentran en distintas bibliotecas de Italia.

En el caso del *Gran Duo* para clarinete y contrabajo de Bottesini, el manuscrito original se encuentra en la biblioteca del conservatorio de Parma Italia.

Los pocos datos que logré recabar de esta obra, se remiten a la fecha y lugar de estreno de la obra, así como los nombres de los intérpretes encargados del mismo.

Fue en el *Covent Garden*, de Londres en septiembre de 1865 cuando esta obra se estrenó. La función estuvo a cargo del clarinetista británico Henry Lazarus junto a Giovanni Bottesini al contrabajo.

Al igual que en el *Gran Dúo concertante* para violín y contrabajo, en el *Gran Dúo* para clarinete y contrabajo Bottesini nos muestra el papel del contrabajo como acompañante, con una serie de escalas y arpeggios, que recorren todos los registros del instrumento. Por otra parte, le da al contrabajo el papel protagónico llevándolo a los registros más agudos del instrumento, con largas melodías *cantábiles* en las que se pueden tomar ciertas libertades en el fraseo para darle mayor expresividad. La estructura de la obra puede verse desde dos enfoques, como una obra de un solo movimiento que presenta dos claras secciones divididas por un puente que hace el piano. Ambas secciones presentan distintos cambios de carácter, en las cuales el clarinete y el contrabajo se intercalan el material melódico y el acompañamiento. O como dos movimientos separados, precedidos de una introducción por parte del piano.

Aunque solo tiene un dúo con clarinete, no es extraño pensar que Bottesini escribiera algo para este instrumento ya que su padre, siendo clarinetista, puso en el oído de su hijo el timbre característico de este instrumento prácticamente desde que nació.

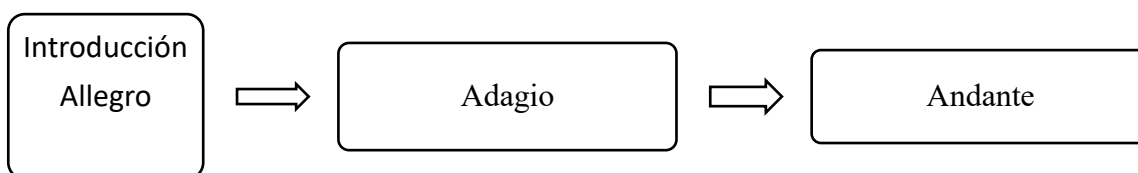
1.6 Análisis del Gran Duo para clarinete y contrabajo de Giovanni Bottesini

1.6.1 Primer movimiento

Como es particular en la obra de Bottesini, la influencia operística también está presente en este dúo. Largas frases ligadas muy expresivas, en ocasiones a manera de diálogo entre ambos instrumentos, así como el empleo de múltiples recursos expresivos como el fraseo, el *vibrato* y *rubato*, hacen que esta obra sea una reminiscencia del *bel canto*.

Escrita en dos movimientos, ambos precedidos por una introducción por parte del piano, son muy similares en la forma de exponer el material temático. Primero lo hace el clarinete y después el contrabajo, para finalmente ambos interactuar en un largo pasaje final. En el primer movimiento presenta a ambos instrumentos con pasajes a manera de un diálogo recitativo, el cual inicia el clarinete y al que responde el contrabajo con la misma intención. Cada movimiento presenta diferentes secciones que contrastan no sólo por el carácter, la melodía y armonía que lleva cada uno; también por el timbre característico de ambos instrumentos.

Estructura general del primer movimiento.



Introducción.

Compuesta por tres secciones, inicia bajo la indicación de *Allegro* con el piano solo hasta el primer tiempo del compás 14, donde presenta primero al clarinete y después al contrabajo. Con una melodía de un carácter más lánguido llega en el compás 22 un *Adagio*, donde la armonía cambia constantemente de mayor a menor acrecentando la sensación del nuevo carácter.



Imagen 1. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, primer movimiento, cc.1-3 Introducción inicia con el piano sobre La mayor.



Imagen 2. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, primer movimiento, cc. 14-19. presentación del clarinete y respuesta del contrabajo a manera de *recitativo*.



Imagen 3. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, primer movimiento, cc. 22. Con este *Adagio* también cambia la armonía, que va pasando de Do mayor a Si menor, resaltando el carácter del pasaje.

Sección A

Andante

En la primera parte del andante (compas 28-47) ambos instrumentos presentan el tema por separado y después terminan la frase juntos, solo que el clarinete lo hace en Do mayor, mientras que el contrabajo lo presenta en Re menor dándole una sensación más melancólica.



Imagen 4. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, primer movimiento, cc.28. El clarinete presenta el material temático sobre Do mayor con acompañamiento del contrabajo.



Imagen 5. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, primer movimiento, cc.36-38. El contrabajo repite el patrón rítmico del tema que presenta el clarinete, con cambios en la melodía, solo con acompañamiento del piano y sobre Re menor.

En la segunda parte del andante (c. 48) el clarinete toma la batuta en la melodía con largas frases ligadas con un ritmo tranquilo, mientras que el acompañamiento del contrabajo tiene mucho más movimiento por el uso de figuras rítmicas de menor valor y al uso de bordados, arpeggios y escalas. En esta parte el ritmo armónico por parte del piano va siguiendo la melodía del clarinete, por debajo del contrabajo.



Imagen 6. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, primer movimiento, cc. 48-49. En esta parte el contrabajo tiene mucho más movimiento, siguiendo la línea melódica del clarinete.

En el compás 56 regresa a la tonalidad original de La mayor con el clarinete en la melodía, hasta el compás 64 donde intercalan la melodía y terminan la frase juntos, Después dan paso a la cadencia final.



Imagen 7. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, primer movimiento, cc.56-57. Regreso a La mayor.

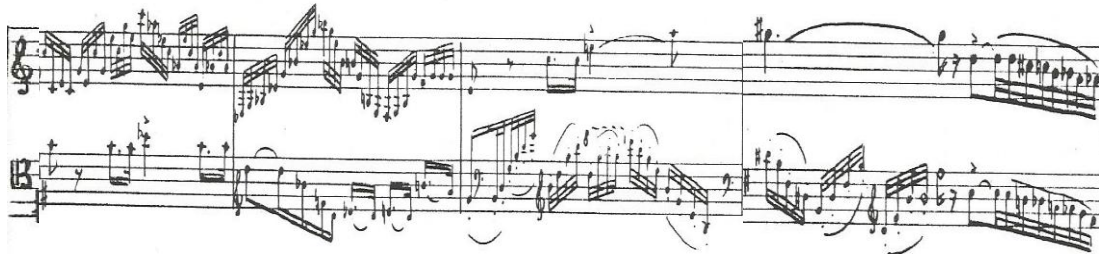


Imagen 8. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, primer movimiento, cc.64-67. El clarinete pasa la melodía al contrabajo y luego la retoma.



Imagen 9. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, primer movimiento, cc. 69-71. Termina el andante con una cadencia del clarinete y al final una serie de arpeggios del contrabajo sobre La mayor.

1.6.2 Segundo movimiento

Introducción.

De nueva cuenta el piano inicia solo con la introducción (compás 72-103), bajo el carácter de *Allegro*.

Así, después de la introducción del piano, el clarinete presenta la melodía (compás 104-119), con una sensación de premura y mayor movimiento, gracias a las figuras rítmicas que emplea en todo este pasaje. Armónicamente este pasaje ocurre sobre La menor, con el piano haciendo figuras de octavos que dan base y movimiento a la melodía del clarinete

A diferencia del primer movimiento donde se indican varios cambios de carácter (*Allegro*, *Adagio* y *Andante*), el segundo movimiento conserva un solo carácter (*Allegro*).



Imagen 10. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, segundo movimiento, cc.72-79 introducción del piano.



Imagen 11. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, segundo movimiento, cc.104-110 Presentación de la melodía por parte del clarinete sobre La menor.



Imagen 12. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, segundo movimiento, cc.118-124 El contrabajo toma la melodía con un carácter más solemne y tranquilo, ya que armónicamente está en Do mayor y con la indicación *Un poco meno*.

