

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

El concierto para contrabajo No. 18 en Do menor

de Johann Matthias Sperger:

**Edición crítica del manuscrito encontrado en la Landes Bibliothek
Mecklenburg-Vorpommern en Schwerin, Alemania**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA-CONTRABAJO

PRESENTA:

JOSÉ GILBERTO RAMÓN CELIS

ASESOR: MTRO. LUIS ANTONIO ROJAS ROLDÁN

México, D. F.

Mayo 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mis padres

A mis profesores, compañeros y comunidad de la facultad de música.

A los contrabajistas y amigos,

Agradezco especialmente a mi maestro Luis Antonio Rojas Roldán por la confianza que mantuvo en mí y por todas sus enseñanzas, su apoyo y orientación en el presente trabajo.

Al Dr. Andreas Roloff, responsable del acervo de manuscritos que incluye la colección de Sperger, y a la Landes Bibliothek Mecklenburg-Vorpommern en Schwerin, Alemania, por su atención.

A Jeannot Tihoti Maha'a por la información sobre los manuscritos de Schwerin y por compartir su conocimiento y experiencia como editor.

A Darijia Andjelic-Andzakovic por compartir su experiencia con el estudio de las sonatas de Sperger y el concierto 18.

A Mark Foley quien también compartió con entusiasmo su experiencia en la labor editorial de un concierto de Sperger y el estudio de su interpretación con un contrabajo moderno.

Al Prof. Klaus Trumpf por facilitar los artículos de la gaceta del foro Sperger, mis respetos por la actividad tan importante en torno a la vida de J. M. Sperger.

Finalmente a David Sinclair y a Korneel Le Compte por su actividad profesional que ha sido de gran inspiración a lo largo de este trabajo junto con muchos otros músicos.

INDICE

1 INTRODUCCIÓN

2 MARCO HISTÓRICO

- 2.1 Algunos datos biográficos de J.M. Sperger
- 2.2 El clasicismo vienés
- 2.3 El estilo galante
- 2.4 La escuela vienesa de contrabajo
- 2.5 El fenómeno del concierto en el siglo XVIII
- 2.6 El contrabajo vienés o violone
 - 2.6.1 La afinación vienesa

3 ANÁLISIS

- 3.1 Análisis estructural del concierto para contrabajo en Do menor de Sperger
 - 3.1.1 Primer movimiento: *Allegro Majestoso*
 - 3.1.2 Segundo movimiento: *Andante poco Adagio*
 - 3.1.3 Tercer movimiento: *Rondo Vivace*
- 3.2 Análisis comparativo: El *Concierto para contrabajo n.18 en Do menor* y su relación con la *Sonata en Si menor para contrabajo y violonchelo*

4 EDICIONES

- 4.1 La edición de Rudolf Malaric del *Concierto para contrabajo en La menor*
- 4.2 La edición de Klaus Trumpf de la *Sonata en Si menor para contrabajo y violonchelo*
- 4.3 El manuscrito original depositado en la *Landesbibliothek Meckelenburg-Vorpommern* en Schwerin, Alemania
- 4.4 Elaboración de una edición para contrabajo moderno del *Concierto para contrabajo n.18 en Do menor*

5 PROBLEMAS TÉCNICOS Y ALTERNATIVAS DE SOLUCIÓN PARA LA INTERPRETACIÓN DEL CONCIERTO EN EL CONTRABAJO MODERNO

- 5.1 Principales diferencias técnicas entre el violone y el contrabajo moderno
 - 5.1.1 Mano izquierda

- 5.1.2 Mano derecha
- 5.2 Problemas específicos y soluciones sugeridas
 - 5.2.1 Técnicos
 - 5.2.2 Interpretativos
- 5.3 La orquestación y la reducción a piano

6 CONCLUSIONES

7 BIBLIOGRAFÍA

8 APÉNDICES

- 8.1 Esquema que ilustra los viajes hechos por Sperger y retrato
- 8.2 Cronología de 1761 hasta 1791 mostrando la producción de obras para contrabajo solista, por Alfred Panyavsky
- 8.3 Tabla que muestra la nomenclatura de instrumentos bajos desde el clasicismo temprano hasta mediados del periodo romántico, tomado desde diferentes manuscritos por Igor Pecevsky
- 8.4 Cómo adaptar al contrabajo moderno el sistema vienés de afinación por Joëlle Morton
- 8.5 Espalda de un contrabajo vienés Johann Georg Thir, 1730
- 8.6 Vista de la página completa donde aparecen apuntes de Sperger.
- 8.7 Vista de un brazo de contrabajo vienés con trastes y arco de Sperger
- 8.8 Vista de la parte de contrabajo solista de la edición propuesta para esta tesis

