



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

**“NOTAS AL PROGRAMA”, OBRAS DE:
GIOVANNI BOTTESINI, SERGEI KOUSSEVITZKY, FRANK
PROTO Y PEDRO VALLS**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN INSTRUMENTISTA CONTRABAJO
QUE PRESENTA:
RIGEL LEÓN MARTÍNEZ

ASESOR DEL RECITAL PÚBLICO:
MTRO. MARIO E. MARTÍNEZ FIGUEROA
ASESOR DE LAS NOTAS AL PROGRAMA:
MTRO. RAFAEL SÁNCHEZ GUEVARA

CIUDAD DE MÉXICO 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mis padres por su amor y apoyo incondicional en la vida y durante todos estos años de universidad.

A mi maestro Mario Martínez por sus enseñanzas y su paciencia.

A todos los amigos y colegas músicos que me han acompañado en este camino.

A todos los maestros de música que he tenido en la vida quienes han dejado en mí conocimiento y amor por esta forma de vivir.

Índice

●	Introducción	
●	Capítulo 1: Giovanni Bottesini e Introducción y Bolero	
1.	Datos biográficos de Giovanni Bottesini	6
2.	Contexto histórico	10
3.	Análisis de la obra	13
4.	Comentarios personales	22
●	Capítulo 2: Pedro Valls y la Suite Andaluza	
2.1.	Datos biográficos de Pedro Valls	23
2.2.	Contexto histórico	28
2.3.	Análisis de la obra	31
2.4.	Comentarios personales	52
●	Capítulo 3: Frank Proto y la Sonata 1963	
3.1.	Datos biográficos de Frank Proto	53
3.2.	Contexto histórico	57
3.3.	Análisis de la obra	61
3.4.	Comentarios personales	77

- Capítulo 4: Sergei Koussevitzky y el Concierto para Contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor

4.1.	Datos biográficos de Sergei Koussevitzky	78
4.2.	Contexto histórico	80
4.3.	Análisis de la obra	83
4.5.	Comentarios personales	97
●	Bibliografía	98

Introducción

El objetivo principal de estas notas al programa y de las obras que la conforman es el de resaltar la influencia que ha ejercido la música de origen popular y folklórica en la llamada música clásica o académica. Todas las piezas aquí presentadas (a excepción del concierto) fueron elegidas por el hecho de que cada una de ellas cuenta con esta característica, en este caso inspiradas específicamente en el jazz y en la música española.

La primera obra que presento es *Introducción y Bolero* de Giovanni Bottesini, compuesta en Londres hacia el final de su vida. Se trata de una pieza basada en el ritmo tradicional del bolero desde la perspectiva italiana y virtuosa de Bottesini. Aquí será principalmente el ritmo lo que le dará el carácter español mientras que la armonía y la melodía están construidas con el distintivo lenguaje musical del compositor. Sin duda, ésta es una de las obras de mi recital que más retos técnicos e interpretativos presentó.

La siguiente obra fue compuesta por el catalán Pedro Valls en 1918. La *Suite andaluza* se divide en cuatro movimientos basados en géneros de la música y danza folklórica de Andalucía: una serenata, un polo, una saeta y un zapateado. A diferencia de la composición anterior, la suite está catalogada plenamente dentro del nacionalismo. A lo largo de los cuatro movimientos se presentan muchos elementos claramente españoles, como por ejemplo motivos melismáticos, escalas modales, pasajes que imitan a la guitarra, entre otros. Valls fusiona brillantemente el romanticismo con el folklor en una de las obras más bonitas dentro del programa. Ya en América, la siguiente composición es la *Sonata 1963* del estadounidense Frank Proto. Ésta es un claro ejemplo de la confluencia entre el jazz y la música clásica. Consta de cuatro movimientos que presentan cada uno, en menor y mayor medida, recursos utilizados en el jazz. El segundo movimiento es el mejor ejemplo de la influencia del jazz en esta obra, ya que éste debe ser tocado completamente con pizzicato y da la impresión de ser una improvisación. Proto compuso esta sonata especialmente para el recital de su examen profesional.

La última obra de mi programa es el concierto para Contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor de Sergei Koussevitzky. Esta es la única pieza de mi programa que no está inspirada en la música popular, sin embargo, la razón por la cual está incluida es que se trata de uno de los conciertos más representativos del repertorio para contrabajo. Es una de las obras que se deben tocar forzosamente en un programa de titulación para demostrar que se tiene el dominio necesario a nivel profesional del instrumento.

Por último, es importante aclarar que todas las piezas se tocarán en afinación de orquesta y no de solo¹, esto para no verme en la necesidad de tener que tocar con dos contrabajos diferentes en mi recital, tanto la suite como el concierto se tocarán un tono abajo. Sin embargo, los análisis aquí presentados se hicieron en el tono original en que fueron compuestas las obras.

¹ Existen dos tipos de afinación en el contrabajo moderno, la primera y más utilizada es la afinación de orquesta la cual es, de la cuerda más grave a la más aguda: Mi - La - Re - Sol. La segunda es la llamada afinación de solo y está afinada un tono arriba: Fa# - Si - Mi - La. Esta última se utiliza para tener un timbre más brillante y en obras donde el contrabajo es solista, como por ejemplo el concierto para contrabajo de Koussevitzky, en este caso la parte del piano está escrita en Fa sostenido menor pero la parte del contrabajo en Mi menor.

1. Datos Biográficos de Giovanni Bottesini

Giovanni Bottesini es considerado uno de los mejores intérpretes del contrabajo en la historia de la música. Aunque es reconocido mundialmente por esto, su carrera como músico es multifacética, ya que además de instrumentista era también compositor y director.

Nació en la ciudad de Crema en la región de Lombardía, Italia, el 22 de diciembre de 1821. Recibió sus primeras clases de música de su padre, quien fue clarinetista y compositor de la capilla de la catedral; comenzó a aprender a tocar el violín a la edad de cinco años; a los diez estudió con su tío Carlo Cogliati, primer violín de la orquesta de la catedral de Crema. Durante los tres años que fue soprano en el coro de la catedral, también tocó las percusiones en el teatro comunal de su ciudad.

A los catorce años entró al conservatorio de Milán, sin embargo, debido a la carencia económica de su familia le fue necesario obtener una beca para poder realizar sus estudios. Para esto solamente había dos instrumentos que le ofrecían esta posibilidad, el fagot y el contrabajo, y al final escogería este último².

Antes de su examen de admisión, Bottesini tomó tan solo cuatro lecciones para preparar su audición en la cual expresó al jurado: “yo sé, caballeros, que toco desafinado, pero en cuanto sepa dónde colocar los dedos esto no volverá a pasar”³.

Durante su paso por la escuela asistió a clases de contrabajo con Luigi Rossi y de armonía, contrapunto y composición con Francesco Basily y Nicola Vaccaj. Es aquí donde también compuso sus primeras obras: *Tres grandes duetos*, *Variaciones para contrabajo y Sinfonía en Re mayor*. En tan solo cuatro años, dos antes de lo previsto, se graduó del conservatorio y obtuvo un premio de 300 francos. Con ese dinero más otros 600 que fueron adquiridos a través de un préstamo de su primo, compró su instrumento y compañero de vida, un Carlo Antonio Testore que había

² Martin, Thomas, *In search of Bottesini part 1* (International Society of Bassists Vol. X No. 1), 1983, pág. 6.

³ *Ibid.*, pág. 6.

encontrado abandonado en la bodega de una iglesia y que para ese entonces tenía alrededor de cien años⁴.

Su debut como solista se llevó a cabo en 1840 en Crema, su ciudad natal, con un éxito tremendo. Después de esto, durante los siguientes seis años realizó giras como solista que lo llevaron a presentarse en 'La Scala' de Milán y en Viena. También obtuvo un lugar en la orquesta de Brescia durante dos temporadas y como contrabajo principal en Verona. Es en el teatro de esta ciudad donde conoció a Verdi quien se encontraba ahí para presentar una de sus óperas y que después de haber escuchado al contrabajista le aconsejó que dejara el mundo de la orquesta y se dedicara a la vida de solista⁵.

En 1846 fue contactado, junto con su amigo violinista Luigi Arditi, por Nicolás Badiali quien a su vez era agente del catalán Francesco Marty, dueño del teatro Tacón en la Habana, Cuba. Badiali los invitó a unirse a la orquesta de este teatro, Arditi como director y Bottesini como primer contrabajo.

Ya en Cuba, además de formar parte de la orquesta, también tuvo presentaciones como solista, usualmente en los intermedios de las óperas, y presentó en 1847 su primera ópera *Cristóbal Colón*. Durante su estancia en el continente americano realizó también varias giras con la orquesta de la compañía del teatro y visitó países de Centroamérica y varias ciudades de Estados Unidos.

En 1849 volvió a Europa, específicamente a Inglaterra, y se presentó por primera vez en Londres en el 'Exeter Hall' con un gran éxito. Fue nombrado el 'León de la temporada' y posteriormente fue apodado el 'Paganini del contrabajo'⁶. A partir de este momento su fama aumentó exponencialmente e Inglaterra se convirtió en su hogar por largos períodos de su vida.

A lo largo de toda su carrera artística, Bottesini sería un hombre de mundo y un viajero incansable. Recorrió toda Europa tocando el contrabajo y dirigiendo orquestas desde San Petesburgo, en Rusia, hasta Turquía y Egipto. También viajó por casi todo el continente americano, desde Estados Unidos hasta Buenos Aires.

⁴ *Ibid.*, pág. 7.

⁵ *Ibid.*, pág. 7.

⁶ *Ibid.*, pág. 10.

Pasó por México en 1853 dónde llegó a establecerse dos años y a dirigir la orquesta en el teatro Santa Anna. En México también participó en el concurso para componer el himno nacional mexicano y, aunque no obtuvo el primer lugar, fue el encargado de dirigir el estreno del ganador.

De 1855 a 1857 se mudó a París donde dirigió la orquesta del teatro italiano, aquí compuso en 1856 su segunda ópera *L'Assedio de Firenze*. Durante los primeros años de la siguiente década, de 1861 a 1862, dirigió el 'Teatro Bellini' en Palermo y estrenó la primera de sus tres óperas más famosas *Marion Delorme*, basada en un libro de Víctor Hugo. En 1863, el recién fundado 'Teatro del Liceo' de Barcelona lo invitó a ser el director musical, puesto que ocupó hasta 1866. Después de este periodo se dedicó a las giras internacionales; 1866 fue uno de sus años más ocupados. Se presentó en Estados Unidos y en Cuba, lo nombraron director musical de los conciertos del '*Buen Retiro*' en Madrid, tuvo varios conciertos en Londres y realizó una larga gira por Rusia bajo la dirección de Anton Rubinstein, todo esto desde diciembre de 1866 hasta marzo del año siguiente. Durante los siguientes años sus actividades no variaron mucho, continuó dirigiendo y actuando como solista y dio giras por Francia y por toda Escandinavia⁷.

En 1870 compuso y estrenó su segunda ópera más exitosa *Ali Baba* en el 'Teatro Liceo' de Londres donde fue director musical. Ese mismo año Broneth Bay, quien era director de la ópera italiana del teatro 'Kadivale' en El Cairo, lo invitó para ser el director musical. Bottesini ocupó este puesto hasta el cierre de la ópera del Cairo en 1879; al mismo tiempo continuó dirigiendo las temporadas del Liceo en Londres y realizando sus giras por España y Portugal. En 1871 Verdi le encargó a Bottesini el estreno de su ópera *Aida*, el cual ocurrió durante las celebraciones de la apertura del canal de Suez en El Cairo. Se convirtió en el director de la ópera italiana en Constantinopla desde 1873 y en 1875 compuso la más importante de sus óperas *Ero y Leandro*; sin embargo, no se estrenaría hasta 1879 en Torino, donde se presentó veinte veces siempre en medio de ovaciones. La llevó también a Buenos Aires y pasó por Montevideo y Río de Janeiro. Debido al éxito de ésta, le encargaron

⁷ *Ibid.*, pág. 11.

la composición de otra ópera, *La Regina de Nepal*, sin embargo no obtuvo el éxito de la anterior.

En 1881, también en el Teatro 'Reggio' de Torino estrenó su *Misa de Requiem*, para cuatro voces, coro y orquesta, la cual es considerada uno de sus mejores trabajos. La mayor parte de sus últimos años habría de pasarlos entre Londres y Nápoles, y, a pesar de la exitosa carrera que había forjado, sufrió muchas dificultades económicas. Al final de su vida era tan pobre que se vió obligado a entregar la colección de sus cartas al restaurante donde comía para saldar sus deudas⁸, sin embargo, su amigo Verdi, al ver la situación en la que se encontraba, lo ayudó a obtener el puesto de director del conservatorio de música de Parma. Aquí pasó los últimos 6 meses de su vida; se presentó por última vez a finales de junio, dió un concierto en beneficio de una sociedad artística, al día siguiente enfermó de fiebre, pasó tres días en coma y murió el 7 de julio de 1889.

⁸ *Ibid.*, pág. 36.

2. Contexto histórico de la obra

Bottesini compuso *Introducción y Bolero* en la primera mitad de 1886, dos años antes de su muerte, cuando radicaba en Inglaterra.

Para la década de 1880 Inglaterra se encontraba en las últimas décadas de la época Victoriana, periodo llamado así por el extenso reinado de Victoria I quien gobernó de 1837 a 1901. Aunque para ese tiempo en Europa ya habían ocurrido varias revoluciones que derrocaron el sistema de gobierno monárquico para instaurar la República, en las Islas británicas la aristocracia de la casa Windsor permanecía en el poder. Sin embargo, debido a la revolución industrial, surgió la alta burguesía, una nueva clase social compuesta por banqueros, hombres de negocios y financieros, herederos de quienes utilizaron su capital en pos de la nueva forma que tomaba la economía.

Hacia finales del siglo XIX Inglaterra se convirtió en una de las potencias del mundo y en un poderoso imperio. Se encontraba en pleno apogeo de la llamada segunda etapa de la revolución industrial e iniciaba con esto la globalización y el capitalismo con lo cual habría de cambiar la forma de vida y el rumbo del planeta para siempre; proliferaron las fábricas con lo cual la producción de mercancía aumentó exponencialmente, el ferrocarril se implementó en la mayoría de los países más desarrollados con lo que creció la industria del hierro, el acero y el carbón, se aceleró el transporte de mercancía y personas de manera segura y eficiente, lo que cambiaría las escalas productivas y geográficas y ampliaría los espacios de las comunicaciones⁹.

La otra gran innovación de la época en cuanto al transporte fue la invención del barco de vapor; éste fue fundamental para darle un nuevo impulso al comercio internacional y por lo tanto a la industria británica, ya que reemplazó para siempre

⁹ Portal académico CCH, *La segunda revolución industrial*, Universidad Nacional Autónoma de México.

<https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-universal-2/HUMCII/HUI-Segunda.htm>

al barco de vela, superándolo en velocidad, capacidad de carga y, por lo tanto, abarató los costos de transporte¹⁰.

Con el mundo volcado a la industria, la ciencia y la tecnología y ante la necesidad de buscar y explotar más recursos naturales y crear un nuevo mercado y orden mundial, las potencias voltearon sus ojos hacia África y Asia. Resurgió entonces el imperialismo y el colonialismo. En 1885, con la conferencia de Berlín, se dio el reparto de África entre los países europeos¹¹; con esto quedó sellado el triste destino del llamado continente negro, el cual fue explotado y gobernado desde Europa hasta mediados del siglo XX cuando finalmente los países que lo constituyen comenzaron a buscar su independencia. Sin embargo, las cicatrices y consecuencias de este nefasto hecho de la historia permanecen latentes hasta nuestros días.

Musicalmente, la década de 1880 se encontraba en una encrucijada. Era el final del Romanticismo y compositores como Richard Strauss, Anton Bruckner, Gustav Mahler o Piotr Tchaikovsky eran los máximos exponentes de esta última etapa romántica. También el Nacionalismo estaba en su auge con compositores como Edward Grieg, Antonin Dvorak, Jean Sibelius o los rusos Mijaíl Glinka, Alexander Borodin y Rimsky-Korsakov. Al mismo tiempo, el impresionismo francés se daba su lugar con músicos de la talla de Claude Debussy, Gabriel Fauré, Maurice Ravel y Erik Satie. Por otra parte, las obras de compositores españoles como Enrique Granados, Isaac Albéniz y Manuel de Falla recibían la influencia impresionista francesa mientras también componían música impregnada de nacionalismo español.