En la parte media del movimiento después de un pequeño puente del piano, ahora el contrabajo reexpone el tema con el que inició el clarinete en el compás 104, armónicamente sobre Mi mayor. En el compás 155 el clarinete retoma la melodía hasta el compás 160 donde se suma el contrabajo para terminar juntos esta sección.

Como un preámbulo para la parte final de la obra, aparece la indicación de *meno*, la cual sugiere una reducción en el *tempo*. Con un carácter apacible y sereno, este pasaje armónicamente se desarrolla sobre la tonalidad original de la obra, La mayor. Ambos instrumentos llevan casi al unísono la melodía en este pasaje.



Imagen 13. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, segundo movimiento, cc.144-147 El contrabajo reexpone la melodía del clarinete en Mi mayor. (el contrabajo está escrito en el primer sistema).



Imagen 14. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, segundo movimiento, cc.155-158. El clarinete retoma la melodía. (regresa la escritura del clarinete al primer sistema).



Imagen 15. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, segundo movimiento, cc.170-173. Clarinete y contrabajo llevan la melodía al unísono.

La parte final del movimiento, en el compás 178, retoma de nueva cuenta el *tempo primo*, pero ahora con un carácter más enérgico. Utilizando figuras rítmicas con subdivisión ternaria, este pasaje presenta una sensación de mayor movimiento y agilidad. Mientras el ritmo armónico por parte del piano se mueve en la región de la tónica y la dominante principalmente.

Ambos instrumentos presentan la melodía a la par en este pasaje, convirtiéndose en un gran reto para el contrabajo, teniendo que recorrer prácticamente todo el registro del instrumento con arpeggios y escalas a la par del clarinete, siendo este último un instrumento de gran agilidad.



Imagen 16. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, segundo movimiento, cc.178-182. Ambos llevan la melodía en este pasaje.

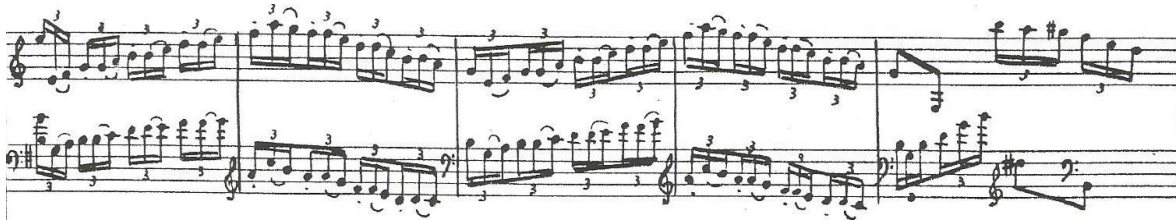


Imagen 17. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, segundo movimiento, cc.186-190.



Imagen 18. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, segundo movimiento, cc.202-207. Se intercalan la melodía.



Imagen 19. Giovanni Bottesini, *Gran Duo* para clarinete y contrabajo, segundo movimiento, cc. 208-211. Los últimos cuatro compases de la obra el clarinete se mueve cromáticamente hacia La mayor, mientras el contrabajo se mueve sobre el arpeggio de La mayor.

1.7 Comentarios

El *Gran Duo* para clarinete y contrabajo de Bottesini, resalta por mucho los alcances técnicos y musicales del contrabajo.

Esta fue una de las primeras obras que escuché del contrabajista y compositor italiano Giovanni Bottesini, la cual me impresionó, debido a la gran amalgama entre ambos instrumentos que logró plasmar en esta obra, sin dejar de lado las cualidades de cada uno.

No tan popular como el *Gran Duo* concertante para violín y contrabajo o el *Gran Duo Passione Amorosa* para dos contrabajos, es el único dúo de Bottesini en el cual emplea un instrumento de aliento, y en el que podemos encontrar un mayor contraste de timbres y colores a lo largo de la obra, destacando el sonido profundo y grave del contrabajo, a la par de la brillantez del clarinete.

Lejos de un papel relegado solo en el acompañamiento, en esta obra podemos ver al contrabajo en distintas facetas: en el papel principal con la melodía, como acompañante y llevando a la par del clarinete pasajes de gran virtuosismo.

Otro de los retos importantes que se presentan es el ensamble con el clarinete, al ser uno de los instrumentos más ágiles y sonoros de los alientos madera. Tratar de igualar ataques, articulaciones y dinámicas en ambos instrumentos, así como el manejo del fraseo, el cual se puede tomar ciertas libertades tratando de darle un sentido operístico, característico de la obra de Bottesini, se convierte en una ardua tarea para el intérprete del contrabajo.

II. SERGEI KOUSSEVITZKY (1874-1951)

CONCIERTO PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA

(REDUCCIÓN PARA PIANO)

2. HISTORIA

2.1 Datos biográficos

Nació en 1847 en un pequeño pueblo llamado *Vyshni Volochok* situado al noroeste de Moscú, dentro de una familia judía. Sus padres fueron músicos profesionales que le heredaron el gusto por la música. A los 14 años recibió una beca en el Instituto Músico-Dramático de Moscú para estudiar contrabajo con el maestro Joseph Rambousek. A los veinte años se integra a la Orquesta del Teatro *Bolshói*. Debutó como solista en 1901 con un gran éxito.

En 1908, hizo su debut profesional como director de orquesta, en un concierto con la Orquesta Filarmónica de Berlín. Al año siguiente, fundó una orquesta en Moscú y también su propia casa editora, llamada *Editions Russes de Musique*, comprando los catálogos de los compositores más destacados de su tiempo. Entre 1909 y 1920 se forjó una reputación como un gran director de orquesta en Europa.

Después de la Revolución Rusa de 1917, regresó a su patria por un breve lapso para dirigir la Orquesta Sinfónica Estatal de Petrogrado. En 1920, se estableció en París, donde organizó los Conciertos Koussevitzky, presentando obras nuevas de Prokófiev, Stravinski y Ravel. En 1924 se trasladó a los Estados Unidos, obteniendo la nacionalidad en 1941.

Fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Boston en 1924, hecho que dio inicio a una época dorada para esta orquesta. En los siguientes veinticinco años continuó desarrollando la reputación de la orquesta bajo su mando, y haciendo programas de conciertos y cursos en la academia de verano en *Tanglewood* (hoy *Tanglewood Music Center*), la cual abrió sus puertas en 1940 teniendo a grandes maestros como Hindemith y Messiaen entre otros.

Con la Sinfónica de Boston hizo numerosas grabaciones, entre los estrenos grabados de Koussevitzky está la Sinfonía n.º 7 de Jean Sibelius; muchas de sus grabaciones han sido muy bien recibidas por la crítica.

Entre sus alumnos más destacados estuvieron Leonard Bernstein y Sarah Caldwell. En 1922, Koussevitzky encargó a Maurice Ravel el que sería uno de los mejores y más populares ejemplos de orquestación del repertorio sinfónico, la transcripción de la suite para piano *Cuadros de una exposición* (1874) de Modest Músorgski, que fue estrenada por la Sinfónica de Boston en 1923, y rápidamente se convirtió en la orquestación más famosa y celebrada que se haya realizado. Koussevitzky mantuvo los derechos de esta versión durante muchos años, pero tras su muerte prácticamente todo director célebre la ha grabado y aparecen constantemente nuevas grabaciones.

Koussevitzky siempre dio un gran apoyo a la música contemporánea, encargando muchas obras a destacados compositores. Para el cincuentenario de la Orquesta Sinfónica de Boston encargó el Concierto para piano en Sol mayor de Ravel, la Segunda rapsodia de Gershwin, la Sinfonía n.º 4 de Prokófiev, la Música Concertante para cuerdas y metales de Hindemith, el Concierto para Orquesta de Béla Bartók y la Sinfonía de los salmos de Ígor Stravinski, entre otras. Gran defensor de la música de Jean Sibelius, fue uno de los responsables de la gran popularidad de este compositor en los Estados Unidos. Le encargó una composición, su Sinfonía n.º 8, que nunca terminó de escribir.

En 1942 creó la Fundación Koussevitzki, para encargar e interpretar nuevas composiciones, entre ellas la ópera *Peter Grimes* de Britten, el Concierto para orquesta de Béla Bartók, la Sinfonía n.º 3 de Aaron Copland y la Sinfonía *Turangalila* de Messiaen.