1 Introducción

[...] Sperger has brought the development of Viennese solo performance to the highest level at the period, as he followed on traditions of Friedrich Pischelberger and Joseph Kämpfer and left the technical demands at such a level that up to this day his standards stand unchallenged [...].¹

A mediados del siglo XX, la música de Sperger fue publicada e impulsada con entusiasmo gracias a que la biblioteca nacional alemana en Schwerin, donde están depositados los manuscritos, adquirió la tecnología de microfotografía, haciendo posible una preservación eficaz y favoreciendo una manipulación adecuada para el estudio de dichos documentos.

Desafortunadamente, la poca información sobre el instrumento para el que el compositor y virtuoso de Ludwiglust escribía su música, y las diferencias de este instrumento con el contrabajo moderno, provocaron ciertos procedimientos un tanto drásticos para la adaptación de esta música, por parte de los primeros editores. La música resultó en muchos casos imposible de tocar, o al menos extremadamente virtuosa, por lo que intérpretes y editores decidieron suprimir pasajes o cambiar de tonalidad con tal de presentar la música recién descubierta.

Entre la música que creó Sperger, destacan dieciocho conciertos para un instrumento al que dedicó su carrera como solista. En el primer concierto (1777) se lee el título *Concerto per il violone* pero este nombre está tachado y aparece la palabra *contrabasso* a un lado. Para algunos investigadores, este hecho significa que el nombre añadido por Sperger se refería a un instrumento que no tenía trastes aunque, para otros que toman en cuenta que el compositor usó el nombre *contraviolone* en otros conciertos, es difícil afirmar cuáles eran las características particulares de los instrumentos usados por Sperger, lo que vuelve arriesgado trazar una vinculación directa a la familia de las gambas o a la del violín, debido a que ya existían instrumentos con características híbridas.

Por otra parte, el periodo clásico muestra una serie de cambios donde el nombre de *contrabasso* o *contrabajo* (en español) irá sustituyendo al de *violone*. En el presente estudio usaremos el nombre *contrabajo* para referirnos al instrumento que usó Sperger en su último concierto.²

¹ Igor Pecevsky. www.viennesetuning.com. Última visita el 12 de mayo de 2015.

² Joelle Morton. "Haydn missing Doublebass concerto" *International Society of Bassists*, Vol. XXII no. 3, 1997, pp. [26-38.] p. 30. En el catálogo de obras de F. J. Haydn aparece un concierto *per il violone* y arriba y abajo de este nombre aparecen respectivamente *contraviolone* y *contrabasso*.

Cabe destacar que el instrumento referido era diferente a otros igualmente llamados *violone* que existían en otras tierras germánicas e italianas desde el siglo XVII. La terminología de los instrumentos bajos es muy confusa y no siempre se puede obtener una definición precisa de la familia vinculada a un instrumento en particular. En la iconografía documentada del periodo por investigadores como Joseph Focht y Adolf Meier, se muestra un instrumento con trastes, de espalda plana, con hombros caídos y que es tocado con un arco convexo. La posición de la mano muestra un agarre con la palma hacia arriba (como el arco *alemán* moderno). Este era el instrumento bajo usado con más frecuencia en la música de cámara en el imperio austro-húngaro, superando en protagonismo al violonchelo.³

El instrumento estaba dotado con cuatro o cinco cuerdas afinadas según la tonalidad requerida, las cuales formaban un acorde mayor en sus primeros cuatro órdenes. La quinta cuerda tenía una libertad de afinación que se ajustaba a las necesidades de la obra a tocar, por ejemplo: 5ª (de Re a Fa); 4ª (La); 3ª (re); 2ª (fa#); 1ª (la). Una variante de afinación que fue muy usada tanto para orquesta como para obras de contrabajo solista es: 5ª (de Mib a Fa); 4ª (Sib); 3ª (mib); 2ª (sol); 1ª (sib). Los intérpretes conseguían ampliar el rango de tonalidades posibles usando distintos tipos de cuerda y utilizando la quinta cuerda con libertad, en favor de la tonalidad requerida.⁴

El sistema de afinación permitía con facilidad el uso de arpeggios, cuerdas dobles, formación de acordes y de armónicos adecuados a la tonalidad requerida por la composición. Estos recursos se hacen complicados al intentar reproducirlos con un instrumento moderno afinado por cuartas.