Es en este contexto en el que Bottesini pasó los últimos años de su vida. Aunque para ese entonces su música podría considerarse anacrónica ya que perteneció a una generación anterior y a la primera etapa del Romanticismo, su impresionante e impecable técnica y su virtuosismo intacto en el contrabajo le siguieron dando el

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Portal académico CCH, *Conferencia de Berlín*, Universidad Nacional Autónoma de México.

<https://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiauniversal2/unidad1/expansioncolonialsigloXIX/conferenciadeberlin>

reconocimiento y respeto del público y de la comunidad musical. Es a mediados de esta década de 1880 que Bottesini tomó como su hogar a Inglaterra, país al que volvió en 1884 después de trece años de no visitarlo, y se estableció allí casi permanentemente de 1885 a 1887¹². A lo largo de estos años se dedicó a recorrer todo el país presentándose en conciertos públicos y privados, tanto como solista como en ensambles, con una gran actividad concertística. Como ya se mencionó, es hacia la primera mitad de 1886 que Bottesini compuso *Introducción y Bolero*, presentó esta obra por primera vez el 6 de febrero de 1886 en el 'Saint James Hall' en Londres y el 18 de marzo estrenó su versión con orquesta en el 'Crystal Palace' también en Londres acompañado de la orquesta sinfónica de Birmingham¹³.

Ante la presentación del Bolero, J.S. Shedlock de la revista musical 'The Academy' escribió lo siguiente: "no es más que una exhibición de sus maravillosas habilidades técnicas en su instrumento [...] Bottesini es el mejor intérprete de nuestro tiempo"¹⁴. Bottesini partió de Inglaterra a finales de 1888 para tomar el puesto de director del conservatorio de Parma que le había conseguido su amigo Verdi; sin embargo, su salud se deterioró y en Julio de 1889 murió en su tierra natal.

¹² Aringer Klaus, *Concert life of the late Bottesini in Britain*, tesis de maestría Universidad de Música Kunst Graz, 2017, pag. 13

¹³ *Ibid.*, pág. 19.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 20 - 21.

3. Análisis de la obra

Bolero

El bolero es una danza española de compás ternario y de tiempo moderado surgida en la segunda mitad del siglo XVIII. Es una evolución de las seguidillas, canciones españolas que se cantaban y bailaban en la región de Castilla y que posteriormente se distribuyeron a lo largo de la península ibérica, siendo modificadas y adaptadas en las distintas regiones a las que llegaban¹⁵.

Poco a poco, conforme avanzaba el siglo XIX, el bolero se iría desarrollando como una fusión de las danzas populares españolas y el teatro, la ópera y el ballet clásico provenientes de Francia e Italia, al mismo tiempo que las compañías de ópera, teatro y ballet se establecieron en ciudades como Madrid, Barcelona y Sevilla. En 1819 subió al trono de España Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV. Este nuevo rey llevó a su país maestros franceses que enseñaron la contradanza y el minueto y paulatinamente conformó la planta de maestros de las nuevas academias de danza españolas. Es así que con toda esta influencia se crearon las 'escuelas boleras', donde se academizaron todas las formas de baile español, se establecieron la codificación de pasos y coreografías y nació el baile nacional y la danza clásica española¹⁶. Así, el bolero dejó de ser un baile de improvisación, pues requirió una técnica específica tomada de la danza clásica; aunque al principio había sido interpretada exclusivamente por la nobleza, más tarde se trasladó al pueblo y a los bailarines de teatro. Se estableció su estructura como entrada, paseo, copla final y desplante o "bien parao" (que es una suspensión durante la cual descansan los bailarines); cada copla tenía tres estribillos y constaba de 36 compases¹⁷.

¹⁵ Núñez, Faustino, *Boleros*, Flamencópolis, 2011.

<http://www.flamencopolis.com/archives/3363>

¹⁶ Cultura tradicional, *Escuela Bolera*.

<http://www.culturatradicional.org/escuelas/bolera.htm>

¹⁷ *Ibid.*

Conforme la popularidad de la escuela bolera aumentaba en Europa, muchos músicos del siglo XIX compusieron obras con gran influencia española. Como por ejemplo las dos canciones *Una paloma blanca* y *Como una mariposa* que formaban parte de las *36 Canciones Populares de diversos países* de Beethoven; Johann Nepomuk Hummel incluyó el ritmo del bolero en el último movimiento de su concierto para piano y orquesta en La bemol el cual titularía como *Rondó Alla Spagnola'* en 1834 Chopin escribió su *Bolero* en La menor atraído por la afinidad rítmica entre la polonesa y el bolero; Camille Saint-Saëns compuso uno titulado *El desdichado* para dos voces en 1871, con letra francesa de Jules Barbier que también fue traducido y cantado al español; Tchaikovski compuso dos danzas españolas marcadas con el *Tempo di Bolero* para sus ballets *El lago de los cisnes* y el *Cascanuece*; muchos otros compositores han incluido esta forma en sus suites u óperas, y desde luego el más famoso es el *Bolero* de Ravel.

Introducción y Bolero

La obra está compuesta para piano y contrabajo y se encuentra en la tonalidad de Sol menor. Al tratarse de un bolero, se encuentra escrita en un compás de 3/4. El compositor utiliza una forma ternaria compuesta (pues cada una de las grandes secciones puede subdividirse en otras más pequeñas) con una introducción de 44 compases de duración.

Sección	Introducción	A (Inicio del bolero)	Puente	Desarrollo	A'	Coda
Compases	1-44	45-84	85-91	92-151	152-191	192-218

Introducción:

Estructuralmente la introducción se puede esquematizar de la siguiente manera:

A	B	A'	Puente
c1-16	c17-24	c25-28	c29-44

Tanto la parte A como A' inician con los dos motivos presentados en los primeros cuatro compases del piano. Como se verá más adelante el motivo con el que abre la obra Bottesini lo usa para la sección A' mientras que el del tercer compás lo usa para iniciar la parte del contrabajo.



G. Bottesini. *Sostenuto*. Compás 1 - 4.¹⁸

Al que el contrabajo responde desarrollando uno de los motivos rítmicos de la frase anterior:



G. Bottesini. *Sostenuto*. Compás 5 – 8.

¹⁸ Bottesini, Giovanni, *Bolero* para contrabajo y piano, ediciones Yorke, Londres, Inglaterra, 1974.

En este diálogo, tanto el piano como el contrabajo presenta una melodía con una articulación muy variada y con muy poco legato, contrastando de esta forma con la siguiente parte de la introducción en la cual el contrabajo realiza un canto muy ligado que suena casi como un lamento, mientras el piano acompaña con acordes en un ritmo sincopado.

Musical score for G. Bottesini, Sostenuto, measures 17-20. The score is in 2/4 time and features a piano part with chords and a bassoon part with a melodic line. The piano part starts with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The bassoon part has a melodic line with various articulations. The score is marked with a 'sim.' (simile) in the fourth measure.

G. Bottesini. Sostenuto. Compás 17 – 20.

En el compás 25 inicia la sección A' con el motivo de los primeros dos compases del piano ahora en el contrabajo:

Musical score for G. Bottesini, Sostenuto, measures 25-28. The score is in 2/4 time and features a piano part with chords and a bassoon part with a melodic line. The piano part starts with a forte (f) dynamic. The bassoon part has a melodic line with various articulations. The first two measures of the piano part are highlighted with a red box.

G. Bottesini. Sostenuto. Compás 25 – 28.

La introducción cierra con un pasaje cadencial en el cual el contrabajo hace muestra del virtuosismo con que es capaz de ejecutar rápidas escalas a lo largo del registro del instrumento.



G. Bottesini. *Sostenuto*. Compás 39 – 41.

Bolero.

La parte del bolero inicia en el compás 45. A grandes rasgos es una forma ternaria, pero su composición revela un manejo de la forma más complejo, pues dentro de cada gran sección podemos encontrar pequeñas secciones contrastantes entre sí. La subdivisión de las secciones del bolero las podemos esquematizar de la siguiente manera:

Sección	A	Puente	B o Desarrollo	A'	Coda
Subdivisión	a b a'		c a'' puente a''' puente	a' b'' a'	
Compás	45 52 69	85	92 108 118 127 134 Dm Dm Modula C Modula	152 168 188	192
Tonalidad	Gm	Modulaci ón		Gm G Gm	G

La sección A se desarrolla sobre el primer grado, la sección del desarrollo modula hacia al quinto y cuarto grado, y regresa al primer grado en la sección A'. La coda presenta un cambio de color en la armonía hacia el homónimo mayor de la tonalidad.

La sección A, que se desarrolla del compás 45 al 84 presenta el tema principal de la obra; éste aparece en el contrabajo en la tonalidad de Sol menor y tiene una duración de 8 compases. El tema es el siguiente:

The image displays two systems of musical notation for G. Bottesini's 'Allegretto moderato'. The first system, starting at measure 45, shows the main theme in the upper staff (treble clef) and piano accompaniment in the lower staff (bass clef). The tempo is marked 'allegretto moderato' and the dynamics are 'p' (piano). The second system, starting at measure 49, continues the theme and accompaniment. Red boxes highlight the main theme in both systems. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes and chords, characteristic of bolero.

G. Bottesini. Allegretto moderato. Compás 45 – 52.

Es importante remarcar que cada vez que aparece este tema, el piano le acompaña con un patrón rítmico de bolero:



El mapa rítmico anterior muestra un patrón que se repite de 2 en 2 compases, con una variante en el último grupo de dos compases.

Para el desarrollo de la obra (c. 92-151), el compositor utilizó fragmentos provenientes de la sección A, a los que aplica técnicas de cambios de color y desarrollo de motivos. En esta sección también aparece el tema en las tonalidades de Re menor y Do mayor (el quinto y el cuarto grado de Sol menor respectivamente).



G. Bottesini. Allegretto moderato. Compás 108 – 111.



G. Bottesini. *Allegretto moderato*. Compás 127 – 130.

La siguiente vez que aparece el tema lo hace en la tonalidad de Sol menor (aunque de manera incompleta) dando inicio a la sección A' (c. 152-191).

La coda (c. 192-218) se desarrolla en la tonalidad de Sol mayor y emplea un material de carácter *cantabile* en combinación con el material temático de la obra; el tema se presenta por últimas veces en el compás 205 y 209, el bolero concluye finalmente en una gran cadencia de arpeggios hacia el acorde de tónica.

G. Bottesini. *Allegretto moderato*. Compás 189 – 196.

G. Bottesini. Allegretto moderato. Compás 205 – 206.

G. Bottesini. Allegretto moderato. Compás 209 – 210.

G. Bottesini. Allegretto moderato. Compás 214 – 218.

4. Comentarios personales

Un programa de un examen de titulación de contrabajo no puede estar completo si no está incluida una obra de Giovanni Bottesini. Esto debido a que en general, las obras del que es considerado el mejor contrabajista de todos los tiempos, suelen ser muy difíciles, aunque también de gran belleza, y son por antonomasia las piezas que se tocan cuando se ha alcanzado un nivel profesional.

Dentro del repertorio contrabajístico de Bottesini sólo tres piezas cuentan con las características que he seleccionado para mi programa: la *Tarantella*, *Polka* e *Introducción y Bolero*. Elegí esta última por el hecho de estar basada en la música popular española; además, es la que más me atrajo, no sólo por mi gusto hacia la música ibérica, sino también por la dificultad de la obra. Sin duda, de las tres antes mencionadas, ésta es la que más complejidad técnica presenta sin embargo también es la más bonita. Con una duración de nueve minutos, el *Bolero*, aunque no se trata de uno de sus trabajos más famosos, tiene las características de gran parte de sus obras: una introducción lenta de gran expresividad y lirismo y la parte principal en un tiempo *Allegro* en la cual el contrabajo es explotado en todos los aspectos técnicos del instrumento. Por ejemplo, en la introducción hay frases muy ligadas y *cantabiles* donde se debe tener un gran control del arco para que éstas tengan una buena proyección de sonido sin que se corten ni se ensucien. Hacia el final de la introducción, las frases largas se transforman en escalas en ritmos de treintaidosavos ligados, donde una articulación clara de la mano izquierda es primordial. Ya en el bolero como tal, se emplean casi todos los recursos técnicos del instrumento, varias frases construidas a base de arpeggios tanto ligados como en *staccato*, escalas en diferentes tonalidades y con diferentes golpes de arco, ritmos y registros, y pasajes construidos solamente de armónicos que se tocan a la altura del puente.

Desde mi punto de vista esta es la obra más difícil dentro de mi programa y la que más dedicación exigió de mi parte. Sin duda es un placer lograr tocar una obra virtuosa de esta envergadura de este increíble intérprete y compositor.

Capítulo 2. Pedro Valls y la suite andaluza

2.1. Datos biográficos de Pedro Valls

Nació en Sabadell, Cataluña en el año de 1869, inició sus estudios musicales en la escuela municipal de música y posteriormente se trasladó a Barcelona para estudiar con el maestro Casimir Viñas. A la edad de 18 años se fue a vivir a Buenos Aires donde encontró trabajo como contrabajista en varias orquestas de la ciudad, como la gran Orquesta del Teatro de la Ópera, la Orquesta del Teatro de Onrubia, la Orquesta de conciertos sinfónicos y la Orquesta Politema. Además de recorrer Argentina y Brasil con una compañía de teatro italiana, también tomó clases de perfeccionamiento con el maestro José Roveda quien había estudiado en la escuela italiana con Giovanni Bottesini¹⁹.

Finalmente, en 1892 decidió volver a España y establecerse definitivamente en Barcelona donde también se unió a todas las orquestas existentes de la ciudad, como por ejemplo la Orquesta Armonía y unión artística, Orquesta de la Casa Provincial de Caridad, Orquesta de la Sociedad Catalana de Conciertos, Orquesta filarmónica de Barcelona, Orquesta de la Sociedad de Conciertos Clásicos y la Orquesta sinfónica de Barcelona.

Sin embargo, las agrupaciones más importantes donde trabajó fueron la Orquesta del gran Teatro del Liceo, la Banda Municipal de Barcelona donde tocó de 1896 hasta 1929 y la Orquesta de Pablo Casals fundada en 1920, en la cual permaneció hasta 1934²⁰.

También perteneció a varias asociaciones musicales como la Asociación Wagneriana de Barcelona, una entidad fundada en 1901 que fue la primera en la península ibérica en divulgar la música de Richard Wagner; en 1919 fundó junto con Enrique Granados el sindicato Unión de músicos de Cataluña el cual contó con más

¹⁹ Sitio web oficial de Pedro Valls, *Una historia del contrabajo en Cataluña: Biografía de Pedro Valls*, pág. 4.

<http://www.perevallsduran.cat/images/biografia.pdf>

²⁰ *Ibid.*, pág. 5.

de 600 músicos para 1924; también formó parte de la Asociación obrera de conciertos una entidad impulsada por Pablo Casals en 1926 con la intención de difundir la música culta entre los obreros y la gente de escasos recursos, sin embargo, esta se disolvió con el inicio de la Guerra Civil Española.

En su faceta como pedagogo llegó a desarrollar una larga carrera como maestro en el Conservatorio de Música del Liceo desde 1912 hasta el año de 1934. Escribió un método para el instrumento con una notable influencia italiana y creó un programa de estudios dividido en tres etapas y donde cada una de ellas corresponde a las tres partes del método de contrabajo de Bottesini²¹. No hay que olvidar que Bottesini fue director de la orquesta del Teatro del Liceo de 1863 a 1866 dejando un gran legado y una fuerte influencia que aún permanecía en los tiempos de Valls, además de que musicalmente hablando podría decirse que Pedro Valls es nieto de Bottesini.