Finalmente, tras una fructífera carrera como director de la orquesta sinfónica de Boston, Koussevitzky murió en esta misma ciudad en 1951. La viuda de Koussevitzky, Olga Koussevitzky, cedió a su muerte el contrabajo que lo acompañó durante su carrera musical a un reconocido solista de contrabajo contemporáneo, Gary Karr, quien años más tarde donó el contrabajo a la sociedad internacional de contrabajistas (ISB).

2.2 Obras para contrabajo de Sergei koussevitzky

Dentro de las aportaciones como compositor al repertorio del contrabajo se conocen cuatro piezas para contrabajo y piano, y un concierto para contrabajo solista y orquesta.

*Valse miniatura op. 1

*Chanson triste op.2

*Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor Op.3

*Humoresque op.4

*Andante

El concierto para contrabajo en Fa sostenido menor Op.3 es una de las obras para contrabajo más ejecutadas tanto académicamente como en la vida profesional en todo el mundo. Se estrenó en 1905 en Moscú, con Koussevitzky como solista

2.3 Historia. Concierto para contrabajo de Sergei Koussevitzky.

Koussevitzky no se caracterizó por ser un gran compositor, aun así, en su corto catálogo figuran obras que hasta la fecha forman parte importante del repertorio para contrabajo. La más importante de ellas es su concierto para contrabajo en Fa sostenido menor Op.3, en el cual tuvo la colaboración de su amigo y compatriota Reinhold Gliere, compositor fiel a la tradición romántica rusa y autor de cuatro obras para contrabajo,³ las cuales fueron inspiradas en Koussevitzky.

El concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor fue escrito en 1903, un año después de escribir sus primeras piezas para el instrumento, y fue estrenado en 1905 en Moscú con el mismo Koussevitzky como solista.

En 1947 este concierto junto con todo el catálogo de obras que pertenecían a la editorial de Koussevitzky (*Editions Russes de Musique*), fueron vendidos a *Boosey & Hawkes*.

En un artículo publicado en 1993 en la revista de la sociedad internacional de contrabajistas (ISB)⁴ Stuart Sankey, uno de los grandes exponentes del contrabajo de la segunda mitad del siglo XX, asegura que no existe como tal una partitura original de la obra; lo que *Boosey & Hawkes* posee es una fotografía de la partitura, misma que se encuentra muy deteriorada, y en la que se pueden apreciar varias inconsistencias como la escritura, la cual parece pertenecer a dos personas distintas, lo que hace más difícil determinar qué parte fue escrita por Koussevitzky o si fue trabajo de algún copista. Las armaduras, claves y nombres de los instrumentos solo se encuentran escritos en la primera página; no se encuentran indicaciones de tempo, dinámicas ni ligaduras. La parte del instrumento solista no se aprecia con claridad y de igual forma se encuentra escrita muy austeramente y sin coherencia en algunas partes.

Gary Karr, alumno destacado a nivel internacional del maestro Stuart Sankey, y quien en distintos escenarios ha tocado este concierto, ha solicitado a la editorial *Boosey & Hawkes* permitirle hacer una mejor edición de la partitura, pero esta se ha negado.

³ obras de Gliere para contrabajo: Op. 9 No.1 *intermezzo* y No.2 *tarantella*, Op. 32 No. 1 *prelude* y No.2 *scherzo*.

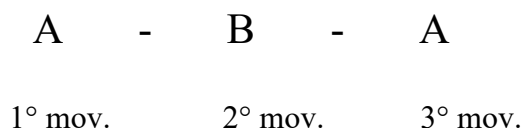
⁴ Stuart Sankey. *The Concerto of Koussevitzky*. Sociedad Internacional de Contrabajistas (ISB), vol. VIII, n°. 3, 1993. Pp. 40-63

2.4 Análisis del Concierto para contrabajo de Sergei Koussevitzky.

El único concierto que compuso Sergei Koussevitzky, ha logrado alcanzar un lugar importante dentro del repertorio de música para contrabajo. Escrito a principios del siglo XX, conserva características de la escuela romántica rusa; conformado por largas frases *cantábiles* y expresivas que permiten cierta libertad al momento de frasear, y que desembocan en pasajes de gran virtuosismo y bravura, que por momentos aluden a temas folclóricos rusos.

Conformado por tres movimientos de carácter contrastante (*Allegro-Andante-Allegro*), tiene otro enfoque general: puede verse como un solo gran movimiento. Lo anterior debido a la cohesión armónica que existe entre los dos primeros movimientos, tras la indicación *attacca*, y a la reexposición del primer tema en el tercer movimiento.

Estructura general del concierto:



2.4.1 Primer movimiento: *Allegro*

Dos grandes secciones dividen este movimiento: A-B, precedidas de una introducción, de la cual surge el primer motivo de todo el movimiento, que en la sección A se desarrolla y conforma el primer tema. Ambas secciones presentan tres partes, donde las dos primeras contrastan con la última por su carácter más *cantabile*, y en las cuales poco a poco se incrementa la dinámica, la tensión armónica y la sensación de movimiento debido al cambio de compas de 2/2 a 4/4 que se da justo en la tercera frase de cada sección.

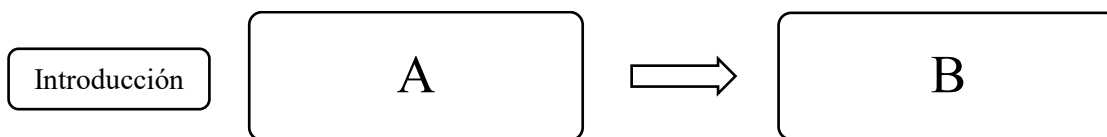


Imagen 20. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. Estructura general del movimiento.

Introducción.

Consta de dos intervenciones por parte de la orquesta en las cuales el contrabajo responde a manera de recitativo con un marcado carácter enérgico, ya que se encuentra construido sobre la dominante. Este primer motivo originalmente es tocado por los cornos en la orquesta, gracias al color y ataque que le dan, esta entrada adquiere un carácter triunfal que culmina con la respuesta del contrabajo a manera de recitativo. En este caso la reducción para piano trata de emular estas características.



Imagen 21. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc. anacrusa al compás 1. Primer motivo de la obra que más adelante en el compás 21, Se convierte en el primer tema por parte del contrabajo.



Imagen 22. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc.17-20. Respuesta del contrabajo a la orquesta en el V grado.

Secciones A Y B

Son similares en cuanto a la forma, ya que estructuralmente presentan al inicio largas frases muy cantábiles que caminan hacia pasajes de mayor tensión tanto armónica como melódicamente, y se acompañan de un paulatino incremento en la dinámica. Ambas secciones tienen un claro contraste en la última frase, un cambio de compas en el que se nota

una variación en las figuras rítmicas presentadas haciéndolas de menor valor, dando como resultado una sensación de mayor movimiento.

El contraste principal entre las dos secciones radica en que la sección A esta construida sobre la tonalidad original (Fa sostenido menor), dando una sensación un tanto melancólica y nostálgica, Mientras que la sección B surge a partir del homónimo mayor (Fa sostenido mayor), cambiando el carácter del movimiento. Lo anterior crea una sensación de sosiego que poco a poco incrementa la intensidad sonora hacia la parte climática de este movimiento, que inicia en el compás 128 con el pasaje de dobles cuerdas en el registro agudo del contrabajo, aumentando la sensación de tensión que resuelve hacia el segundo movimiento.

Primera parte A



Imagen 23. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc.21-24. Presentación del tema en el primer grado (FA sostenido menor) por parte del contrabajo, que se desarrolla a partir del primer motivo de la obra.

Imagen 24. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc. 45-60. Segunda parte de la sección A. Reexposición del primer tema, pero ahora en Re mayor, lo que le da un carácter de mayor serenidad.

Esta es la parte contrastante de la sección A, ya que se presenta un cambio de compas de 2/2 a 4/4, teniendo figuras rítmicas de menor valor. Esto da una mayor sensación de movimiento, así como un incremento en la dinámica y tensión en el ritmo armónico por parte del piano, que culmina en la dominante original (Do sostenido mayor) y resuelve a la sección B.



Imagen 25. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc. 61-85. Tercera parte de la sección A.

Sección B

Corresponde a la presentación del tema B en el homónimo mayor (Fa sostenido mayor). El ritmo armónico es más tranquilo y se mueve mediante bordados sobre las notas del acorde.