Los primeros editores, ejecutantes del contrabajo y pioneros en publicar este repertorio, al tocarlo con instrumentos modernos, se enfrentaron con el problema de no poder realizar los efectos derivados de la afinación vienesa y decidieron suprimir los pasajes más complicados de la partitura. En el caso de Rudolf Malaric, un editor constante de la música de Sperger en el siglo XX, cada pieza editada tenía su manera de proceder con respecto a las fuentes primarias y no se preocupaba por si debía explicar a alguien lo que él creaba a partir de los manuscritos originales. El *corpus* editado por Malaric está lleno de piezas mezcladas unas con otras, inventando nuevas obras y atribuyéndolas a Sperger o a otros compositores.

³ Morton. *Ibidem*.

⁴ Como se verá más adelante con más detalle en el cap. 2.6, el instrumento contrabajo que tocaba Sperger seguía una tradición en su afinación que coincide con las composiciones para violone de Haydn, Mozart, Dittersdorf, Pichl, etc.

No fue hasta la intervención de varios estudiosos e intérpretes de las enciclopedias, métodos y tratados del siglo XVIII, tanto de composición como instrumentales, que se creó conciencia del problema de la carencia de rigor del criterio editorial hacia la música de Sperger. Al exponer la aproximación desorientada que se había propagado sobre el repertorio del contrabajo vienés se propició la aparición de ediciones críticas que persiguieron un ideal *Urtext* que procuraba una partitura que acercara al intérprete al mayor contacto posible con lo escrito por el compositor. Las partituras con criterios de autenticidad de contenido se complementan con criterios estéticos basados en información encontrada en métodos o tratados musicales de la época. Cualquier información que el editor considerara pertinente comentar o agregar quedaba plasmada en un aparato crítico o bien en la partitura distinguiéndola de lo escrito por el compositor. Este tipo de ediciones fueron desplazando poco a poco a las primeras publicaciones.

En el caso del concierto para contrabajo en Do menor de Sperger no existe una edición con las características mencionadas anteriormente, esta es la razón que justifica la presente tesis. En este trabajo, se pretende un estudio del manuscrito original, del estado de las investigaciones más recientes (tanto de las prácticas instrumentales como de la organología del contrabajo vienés), así como una comparación con las otras dos ediciones existentes que no cumplen con los criterios editoriales descritos anteriormente. La intención es elaborar una partitura crítica que cubra las necesidades de la actividad interpretativa pero que respete al máximo posible las intenciones del compositor.

Cuando se interpreta la música de Sperger o de otro compositor del clasicismo vienés con la afinación histórica, la música escrita está en armonía con el instrumento para el cual fue pensada. En el presente trabajo, pretendo demostrar que el concierto para contrabajo en Do menor de Sperger puede ser adaptado para tocarse con el sistema de afinación por cuartas, con un mínimo de simplificaciones y ajustes de registro y sin ninguna omisión de pasajes. La edición procurará respetar en la mayor medida posible la sonoridad del contrabajo vienés.

En esta tesis también se discutirán los problemas técnicos en los pasajes de mayor dificultad y las alternativas de solución para las manos izquierda y derecha. También se incluirán algunas ideas acerca de los beneficios de una reducción a piano del acompañamiento orquestal.

Finalmente, se pretenderá que la partitura sea funcional para los dos sistemas de afinación (el vienés y el moderno), al incluir en la edición tanto el texto original como la propuesta de adaptación al contrabajo moderno.

Todas las citas textuales empleadas en la elaboración de esta tesis y que se encuentran en un idioma distinto al español están reproducidas en su idioma original para facilitar la interpretación del texto por parte de aquellos que lo puedan comprender y así respetar el espíritu original del mismo. Sin embargo, en el apéndice 9, se incluye una traducción de cada una de las citas que puede ser consultada fácilmente con la referencia del capítulo, número de página y número de cita en dicha página.