Como compositor, su trabajo consta de 167 obras, la mayoría clasificadas dentro del nacionalismo español, contemporáneo de Pedrell, Albéniz, Granados y de Falla. Su música evadió los trabajos a gran escala y se concentró en el uso de formas de canciones españolas.

Dentro de sus composiciones más famosas destacan la *Suite Andaluza* de 1918 en cuatro movimientos, obra que actualmente forma parte del repertorio de diversas escuelas europeas de contrabajo. También destacan sus tres Fantasías para contrabajo y orquesta, una de ellas en homenaje a Bottesini, el *Gran concierto obligado* para contrabajo de 1906, la *Fantasia andante con variaciones*, la *Gran introducción y Tarantella*, el *Tema con variaciones para contrabajo*, el *Concierto para Contrabajo* y la *Romanza* para contrabajo y piano.

He aquí una lista de sus composiciones:

Obras para Contrabajo y Piano.

- 'Gran Introducción y Tarantella'. (1893)
- Primera Fantasia 'Las chifladuras de un Contrabajista o El sueño del Arte' (1894).
- 'L'Espirituosa', Danza americana para contrabajo y orquesta (1895).
- Segunda Fantasia: 'Tema y Variaciones' (1902)

²¹ *Ibid.*, pág. 16.

- Gran Concierto Obligado para contrabajo y orquesta (1906):
 - I. Allegro Moderato.
 - II. Adagio- Barcarola.
 - III. Scherzo finale.
- Cuatro Juguetes (1912):
 - I. Soledad.
 - II. Minuetto.
 - III. Aromas del bosque.
 - IV. El Canto de la vieja.
- Sorpresa, capricho para contrabajo y piano (c.1912).
- Tercera Fantasía: 'Homenaje a Bottesini' (1917).
- Suite andaluza (1918).
 - I. Serenata
 - II. Polo Gitano
 - III. Saeta
 - IV. Zapateado
- Romanza (1924).
- 'Humoresque' solo de contrabajo. (1930)

Obra para Violoncello y piano.

- "Llegenda " (1934).

Obras para instrumentos de viento y orquesta.

- Gran Fantasía para Clarinete (1904).
- Capricho "Las filigranas de un cornetín" (1905).
- "La reina de la fiesta", Fantasía para cornetín (1913).
- "Deluviana" gran Fantasía para corno (1915).
- Concierto para Clarinete con variaciones (1917).
- "Las dos Pintas", danza obligada para dos clarinetes y orquesta (1910).

Obras para Violín y Piano.

- "Czardas".
- "Romanza".
- "Vie Tzigane ".

Obras para Piano y Orquesta de Cámara.

- “Impresiones de la sierra”, suite para quinteto de cuerdas y piano (1926).
 - I. El alba.
 - II. Meditación
 - III. Pastoral.
 - IV. Alucinación vespertina
- Canzonetta n° 1 (1925).
- Canzonetta n° 2 (1927).
- Canzonetta n° 3 (1928).
- “Melodía” para quinteto de cuerdas y piano (1929).

Obras para Piano.

- ‘Passionnement’, vals lento (1912).
- “Recuerdos del Brasil”, tango (1913).
- “Marinella”, tarantella (1914).
- “Que vous êtes heureux”, vals lento (1914).
- “Very nice too “, one step (1917).
- “Picadilly”, fox-trot. (1918).
- “Hecha Piropos”, tango argentino (1918).
- “Wilson March” (1919).
- “Algeciras”, marcha española (1921).
- “En craignant”, vals lento (1922).
- “The Gai ninetes”, vals lento (1922).
- “En el Generalife”, marcha mora (1922).
- “La Promesa”, serenata española (1923).
- “Addis Ababa”, one step (1924).
- “Perfumes granadinos”, marcha española (1924).
- “Serments effaces”, vals lento (1925).

Obras para Banda.

- “Eulalia”, Polka para banda (1896) .
- “Colección de tres marchas catalanes” (1924)
 - I. Catalunya vella.

II. Els pastors.

III. Colònies escolars.

Zarzuela.

- 'La canción de la bruja'.²²

Pedro Valls, quien ha llegado a ser considerado como el Sarasate del contrabajo, murió el 7 de diciembre de 1935 a causa de problemas cardiacos. Dejó tras de sí un importante legado tanto pedagógico como de composiciones para contrabajo en España y el mundo.

²² Sitio web oficial de Pedro Valls, *Obras*.
<http://www.perevallsduran.cat/index.php/obres>

2.2. Contexto histórico de la obra

Pedro Valls compuso la suite andaluza en 1918. Para este momento de la historia en Europa transcurría el último año de la primera guerra mundial, sin embargo sería también el año en que otra desgracia cimbraría al mundo: la gripe española. A pesar de haber surgido en los campos de batalla en Francia, recibió este nombre debido a que tuvo una mayor atención de la prensa en España que en el resto de Europa ya que esta nación no se vio involucrada en la guerra y por lo tanto no censuró la información sobre la enfermedad. A lo largo de dos años la gripe mató entre 50 y 100 millones de personas alrededor del planeta, más de las que murieron en los cuatro años de la guerra e incluso más de los que llegarían a morir en la Segunda Guerra Mundial²³.

En España la gripe infectó a 8 millones de los 20 millones de españoles de la época y mató a 300, 000 de ellos, incluso el rey se contagiaría.

Para estas primeras décadas del siglo XX España estaba muy lejos de ser el gran imperio que había construido 300 años antes. La guerra le permitió convertirse en un proveedor de material para los contendientes, lo que provocó una burbuja económica durante los años de la guerra; los años antes y después del conflicto se caracterizaron por crisis económicas y políticas. Por ejemplo, en 1868 el país se volvió una monarquía constitucional y en 1873 alcanzó a llegar a ser una República, sin embargo, tan sólo un año después en 1874 regresaría a la monarquía con la restauración borbónica. En 1898 entró en guerra contra Estados Unidos, de la cual resultaría derrotada y perdería Cuba, Puerto Rico y las Filipinas, los últimos territorios que le quedaban de su Imperio; en la época de la post guerra y después de la pandemia, España sufrió un golpe de estado en 1923 por parte del general Miguel Primo de Rivera quien gobernó como dictador hasta 1931 cuando fue proclamada la Segunda República. Sin embargo, la Guerra Civil Española iniciaría

²³ BBC Mundo, *'En qué consistió la gripe española, la enfermedad que mató más personas que la Primera Guerra Mundial'*, redacción.

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-42584293>

en 1936 dando como resultado una dictadura más, la de Francisco Franco quien se mantuvo en el poder hasta 1975.

Musicalmente hablando, a pesar de ser una época en que la música clásica ya se hallaba en pleno modernismo, la suite andaluza se encuentra escrita en un lenguaje nacionalista dentro del romanticismo tardío.

Este movimiento surgió a mediados del siglo XIX en Europa y otras partes del mundo presentándose en diversos campos tanto políticos, sociales y culturales. Tiene como principio la autodeterminación y completa soberanía de cada país orientado hacia el desarrollo y preservación de una identidad nacional basada en las características culturales compartidas de una región, como el lenguaje, la raza, la religión, las costumbres, etc.

La literatura, las artes y la música fueron campos de gran importancia para la exaltación del sentimiento nacionalista de cada país. En la música se puede dividir en dos periodos principales, el del siglo XIX bajo la estética del romanticismo y el del XX bajo las nuevas corrientes modernistas. En cualquiera de las dos etapas, a grandes rasgos, se puede definir como la utilización de temas folclóricos y populares tomados o inspirados en canciones, danzas, melodías, armonías y ritmos tradicionales o populares.

En el caso de esta suite, Valls se basa en danzas y formas flamencas de Andalucía pero partiendo de una perspectiva Catalana influenciada por el estilo impresionista del norte europeo, aunque no tan marcado como en la música de sus contemporáneos Isaac Albéniz y Enrique Granados. Valls aquí utiliza acordes invertidos para oscurecer los movimientos, hace uso de acordes no diatónicos que resuelven atípicamente y armonía y escalas modales, sin embargo, no incorpora recursos impresionistas como escalas disminuidas y de tonos enteros o de estructuras armónicas extendidas y acordes sin tercera²⁴. A la vez que en esta obra permea ligeramente el impresionismo francés, también se percibe una fuerte

²⁴ Schauer, Joseph, *An historical perspective on Pere Valls: An stylistic and structural analysis of suite andaluza*, tesis de doctorado de la Universidad Estatal de Ohio, 2008, pág. 43 – 44.

influencia de la música italiana, que no sorprende si consideramos la importancia que tuvo en el desarrollo musical de Valls la figura de Bottesini.

Para 1918 Pedro Valls se encontraba en un momento de enorme madurez musical, trabajaba en la Orquesta Sinfónica de Barcelona y era primer contrabajo de la Banda Municipal de Barcelona, al mismo tiempo que también era profesor titular del Conservatorio de Música del Liceo²⁵.

Para el momento de escribir la *Suite Andaluza* ya había compuesto sus obras más importantes para contrabajo, como por ejemplo sus tres fantasías o su primera suite titulada *Cuatro juguetes*, aunque aún faltarían algunos años para presentar una de sus mayores aportaciones: su *Método práctico, progresivo y técnico para el contrabajo de cuatro cuerdas* que vio la luz hasta el 20 de agosto de 1928.

Él no fue el primero ni el último en componer una obra basada en la música de Andalucía: Tomás Bretón cuenta entre sus composiciones las *Escenas andaluzas* que incluye un bolero, un polo, una marcha y saeta y un zapateado; de igual manera Sarasate compuso la *Serenata andaluza* y la *Romanza andaluza*; Joaquín Rodrigo se agrega a la lista con su *Concierto andaluz*; e incluso el cubano Ernesto Lecuona escribió una suite titulada *Andalucía*, entre varios otros compositores.

²⁵ Sitio web oficial de Pedro Valls, *Una historia del contrabajo en Cataluña: Biografía de Pedro Valls*, pág. 6.
<http://www.perevallsduran.cat/images/biografia.pdf>

2.3. Análisis de la obra

Esta suite se compone de 4 movimientos: Serenata, Polo gitano, Saeta y Zapateado. Todos basados (a excepción de la serenata) en danzas de origen andaluz. A lo largo de la suite se pueden apreciar elementos de estilo flamenco como la armonía modal (sobre todo el uso del modo frigio), los ornamentos atresillados, patrones de acompañamiento que simulan una técnica de guitarra, entre otros que señalaré a lo largo del análisis.

I. Serenata

De toda la suite este es el único movimiento que no proviene del folclor andaluz. Aunque la serenata es una forma de origen italiano, se puede encontrar en Andalucía desde el siglo XVIII. La popularidad de ésta se debe a la afinidad del pueblo ibérico por las formas vocales y al inmenso éxito de la zarzuela en el siglo XIX.

La serenata, en el siglo XVIII, solía ser un género musical que cumplía la función social de amenizar reuniones al aire libre que por lo general sucedían por las tardes o en las noches. De ahí que su carácter sea, como su nombre lo sugiere, sereno. La serenata de la suite andaluza se encuentra Escrita en un compás de 3/4 en el modo de Mi frigio, el cual está estrechamente relacionado con la guitarra flamenca. Presenta una estructura bastante libre en la que intercala el material temático (o estribillo) con breves episodios de 8 compases, casi como si se tratara de un rondó.

Sección	Intro	Estribillo	Episodio	Estribillo	Episodio	Estribillo	Episodio	Coda
Compás	1-4	5-16	17-14	25-32	33-42	43-60	61-68	69-72
Tonalidad	Mi frigio			Mi mayor		Mi -> La - > Mi frigio	Mi frigio	

La modalidad podría confundirse con la tonalidad de La menor debido a la carencia de armadura y al uso del Sol sostenido como alteración accidental, sin embargo, Valls deja claro el marco tonal desde el inicio con una pequeña introducción en la que muestra cuál es el modo sobre el cual reposa la obra. Además, constantemente utiliza una fórmula cadencial conocida como cadencia frigia, que consiste en un descenso armónico desde el cuarto grado del modo hacia el primero que reafirma la modalidad. Esto se aprecia sobre todo al final de cada estribillo y al final de la serenata.

Piano

p

mf

5

p

f

*P. Valls. Serenata, Moderato mosso. Compás 1 - 8.*²⁶

²⁶ Valls, Pedro, *Suite Andaluza* para contrabajo y piano, ediciones Hoffmann, Borchten, Alemania, 1997.



P. Valls. Serenata, Moderato mosso. Compás 71 (Cadencia frigia).

El estribillo es presentado en el compás 7 en la voz soprano del piano; se trata de un periodo conformado por dos frases de 4 compases cada uno.



P. Valls. Serenata, Moderato mosso. Compás 7 – 14.

El contrabajo entra en anacrusa al compás 17 desarrollando uno de los motivos del tema:

P. Valls. Serenata, Moderato mosso. Compás 16 – 19.

Desde ese momento, la parte melódica estará siempre en la parte del contrabajo. El estribillo aparecerá en dos ocasiones más mostrando variantes de color y de estructura. En su segunda aparición (c. 25) el estribillo se encuentra en Mi mayor. En la tercera (c. 43) la estructura está ampliada (repite dos veces cada frase) y realiza una modulación a La mayor y posteriormente vuelve al modo inicial de Mi frigio.

P. Valls. Serenata, Moderato mosso. Compás 23 – 29 (Inicio del segundo estribillo).

P. Valls. Serenata, Moderato mosso. Compás 42 - 47 (Inicio del tercer estribillo).

Finalmente, el movimiento cierra con un último episodio y una coda donde el contrabajo presenta motivos melismáticos acompañados armónicamente por la cadencia frigia, los cuales se presentan del compás 56 al 60 y del 65 al 68.

P. Valls. Serenata, Moderato mosso. Compás 56 – 61.

P. Valls. Serenata, Moderato mosso. Compás 62 – 70.

II. Polo Gitano

Para poder hablar de las diferentes formas del flamenco es necesario presentar la definición de ‘los palos’, que son cada una de las variedades tradicionales de la música y danza del flamenco. Se les puede comparar a un árbol cuyo tronco serían las matriciales, y las ramas las modalidades, según territorio, ciudades, pueblos, barrios y etnias²⁷.

²⁷ Flamenco export.com, *Palos del flamenco*.

<https://www.flamencoexport.com/flamenco-wiki/palos-del-flamenco.html>

El polo pertenece al grupo de la soleá, que a su vez guarda en su estructura musical buena parte de los elementos rectores (melodías, ritmos, armonías) de la estética musical propia del género flamenco y es considerado como centro neurálgico del arte jondo (la manera de cantar, el canto más genuino andaluz, de un profundo sentimiento).

Las primeras referencias al polo aparecen en el último tercio del siglo XVIII en las *Cartas Marruecas* (1773) de José Cadalso, después en el siglo XIX aparecen referencias en textos como *Escenas andaluzas* (1847) de Serafín Estébanez Calderón en *Viajes por España* (1862) de Charles Davillier. A su vez, compositores comenzaron a incluir al polo en sus obras escénicas, como Pablo del Moral en *El presidiario* (1797), Manuel García en *El criado fingido* y el *Poeta calculista* (1804–1805), de donde es el famoso *Polo del contrabandista* y como último ejemplo *La noticia feliz* (1823) de Ramón Carnicer²⁸.

En el año de 1779 Gaspar María de Nava Álvarez en su poema *La Quincaida* hace mención por primera vez del “quejumbroso polo agitanado” para describir el carácter flamenco que le imprimían a esta forma en Andalucía²⁹. Sin embargo, es a partir de la segunda mitad del siglo XIX que el calificativo de gitano o flamenco se comenzaría a añadir al título de los polos de ciertos compositores, como por ejemplo *La soledá: Polo gitano* (1870) de Juan Cansino, *Polo gitano o flamenco* (1874) de Eduardo Ocón, *Polo gitano* de Andrés Bretón de las *Escenas andaluzas* (1894), *Polo* de Manuel de Falla en las *Siete canciones populares de España* (1914), y el mismo *Polo gitano* de Pedro Valls en su *Suite andaluza* (1918).

Este movimiento se encuentra en un compás de 3/4 y está escrito en el modo de La frigio con una armonía que básicamente se reduce a una *cadencia Frigia*:

Re menor – Do mayor – Si bemol mayor – La mayor con séptima menor.