Imagen 26. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc 86-109.



Imagen 27. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc. 110-127 Reexposición del tema B.

A partir del compás 128 comienza la parte climática del movimiento. Al igual que en el último fragmento de la sección A, en la parte B existe una clara división entre las dos primeras secciones y la tercera, marcadas por un cambio de compás de 2/2 a 4/4. En esta última parte del movimiento el uso de dobles cuerdas en el registro agudo del contrabajo (construida sobre la dominante), refleja un marcado carácter enérgico. Éste va aumentando la tensión, que resuelve a la tonalidad original (Fa sostenido menor) en el compás 142, con un pasaje de arpeggios sobre el primer grado que se da entre el piano y el contrabajo. Es un diálogo que resuelve hacia el segundo movimiento con un carácter más tranquilo.



Imagen 28. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc.128-131

La transición armónica entre el primer y segundo movimiento se da a partir de el compas 144, mediante una progresión de acordes de septima de dominante. Estos últimos cuatro compases del primer movimiento se construyen sobre el acorde de Re con septima menor, como dominante de Sol mayor (primer acorde del segundo movimiento) pero no resuelve ya que el acorde de Sol tambien es de septima de dominante.

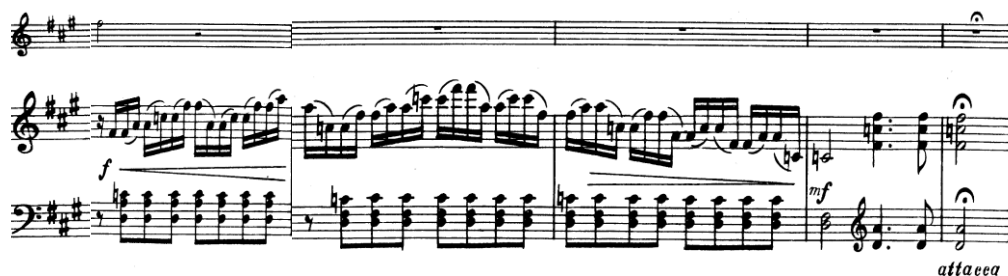


Imagen 29. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc. 144-148.

La transición continua en el compás 2 del segundo movimiento con el acorde de Si con séptima que tampoco resuelve ya que el siguiente acorde también es dominante, hasta el

acorde Mi 7, el cual finalmente resuelve a la nueva tonalidad del movimiento: La mayor en el compás cuatro.



Imagen 30. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Andante*. cc.1-4.

2.4.2 Segundo movimiento: *Andante*

Con un carácter más solemne, este movimiento puede verse como la resolución del primer movimiento. Estructuralmente presenta una forma ternaria, la cual armónicamente está construida sobre la tonalidad de La mayor, que es el relativo mayor de Fa sostenido menor, tonalidad del primer movimiento.

Estructura general del movimiento:



Sección A

A partir del compás cuatro el contrabajo presenta el tema con un ritmo armónico más lento y que se mueve en las regiones de tónica y subdominante sin generar mucha tensión. El piano interviene de manera más melódica, haciendo una resonancia de la melodía del contrabajo al final de las frases.



Imagen 31. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Andante*. cc. 4-31 Presentación del tema en el contrabajo mientras el piano hace resonancia de las frases del contrabajo.

Sección B

Esta sección, formada por dos partes, contrasta con la anterior, ya que presenta mayor movimiento en la melodía por el paso a figuras rítmicas de menor valor construidas por bordados, arpeggios y cromatismos cimentados en Re mayor y Mi mayor. Esta parte se presta el uso de recursos expresivos como el *rubato*, ya que el ritmo armónico que lleva el piano es más lento. Esta sección alcanza su parte climática hacia el compás 42.

Primera parte



Imagen 32. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Andante*. cc. 32-35. Sección contrastante del movimiento.



Imagen 33. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Andante*. cc. 41-43. Parte climática del movimiento.

Segunda parte



Imagen 34. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Andante*. cc. 49-69. En esta parte regresa a La mayor. El piano tiene más movimiento, pero continúa acompañando la melodía del contrabajo.

Sección A'

En esta sección se presenta la reexposición del tema con el acompañamiento por medio de arpeggios por parte del piano.



Imagen 35. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Andante*. cc.69-90 Reexposición del tema.

Coda

La coda presenta un eco del tema, tocado en el registro más agudo del contrabajo, utilizando armónicos y da paso al tercer movimiento con la reexposición del tema del primer movimiento.

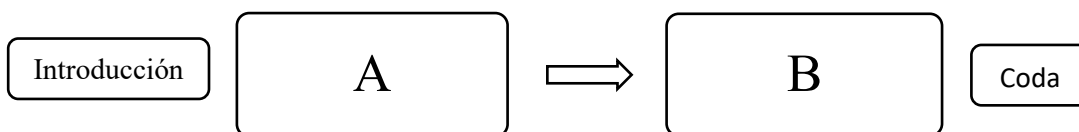


Imagen 36. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Andante*. cc.81-85

2.4.3 Tercer movimiento *Allegro*

Este movimiento puede verse como una reexposición del primer movimiento, ya que retoman tanto armónica como melódicamente el tema inicial de esa sección. Estructuralmente también son similares, ambos cuentan con dos secciones A y B, que inician con largas frases cantadas que preceden a los pasajes de mayor movimiento y tensión armónica. Hasta el compás 48 del tercer movimiento el carácter es el mismo que en el primer movimiento.

Estructura general del movimiento:



En el compás 49 aparece una variación de la melodía que presenta el contrabajo construida sobre Fa sostenido mayor.



Imagen 37. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc.49-52.

Sección B

A partir del compás 61, con el cromatismo del piano bajo la indicación de *marcatissimo* y una dinámica de *fortissimo*, el carácter enérgico se mantiene hasta el último pasaje de bravura del concierto en el compás 92.

Al igual que en el primer movimiento, el punto climático es precedido por una melodía con largas frases muy cantadas.



Imagen 38. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc.61-62.



Imagen 39. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc.65-67 melodía del contrabajo en Fa sostenido menor.



Imagen 40. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc.92-95. Pasaje de *bravura*.

En la parte final del movimiento el último pasaje de *bravura* resuelve hacia la coda. Con un carácter solemne presenta una variación del tema del segundo movimiento en Fa mayor.



Imagen 41. Sergei Koussevitzky, Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor, *Allegro*. cc.106-109.

2.5 Comentarios

Sin duda, este es uno de los conciertos emblemáticos para el contrabajo. Académicamente, es una obra que se aborda en los últimos años de estudio del instrumento, debido a los grandes retos técnicos y musicales que presenta, y a que es uno de los conciertos más solicitados en las audiciones profesionales.

A pesar de que Koussevitzky escribió solamente algunas pocas obras para contrabajo, su concierto se ha logrado posicionar como una de las obras emblemáticas para este instrumento. Incluso rebasando la barrera que se creó debido al gran halo de incertidumbre que rodea a la partitura original de este concierto. La referencia más cercana a esta partitura, es la grabación que el propio Koussevitzky realizó del concierto en 1929, pero incluso ésta, tiene cualidades interpretativas que actualmente están en desuso.

Personalmente pienso que este concierto hace evidentes algunos de los recursos que más atractivos me han resultado del instrumento. Principalmente su sonido y la capacidad de dar vida a pasajes de gran fuerza e intensidad expresiva, es decir, una obra que explota la grandeza del contrabajo sin dejar de lado su capacidad lírica en pasajes *cantábiles* con melodías de gran solemnidad.

III. PAUL HINDEMITH (1895-1963)

SONATA PARA CONTRABAJO Y PIANO (1949)

3. Historia

3.1 Datos biográficos

Paul Hindemith nació en noviembre de 1895 en Hanau Alemania. Desde pequeño fue iniciado en la música gracias a su padre quien fundó el *Frankfurt children's trio*, donde Paul tocaba el violín. Más tarde a la edad de 12 años ingresó al conservatorio Hoch de Frankfurt donde formalizó sus estudios de violín con el maestro Adolf Rebner, y composición con los maestros Arnold Mendelssohn y Bernhard Sekles.