2 Marco Histórico

2.1 Algunos datos biográficos de J.M. Sperger

La más completa aportación de datos biográficos de Sperger ha sido realizada por Adolf Meier en sus obras *Die Biographie des Komponisten und Kontrabassisten Johannes Sperger (1750-1812)* y *Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik*. Es de notar que la mayoría de las obras dedicadas a la vida y obra del contrabajista y compositor bohemio se encuentran en idioma alemán. Meier clasifica la vida de Sperger en los siguientes periodos:⁵

- I. Adolescencia y años formativos [1766- 1777]
- II. Madurez temprana 1777-1783 Pressburg
- III. Madurez intermedia Kohfidisch Bei Eberau 1783-1786
- IV. Viena y el periodo de giras como solista 1786-1789
- V. Asentamiento final: La corte de Mecklenburg-Schwerin en Ludwiglust, 1789-1812

I. *Adolescencia y años formativos*

De acuerdo con Klaus Trumpf, Johann Sperger nació en Feldsberg (hoy República Checa) el 23 de marzo de 1750 en la región conocida como Bohemia. En su ciudad natal estaba asentado

⁵ Adolf Meier. *Thematisches Werkverzeichnis del Kompositionen von Johannes Sperger (1750-1812)*, Apud. Igor Pecevsky. http://www.viennesetuning.com/a_4_composers/sperger_jm/index.htm, Última visita el 12 de mayo de 2015.

Ésta y otra información sobre la vida de Sperger ha sido traducida al inglés y publicada por Klaus Trumpf en diferentes artículos.

el monasterio de *Barmherzigen Brüder* el cual formaba a los niños y adolescentes en el canto mediante una escuela que contaba con su propia orquesta. Es muy probable que en ese círculo el futuro virtuoso del contrabajo tuviera sus primeras experiencias musicales.⁶

La educación musical que recibió el joven Sperger probablemente comenzó al ingresar al coro del monasterio anteriormente citado. En donde, seguramente, dio sus primeros pasos en los instrumentos musicales con los cuales desarrollaría su carrera: el corno, la trompeta, el fagot, el órgano y el contrabajo vienés.⁷ Al mismo tiempo, tomó lecciones de composición y continuó desarrollando su carrera también como compositor en conjunto con la práctica del órgano. Su primer trabajo compositivo se trata de un estudio de contrapunto llamado “Wegweiser auf die Orgel” (Guía para tocar el órgano) fechado en 1766.⁸ Gracias a la recopilación de fuentes de investigación sobre la historia del contrabajo vienés, Igor Pecevsky ofrece una síntesis sobre el estado de las investigaciones y estudios en torno a la vida de Sperger,⁹

Sperger se mudó a Viena a continuar sus estudios de composición, a comienzos del año 1767 comenzó a tomar clases de teoría con Johann Georg Albrechtsberger. Algunos manuscritos de los ejercicios de armonía y contrapunto de Sperger tienen correcciones de su profesor y son preservados al día de hoy. Aparentemente, la influencia de Albrechtsberger en la carrera de Sperger fue grande ya que el primero además de un reconocido compositor fue un virtuoso del órgano, violonchelista y autor de algunos tratados teóricos. Su importancia como maestro de composición es notable y en la lista de sus discípulos podemos encontrar inclusive a L.V. Beethoven.¹⁰

⁶ Klaus Trumpf. “Johann Sperger”, *International Society of Bassists*, Vol. I, n. 4, 1975, [pp. 86-94], p. 86.

⁷ Darija Andjelic-Andzakovic, en su tesis de maestría “The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger”, señala que (p.10) Sperger usó distintos nombres para sus obras con contrabajo solista a lo largo de su carrera tales como: *Violone*, *Contraviolone* y *Contrabasso*. Éste último nombre fué usado con mayor frecuencia y el que aparece en el manuscrito del concierto n.18. Por esa razón, es importante aclarar que usaré el nombre de *Contrabajo vienés* para llamar al instrumento que usaba Sperger en sus conciertos y diferenciarlo del instrumento contemporáneo al que me referiré como *Contrabajo*, evitando confusiones que se deriven del empleo del nombre *violone*, ya que este nombre se encuentra para distintos tipos de instrumentos. Vid. Andjelic-Andzakovic. “The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger”, Tesis de maestría, University of Auckland, 2011, p. 10.

⁸ *Ibidem*.