²⁸ Núñez, Faustino, *Polos*, Flamencópolis.

<http://www.flamencopolis.com/archives/304>

²⁹ *Ibid.*

La estructura corresponde a la forma tradicional de este género que consta de 3 secciones que se van alternando; éstas son conocidas como: temple, lamento y copla. La alternancia de estas secciones da como resultado la siguiente estructura.

Sección	Temple	Lamento	Copla A	Lamento	Copla B
Compases	1-28	29-38	39-64	65-74	75-105

El temple funciona como una introducción en la que se presenta la armonía y el carácter de la obra, tradicionalmente se utiliza para que el cantante se prepare antes de comenzar a cantar.

2 Polo Gitano. Allegro non troppo

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is for Kontrabaß and Piano. The second system (measures 4-7) is for Kb. and Piano. The third system (measures 7-8) is for Kb. and Piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

P. Valls. Polo Gitano, Allegro non troppo. Compás 1 – 8.

En el ejemplo se observa la cadencia frigia, así como un diseño en el piano que se asemeja al rasgueo de una guitarra, lo cual tiene mucho sentido considerando el origen flamenco de este movimiento. El contrabajo apoya la armonía al doblar el bajo del piano.

El lamento, equivalente a un coro, tiene la particularidad de que enfatiza el segundo y tercer tiempo del compás. Su desarrollo rítmico-melódico está basado en la escala de La frigio en un ritmo de tresillos siendo el contrabajo quien las ejecuta mientras el piano se limita a acompañar con acordes.



P. Valls. Polo Gitano, Allegro non troppo. Compás 31 – 34.

La copla es una sección lírica con un carácter muy diferente al resto del movimiento. El Polo Gitano de Valls posee dos coplas: una de carácter introspectivo y otra de carácter enérgico. La primera de ellas inicia en la anacrusa al compás 39, el canto se encuentra en la voz del contrabajo. La segunda copla inicia en la anacrusa al compás 75 y es más enérgica y alegre, también es la única sección en la que la armonía se torna más brillante ya que se encuentra en un Fa jónico.

Musical score for measures 39-44 of Polo Gitano. The score is in bass clef with a key signature of one flat. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *Meno mosso*. The piano part consists of chords and simple melodic lines in both hands.

P. Valls. Polo Gitano, *Allegro non troppo*. Compás 39 - 44 (primera copla).

Musical score for measures 75-82 of Polo Gitano. The score is in bass clef with a key signature of one flat. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *Piu animato*. The piano part includes a section marked *f con anima* and another marked *mf*.

P. Valls. Polo Gitano, *Allegro non troppo*. Compás 75 – 82 (segunda copla).

III. Saeta. Molto moderato

La saeta es una de las expresiones religiosas de mayor profundidad espiritual de Andalucía, se trata de un canto sin acompañamiento que es entonado durante las procesiones de Semana Santa. Sus incontables versos expresan la grandeza y el

sufrimiento de Jesús y el gran dolor de la Virgen en coplas de cuatro o cinco líneas octosilábicas³⁰.

El antecedente de las saetas se encuentra en los cantos de los almuédanos, quienes desde los alminares de las mezquitas entonaban cánticos convocando a la oración. Su evolución se complementa por la influencia de los cantos judíos (salmodias sefardíes) convertidos al cristianismo y su estructura viene de los cantos procesionales cristianos de los misioneros franciscanos en los siglos XVI y XVII³¹. Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, la saeta tradicional se transformaría hacia la llamada saeta flamenca, un canto a solo muy elaborado y de extrema dificultad interpretativa, que es la que permanece hoy en día. La saeta de Valls entra más en el terreno de lo popular que en el de lo religioso; es una derivación del canto religioso (de ahí que su carácter sea tan melancólico y espiritual) que se le conoce como Saeta Flamenca.

El movimiento es monotemático con una estructura binaria; Valls presenta un tema que se repite (c. 5-16) y que posteriormente se desarrolla a partir del compás 17, por lo que la estructura queda de la siguiente manera:

Sección	Intro	: A :	B
Compás	1-4	5-16	17-44

Las sección B se subdivide en dos partes B (c. 17-32) y B' (c. 33-44), siendo la segunda una variante ornamentada de la primera.

³⁰ Concepción, José, *La saeta, oración y lamento en la Semana Santa, es, como el flamenco, patrimonio de la Humanidad*, Noticias RTVE.

<http://www.rtve.es/noticias/20120403/saeta-oracion-lamento-semana-santa-como-flamenco-patrimonio-humanidad/513176.shtml>

³¹ *Ibid.*

El ritmo es lento y punteado y el efecto remite al de una procesión. El tono es Mi menor y la armonía se mantiene casi todo el tiempo en esta tonalidad pues en la mayor parte del tiempo utiliza la típica progresión ii7b5 - V7- i, alternando el V7 con el vii°7, con breves inflexiones hacia el relativo mayor y hacia la subdominante.

P. Valls. Saeta, Molto moderato. Compás 5 – 16.

Rojo: Tema antecedente

Azul: Tema consecuente

Verde: Coda

En el desarrollo de la pieza se observan varios de los motivos que conforman el tema y presentan ornamentaciones de carácter vocal e improvisado.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 15, features a bass clef staff labeled 'Kb.' with a melodic line marked 'sentimento' and 'p'. The piano accompaniment consists of a treble and bass clef staff with chords and moving lines. The second system, starting at measure 21, features a bass clef staff labeled 'Kb.' with a melodic line marked 'mp' and 'cresc.'. The piano accompaniment continues with similar textures, also marked 'cresc.'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

P. Valls. Saeta, Molto moderato. Compás 17 - 23 (Sección B).

The image displays a musical score for a piece titled 'Saeta' by P. Valls. The score is arranged in two systems. The first system, starting at measure 31, features a bassoon (Kb.) line in the upper staff and a grand piano (Kb.) in the lower staff. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The second system, starting at measure 34, continues the piano part with a dynamic marking of *p* (piano). The bassoon part is also present in this system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature.

P. Valls. Saeta, Molto moderato. Compás 33 - 37 (Sección B').

IV. Zapateado. Allegro

El zapateado es uno de los bailes paradigmáticos del género flamenco, se caracteriza por ser una danza rápida en 6/8 y por el taconeo y el uso percusivo del choque de los zapatos contra el suelo. Es de origen gaditano (proveniente de Cádiz) y surge a principios del siglo XIX. Antiguamente era cantado, sin embargo, al incorporarse a los estilos flamencos se asentaría completamente como un baile de alardes y facultades técnicas³².

Por el otro lado, también es importantísima la influencia que tuvieron en ese entonces las colonias sobre la metrópoli, ya que el zapateado presenta evidencias musicales de danzas y músicas americanas de Perú, Chile, Venezuela, México y Cuba³³.

³² Núñez, Faustino, *Zapateado*, Flamencópolis
<http://www.flamencopolis.com/archives/344>

³³ *Ibid.*

Posteriormente el desarrollo de este baile tuvo una gran relación con el paso de los artistas flamencos por los cafés cantantes y los teatros, donde las tarimas propiciarían el lucimiento de la percusión de pies del bailarín. Todo ello junto a la precisión y cuidado que el guitarrista debía adaptar al acompañamiento, se volvería cada vez más elaborado, hasta adquirir la categoría de pieza solista.

Este movimiento se encuentra en un compás de 6/8. Presenta una estructura a 3 partes en la que cada sección modula hacia una región tonal diferente.

Sección	Intro	: A :	B	C	Coda
Compases	1-11	12-43	44-73	74-109	110-123
Tonalidad	Mi mayor		Do sostenido menor	La mayor	

La obra inicia en la tonalidad de Mi mayor, la sección B modula hacia el relativo menor, y la última sección modula hacia la región de la subdominante.

Este movimiento también cuenta con una introducción de 11 compases a cargo del piano:

The image shows a musical score for 'Zapateado' by P. Valls. It is written in 6/8 time and consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) is for Piano, with dynamics *p* and *cresc.*. The second system (measures 5-8) continues the piano accompaniment with dynamics *p* and *f*. The third system (measures 9-11) is for Keyboard (Kb), with dynamics *mp*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8.

P. Valls. Zapateado, Allegro. Compás 1 – 11.

En esta introducción se observa un movimiento paralelo en los primeros compases y octavas en la mano derecha, mientras la mano izquierda construye una armonía constituida por una cadencia auténtica hacia Mi mayor.

La sección A presenta una melodía en el contrabajo que se mueve principalmente por grado conjunto y con pocos saltos, así mismo, se puede observar una serie tanto de notas repetidas como de síncopas. El piano acompaña con octavas en la mano izquierda y acordes partidos en la mano derecha.

9

Kb.

mp

13

Kb.

sempre stacc.

P. Valls. Zapateado, Allegro. Compás 12 – 16.

El pasaje del compás 28 presenta un movimiento arpegiado que cumple una función modulante, este recurso volverá a ser utilizado en el compás 60 para transitar hacia la última sección. Hay dos series de arpeggios en cada uno de estos pasajes, la primera corresponde a una progresión V7-I y el arpeggio se presenta en octavas por la mano izquierda del piano y el contrabajo. En la segunda frase, el arpeggio solo lo hace la parte del piano y muestra una progresión V7/V-V en el pasaje del compás 28 y una progresión V//bVI-bVI en el pasaje del compás 60.

25
Kb.

30
Kb.

V7 I

V7/V V

P. Valls. Zapateado, Allegro. Compás 28 – 33.

58
Kb.

62
Kb.

V7 I

V7/bVI bVI

Rojo: Frase 1

Azul: Frase 2 (modulatoria)

P. Valls. Zapateado, Allegro. Compás 60 – 65.

Seguido de este motivo en arpeggio, se encuentra un descanso tanto en la primera sección como en la segunda. Son unos pocos compases que relajan el movimiento y que anuncian un gran cambio, en este caso una modulación.

P. Valls. Zapateado, Allegro. Compás 36 - 37 (Transición entre A y B).

P. Valls. Zapateado, Allegro. Compás 68 - 69 (Transición entre B y C).

La sección B (c. 44-73) modula a la región del relativo menor y presenta los mismos elementos que la sección A en ambos instrumentos. Es importante destacar que la melodía del contrabajo en esta sección está escrita para ser tocada completamente por armónicos en la parte final del diapasón muy cerca del puente.

44 a tempo
mp
p

This musical score is for the section of 'Zapateado' by P. Valls, measures 44-48. It is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is 'a tempo'. The score is written for a keyboard instrument (Kb). The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lower staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic.

P. Valls. Zapateado, Allegro. Compás 44 - 48 (Sección B).

13 sempre stacc.
Kb

This musical score is for the section of 'Zapateado' by P. Valls, measures 13-16. It is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is 'Allegro'. The score is written for a keyboard instrument (Kb). The upper staff (bass clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked 'sempre stacc.' (always staccato). The lower staff (treble clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

P. Valls. Zapateado, Allegro. Compás 13 – 16 (Sección A).

La última sección (c. 74-109) modula a la región de la subdominante y también es una variación de los motivos ya vistos hasta ahora.

74
mp
p

This musical score is for the section of 'Zapateado' by P. Valls, measures 74-77. It is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is 'Allegro'. The score is written for a keyboard instrument (Kb). The upper staff (bass clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked mezzo-piano (*mp*). The lower staff (treble clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, marked piano (*p*).

P. Valls. Zapateado, Allegro. Compás 74 – 77 (Sección C).

Por último, en la coda (c. 110-123) se acelera el movimiento, cobrando un carácter aún más vertiginoso; el contrabajo va arpegiando velozmente una progresión V7-I y dirige ese arpeggio del registro agudo del instrumento hacia el registro grave, concluyendo en un fortísimo La mayor.

The image shows a musical score for piano and double bass, measures 110-113. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo marking is *Più mosso*. The piano part (top staff) features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The double bass part (bottom staff) features a rhythmic arpeggiated pattern, primarily using eighth notes and quarter notes, moving from a higher register to a lower register.

P. Valls. Zapateado, Allegro. Compás 110 – 113.

2.4. Comentarios personales

De las cuatro obras que conforman mi programa, la Suite Andaluza se encuentra dentro de mis favoritas, no sólo por lo hermoso de la música sino también por mi fascinación personal por el sur de España. Es esa influencia árabe que, a pesar de los siglos, aún permanece en su cultura, en su música, en sus ciudades y en su gente lo que siempre ha llamado mi atención.

A lo largo de los cuatro movimientos de la suite se expresan diferentes facetas y emociones del pueblo andaluz, desde un canto de amor en la serenata, una profunda espiritualidad en la saeta o una gran alegría y fiesta en el zapateado; todos los movimientos comparten la enorme pasión y fuerza que caracteriza a la música hispana.

A lo largo de la obra se presentan muchos recursos utilizados en la música española, como, por ejemplo, motivos melismáticos donde lo más importante es tener una articulación clara y veloz en los dedos de la mano izquierda; ritmos convencionales del folclor andaluz donde es necesario imprimir mucho sonido, energía y decisión al arco, especialmente en el zapateado donde es primordial tener un *staccato* bien claro y controlado todo el tiempo. Personalmente este movimiento fue el que más retos presentó de toda la suite debido al punto mencionado anteriormente y a la velocidad que exige.

También se presentan pasajes donde el contrabajo imita a la voz, como en el polo y la saeta. Aquí lo más importante es darle esa sensación de libertad que le imprimen los cantantes flamencos cuando improvisan sus coplas y lamentos, por lo cual yo busqué darle un poco de flexibilidad al tiempo y no ser tan rígido.

Técnicamente se trata de una obra de nivel intermedio – avanzado que disfruté mucho tocar y en la cual fue muy fácil dejar fluir mis emociones con la música. En ningún momento sentí que me fuera ajena o inescrutable, sino todo lo contrario.