Antes de tener 20 años ingresó como violinista a la orquesta de la opera de Frankfurt, su actividad en esta orquesta fue interrumpida tras incorporarse a las filas del ejército alemán como músico. Hasta poco antes de la década de 1920 forma parte del cuarteto de su maestro Adolf Rebner como segundo violín. Posteriormente en 1921 decide hacer su propio cuarteto: *Armar*, en el cual tocaba el violín, para después tomar el puesto como violista. Con esta agrupación interpretaban música nueva o contemporánea.

Desde 1923 trabajó como miembro del comité de selección del festival *Donaueschingen* de música contemporánea en Alemania, donde estrenaron obras de música contemporánea, incluyendo a compositores como Arnold Schönberg y Anton Webern.

Durante la década de 1920 su trabajo como compositor va en aumento y su vida personal también tiene algunos cambios importantes; contrae matrimonio con Gertrude Rottenberg, y en 1927 le es ofrecido trabajo en la escuela superior de música de Berlín. Hacia 1929 su demanda de trabajo lo obliga a desintegrar su cuarteto *Armar*.

A comienzos de la década de 1930 el clima que se vivía en Alemania era incierto, ya que el recuerdo de la derrota quince años antes, durante la Primera Guerra Mundial, estaba todavía fresco en la memoria de muchos. El pueblo no confiaba en su débil gobierno. Con la llegada de Hitler al poder, múltiples cambios afectaron la vida cultural del país. Hindemith, sin embargo, logró tener una carrera con ciertos privilegios y relativamente larga en la Alemania

Nazi, gracias a que su música era reconocida y a que su reputación tenía alcances internacionales.

En marzo de 1934 el director de orquesta Wilhelm Furtwängler planificó el estreno de la ópera *Mathis der Maler* (Matias el pintor) de Hindemith para la temporada 1934-35; sin embargo, Hermann Göring, quien era un destacado político y militar alemán, miembro y figura prominente del Partido Nazi prohibió la presentación de esta ópera. La continua colaboración de Hindemith con artistas judíos, sus conexiones familiares y sus trabajos previos con artistas como Kurt Weill y Bertolt Brecht pesaban mucho en su contra. Furtwängler amenazó con renunciar a menos que se levantara el boicot contra Hindemith y escribió cartas abiertas a la prensa donde defendía al compositor. A pesar de ello, procuraba evitar conflictos con el partido nazi y esquivaba las críticas de las autoridades. Finalmente se estableció el poder del régimen nazi sobre la expresión artística. Bajo la presión de Goebbels, uno de los colaboradores más cercanos de Adolf Hitler, Hindemith solicitó una licencia indefinida de su puesto en la Academia de Berlín y aceptó la invitación del gobierno turco para fundar una escuela de música en Estambul.

En 1940 Hindemith llega a Estados Unidos. Obtiene un puesto en la universidad de Yale, donde ejerce una importante labor pedagógica. Alrededor de 1935 trabajó en la que sería una de las grandes aportaciones que hizo a la música académica, *The Craft of Music Composition* (el arte de la composición musical). Otros títulos de su autoría como: *A Concentrated Course in Traditional Harmony* (curso condensado de armonía tradicional) (1943) y *Elementary Training for Musicians* (entrenamiento elemental para músicos) (1946), siguen siendo referencia indiscutible del legado musical de Hindemith.

Posteriormente, en 1948 obtiene la nacionalidad estadounidense. En 1953 viaja a Suiza, donde trabaja como profesor en la Universidad de Zúrich. Sin abandonar nunca la composición, se dedica también en sus últimos años a la dirección de orquesta y la grabación de discos. En 1962 obtiene el Premio Balzan que otorga la fundación internacional del mismo nombre, a las ciencias y las artes por su destacada labor artística.

Tras un progresivo deterioro de su salud, muere en 1963 a la edad de 68 años.

3.2 Influencias musicales y etapas más importantes como compositor.

Hindemith comenzó a componer bajo la influencia académica de Johannes Brahms, Max Reger y Richard Strauss. Sus primeras obras aún muestran influencia del postromanticismo, como en sus dos primeros Cuartetos de cuerda (1915-1918) con algo del impresionismo por su empleo de la atonalidad). Así como en las diversas sonatas para violín, viola y violonchelo que forman el op. 11 (1918-1919).

Su carrera tuvo muchos giros. Pronto se convierte en anti-romántico. Su gusto musical y compositivo rechaza la música con implicaciones emocionales, evocadoras o sentimentales, llegando a ser considerado como uno de los principales representantes del movimiento de la “Nueva Objetividad”. Un ejemplo de esto son sus cuatro sonatas para viola sola— instrumento de cuerda predilecto por Hindemith como ejecutante—y la sonata para viola y piano Op. 11 No.4. Estas composiciones frecuentemente son citadas como paradigmas de este movimiento.

Durante la década de 1920 inicia toda una serie de obras que culminan con la composición de la ópera *Mathis der Maler* en la década siguiente, la cual parece ser una síntesis entre neoclasicismo y postromanticismo.

Años más tarde Hindemith incursiona en una nueva corriente conocida como “música utilitaria”, la cual busca romper la barrera que existe entre los compositores, los intérpretes y el público; hace referencia a la música que está compuesta con un fin específico como algún evento social, una ceremonia militar, etc. Hindemith resumió la filosofía de este movimiento con esta frase: “Un compositor debe escribir hoy en día, solo si sabe para qué propósito está escribiendo. Los días de componer por el simple hecho de componer probablemente se han ido para siempre.”⁵

⁵ Berger, Melvin. 1991. Guide to sonatas: music for one or two instruments. New York. Anchor Books. P 111.

Un ejemplo de este movimiento es su *Trauermusik* (música fúnebre) escrita en 1936. Fue escrita mientras Hindemith preparaba un concierto para la BBC y se enteró de la muerte del rey Jorge V del Reino Unido. Rápidamente compuso esta pieza para viola y orquesta de cuerda, la cual se estrenó al día siguiente.

Tras el fin de la segunda guerra mundial, el neoclasicismo en la música de Hindemith se hace más notorio, abierto hacia toda la música de siglos anteriores, en particular a la música medieval, renacentista y barroca. Johann Sebastian Bach fue una de las referencias más importantes en las creaciones de Hindemith.

3.3 Las sonatas de Hindemith

Hindemith escribió una serie de sonatas que inició en 1918 con la sonata para violín y piano, Op. 11, No. 1, y concluyó en 1955 con la sonata para tuba y piano. En relación a este estilo de obras, el compositor señaló: “Quiero componer toda una serie de sonatas, cada una de ellas completamente diferente a la anterior, incrementar las potencialidades y extender el horizonte”⁶

Sus primeras sonatas compuestas de 1918 a 1924 fueron exclusivamente para instrumentos de cuerda (violín, viola, violonchelo y una para viola *d'amore*⁷). A partir de 1935 comienza a escribir para otros instrumentos como alientos madera, metales, piano, órgano y arpa. Cada una es como un retrato musical del instrumento para el que fue escrito.

Para Hindemith el concepto de sonata no pasa por el sentido romántico, por lo tanto, no contempla la forma cíclica como tal. Adopta la forma sonata simplemente como un fenómeno sonoro provisto de una estructura predeterminada; un único movimiento en el que tiene cabida sólo lo absolutamente necesario. Ejemplo de lo anterior lo podemos ver en el último movimiento de la Sonata para flauta y piano (1936) (de tres movimientos) que es expandido por una marcha que aparece como un cuarto movimiento independiente. También al final de la Sonata en dos movimientos para fagot y piano (1938) que es una secuencia de tres secciones temáticamente independientes una de la otra. Los cuatro movimientos de la Sonata para clarinete y piano (1939) terminan con un pequeño rondó. La sonata para contrabajo y piano (1949), escrita en cuatro movimientos: *Allegretto*, *Scherzo*, *Molto Adagio* y *Lied y Allegretto Grazioso*. Cabe resaltar que entre el tercer y cuarto movimiento aparece un *recitativo* a manera de un puente muy libre entre estos movimientos.

⁶ Noss, Luther. 1989. Paul Hindemith in the United States. Univesity of Illinois. Urbana and Chicago. p 133.