⁹ http://www.viennesetuning.com/a_4_composers/sperger_jm/05_m_bib/03_m_cib/Sperger_Kade.pdf Última visita el 24 de mayo del 2014

¹⁰ Las enseñanzas y escritos teóricos de Albrechtsberger fueron una gran influencia para compositores contemporáneos y para las generaciones que siguieron después. Ya en la primera década del siglo XIX era el pedagogo más buscado en Europa. Haydn consideró a Albrechtsberger como el mejor maestro de composición entre

Aunque no hay manera de comprobarlo, se especula que Sperger en su viaje a Viena tuvo contacto con el excelente contrabajista Friedrich Pischelberguer y que recibió clases de él durante los años 1768-9.¹¹ Al supuesto maestro se le atribuyen los estrenos de las obras “*Per cuesta bella mano*” (1791) para Bajo cantante y Contrabajo de W.A. Mozart y los conciertos para *violone* de W. Pichl y K. Dittersdorf. De estos últimos existen copias manuscritas que estuvieron en posesión de Sperger y que forman parte de una colección de documentos y partituras, que incluye toda la obra de Sperger catalogada por el propio compositor.¹² Los documentos se encuentran resguardados en la biblioteca nacional en Schwerin, Alemania. Esos documentos posibilitan una investigación más profunda.

II. *Madurez temprana 1777-1783: Pressburg*

La ciudad de Pressburg fue capital y centro administrativo de Hungría, un eje cultural importante, dicha ciudad forma hoy parte de Bratislava. Sperger comenzó a trabajar ahí en el año 1777 como compositor e instrumentista y continuó sirviendo al arzobispo Josef Batthyány hasta el año 1783.

El arzobispo era la autoridad más alta, tanto religiosa como secular, en dicha provincia. Poseía el mismo rango que el arzobispo Coloredo en Salzburgo (donde los Mozart fueron empleados) y el arzobispo Patachich en Grosswardein (donde Dittersdorf, Pichl y Pischelberger fueron contratados durante los años 1765-1769). El empleo era demandante para Sperger quien además de instrumentista tenía un puesto como compositor.

los maestros vieneses del momento y mandó a su alumno Beethoven a estudiar con él sin dudarle durante 1794-5, Robert N. Freeman “Albrechtsberger, Johann Georg” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4. Stanley Sadie, (ed.), 2001, pp. 321-323.

¹¹ Klaus Trumpf. *Op. cit.* p. 87. Como hemos visto antes, Sperger usó distintos nombres para el instrumento con el que tocaba sus composiciones, este era un instrumento de la familia de las violas da gamba. De la combinación entre la familia de la *viola de gamba* y de la *viola da braccio* se desarrolló el antecesor del contrabajo moderno durante el siglo XIX. para evitar confusión que se deriva de ello llamaremos en éste texto *contrabajistas* a todos los instrumentistas que usaron el *contrabajo vienés*. (Las características propias del contrabajo vienés serán descritas en el capítulo 2.6 y serán comentadas en relación con los problemas técnicos para la interpretación del concierto en do menor de Sperger en el capítulo 5.)

¹² Paul Brun. *A History of the Double bass*, publicado por el autor, Francia, 1989, p. 54.

Dentro de su trabajo compositivo destacan la creación de sus primeros seis conciertos para contrabajo y la mayoría de las obras preservadas hasta nuestros días, incluidas dos de sus sonatas para violone y viola y un concierto para trompeta.¹³

Al año siguiente de que Sperger obtuviera su puesto en la orquesta del arzobispo Batthyány viajó a Viena para debutar como solista ante la *Tonkünstler-Sozietat* el 20 de diciembre del año 1778; Tocó un concierto para contrabajo de su autoría y se estrenó una de sus sinfonías. Durante éste periodo, Sperger viajaba a Viena cada año en vísperas de navidad, donde los teatros abrían sus puertas a instrumentistas y compositores para gestionar series de conciertos públicos. En dichas series de conciertos se ofrecían atractivos programas en donde se daba preferencia a la música instrumental.¹⁴

Después de la muerte de Zimmermann en 1781, el conjunto poco a poco se desintegraría debido a que, por orden del emperador Joseph II, el centro administrativo en Pressburg fue trasladado a Viena. El castillo de Pressburg se quedó a partir de 1783 con solamente un quinteto de cuerda y algunos instrumentos de viento.¹⁵

III. *Periodo de Kohfidisch*

Con una buena reputación como contrabajista, Matthias Sperger trabajó en la corte del conde *Graf Ludwig von Erdódy* en *Kohfidisch*, al sur de *Burgenland*, Austria de 1783 a 1786. Aparentemente siguió presentándose como solista y seguía componiendo pero en menor medida que en Pressburg.