Capítulo 3. Frank Proto y la sonata 1963

3.1. Datos biográficos de Frank Proto

Proto nació el 18 de julio de 1941 en Brooklyn, Nueva York. A la edad de siete años comenzó sus estudios musicales a través del piano, y a los 16 decidió probar el contrabajo mientras era estudiante de la preparatoria de artes escénicas de Nueva York. Después se inscribió en la Escuela de Música de Manhattan donde obtuvo su grado de licenciatura y maestría. Esta etapa escolar Proto la describe con sus propias palabras:

A inicios de los sesenta trabajé como pianista y contrabajista freelance en el área de la ciudad de Nueva York. Era un gran tiempo para un joven músico que apenas entraba al negocio. Había mucho trabajo disponible en la ciudad y de hecho era posible ganarse una vida decente, especialmente si eras lo suficientemente versátil para tocar en estilos diferentes. Justo al terminar la preparatoria encontré trabajo en uno de los muchos hoteles en 'Catskills', en el norte de la ciudad. Había pasado mi audición para contrabajo en la Escuela de Música de Manhattan y conseguir el dinero para las cuotas del semestre de otoño era mi meta principal de ese verano...Mientras no pensaba mucho en eso, esas tocaditas resultaron ser una valiosa extensión del entrenamiento formal que estaba teniendo en la escuela. Al menos así fue la manera que funcionó para mí. Después de ese verano de ganar buen dinero, regresé a la ciudad y me junté con el cantante y pianista Bobby Cole, trabajamos en algunos restaurantes ('*Up scale supper club*') antes de aterrizar en ('*6 nighter*') '*Jillyes*', un popular lugar en la calle 52 oeste. Esta iba a ser una situación difícil, ya que nuestro horario era de diez a cuatro de la mañana, mantener mi agenda de tiempo completo en la escuela en verdad que sería un reto. Pero necesitaba el dinero y logré trabajar ahí por temporadas durante los siguiente cuatro años...Todo esto estaba causando estragos con mi escuela. Por suerte David Walter, mi maestro de contrabajo, sentía simpatía por todo este negocio, aunque un día me dejó caer una noticia importante, me dijo que pensara en hacer un recital,

debía graduarme de Manhattan en 1964 y él quería que pensara en un programa durante el descanso del verano.³⁴

En 1966, después de haberse graduado y haber trabajado como músico free – lance en agrupaciones como ‘La sinfónica del aire’, ‘La sinfónica americana’, ‘El coro Robert Shaw’ y ‘La orquesta de cámara de Princeton’ y además de tocar con bandas de Broadway en clubes de jazz de la vida nocturna neoyorquina, se convirtió en miembro de la Orquesta Sinfónica de Cincinnati, aquí, con la ayuda y motivación de los directores musicales, Max Rudolf y Thomas Schippers, comenzó una carrera fructífera como compositor³⁵. En los 30 años que trabajó con la orquesta estrenó 20 obras grandes y un sinnúmero de pequeñas piezas y arreglos para conciertos Pop, giras y ocasiones especiales. Durante esta etapa con la orquesta compuso obras como el *Concierto no.1 para contrabajo y orquesta*, *Concierto en un movimiento para violín, contrabajo y orquesta*, *Concierto para Cello y orquesta*, *Diálogo para sintetizador y orquesta*, *Las nuevas estaciones para tuba, percusión y orquesta*, *Hamabe no Harashi*, *Fantasma en máquina: Un drama musical americano para vocalista, narrador y orquesta*, *Fantasia sobre los santos*, *Fantasia Carmen para contrabajo* entre otras, además también de *Doodless: Una introducción a la orquesta*, la cual es una obra muy popular para presentar a los niños la orquesta³⁶. Después de dejar la Orquesta Sinfónica de Cincinnati, Proto continuó exitosamente con su carrera como compositor. Entre sus obras en esta nueva etapa se encuentran su concierto para violín *Can this be man?: A Music drama for violin and orchestra* dedicado a Alexander Kerr, concertino de la Real Orquesta Concertgebouw de Ámsterdam; *Yesterday new’s: A satire for jazz band and actors* para la banda de jazz del Conservatorio de la Universidad de Cincinnati; *The creatures in room 642* para los programas de la Orquesta Sinfónica Juvenil Dayton; dedicadas al virtuoso del contrabajo Francois Rabbath se encuentran, *Four scenes*

³⁴ Luizzi, Vito, *Proto: Sonata 1963*, The double bass blog.
<http://liuzzivito.blogspot.mx/2014/11/proto-sonata-1963.html>

³⁵ Liben Music Publishers ‘*Biografía Frank Proto*’

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

³⁶ *Ibid.*

after Picasso, *Concerto no. 3 for double bass and orchestra* y *Nine variants on Paganini for double bass and orchestra*; para el clarinetista Eddie Daniels compuso *Sketches of Gershwin for double bass and chamber orchestra*, *Paganini in Metropolis for clarinet and orchestra* y *Sextet for clarinet and strings*; *Five Divertimenti for solo violin* para el virtuoso Eric Bates; *Soundscapes for solo viola* para el otro virtuoso Scott Slapin; y *Little suite for the big basson* para Susan Nigro³⁷. En 1995 recibió 14 nominaciones para el premio Pulitzer en la categoría de música por su obra *Ghost in Machine: An American music drama for vocalist, narrator and orchestra* comisionado por la Sinfónica de Cincinnati en colaboración con el poeta John Chenault. Dura en total 17 minutos y es un trabajo de grandes dimensiones orquestales que explora los problemas de una sociedad contemporánea tales como el racismo, la intolerancia religiosa y sexual. El éxito de *Ghost* le trajo consigo la comisión de otras dos obras, la primera fue por parte del centro Kennedy para las artes escénicas con sede en Washington D.C., dedicado al vocalista Cleo Laine, quién ya había participado en el montaje de *Ghost*. El resultado fue *The fools time*, una pieza basada en el jazz que fue estrenada en febrero del 2000 para conmemorar la entrada del nuevo milenio; la segunda obra, *My name is citizen soldier*, fue comisionada por la orquesta filarmónica de Louisiana para celebrar el décimo aniversario de la orquesta y la inauguración del museo nacional del día D en Nueva Orleans. El trabajo es un tributo para los veteranos de la Segunda Guerra Mundial y sería estrenada en septiembre del 2000. En noviembre de 2006 fue galardonado con el gran premio de la primera competición internacional de composición de Nueva Orleans por su obra *Fiesta Bayou and Kismet*. El premio sería la comisión de una gran obra orquestal, el resultado fue *The Dalí Gallery*, dividida en seis movimientos y con una duración de 30 minutos. Es una suite basada en pinturas de Salvador Dalí, que fue estrenada en mayo del 2009 por la Orquesta Filarmónica de Louisiana. En el mismo año, nuevamente Cheltau y Proto terminaron su proyecto más grande hasta la fecha, *Shadowboxer: An opera based on the life of Joe Louis*, comisionada por el centro de las artes escénicas Clarice Smith y por la escuela de música de la Universidad de Maryland. La producción de dos horas y

³⁷ *Ibid.*

media dividida en dos actos dirigida por Leon Major fue estrenada en abril del 2010³⁸.

Proto cree fuertemente en mantener la conexión entre la composición y la interpretación y no duda en tocar con un grupo de jazz, un ensamble de música de cámara o un recital como solista. También es un apasionado creyente en que las artes escénicas no deberían dejar de lado los problemas que enfrenta la sociedad del día de hoy, sean temas sociales o políticos, y cree que el papel de los artistas es el de confrontarlos con su arte. En congruencia con este pensamiento destacan sus obras *Afro American fragments*, *Mingus: Live in the underworld*, *For Rogues: For double bass and piano*, *The games for october for oboe and double bass*, el ya mencionado *Ghost in Machine: An American music drama for vocalist, narrator and orchestra*, de 2003, una obra de teatro para la cual él mismo escribiría el libreto y compondría la música: *The profanation of Hubert J. Fort: An allegory in four scenes for voice, clarinet/saxophone and double bass*. Finalmente, entre su obra más reciente en el género de arte político se encuentra *The Tuner: A musical prophecy in seven scenes for vocalist, actors and musicians* con textos de John Chenault. Esta obra sería premiada en 2005 por la convención internacional de la sociedad de bajistas en la universidad del oeste de Michigan. También en 2010 compondría una ópera titulada *Shadowboxer*, basada en la vida del boxeador Joe Louis³⁹. Actualmente Proto sigue vivo con una edad de 77 años, lleva una vida tranquila en Cincinnati y continúa con su trabajo como compositor.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

3.2. Contexto histórico de la obra

Para principios de la década de 1960 el mundo se encontraba en uno de los puntos más álgidos de la guerra fría; en 1962 ocurrió la crisis de los misiles que estuvo muy cerca de desatar una guerra directa entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Tan sólo dos años después, en 1964, el país norteamericano inició abiertamente su intervención militar en la guerra civil de Vietnam. En su lucha mundial contra el comunismo los estadounidenses entraron en guerra contra Vietnam del Norte hasta que finalmente resultaron derrotados en 1975 y se vieron obligados a retirarse del conflicto.

Aunque la victoria en la Segunda Guerra Mundial había convertido a Estados Unidos en la principal potencia del planeta y en la década de los cincuenta el país habría de pasar por un gran desarrollo y prosperidad bajo el gobierno del presidente Eisenhower, para la década siguiente viviría una revolución pacífica por parte de las minorías en el aspecto de los derechos civiles. La comunidad negra del sur, harta de la segregación y los abusos provocados por el racismo, exigieron igualdad y respeto de sus derechos humanos bajo el liderazgo de Martin Luther King. De la misma manera, la comunidad chicana exigía principalmente derechos laborales en una lucha liderada por personas como Reies López, Héctor García, César Chávez y Dolores Huerta.

En el mundo de la música, el rock n roll era el género que dominaba el mercado y las listas de popularidad, aunque también el jazz se había convertido para ese entonces en una música de culto y había alcanzado un respeto y un nivel de complejidad equiparable al de la música académica. Mientras tanto, la música clásica se dividía en muchas corrientes modernistas tales como la música electrónica, la música aleatoria, la vanguardia concreta, la micropolifonía y el minimalismo. Entre todas ellas, la corriente a destacar para dar contexto a la 'Sonata 1963' es el de la llamada *Third Stream* o *Tercera corriente*, que fusionaba la música clásica con el jazz. El nombre había sido acuñado por Gunter Schuller en 1957, pero ya desde mucho antes, desde principios de siglo, hubo compositores interesados en crear una música que mezclara ambos géneros, tales como Debussy o

Stravinsky, con piezas pequeñas en un principio y después músicos como Gershwin, Copland, Bernstein o el mismo Gunter Schuller, por nombrar unos cuantos, llegaron a componer obras de mayor envergadura.

Es en este contexto que Frank Proto presentó en 1964 su recital de graduación. Un año antes elegiría las obras que conformarían su programa, que incluyó una sonata barroca de Marcello; una sonata para contrabajo y piano del compositor checo y también bajista Frantisek Hertl; y una composición avant-gard utilizando una cinta eléctrica llamada *Estudio electrónico no. 2 con contrabajo* escrita por Charles Whittenberg y recientemente comisionada por Bert Turetzky. Sin embargo, Proto quería incluir una composición contemporánea en un estilo estadounidense, y ante la falta de repertorio en el instrumento, él mismo hizo la *Sonata 1963* para contrabajo y piano. Tenía tan solo 22 años, cuando compuso ésta, su primera obra.⁴⁰

De esta experiencia él mismo relata en una entrevista:

Necesitábamos una pieza más para completar el programa, yo quería una obra estadounidense que en verdad sonara como si viniera de este país y ambos queríamos que fuera escrito originalmente para contrabajo (de hecho todos queríamos algo escrito originalmente para contrabajo); sin embargo, eran todavía los días en que había muy poca música del tipo que buscábamos y después de varios meses terminé con las manos vacías. Este fue el punto en el que David me dijo: “¿Por qué no escribes algo tú mismo?”. Mi propia experiencia composicional en el momento consistía en un par de duetos para contrabajo, melodías para un trío de jazz en el que trabajé con regularidad como pianista y unos arreglos que había escrito para una banda de ensayo de diez instrumentos. Pero le prometí a David qué pensaría en eso [...] Di todo lo que tenía respecto a la sugerencia que me había hecho David, y en unas pocas semanas aparecí con la sonata 1963. ¡Mi programa estaba puesto! Todo lo que tenía que hacer ahora era encontrar un pianista dispuesto a dedicar una justa cantidad de tiempo en aprender la difícil parte de piano de Hertl y de la mía. Ese problema fue resuelto rápidamente. Un buen amigo mío, el pianista Ben Lanzarone era estudiante también de la Escuela de Música de Manhattan mientras trabaja en escalar en la escena musical de la ciudad, Ben estaba preparando su concierto debut en el Carnegie Hall y quería que fuera grabado, esto pasó cuando yo estaba involucrado en los aspectos técnicos de la grabación y tenía acceso a algún

⁴⁰ Liben Music Publishers, *Frank Proto*.

<http://www.liben.com/downloads/protobio.pdf>

equipo de alta calidad. Así que intercambiamos favores, Ben estuvo de acuerdo en tocar en mi recital y yo en grabar el suyo.

Otro serio obstáculo apareció en el horizonte. En esos tiempos jamás había habido un recital de contrabajo en Manhattan. La escuela era todavía un lugar muy conservador por esos días. Mientras músicos como Donald Byrd, Herbie Hancock, Don Sebesky, Dave Grusin y Herbie Mann, por nombrar sólo algunos, todos eran estudiantes por esos tiempos. Tocar jazz estaba cerca del fondo de la lista del comportamiento socialmente aceptable por la administración. Si eras atrapado en uno de esos salones de ensayo del sótano tocando cualquier música del diablo, sufrirías una reprimenda del señor Rauscher o del señor Sokoloff.

Bueno, con toda esta situación del recital de contrabajo no había algo que pudiera hacer al respecto un estudiante de 22 años pero cuando a David Walter se le mete algo a la cabeza... ¡Esa era otra historia! La escuela tenía un comité que aprobaba todos los recitales. Cuando David presentó mi programa el presidente le dijo "Oh, está todo bien, los contrabajistas no son requeridos para dar recitales" a lo que David contestó, "Bueno, a él le gustaría dar uno de todas maneras", este pequeño encuentro se desarrolló algo así: Presidente: Pero nunca ha habido un recital de contrabajo en la escuela antes.

David: Bueno, ¿no sería este un buen momento para cambiar las cosas?.

— ¿Pero por qué un contrabajista quisiera tener un recital? Después de todo, el contrabajo no es un instrumento solista.

— Bueno, ¿no sería este un buen momento para cambiar las cosas?.

— Por dios, ¿Quién estaría interesado en venir a un recital de contrabajo?.

— Eso está bien, a él le gustaría hacerlo de todos modos.

— David, esto es totalmente innecesario. No tenemos tiempo para programar más recitales en este semestre.

— Bien, lo haremos en el siguiente.

— David, dije que no es requerido.

— Eso está bien, a él le gustaría hacerlo de todos modos.

— ¡David!

— La primera o segunda semana de Mayo estaría bien.

Después de algunos intentos fallidos de impedir que sucediera por parte de varios administradores que consideraban el recital de contrabajo como una amenaza a la santidad de la misión de la escuela, mi gran día estaba marcado. Mayo 11, 1964. El concierto tomó lugar en una de esas grandes salas de conferencia que podía albergar 150 personas. Tenía una acústica espléndida, especialmente vacío (como creí que sería). La estudiante a tramoyista que trabajaba en el concierto debió haber percibido que estaba un

poco nervioso así que me dijo que no me preocupara porque “nadie a excepción de un par de amigos y familia viene a estas cosas” así que me calmé un poco y me relajé. Ben apareció unos minutos antes de empezar a las 5:30 anunciando “¡show time!”. Como si fuera nuestra entrada, nuestro tramoyista apareció de nuevo y nos dijo que iniciaríamos cinco minutos más tarde. Cuando yo pregunté “¿Por qué el retraso?” ella nos contestó que la gente todavía seguía llegando “¿La gente sigue llegando? Creí que esto iba a ser una aventura con amigos y familia”, un par de minutos después estábamos en marcha por el corredor hacia la entrada del salón. Llegamos a las puertas cerradas, donde ella simultáneamente las jaló para abrirlas, comenzó a aplaudir con sus manos y me dio un gran empujón para salir. Amigo, ella estaba experimentada en este tipo de cosas. Una gran ráfaga de aplausos me recibió mientras yo trataba de dar un aire de “esto no es nada nuevo para mí” mientras rezaba que mis rodillas no colapsaran al caminar hacia mi lugar en la cola del piano. En ese momento me di cuenta que estaba ahí para la siguiente hora. Podría haber estado en el Carnegie Hall o en el Madison Square Garden, no importaba. Todo lo que era visible era un mar de gente con grandes sonrisas en sus caras. No sólo todos los asientos estaban ocupados, sino que había personas paradas a lo largo de los bordes y en la pared de atrás de la sala. El lugar estaba repleto. En la primera fila se sentó David y su esposa, y a lado de ellos Fred Zimmermann, el legendario bajista y maestro. Yo había estudiado dos años con el señor Z, quien también había sido maestro de David muchos años antes. Mi primer maestro de contrabajo, el doctor Goldberg, también había sido alumno de Zimmermann. Haciendo memoria, me di cuenta de lo afortunado que fui de tener a tres dedicados de nuestro arte, como intérpretes, maestros y seres humanos. El concierto estuvo razonablemente bien. Viendo hacia atrás el programa pienso que al menos fue musicalmente interesante para la audiencia. Tres de las cuatro obras eran originales para contrabajo, las cuales todavía hoy son inusuales. Hace cincuenta años ni se habían escuchado.⁴¹

⁴¹ Luizzi, Vito, *Proto: Sonata 1963*, The double bass blog.
<http://liuzzivito.blogspot.mx/2014/11/proto-sonata-1963.html>

3. Análisis de la obra

Primer movimiento: *Slow and Peaceful*.

La sonata da inicio con un movimiento *Lento y tranquilo* que se desarrolla en un ámbito modal de Mi Frigio y en una dinámica general de *piano*. El movimiento, de estructura monotemática, está basado en dos elementos principales: la armonía, llevada por el piano y la melodía, en el contrabajo. El movimiento se centra en resaltar la belleza de esta melodía con el sonido que el contrabajo genera.