⁷ 3 Instrumento barroco de cuerda frotada, el cual forma parte de la familia de las violas. En total consta de catorce cuerdas, de las cuales solamente se tocan siete de ellas, las otras siete, resuenan por medio de vibración simpática.

3.4 Selección de obras del catálogo de Paul Hindemith

Opera

Asesino, esperanza de las mujeres (Mörder, Hoffnung der Frauen) op. 12, ópera en un acto con libreto de Oskar Kokoschka (1919). *Santa Susana (Sancta Sussana)* op. 21, ópera en un acto con libreto de August Stramm (1921). *El demonio (Der Dämon)* op. 28, ballet en dos actos (1922). *Cardillac* op. 39, ópera en tres actos con libreto de Ferdinand Lion (1926). *Matías el pintor (Mathis der Maler)*, ópera en siete actos con libreto del compositor (1935). *La larga cena de Navidad (The long Christmas dinner)*, ópera en un acto con libreto de Thornton Wilder (1961).

Conciertos

Música concertante (*Konzertmusik*) op. 48 para viola y orquesta de cámara (1930). Música concertante (*Konzertmusik*) op. 49 para piano, dos arpas y metal (1930). *Der Schwanendreher*, concierto para viola y pequeña orquesta (1935). Música fúnebre (*Trauermusik*), para viola y orquesta de cuerda (1936). Concierto para violín y orquesta (1939). Concierto para violonchelo y orquesta (1940). Concierto para piano y orquesta (1945). Concierto para clarinete y orquesta (1947).

Música orquestal

Concierto para Orquesta op. 38 (1925). Música concertante (*Konzertmusik*) op. 41 para banda de viento (1926). Música concertante (*Konzertmusik*) op. 50 para cuerdas y metal (1930). Concierto Filarmónico (*Philharmonisches Konzert*) (1932). Sinfonía Matías el Pintor (*Mathis der Maler symphonie*) (1934). Danzas Sinfónicas (*Sinfonische Tänze*) (1937). *Nobilissima Visione*, suite orquestal (1938). Metamorfosis sinfónica sobre temas de Carl Maria von Weber (1943). Sinfonía Serena (1946). Sinfonía Pittsburg (1958)

Música de cámara

Cuarteto de cuerda número 1 en Do mayor op. 2 (1915). Cuarteto de cuerda número 2 en fa menor op. 10 (1918). Cuarteto de cuerda número 3 en Do mayor op. 16 (1920). *Stretta* op. 17 para piano (1920). Cuarteto de cuerda número 4 op. 22 (1921). Suite para piano 1922 op. 26 (1922). Quinteto para clarinete y cuerda op. 30 (1923). Cuarteto de cuerda número 5 op. 32 (1923). Cuarteto para clarinete, violín, violonchelo y piano (1938). *Ludus Tonalis*, estudios de contrapunto, organización tonal y piano (1942). Octeto (1958)

Sonatas

1918 con la sonata para violín y piano, Op. 11, No. 1.

Violín y piano, Op. 11, No. 2

1919 Viola and Piano, Op. 11, No. 4

Violonchelo y Piano, Op. 11, No. 3

Viola d'Amore y Piano, Op. 25, No. 2

1935 Violín y Piano*

1936 Flauta y Piano

1938 Fagot y Piano

1939 Clarinete y Piano

1949 Contrabajo y Piano

1955 Tuba y Piano

*(A partir de este momento Hindemith ya no usará numeración de opus)⁸

⁸ Berger, Melvin. 1991. Guide to sonatas: music for one or two instruments. New York. Anchor Books. P 111-112

3.5 Historia. Sonata para contrabajo y piano 1949

Esta obra fue escrita en agosto de 1949 en Taos Nuevo México, cuando Hindemith vacacionaba con su esposa en este lugar. No se sabe por qué fue justo en ese momento que Hindemith decidió escribir la sonata, ya que se encontraba realizando otros trabajos que tenía por encargo y los cuales demandaban mucho tiempo y dedicación, debido a que su entrega y presentación se encontraban próximos. Una de las hipótesis al respecto es que su casa editora, *Schott*, le pidió que la escribiera y Hindemith encontró un espacio para hacer este encargo durante sus vacaciones.

La obra fue publicada al año siguiente, 1950, y estrenada en Viena el 20 de abril del mismo año por Otto Ruhm, quien era contrabajista principal de la filarmónica de Viena y Gerhard Ruhm al piano.

3.6 Antecedentes históricos de la sonata

Durante los siglos XVI y XVII el término “sonata” era recurrente en los títulos de obras instrumentales, las cuales no poseían un esquema formal en su estructura. Por lo general se usaba sólo para diferenciar las obras vocales de las instrumentales.

A finales del siglo XVI en Italia se comenzó a desarrollar esta forma musical ya con una estructura más definida; constaba de secciones contrastantes y delimitadas en cuanto al tempo, carácter y textura. Con el paso del tiempo la estructura de la sonata adoptó varias formas y recursos musicales hasta llegar a tener movimientos separados.

Durante el s. XVII surgieron obras del mismo estilo, como la *sonata da chiesa* (Sonata de Iglesia), que se usaba para acompañar los servicios religiosos y por lo general la dotación de instrumentos que la interpretaban era múltiple y variada, generalmente con una estructura lento-rápido-lento-rápido. Y la *sonata da camera* (sonata de cámara) que pertenecía a la música secular, fuera de un contexto litúrgico.

El ensamble más usual de la época para la sonata, era la sonata a trío, escrita para dos instrumentos melódicos solistas y bajo continuo. Arcangelo Corelli fue uno de los compositores más destacados de este tipo de sonatas.

Durante la época preclásica y del clasicismo temprano, la *sonata da chiesa*, influida por la *sonata da camera*, evolucionó hacia una forma definida de tres o cuatro movimientos, el primero de los cuales generalmente estaba en forma sonata (*allegro* de sonata) y poseía un *tempo* moderadamente rápido, el segundo *tempo* lento y el movimiento final en *tempo* rápido. Cuando se componía un cuarto movimiento había un minueto que se insertaba antes del movimiento final.

Durante este periodo la forma sonata tuvo gran influencia no sólo en la música de cámara y los cuartetos de cuerda, también sobre las sinfonías y los conciertos. Esto podemos verlo en las obras de los grandes maestros del clasicismo vienés como Mozart, Haydn y más adelante Beethoven. Este último escribió sonatas en cuatro movimientos, pero en sus últimos años en ocasiones abandonó la disposición propia de la sonata en favor de una cantidad de movimientos menor o mayor.

Durante el siglo XIX, la tradición de la sonata clásica se mantuvo en manos de compositores austriacos y alemanes del romanticismo como Franz Schubert, Robert Schumann y Johannes Brahms.

Desde finales del s. XIX y en especial durante el s. XX, ya no puede hablarse de la existencia de la forma sonata tal como fue utilizada por los compositores clásicos y románticos. Algunos compositores del s. XX utilizan el término sonata, como en sus orígenes, sólo para referirse a una obra instrumental, la cual no sigue estructuras ni formas predeterminadas. Han seguido lo que ya habían iniciado los compositores románticos, darle a la sonata un carácter de unidad.

El término “forma sonata”, tal como se presenta más frecuentemente, hace referencia más bien a la forma de un solo movimiento y no al conjunto constituido por una sonata, una sinfonía o una obra de cámara de tres o cuatro movimientos.

La forma sonata debemos considerarla como una especie, una técnica, un estilo, y/o una forma musical propia del periodo clásico romántico que tiene sus inicios conocidos desde fines del siglo XVI. Se le nombra así, ya que resulta ser la estructura empleada para escribir el primer movimiento de la obra, el cual posee ciertas características establecidas que permiten reconocerlo como tal.

Presenta la siguiente estructura:



Exposición: en esta sección se presentan los temas que se usarán en la obra. Por lo general consta de dos secciones, la primera en la tonalidad principal, la segunda en la tonalidad de la dominante (en el caso de tonalidades menores en el relativo mayor o la dominante). Cada sección puede tener uno o más temas. Los temas pueden ser similares o contrastantes.

Un pequeño puente sirve de enlace entre la primera y segunda sección para modular a la nueva tonalidad. Este segmento termina con una *codetta* y puede ser precedido de una pequeña introducción.