En cuanto a la armonía, se utilizan solamente dos acordes que se van alternando a cada compás durante el movimiento:

The image shows a musical score for the first movement of a sonata. It consists of two measures of music. The first measure is marked 'pp MOLTO LEGATO' and the second 'p'. The chords are Em7(sus4) and Fmaj7(#11). The score is written in 4/4 time and features a piano part with a melody in the bass line and a piano accompaniment in the right hand. The title 'SLOW AND PEACEFUL' is written above the first measure, and 'Espr.' is written above the second measure.

F. Proto. Primer movimiento, *Slow and peaceful*. Compás 1 - 2. ⁴²

Tanto la alternancia de los acordes compás a compás, como el ritmo en octavos y la articulación, se mantendrán como constantes, siendo la métrica y la dinámica las únicas variables.

⁴² Proto, Frank, *Sonata 1963* para contrabajo y piano, ediciones Liben Music Publisher, Ohio, E.U.A., 1974.

El segundo elemento es la melodía del contrabajo y presenta las siguientes características:

- Se desenvuelve en una escala modal de *Mi frigio*.
- El registro de la melodía abarca la totalidad del registro del contrabajo, siendo la nota más grave un *Mi* índice 2 (compás 36), y la más aguda un *Do* índice 6 (compás 16).



Registro que abarca el contrabajo en el 1er movimiento

- El ritmo es sincopado y evita atacar casi siempre el primer tiempo del compás.

Segundo movimiento: *Swing*.

El segundo movimiento ataca inmediatamente después del primero. Maneja un lenguaje de jazz en estilo de *swing* y tiene forma sonata. Presenta la siguiente estructura:

Exposición			Desarrollo	Reexposición		Coda
1er Tema	Puente	2do Tema	1er tema + 2do tema	1er Tema	2do Tema	
c1-31	C32-39	c40-61	c62-84	c85-96	c97-105	c106-131

En la segunda presentación del primer tema (c. 10-19), éste es transportado un semitono arriba y muestra ahora una textura contrapuntística en el piano, con una pregunta en la mano izquierda y una respuesta en la mano derecha. El contrabajo sostiene el pedal en Mi.



1er Tema (segunda presentación)

F. Proto. Segundo movimiento, Swing. Compás 9 – 12.

La tercera presentación del tema (c. 20-28) tiene al contrabajo como protagonista. La melodía asciende nuevamente un semitono, y ahora es el piano quien responde a la pregunta utilizando acordes en ritmo sincopado. Destaca el uso de la técnica de pizzicato en el contrabajo, técnica muy usada por este instrumento en el jazz.



1er Tema (tercera presentación)

F. Proto. Segundo movimiento, Swing. Compás 19 – 22.

Puente

El puente (c. 32-39) es breve, y se encuentra en un ritmo atresillado. El pasaje nuevamente está basado en una escala alterada, en esta ocasión de Si locrio, y culmina con un compás de silencio.

LA TEMPO

Puente

F. Proto. Segundo movimiento, Swing. Compás 33 – 35.

El segundo tema (c. 40-61) consiste en una improvisación del contrabajo sobre el primer tema, mientras que el piano se mueve cromáticamente en un ritmo de blancas:

2do Tema

F. Proto. Segundo movimiento, Swing. Compás 41 – 45.

El motivo de los compases 57 y 58 también es relevante, pues cobrará mayor relevancia en la reexposición:



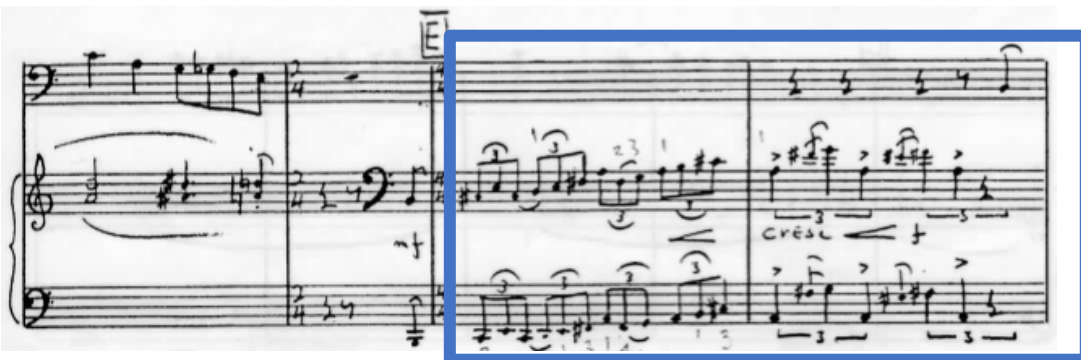
2do Tema

F. Proto. Segundo movimiento, Swing. Compás 57 – 58.

Algo interesante a resaltar es el hecho de que, en la exposición, cada sección (primer tema, puente y segundo tema) termina con en un compás de 2/4.

Desarrollo

El desarrollo (c. 62-84) toma los elementos empleados en la exposición y los fragmenta para después alternarlos.



Azul: fragmento basado en el puente.

F. Proto. Segundo movimiento, Swing. Compás 61 - 64 (Desarrollo).



Rojo: 1er tema

Verde: 2do tema

F. Proto. Segundo movimiento, Swing. Compás 69 – 73 (Desarrollo).

Reexposición

En la reexposición, el primer tema (c. 85-96) se encuentra más acotado respecto de como se vio en la exposición, presentando una variante de lo que fue la tercera presentación del tema (c. 20-31).

Se omite el puente e inmediatamente se reexpone el segundo tema (c. 97-105). Éste también es una variación que consiste en una nueva improvisación por parte del contrabajo y una evolución del motivo de los compases 57-58.



Reexposición del 2do tema

F. Proto. Segundo movimiento, Swing. Compás 102 -103.

Coda

En la coda (c. 106-131) se crea una textura que mezcla los elementos de los dos temas y el puente.

Rojo: 1er tema

Azul: Puente

Verde: 2do tema

F. Proto. Segundo movimiento, Swing. Compás 115 - 118 (Coda).

3er movimiento: *Molto Adagio*

Este movimiento es de estructura binaria (A-B) y enlaza al final con el cuarto y último movimiento de la sonata.

A	B
c1-35	C36-45

La parte A (c. 1-35) contiene un gran pasaje de piano solo (c. 1-16) en el que se introduce por completo el material que se utilizará en esta sección: una melodía armonizada casi en su totalidad por acordes de cuarta justa y acordes de séptima de dominante.

Una vez expuesto el material temático por el piano, el bajo realiza una imitación y posteriormente comienza a dialogar con el piano.



Material temático expuesto por el piano en el 3er movimiento
 F. Proto. Tercer movimiento, Molto adagio. Compás 1 – 3.

El mismo material ahora en el contrabajo, el piano y el contrabajo dialogan.
 F. Proto. Tercer movimiento, Molto adagio. Compás 21 – 23.

A partir del compás 26, el piano recupera el protagonismo y el material evoluciona en un *blues*, género que en sus orígenes es muy cercano al jazz. La parte de piano emplea apoyaturas dentro de una escala de *blues* sobre las teclas negras del teclado mientras que el contrabajo realiza un descenso por la escala cromática. Toda la armonía del pasaje está hecha con acordes por cuarta. Posteriormente, en

el pasaje *ad libitum* del compás 35, el contrabajo presentará parte del mismo material.

F. Proto. Tercer movimiento, Molto adagio. Compás 24 – 26.

La línea melódica del compás 26, en donde da inicio el blues, es citado por el contrabajo en el compás 35.

F. Proto. Tercer movimiento, Molto adagio. Compás 33 – 35.

La parte B inicia con el *píu mosso* del compás 36. Este pasaje sirve de enlace con el 4to movimiento de la sonata. En esta sección destaca que las melodías del contrabajo y del piano se encuentran al unísono y que la textura es casi homofónica, creando un gran contraste con la parte A en la que el tratamiento del material era

imitativo. Esta sección también contrasta armónicamente pues, por primera vez en el movimiento, se introducen acordes de triada.



El contrabajo y el piano al unísono.

F. Proto. Tercer movimiento, Molto adagio. Compás 36 – 38.

4to movimiento: *Allegro energico.*

Este movimiento se encuentra escrito en un estilo *Fugato* (una fuga no tan estricta) con una exposición muy clara del sujeto y un desarrollo no tan riguroso del mismo. Su estructura es la siguiente:

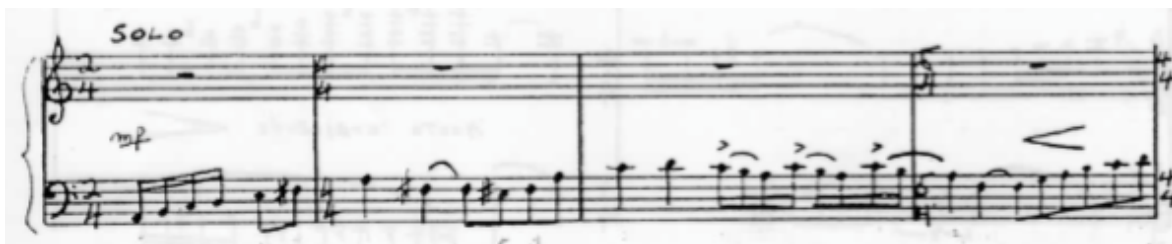
	Exposición			Desarrollo						Recapitulación	Coda	
Cb.				S								
Pno. D		R	Ext.		Ep.	S	Ep.	Ep.	Ep. (Adagio Mov. 3)		R	
Pno. I	S	CS				S				S	CS	
Compás	1-4	5-8	9-11	12-16	17-31	32-35	36-46	47-56	57-63	64-67	68-72	73-107

S.: Sujeto CS.: Contrasujeto R.: Respuesta

Ext.: Extensión Ep.: Episodio

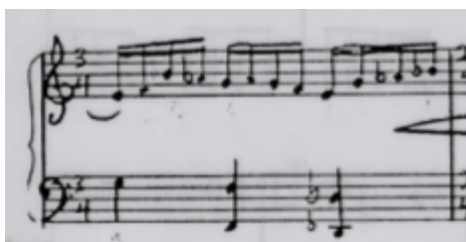
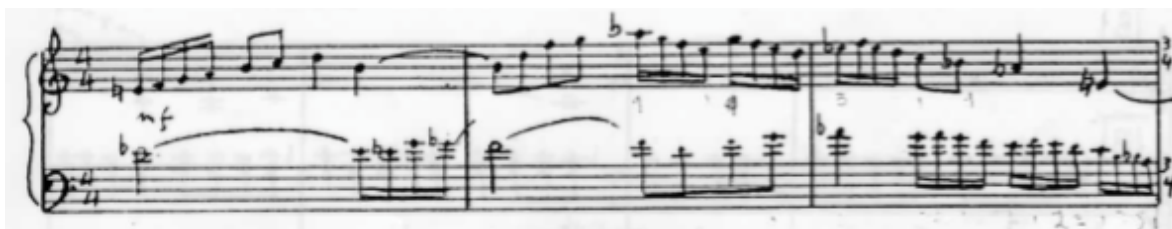
Exposición

La exposición del *fugato* está escrita para la parte del piano. El sujeto es presentado inicialmente por la mano izquierda del piano en la tonalidad de La menor y tiene una duración de 4 compases:



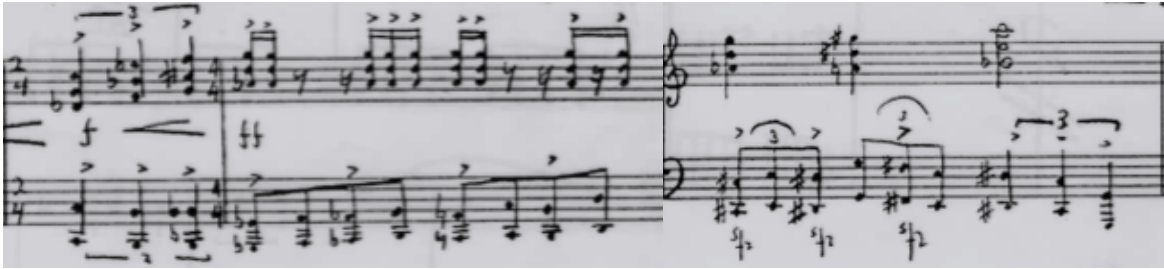
F. Proto. Cuarto movimiento, *Allegro energico*. Compás 1 – 4.

La respuesta (sobre el V grado) la realiza la voz aguda del piano en los compases del 5 al 8. La mano izquierda lleva el contrasujeto.



F. Proto. Cuarto movimiento, *Allegro energico*. Compás 5 – 8.

Una pequeña extensión de 3 compases conecta con el inicio del desarrollo.



F. Proto. Cuarto movimiento, *Allegro energico*. Compás 9 – 11.

Desarrollo

En el desarrollo del *fugato* el sujeto se presenta 2 veces, intercalando por episodios basados en las ideas del sujeto y del contrasujeto. La primera presentación (c. 12-16) del sujeto es textual y se encuentra en la voz del contrabajo sobre La menor, luego el piano hace una imitación del mismo sujeto.



F. Proto. Cuarto movimiento, *Allegro energico*. Compás 12 – 15.

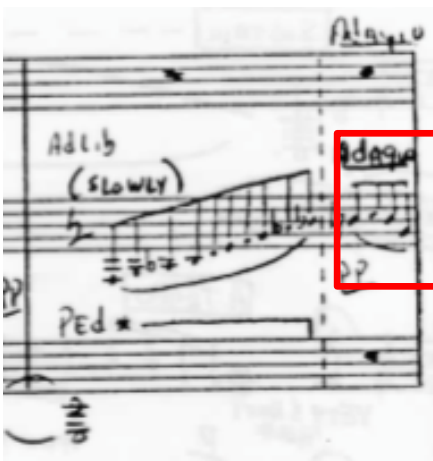
El primer episodio (c. 17-31) se basa en la idea al final de la exposición y en la melodía del contrasujeto.



F. Proto. Cuarto movimiento, *Allegro energico*. Compás 17 – 20.

En el compás 32 inicia una nueva presentación del sujeto en Do menor con una variante. De ahí le siguen dos episodios consecutivos, el primero de ellos en el compás 36 y el segundo en el 47. Éste último es una variante del primer episodio.

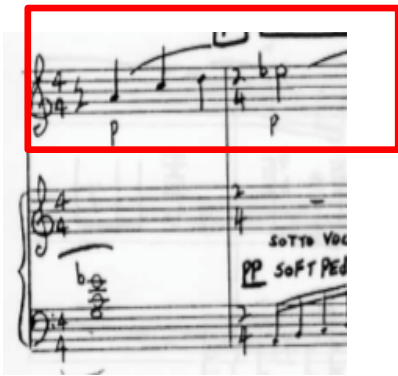
Para concluir la sección del desarrollo, Proto reutiliza material de los movimientos anteriores, más precisamente del *Adagio* que daba inicio en el compás 26 del segundo movimiento. También introduce en el compás 63 el primer tema del segundo movimiento.



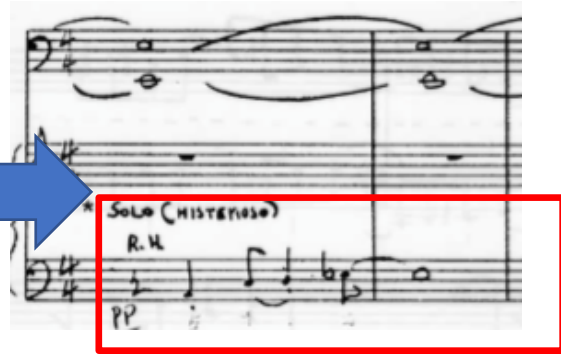
4to Mov. Compás 56



3er Mov. Compás 26



4to Mov. Compás 63



2do Mov. Compás 63

Recapitulación

En los compases 64 a 72 se lleva a cabo la recapitulación del sujeto, de manera casi idéntica a la exposición.

Coda

Para construir la coda, el compositor vuelve a tomar elementos y motivos de los movimientos anteriores. Del compás 73 al 93 desarrolla el motivo basado en el primer tema del segundo movimiento a manera de imitación, para posteriormente citar de manera textual el *Andante* del tercer movimiento (c. 94-101) y concluir con un breve pasaje basado nuevamente en el motivo del primer tema del movimiento en forma sonata.



F. Proto. Cuarto movimiento, *Allegro energico*. Compás 77 – 80.



F. Proto. Cuarto movimiento, Allegro energico. Compás 94 – 98.

4. Comentarios personales

La *Sonata 1963* de Frank Proto ha sido la primera obra contemporánea que abordé en mi carrera y sin duda la más divertida de todo el repertorio que he llegado a tocar. Al ser una composición donde Proto buscaba hacer una música totalmente 'estadounidense', utiliza bastantes recursos del jazz lo que le da una sonoridad muy original y novedosa. Por ejemplo, en el segundo movimiento, donde el contrabajo parece estar improvisando, es necesario imprimirle ese *swing* que es tan importante dentro de esta música. Para lograrlo busqué acentuar el segundo y cuarto tiempo del compás y atresillar los valores rítmicos procurando dar ese efecto que crean los contrabajistas en el jazz.

Una de las dificultades más grandes que tuve con esta pieza fue el hecho de que no se encuentra en un sistema tonal tradicional, por lo cual al principio me costaba mucho trabajo lograr una afinación correcta. No podía relacionar las notas unas con las otras y me sentía sin los pies en la tierra, hasta que poco a poco me fui acoplando a la nueva jerarquización de sonidos y comencé a memorizar y a cantar las frases, después de un tiempo pude acostumbrarme a las nuevas escalas y sonoridades hasta lograr un buen resultado.

Técnicamente es la obra de menor dificultad dentro de mi programa, a excepción del último movimiento que es bastante complejo; los otros tres son de un nivel intermedio. Sin embargo, la pieza no es del todo fácil ya que, además del problema de la afinación antes mencionado, también se presentan cambios de compases no convencionales donde es fácil perderse y saltos de intervalos muy difíciles de lograr, además de que fue la pieza más difícil en ensamblar con el piano.

Me da mucho gusto poder tocar esta obra en mi titulación ya que, en lo personal, me gusta mucho el jazz y se muestra la importancia, versatilidad y posibilidades del contrabajo en la mayoría de los géneros musicales existentes.

Capítulo 4. Sergei Koussevitzky y su concierto para Contrabajo

4.1. Datos biográficos de Sergei Koussevitzky

Nació el 26 de julio de 1874 en la comunidad de Vishniy Volochek cerca de Moscú. Durante su infancia aprendió a tocar la trompeta y a los 14 años recibió una beca para ingresar al Instituto Filarmónico de Moscú. Aquí estudió contrabajo con Joseph Rambusek y teoría musical y composición con Pavel Blaramberg y Semion Kruglikov⁴³. En 1894 formó parte de la Orquesta del Teatro Bolshoi donde en 1901 sustituyó a su maestro Rambusek como contrabajista principal. En 1905 se mudó a Berlín donde vio dirigir a Strauss y a Weingartner, aquí continuó con sus recitales como solista y practicó dirección orquestal con una orquesta de estudiantes. Finalmente, en 1908 hizo su debut profesional como director al frente de la Filarmónica de Berlín con un programa que incluyó el *Concierto para piano en Do menor* de Rachmaninov con el propio compositor como solista.

Tras volver a Rusia, fundó en 1909 la Orquesta Koussevitzky, la cual se hizo popular a lo largo de todo el país y con la que organizó varios conciertos en barcos que atravesaban el Volga. Al mismo tiempo fundó su propia editorial, *Editions Russes de Musique* la cual se especializaba en música rusa del momento. Llegó a publicar obras de Scriabin, Stravinsky y Glazunov. En 1915 adquirió la editorial *K. Gutheil* y la fusionó con la suya.

Después de la Revolución Rusa Koussevitzky aceptó dirigir la nueva Orquesta Sinfónica Estatal de Petrogrado entre 1917 y 1920, sin embargo, en este mismo año de 1920 abandonó la Unión Soviética y se trasladó a Berlín y posteriormente a París. En la capital francesa en 1921 fundó los *Conciertos Koussevitzky*, una agrupación de músicos con la que presentó obras nuevas de compositores rusos y franceses tales como Prokofiev, Stravinsky y Ravel.

⁴³ Brun, Paul, *History of the double bass*, Francia, 1989, pág. 42.

Ya en 1924 se mudó a los Estados Unidos donde se establecería definitivamente; sustituyó a Pierre Monteux al frente de la Orquesta Sinfónica de Boston y aquí permaneció durante 25 años.

A finales de la década de los veinte, Koussevitzky se presentó como solista en salas tan importantes como el Boston Symphony Hall y en el Carnegie Hall y con estos recitales se ganó el respeto y reconocimiento de las altas esferas de la música estadounidense, de sus colegas directores y de los miembros de la Orquesta de Boston. También durante esta época realizó grabaciones con él mismo en el contrabajo, dejando registro de sus cualidades interpretativas: notable elegancia, excelente afinación y una gran calidad de sonido⁴⁴.

Durante su trayectoria al frente de la Orquesta Sinfónica de Boston siempre dio apoyo y difusión a la música contemporánea de su tiempo, por ejemplo, para los cincuenta años de la orquesta estrenó obras como el *Concierto para piano en Sol mayor* de Ravel, la *Segunda Rapsodia* de Gershwin, la *Cuarta Sinfonía* de Prokófiev, la *Música concertante para cuerdas y metales* de Hindemith, el *Concierto para cuerdas* de Bela Bartók y la *Sinfonía de los salmos* de Ígor Stravinsky.

También fue un gran impulsor en el campo de la educación; a partir de 1940 realizó una importante labor pedagógica en los cursos de verano del Berkshire Music Center dentro del marco del Festival de Tanglewood en Massachusetts. A lo largo de estos cursos de verano contó con la presencia de músicos como Messiaen, Hindemith o Leonard Bernstein, este último alumno de Koussevitzky.

En 1942 creó la fundación *Koussevitzky*, que tenía como objetivo la creación y difusión de nuevas obras; con este organismo estrenó la ópera *Peter Grimes* de Britten, el *Concierto para orquesta* de Bela Bartók, la *Sinfonía número tres* de Aaron Copland y la sinfonía *Turungalila* de Messiaen.

Finalmente, después de una larga y exitosa carrera como contrabajista y director al frente de la sinfónica de Boston, murió el 4 de junio de 1951.

⁴⁴ Sankey, Stuart, *The concerto of Koussevitzky*, Sociedad Internacional de Contrabajistas, Vol. XVIII no. 3, 1993, pág. 40.

4.2. Contexto histórico de la obra

Koussevitzky compuso su concierto y la mayor parte de sus obras durante los primeros años de 1900; en esta primera década del siglo XX Rusia era uno de los pocos países de Europa que aún permanecían bajo el gobierno de una monarquía, específicamente bajo el reinado del zar Nicolás II quien se mantendría en el poder de 1892 a 1917.

A pesar de la depresión económica que sufrió el país hacia finales del siglo XIX, entre los años de 1890 y 1900 Rusia se enfocó totalmente a la modernización. La producción del carbón, hierro, acero y petróleo se triplicó, la construcción de vías ferroviarias se duplicó y para el año de 1904 se concretó el proyecto del tren transiberiano, una ruta que unió al país desde Moscú hasta Vladivostok.

Aunque la industrialización y la modernización parecían ir viento en popa, las consecuencias sociales eran enormes. Este gran desarrollo produjo un aumento significativo de la burguesía y la clase obrera, al igual que la desigualdad y la explotación de las clases más bajas. Esta nueva y creciente clase obrera tenía muchos motivos de descontento: condiciones sanitarias deplorables, horas largas de trabajo (de diez a once horas diarias y seis días por semana era el promedio), riesgo constante de accidentes y muertes, abusos de los capataces y un salario que se encontraba entre los más bajos de Europa. Es por esto que los trabajadores de las fábricas y los campos comenzaron a organizarse en sindicatos y partidos políticos, como por ejemplo el Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia o el Partido Social-Revolucionario. De este último surgió la figura de Vladímir Ilich Uliánov mejor conocido como Lenin, quien sería el político más talentoso de los socialistas revolucionarios y cambiaría la historia de Rusia para siempre.

Para 1905 (año en el que Koussevitzky estrenó su concierto) aconteció la revolución de 1905, una agitación social y política sin precedentes que inició a partir de la violenta represión acontecida el 9 de enero de ese mismo año en la ciudad de San Petersburgo. Aquel día doscientos mil trabajadores se reunieron a las puertas del Palacio de Invierno, residencia del zar Nicolás II; organizados por el padre Georgie Gapón demandaban directamente al zar un salario más alto y mejores condiciones

laborales tras el fracaso de numerosas huelgas hechas a finales del año de 1904. Sin embargo, ante esta situación el tío del Zar, el duque Vladimir Aleksándrovich, ordenó abrir fuego contra la multitud. En total se calcula que murieron unos doscientos manifestantes y ochocientos resultaron heridos. La noticia de la matanza no tardó en conocerse en todo el país, lo que desencadenó que muchos campesinos se sublevaran en zonas rurales y se dieran numerosas huelgas en diferentes ciudades y motines en las fuerzas armadas. Todo esto se extendió durante un año. Finalmente, en 1906 Nicolás II, en sus intentos de apaciguar a los manifestantes, creó el parlamento ruso, la Duma, aunque él conservaba todo el poder. Sin embargo, la opinión del pueblo ya se había vuelto muy radical y la chispa de la revolución se encontraba encendida. Los socialistas boicotearon la Duma y finalmente la Revolución Bolchevique derrocó al zar en 1917.

Fue en medio de este contexto de modernización y descontento político y social que Koussevitzky dio sus primeros pasos en su exitosa carrera de contrabajista. Como ya se mencionó, a los veinte años ingresó a la Orquesta del Bolshoi y a los veintidós comenzó a ofrecer recitales como solista. Fue en estos conciertos que encontró un buen lugar para presentar sus composiciones y aunque nunca fue un compositor de oficio, en los primeros años del siglo escribió cinco obras:

- 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 fue escrito en 1903 y se estrenó en la ciudad de Moscú en 1905 con él mismo como solista. Sin embargo, este concierto no lo compuso él solo, sino que lo haría con la ayuda y guía de su amigo Reinhold Gliere⁴⁵, compositor

⁴⁵ Goodwin, Noel, *Koussevitsky Sergei*, New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. X, ediciones Mcmillan Publishers Limited, Londres, págs. 219 – 221.

fiel a la tradición romántica rusa quien posteriormente compuso sus *Cuatro piezas para contrabajo y piano*, famosas dentro del repertorio del instrumento.

Tras la muerte de Koussevitzky en 1951 todo el catálogo de sus obras y las que pertenecían a su editorial *Editions Russes de Musique* fueron vendidas a *Boosey y Hawkes*. Sin embargo, cabe destacar que la parte del concierto que compró *Boosey y Hawkes* es solamente una fotografía de la partitura original y tiene muchos problemas. En ella los nombres de los instrumentos, claves y armaduras sólo están en la primera página; las dinámicas y ligaduras están omitidas al igual que las marcas de tempo; la parte solista está pobremente escrita con demasiadas líneas adicionales para evitar el uso de la clave de sol. Además, la parte intermedia tiene seis páginas escritas por una persona diferente⁴⁶.

Aunque Koussevitzky nunca fue un compositor como tal, dejó tras de sí un puñado de piezas que, sin lugar a duda, guardan un lugar importante dentro del repertorio del contrabajo. Su concierto es de los más famosos en las escuelas de música del mundo y fundamental en el programa de estudios del instrumento.

⁴⁶ Sankey, Stuart *The concerto of Koussevitzky*, Sociedad Internacional de Contrabajistas, Vol. XIII no. 3, 1993, págs. 40 – 63.

4.3. Análisis de la obra

El *Concierto para Contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor* de Koussevitzky consta de tres movimientos: Allegro – Andante – Allegro. Sin embargo, desde otro enfoque puede verse como un único gran movimiento con la forma ternaria A- B-A, debido a que el primer y segundo movimiento están unidos y el tercer movimiento es una reexposición del primero.

1er Movimiento: *Allegro*

Este primer movimiento está estructurado de la siguiente manera:

Sección	Introducción	A	B	Transición al 2º Mov.
Compás	1 - 20	21 - 85	86 - 143	144 - 148

La introducción tiene un carácter enérgico y triunfante, inicia con un *tutti* de la orquesta y con los cornos llevando la voz principal.



S. Koussevitzky. *Primer movimiento, Allegro. Compás 1 – 3.*⁴⁷

⁴⁷ Koussevitzky, Sergei, *Concierto para contrabajo en Fa sostenido menor* para contrabajo y piano, ediciones Liben Music Publisher, Nueva York, E.U.A. 2000.

Después entra el contrabajo solo a manera de recitativo:



S. Koussevitzky. Primer movimiento, Allegro. Compás 7 – 10.

Esta misma fórmula vuelve a repetirse, interviene la orquesta y después regresa el recitativo del contrabajo que resuelve a la sección A.

Sección A.

Esta sección se divide en tres partes, las primeras dos se caracterizan por ser similares y tener frases largas y melancólicas. En la primera parte se presenta el tema que se desarrolla a lo largo de cuatro frases en la tónica de Fa sostenido menor.



S. Koussevitzky. Primer movimiento, Allegro. Compás 21 – 24.

La segunda parte inicia en compás 41; se presenta el tema principal, pero ahora se desarrolla en el relativo mayor y nos lleva directamente a la tercera parte de esta primera sección.



S. Koussevitzky. Primer movimiento, Allegro. Compás 41 – 47.

La tercera parte es contrastante con las primeras dos; el compás cambia de 2/4 a 4/4 y el contrabajo ya no lleva melodías largas y nostálgicas sino que adquiere más movimiento a través de figuras de menor valor como el tresillo y posteriormente las semicorcheas. Después de que finaliza este episodio del solista, se presenta un pequeño puente de ocho compases para dar paso a la sección B.



S. Koussevitzky. Primer movimiento, Allegro. Compás 66 -74.

Sección B.

Esta sección inicia en el homónimo de la tonalidad original, en Fa sostenido mayor; también está dividida en tres partes.

Esta nueva sección tiene un carácter muy *cantabile*. Está construido en su mayoría por grados conjuntos, aunque en varios momentos aparecen arpeggios de Fa sostenido mayor. Esta sección precisa de una gran dosificación en el nivel de crescendo. Es decir, es necesario calcular muy bien cuánto se va a crecer en cada una de las partes de la melodía para poder llegar a fortísimo en el lugar indicado, en el compás 118. A partir de aquí la melodía comienza a descender hacia la tercera

parte de esta sección y lo que se podría considerar como el clímax de este primer movimiento.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle and bottom staves are a grand staff in bass clef, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece. It features a complex passage in the right hand of the grand staff, marked with a forte (f) dynamic. The left hand continues its accompaniment. The system concludes with a rapid sixteenth-note run in the right hand.

S. Koussevitzky. *Primer movimiento, Allegro*. Compás 110 – 128.

La tercera parte de esta sección se podría considerar que ocupa el lugar de la tradicional cadencia de cada concierto y es, sin duda, el pasaje técnicamente más difícil del movimiento ya que utiliza dobles cuerdas y extensiones para poder realizar rápidamente los cambios entre intervalos de quinta y de sexta menor.

The third system shows the continuation of the piece. It includes a section with a forte (f) dynamic in the right hand, followed by a rapid sixteenth-note run. The left hand maintains a steady accompaniment.

The fourth system features a highly technical passage in the right hand, characterized by rapid sixteenth-note runs and double-stops. The left hand continues with its accompaniment.