Desarrollo: en esta sección los temas presentados en la exposición toman un rumbo indefinido, son desarrollados y su estructura es más libre; son comunes las modulaciones a otras tonalidades. En ocasiones se puede presentar un nuevo tema en esta sección.

Reexposición: es casi una repetición de la exposición, pero con un cambio principal, la segunda sección aparece ahora en la tonalidad principal. Normalmente se hacen múltiples variaciones, extendiendo, reduciendo o eliminando secciones, cambiando la escritura instrumental o la orquestación (en el caso de obras orquestales). Y suele incluir una coda para terminar la obra.

3.7 Análisis. Sonata para contrabajo y piano de Paul Hindemith 1949

3.7.1 Primer movimiento Allegretto

El primer movimiento de la sonata, si bien no está organizado estrictamente como un *allegro de sonata*, podemos encontrar elementos que hacen referencia a este.

Estructuralmente presenta una forma ternaria (ABA). La melodía principal se desarrolla a partir de la primera frase del tema A, la cual retoma a lo largo del movimiento en distintas secciones, como una resonancia del tema principal.

Armónicamente este movimiento presenta como centro tonal el acorde de SI mayor, aunque no está definido con claridad en todo momento, debido a los múltiples cromatismos que presenta. Ambos instrumentos, toman el papel protagónico llevando la melodía. Por lo general después de que el contrabajo toca una frase del tema, aparece una resonancia del mismo en el piano.

Con un carácter enérgico y marcado el contrabajo presenta la primera frase del tema A, el cual gira en torno a Si mayor. Unos compases más adelante el piano repite esta misma frase y da paso a la segunda frase del tema A.

Sección A

The image shows a musical score for Double Bass and Piano. The Double Bass part is written in a single staff with a bass clef and a 2/2 time signature. It begins with a star symbol and a forte (f) dynamic marking. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) and also begins with a forte (f) dynamic marking, followed by a piano (p) dynamic marking. The score is characterized by complex harmonic structures with many accidentals and chromaticism. The Double Bass part plays a melodic line, while the Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score ends with a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

Imagen 42. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Allegretto*, cc.1-6. Primera frase del tema A presentado por el contrabajo, la cual retoma a lo largo del movimiento.



Imagen 43. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Allegretto*, cc. 9-14, Repetición del tema por el piano y segunda frase del tema A.

El segundo tema (B), se encuentra sobre Fa sostenido, este es tocado por el piano con acompañamiento de *pizzicatos* en el contrabajo, también consta de dos frases. La primera se encuentra en fa sostenido menor y la segunda en Fa sostenido mayor, teniendo intermitentemente la aparición de la tercera menor y mayor a lo largo de ambas frases.



Imagen 44. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Allegretto*, cc. 20-21, primer frase en Fa sostenido menor.



Imagen 45. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Allegretto*, cc. 26, segunda frase en Fa sostenido mayor.

En el compás 46 el contrabajo retoma la melodía y reexpone de nuevo la primera frase del tema A, antes de la segunda parte del movimiento.



Imagen 46. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Allegretto*, cc.46-48

Sección B

En esta parte se sintetizan los elementos hasta ahora expuestos. Los motivos del inicio de la primera frase del contrabajo se presentan en relación de intervalos de cuarta, y son ejecutados mediante la indicación de armónicos artificiales, con lo cual se logra otro color en la melodía. El acompañamiento del piano en esta parte lo hace por medio de cromatismos con figuras de tresillo. En el compás 63 resuena la misma melodía, ahora en el piano, y el contrabajo acompañándolo.



Imagen 47. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Allegretto*, cc.55-57 melodía con armónicos artificial en el contrabajo. En el primer sistema se muestran los sonidos reales producidos mediante armónicos artificiales ejecutados sobre las notas indicadas en el segundo sistema



Imagen 48. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Allegretto*, cc. 63-66 el piano toma la melodía.

Sección A'

Hacia el final del movimiento se reexpone de nueva cuenta el tema A. La primera parte la inicia el piano y luego pasa la melodía al contrabajo, pero ahora lo hace mediante aumentación rítmica. Finalmente, en el compás 97 aparece la coda, donde aún resuena el tema principal intercalándose en pequeños motivos entre el piano y el contrabajo.



Imagen 49. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Allegretto*, cc.82-87. Reexpone el tema A.



Imagen 50. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Allegretto*, cc.97-104 coda.

3.7.2 Segundo movimiento *Scherzo*

Con un carácter enérgico e incisivo, este movimiento da una sensación de precipitarse hacia adelante; esto debido a que el piano lleva contratiempos de octavo que complementan las figuras cortas del contrabajo. El movimiento se divide en tres secciones (A-B-C). Cada una se construye mediante variaciones de los temas que presentan, reiterando las ideas expuestas en la melodía.

Las tres secciones son claramente separadas por un puente que toca el piano, el cual incrementa la sensación de precipitación, por el uso de semicorcheas y cromatismos que conducen a la siguiente frase.

Sección A

Esta sección se desarrolla a partir del primer motivo de cuatro compases que aparece en el movimiento. Con una estructura A A' A, el contrabajo se encarga de hacer el tema y desarrollar las variaciones.

A

Scherzo
Allegro assai (♩=166)

p

pp

Imagen 51. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Scherzo*, cc. 1-4

A'

p

pp

mp

Imagen 52. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Scherzo*, cc. 10-14. Variación de A.

A

p

pp

Imagen 53. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Scherzo*, cc. 22-25. Reexpone A.

Puente del piano. Aparece para dividir las secciones y la coda. Están contruidos sobre cromatismos que se tocan a la octava.



Imagen 54. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Scherzo*, cc. 26-28.

Sección B

En esta sección de nueva cuenta el tema se repite con una variación. Este nuevo material temático contrasta con el primero, el cual se construye rítmicamente con figuras muy cortas y contratiempos en el piano. Ahora lo hace con figuras rítmicas de mayor duración y el piano con octavos continuos.

A



Imagen 55. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Scherzo*, cc. 29-32. Nuevo material temático.

Sección C

A parece nuevo material temático en el contrabajo, mismo que repite en el compás 60 con variaciones.



Imagen 56. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Scherzo*, cc. 52-55. Nuevo material temático.

Coda

Después de la última intervención del piano a manera de puente, aparece la coda, donde utiliza de nuevo el primer motivo del movimiento, pero separado por silencios entre cada grupo de notas.

Imagen 57. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Scherzo*, cc.78-82.

3.7.3 Tercer movimiento *Molto Adagio*

Con un carácter más tranquilo y expresivo, este movimiento es similar al primero en cuanto a su estructura. Presenta una forma ternaria (ABA), donde en la primera parte (A) expone dos temas, la parte media se puede ver como el desarrollo (B), y la última parte (A') reexpone el tema inicial, pero con el piano.

Sección A

En esta parte presenta el tema inicial (tema A), de un carácter muy *cantabile*, en el cual, el ritmo armónico que lleva el piano se mueve en las notas de mayor duración del contrabajo. Lo hace mediante acordes con séptima menor, en los cuales generalmente omite la tercera, y que resuelven hasta el final de la frase. Al igual que en el primer movimiento, en el tercer movimiento el centro tonal sobre el que se mueve la armonía, es el acorde de Si.

Imagen 58. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Molto Adagio*, cc. 1-3 y 6. Tema con resolución a Si mayor.



Imagen 59. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Molto Adagio*, cc.11-13 resolución a Si menor.

Un nuevo tema aparece en el compás catorce (tema B). Con un carácter más sombrío, se desarrolla a partir de un motivo construido sobre un bordado superior, hecho con figuras de semicorchea, el cual termina con un intervalo de cuarta justa en el contrabajo y quinta justa en el piano, y que va pasando del uno al otro construyendo la melodía.



Imagen 60. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Molto Adagio*, cc.14-17.

Sección B desarrollo

A partir del compás veintisiete aparece la sección media del movimiento, en donde el piano toma el papel principal desarrollando el mismo motivo del compás catorce (tema B). En esta parte el piano construye el motivo sobre un bordado superior y uno inferior al mismo tiempo, mientras el contrabajo resuena en los finales de frase con este mismo bordado.



Imagen 61. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Molto Adagio*, cc.27-29.