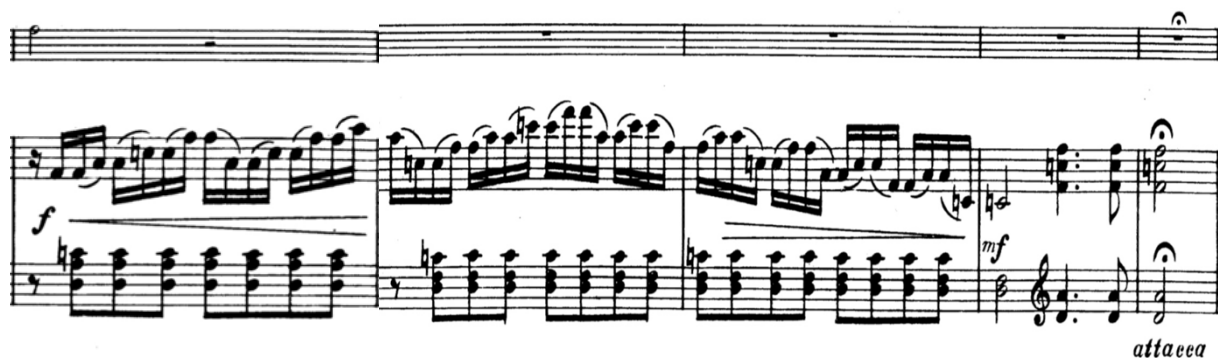
S. Koussevitzky. *Primer movimiento, Allegro*. Compás 124 – 131.

El siguiente aspecto importante de esta parte es el diálogo que ocurre entre el contrabajo y la orquesta en los compases 142 a 144. Esta conexión entre las melodías del solista y de la orquesta forma un gran arpeggio ascendente que es continuado por una melodía en la orquesta y que conduce muy claramente hacia el inicio del segundo movimiento.



S. Koussevitzky. Primer movimiento, Allegro. Compás 142 – 144.

A partir del compás 144 ocurre una transición armónica mediante una progresión de acordes de séptima de dominante; los últimos cuatro compases de este movimiento se construyen sobre el acorde de Re con séptima menor, como dominante de Sol mayor, el cual es el primer acorde del movimiento siguiente, sin embargo no resuelve ya que se convierte en un acorde de Sol con séptima menor.



S. Koussevitzky. Primer movimiento, Allegro. Compás 144 – 148.

La transición continúa en el segundo compás del siguiente movimiento con el acorde de Si mayor con séptima dominante que, sin embargo, no resuelve ya que el acorde del siguiente compás es el de Mi mayor con séptima dominante. Es hasta el cuarto compás que finalmente resuelve a La mayor.

2º movimiento: Andante

II

The image shows a musical score for the second movement, 'Andante'. It features a piano introduction with a treble and bass clef, followed by a melodic line in the treble clef. The dynamics are marked 'mf' and 'p'. The score is in 3/4 time and starts with a key signature of two sharps (F# and C#).

S. Koussevitzky. Segundo movimiento, Andante. Compás 1 – 6.

Este movimiento se estructura de la siguiente manera:

Sección	Introducción	A	B	A'	Coda
Compás	1 - 3	4 - 31	32 - 69	70 - 90	91 - 103

La introducción, como ya se mencionó antes, es la continuación de una transición que une al primer y segundo movimiento; la sección A inicia en el cuarto compás cuando finalmente la progresión de acordes de séptima resuelve a La mayor, que es la tonalidad de este movimiento y el relativo mayor de la tonalidad del concierto.

Sección A.

Ya con la tonalidad establecida, el contrabajo toca desde el primer tiempo del cuarto compás. Esta primera sección se caracteriza por ser increíblemente delicada y dulce, con frases largas y cantábiles, llenas de sosiego, mientras el piano acompaña haciendo resonancias de la melodía del contrabajo al final de las frases.



S. Koussevitzky. Segundo movimiento, Andante. Compás 4 – 12.

Toda esta sección A dura hasta el compás 31 y se mantiene todo el tiempo en La mayor con frases parecidas entre sí y con un carácter similar. El solista termina de tocar en el compás 26 y en los siguientes cinco compases hay un pequeño puente que lleva a la sección B, en este puente el piano modula hacia Re mayor con motivo del tema principal.



S. Koussevitzky. Segundo movimiento, Andante. Compás 26 – 30.

Sección B.

Esta sección es contrastante con la anterior y se divide en dos partes, la primera está constituida por frases en semicorcheas sobre la tonalidad de Re mayor. Presenta una secuencia primero en Re mayor que después transporta a Mi mayor.

De esta primera frase se traslada a un pasaje de arpeggios ascendentes que conduce a una parte muy importante desde el punto de vista técnico, que son las octavas. Este pasaje que empieza en el compás 42 y finaliza en el compás 45, está constituido por tresillos en los cuales van apareciendo octavas consecutivas y representa un gran reto ya que la afinación debe ser muy precisa. Lograr una buena afinación es complicado ya que se debe utilizar el dedo pulgar de la mano izquierda al mismo tiempo que se toca la octava con el tercer dedo de la misma mano.

S. Koussevitzky. Segundo movimiento, Andante. Compás 36 – 45.

La segunda parte de la sección B inicia en el compás 49; antes de llegar aquí hay un pequeño puente de tres compases donde la parte solista del contrabajo, a través de una melodía cromática ascendente, lleva a este nuevo pasaje que se caracteriza por manejar dos voces y acumula más tensión y drama.

S. Koussevitzky. Segundo movimiento, Andante. Compás 51 – 55.

Toda esta parte acaba hasta el compás 69 cuando, después de un pasaje muy emocionante del solista, hay un regreso a La mayor. En los últimos cuatro compases de esta parte vuelve a haber un pequeño puente donde regresa el motivo del tema principal para ir a la sección A'.



S. Koussevitzky. Segundo movimiento, Andante. Compás 66 – 69.

Sección A'.

La tercera sección de este movimiento inicia con la re-exposición del tema inicial en el solista, pero esta vez con una variación en el acompañamiento: en lugar de solo resaltar los tiempos fuertes y cambios de función tonal, en esta recapitulación el piano acompaña con una gran textura construida a partir de arpeggios en seisillos.

S. Koussevitzky. Segundo movimiento, Andante. Compás 69 – 73.

Para terminar el movimiento, en el compás 91 inicia la Coda en la cual se vuelve a presentar el tema. Sin embargo, aunque en la partitura está escrito que se debe tocar en la región media del instrumento se ha creado una tradición de interpretación, en la que participan notables y reconocidos contrabajistas, donde se utilizan los armónicos naturales del instrumento, produciendo otro timbre y un nuevo color aún más dulce y gentil que contrasta con todo lo anterior. En mi caso personal decidí tocar la coda con los armónicos naturales y continuar con la tradición iniciado por los grandes intérpretes.

The image displays two systems of musical notation for the Coda section. The first system shows the beginning of the Coda, marked with a piano (*p*) dynamic. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with harmonic accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble clef and the harmonic accompaniment in the grand staff, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

S. Koussevitzky. Segundo movimiento, Andante. Compás 88 – 103.

3er Movimiento: *Allegro*

La estructura de este último movimiento es la siguiente:

Sección	Introducción	A	B	Coda
Compás	1 - 20	21 - 61	62 - 107	108 - 129

Como ya se ha mencionado antes, este tercer movimiento es una reexposición del primero, donde la introducción y la primera parte de la sección A son exactamente iguales. Es hasta la segunda parte de esta misma sección en el compás 49 que aparece una variación.

Compás 49 - 50 del Primer Movimiento

Inversion del material del primer Movimiento

Compás 49 – 52 del Tercer Movimiento

Cómo se puede apreciar, esta variación es muy similar al pasaje del primer movimiento solamente que se encuentra invertida; esta parte continuará con la misma inercia hasta resolver al compás 61 donde inicia la sección B.

Sección B.

Esta nueva sección se encuentra dividida en dos partes, la primera inicia con un puente de cinco compases con indicaciones de *marcatissimo* y *fortissimo*, que conduce al nuevo pasaje melódico de la parte solista.

A musical score for the first part of Section B, measures 61-66. It features a piano accompaniment and a soloist part. The piano part is marked *ff* and *marcatissimo*. The soloist part is marked *ff* and *marcatissimo*. The score is in 2/4 time and consists of five measures.

S. Koussevitzky. Tercer movimiento, Allegro. Compás 61 – 66.

Esta nueva intervención del solista es un pasaje caracterizado por estar construido sobre frases largas y valores de negras y blancas; tiene un carácter que continúa con la idea general del concierto de una increíble expresividad, pasión y dulzura, hasta que resuelve en el compás 92 a la segunda parte de la sección B.

A musical score for the second part of Section B, measures 80-81. It features a piano accompaniment and a soloist part. The piano part is marked *ff* and *marcatissimo*. The soloist part is marked *ff* and *marcatissimo*. The score is in 2/4 time and consists of two measures.

A musical score for the second part of Section B, measures 80-81. It features a piano accompaniment and a soloist part. The piano part is marked *ff* and *marcatissimo*. The soloist part is marked *ff* and *marcatissimo*. The score is in 2/4 time and consists of two measures.

A musical score for the second part of Section B, measures 80-81. It features a piano accompaniment and a soloist part. The piano part is marked *ff* and *marcatissimo*. The soloist part is marked *ff* and *marcatissimo*. The score is in 2/4 time and consists of two measures.

S. Koussevitzky. Tercer movimiento, Allegro. Compás 80 – 91.

Esta segunda parte es totalmente contrastante con la sección anterior y es el punto climático del movimiento. Al igual que en el primer movimiento, se trata de un pasaje virtuoso construido en semicorcheas y de gran complejidad técnica tanto para la mano izquierda como la mano derecha. Se extiende a lo largo de dieciséis compases que desemboca finalmente a la coda.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, marked with a forte *f* dynamic. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a mezzo-forte *mf* dynamic. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The right hand plays a rapid, intricate sequence of sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of the musical score continues the piece with the same three-staff layout. The right hand's melodic line remains highly technical and virtuosic. The left hand's accompaniment maintains its rhythmic consistency. The system concludes with a piano *p* dynamic marking, indicating a change in intensity for the following section.

S. Koussevitzky. Tercer movimiento, Allegro. Compás 92 – 113.

Coda.

Inicia en el compás 108 con el tema principal del segundo movimiento sobre la tonalidad de Fa sostenido mayor y se extiende hasta el compás 123 donde el solista mantiene una nota redonda que se liga al siguiente compás. En los últimos cinco compases el piano cierra el concierto en la tonalidad de Fa sostenido mayor.

The image displays a musical score for the third movement of a piece by S. Koussevitzky, titled 'Tercer movimiento, Allegro'. The score is arranged in four systems. The first system consists of a single staff with a treble clef, marked 'a tempo'. The second system consists of two staves, both with treble clefs, also marked 'a tempo'. The third system consists of two staves, both with treble clefs, and includes the instruction 'cresc.' (crescendo) above both staves. The fourth system consists of two staves, both with treble clefs, and includes the instruction 'fff' (fortissimo) below the bottom staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

S. Koussevitzky. Tercer movimiento, Allegro. Compás 108 – 125.

4.4. Comentarios personales

A pesar de que esta obra poco tiene que ver con mi tema de investigación y en un principio el *Concierto para Contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor* de Koussevitzky no estaba dentro de mi programa de titulación, fue mi maestro Mario Martínez quien me sugirió y convenció de incluirlo, debido a la necesidad y obligación de tocar para mi examen una de las obras más emblemáticas dentro del repertorio del instrumento.

Esta pieza probablemente se enseña en todas las escuelas de música del mundo; se toca en los últimos años de la carrera por su alta dificultad y es uno de los conciertos más solicitados para las audiciones de orquestas profesionales. Su valor pedagógico es altísimo e imprescindible.

Como ya dije antes, aunque no estaba dentro de mis planes, esta obra junto a la suite es de mis favoritas del programa. Su romanticismo desbordado y su increíble lirismo y pasión desde siempre me han cautivado.

En general, el concierto está basado en dos maneras de construir pasajes. El recurso que más se utiliza son las frases largas y *cantábiles* de una extraordinaria dulzura y expresividad donde lo primordial es tener un control perfecto del arco *tenuto*, un sonido continuo y de gran proyección y una gran musicalidad para poder darle sentido a frases tan extensas. La interpretación de este tipo de frases largas y cantábiles es, en lo personal, una de mis fortalezas. El otro recurso en que Koussevitzky desarrolla sus ideas son con pasajes de un virtuosismo y arrebatos impresionantes. Estas partes se presentan hacia el final del primer y tercer movimiento y son dos momentos climáticos. Sin duda podría decir que son los pasajes más difíciles de todo mi programa y los que me llevaron a alcanzar mis límites.

Me causa una enorme satisfacción poder presentar este concierto, no sólo por su gran belleza, sino también porque, con esta obra, puedo demostrar que poseo el nivel necesario para poder llamarme músico profesional.

Bibliografía

Libros

1. Brun, Paul, *History of the double bass*, Francia, 1989.
2. Goodwin, Noel, *Koussevitsky Sergei*, New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. X, Londres, ediciones Mcmillan Publishers Limited, 1995.

Tesis

3. Aringer, Klaus, *Concert life of the late Bottesini in Britain*, tesis de maestría Universidad de Música Kunst Graz, Austria, 2017.
4. Schauer, Joseph, *An historical perspective on Pere Valls: An stylistic and structural analysis of suite andaluza*, tesis de doctorado Universidad Estatal de Ohio, 2008.

Revistas

5. Martin, Thomas, *In search of Bottesini part 1*, Sociedad internacional de contrabajistas, Vol. X No. 1, 1983.
6. Sankey, Stuart, *The concerto of Koussevitsky*, Sociedad internacional de contrabajistas, Vol. XVIII no. 3, 1993.

Recursos electrónicos

7. Portal académico CCH, *Segunda revolución industrial*, Universidad Nacional Autónoma de México.
<https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-universal-2/HUMCII/HUI-Segunda.htm>

8. Portal académico CCH, *Conferencia de Berlín*, Universidad Nacional Autónoma de México.
<https://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiauniversal2/unidad1/expansioncolonialsigloXIX/conferenciadeberlin>

9. Concepción, José, *La saeta, oración y lamento en la Semana Santa, es, como el flamenco, patrimonio de la Humanidad*, Noticias RTVE.
<http://www.rtve.es/noticias/20120403/saeta-oracion-lamento-semana-santa-como-flamenco-patrimonio-humanidad/513176.shtml>

10. Luizzi, Vito, *Proto: Sonata 1963*, The double bass blog.
<http://liuzzivito.blogspot.mx/2014/11/proto-sonata-1963.html>

11. Cultura tradicional, *Escuela Bolera*.
<http://www.culturatradicional.org/escuelas/bolera.htm>

12. Sitio web oficial de Pedro Valls, *Una historia del contrabajo en Cataluña: Biografía de Pedro Valls*, pág. 4.
<http://www.perevallsduran.cat/images/biografia.pdf>

13. Sitio web oficial de Pedro Valls, *Obras*.
<http://www.perevallsduran.cat/index.php/obres>

14. BBC Mundo, *En qué consistió la gripe española, la enfermedad que mató más personas que la Primera Guerra Mundial*, redacción.

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-42584293>

15. Flamenco export.com, *Palos del flamenco*.

<https://www.flamencoexport.com/flamenco-wiki/palos-del-flamenco.html>

16. Núñez, Faustino, *Polos*, Flamencópolis.

<http://www.flamencopolis.com/archives/304>

17. Núñez, Faustino, *Boleros*, Flamencópolis, 2011.

<http://www.flamencopolis.com/archives/3363>

18. Núñez, Faustino, *Zapateado*, Flamencópolis

<http://www.flamencopolis.com/archives/344>

19. Liben Music Publishers, *Biografía Frank Proto*.

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

Partituras

20. Bottesini, Giovanni, *Bolero* para contrabajo y piano, ediciones Yorke, Londres, Inglaterra, 1974.

21. Koussevitsky, Sergei, *Concierto para contrabajo en Fa sostenido menor* para contrabajo y piano, ediciones Liben Music Publisher, Nueva York, E.U.A. 2000.

22. Proto, Frank, *Sonata 1963* para contrabajo y piano, ediciones Liben Music Publisher, Ohio, E.U.A. 1974.

23. Valls, Pedro, *Suite Andaluza* para contrabajo y piano ediciones Hoffmann, Borchten, Alemania, 1997.