Una intervención a manera de diálogo, que inicia el piano con un carácter más energético y con mucho más movimiento, aparece como la segunda parte del desarrollo. La cual va aumentando la tensión y acortando la respuesta entre ambos instrumentos hasta alcanzar la parte climática de mayor tensión y dinámica en el compás sesenta y nueve, que resuelve a la sección A'.



Imagen 62. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Molto Adagio*, cc.54-55 y cc.64-65.



Imagen 63. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Molto Adagio*, cc.68-70.

Sección A'

La reexposición del primer tema del movimiento llega en el compás 79; el piano retoma esta melodía que gira en torno a Si mayor.



Imagen 64. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, *Molto Adagio*, cc.78-81.

Recitativo

Esta pequeña sección aparece como un puente antes del último movimiento, En ella la tensión armónica en el piano se incrementa mediante largos acordes disonantes en forma de arpeggios, creando una sensación de incertidumbre. Construido a manera de *recitativo*, está formado con pequeños motivos que aluden al tema inicial del movimiento.



Imagen 65. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, Recitativo, cc.92-95-.



Imagen 66. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, Recitativo, cc.100-103.

3.7.4 Cuarto movimiento Lied Allegretto grazioso

Toda la tensión del recitativo anterior, resuelve en este último movimiento, resultando Si mayor como tonalidad evidente, creando una sensación de distensión.

Conformada mediante una estructura ABA, en las tres secciones el contrabajo lleva la melodía, mientras el piano acompaña, para posteriormente hacer resonancias de la melodía del contrabajo.

Sección A



Imagen 67. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, Lied, cc.107-110. Tema A en el contrabajo.



Imagen 68. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, Lied, cc.111-113. Tema B en el contrabajo.



Imagen 69. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, Lied, cc.117-120. Tema A en el piano.

Sección B

Construida sobre la dominante de Si mayor (Fa sostenido), en esta sección el contrabajo conserva la melodía, mientras en el piano resuena el segundo tema que presentó el contrabajo en la sección A.

The image shows a musical score for Section B, measures 121-125. It consists of three staves. The top staff is for the double bass, starting with a '2' above the first measure. The middle staff is for the piano, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is for the double bass, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Imagen 70. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, Lied, cc.121-125. Nueva melodía en el contrabajo-

The image shows a musical score for Section B, measures 126-129. It consists of three staves. The top staff is for the double bass, marked with a *dim.* dynamic. The middle staff is for the piano, marked with a *dim.* dynamic. The bottom staff is for the double bass. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Imagen 71. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, Lied, cc.126-129. El piano resuena la melodía que presentó el contrabajo en el compás 111.

Sección A'

La reexposición del tema A, de nueva cuenta la lleva el contrabajo, manteniendo el mismo carácter *grazioso*. Con un eco del final de la frase que repite un par de veces, dan paso a la cadencia final del movimiento. Un carácter más enérgico reafirma la tonalidad de Si mayor.

Imagen 72. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, Lied, cc.130-133. Reexposición del tema A.

Imagen 73. Paul Hindemith, Sonata para contrabajo y piano, Lied, cc.134-138. Cadencia final en Si ma

3.8 Comentarios

Sin duda la Sonata para contrabajo y piano 1949 de Paul Hindemith representa un ejemplo muy importante dentro del repertorio de música para contrabajo y piano. Esto debido a que nos muestra un panorama distinto del contrabajo. Es una clara muestra de la influencia que ejercen ciertas formas musicales y su evolución a lo largo de la historia de la música. Prueba de ello, es que grandes compositores del siglo XX mostraron su predilección por esta forma musical, la cual ha logrado sobrevivir hasta la actualidad.

Si bien esta sonata de Paul Hindemith figura como una obra conocida dentro del repertorio de música para contrabajo siglo XX, escucharla en recitales es poco común. Probablemente se deba, por un lado, a que es una obra compleja armónicamente, llena de cromatismos, disonancias, cambios de compas y sensaciones sonoras un tanto inciertas, que no a todo el mundo gustan. Por otro lado, el difícil reto que presenta hacer un buen ensamble, debido a que las partes del piano y contrabajo por momentos parecen totalmente independientes una de la otra.

Una obra que nos muestra las tendencias neoclásicas de Hindemith, partiendo de la estructura preestablecida de la sonata clásica. Sobre todo en el primer movimiento, donde podemos encontrar elementos que aluden a un *allegro de sonata*, tanto estructural como armónicamente, y que a la vez nos dejan claro el estilo del compositor.

La integración de esta obra en el presente programa obedece principalmente al reto musical que plantea. Por otro lado aporta la frescura de un lenguaje único y moderno que juega y fluye de manera constante entre los dos instrumentos, manteniendo así un discurso sumamente interesante, de gran coherencia y colorido musical.

Fuentes consultadas

Bibliografía

- Almenara, Francisco, Javier. *El contrabajo a través de la historia*. Ediciones Infides, 2007.
- Alvarez Molina, Daniel y Bellinghausen, Karl. *Más sí osare un extraño enemigo... CL aniversario del Himno Nacional Mexicano*. Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Ed. Oceano de México S.A. DE C.V. 2004.
- Berger, Melvin. *Guide to sonatas: music for one or two instruments*. New York. Anchor Books. 1991.
- Burn, Paul. *A History of Double Bass*. Febodruk Press. Netherlands 1989.
- Cid y Mulet, Juan. *México en un himno, Génesis e historia del himno nacional mexicano*. B. Costa-Amic Ed. México D.F. 1974.
- Daufi, Javier. *La Sonata*. Ediciones Diamond de México, S.A. 1987.
- Fazio, Enrico, “*The doublé bassist and compositions for the double bass*”. Giovanni Bottesini, Centro Studi e Ricerche dell’ amministrazione dell’ Università degli studi di Parma. 1989.
- Kemp, Ian. *Hindemith*. Oxford University Press. New York. 1970.
- Martin, Thomas. “*In serch of Bottesini*” part one. International Society of Bassist, part 1-3, 1983-1985.
- Noss, Luther. *Paul Hindemith in the United States*. Univeesity of Illinois. Urbana and Chicago. 1989.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. [Formas de Sonata]. 1ª Ed. 1980, W.W. Norton and Company Inc. N.Y. Trad. Romano, Haces, Luis. Barcelona. Ed. Labor S.A. 1987.
- Sankey, Stuart. “*The Concerto of Koussevitzky*”. International Society of Bassist. (ISB), vol. VIII, nº. 3, 1993. pp. 40-63.

Publicaciones en línea

- Griffiths, Paul y Tim Ashley. "Hindemith, Paul." en *The Oxford Companion to Music*. Oxford MusicOnline. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3265>. (21-abril- 2016).
- Joseph Horowitz. "Koussevitzky, Serge." en *Grove Music Online*. Oxford MusicOnline .Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2249993>. (17-marzo-2016).
- Laura Moore Pruett. "Bottesini, Giovanni." en *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed 19- Octubre- 2016). <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2282240>.
- Nello Vetro, Gaspare. *Giovanni Bottesini: 1821-1889*. Parma. Centro studi e ricerche dell' amministrazione dell' università di Parma. 1989. <http://www.vitoliuzzi.com/giovanni-bottesini-1821-1889-by-gaspare-nello-vetro-1st-part>. (17-junio-2016).
- Reiley, Steven. "The Karr-Koussevitzky Double Bass" en *International Society of Bassist*. <http://www.isbworldoffice.com/karr-koussevitsky-bass.asp>. (23-octubre-2016).
- Schubert, Giselher. "Paul Hindemith".en *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13053>. (21-abril2016).
- Scott, Marion. "Paul Hindemith: His Music and Its Characteristics". en *Musical Association* 56. [Royal Musical Association, Taylor & Francis, Ltd.], pp. 91–108. <http://www.jstor.org/stable/765761>. (25-mayo-2016).

Partituras

- Bottesini, Giovanni. *Gran Duo für Klarinette in A, Kontrabass und Klavier*. Ludwig Doblinger (ed.) Austria. 1979.
- Hindemith, Paul. *Sonate für Kontrabaß und Piano 1949*, Schott & Co. Ltd. (ed.) London. 1950.
- Koussevitzky, Serge, *Konzert : Op. 3 für Kontrabass mit Klavier*. Forberg (ed.) Germany