De acuerdo a Igor Pecevsky, la orquesta de Kohfidisch viajaba a la ciudad de Varaždin, hoy Croacia, en servicio del gobernador de dicha ciudad, el hermano de Ludwig, Graf Ladislaus Erdódy. Ambos hermanos pertenecían a una logia masónica a la que Sperger se unió más tarde.¹⁶

¹³Sus primeras sonatas, hasta entonces únicas en su género, aparecen sin fechar. Adolf Meier, después de analizar la técnica de composición además de informarse sobre la edad del papel y la tinta, argumenta que fueron creadas en éste periodo. Ver Darija Andjelic-Andzakovic. *Op. cit.* p. 11.

¹⁴McRedie. "Sperger, Johannes" *Op. cit.* p. 173.

¹⁵Pecevsky. http://www.viennesetuning.com/a_4_composers/sperger_jm/index.htm. Última visita el 24 de mayo del 2014.

¹⁶*Ibidem*.

En las reuniones masónicas conoció a Ignaz Pleyel, compositor prominente del clasicismo vienés, quien recibiera su formación de parte de J. B. Vanhal y F.J. Haydn en Eisenstat, patrocinado por el hermano del conde. Hay muy poca información en general sobre este periodo en la vida de Sperger por lo que resulta muy interesante especular sobre un posible intercambio de ideas entre los tres compositores: Sperger, Pleyel y Vanhal. La única copia existente de un concierto para Contrabajo vienés compuesto por Vanhal es la que preservó Sperger en su colección.¹⁷

La orquesta terminaría abruptamente sus servicios ante la muerte del duque Ludwig Erdódy en 1786. El hermano del conde, Ladislau, al enfrentar problemas económicos desintegró definitivamente a la orquesta y anunció en un diario vienés llamado *Wiener Zeitung* el inventario de los instrumentos en Varaždin que fueron puestos a la venta.¹⁸

IV. Viena y el periodo de las giras como solista. 1786-1789

Sperger fue a vivir a Viena durante tres años ganándose la vida como copista mientras buscaba posicionarse en alguna ciudad como Praga, Berlin, Ludwiglust, Ansbach y Passau. A mediados de 1787 viajó a estas ciudades para ofrecer sinfonías y otras composiciones como regalos a las cortes y a los aristócratas. Antes de 1788 se casó con Anna Tareny, lo cual nos indica también cierta actividad en el área de Linz.¹⁹

En enero de 1788 Sperger tuvo una presentación importante al tocar para el príncipe de Prussia Federico Wilhelm II durante su estadía en Berlin, consiguiendo una buena impresión se le concedió tocar seis ocasiones más ante otros aristócratas de la región. El músico Johann Friedrich Reichardt escribió una carta de recomendación al duque de *Schwerin-Mecklenburg* donde recomendó ampliamente a Sperger, “[...] to highly recommend Mr. Sperger from Vienna as an absolutely, extraordinarily good concert player on the doublebass. The King has listened to him seven times with great pleasure [...]”²⁰ También un tal capitán Massow escribió su recomendación para el duque y con estas cartas fue a hacer una audición en abril

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Entre los instrumentos puestos en venta había un violone que pudo haber tocado Sperger y una colección de partituras aunque no aparecen los títulos individuales. Pecevsky. *Ibidem.*

¹⁹ Klaus Trumpf. *Op. cit.* p. 87.

²⁰ Klaus Trumpf. “A certain musician Sperger... who knows to give an admirable pleasantness to a usually rough instrument...”, En *Sperger Forum* vol. V, mayo de 2012, p.47

del mismo año, para mayo ya estaba aceptado para trabajar en la orquesta del duque de Mecklenburg pero no fue hasta julio del siguiente año que tuvo una cita con el duque, *Herzog Friedrich Franz I* en el palacio de Ludwigslust para establecerse finalmente. El 22 de diciembre de 1788 tocó uno de sus conciertos para contrabajo en la *Wiener Tonkünstergesellschaft* en Viena.

De marzo a junio de 1789 Viajó a Brno, Parma, Trieste, Mantua y Bologna pero no existe aún suficiente información acerca de esta parte de su vida. También se presentó como contrabajista invitado y compositor en las ciudades de Lübeck, Berlin, Leipzig y Viena.²¹

V. El asentamiento final: la corte de Mecklenburg-Schwerin en Ludwigslust

A pesar de haber sido contratado por la corte de Ludwigslust, Sperger no sentía seguro éste trabajo debido a los planes de mudanza que se tenían para el recién construido palacio, por lo que enviaba composiciones como presentes a diferentes cortes para promover su trabajo. Ocurrieron problemas para la reubicación de la corte y la familia de Sperger padeció por un tiempo los cambios de locación. Finalmente, el lugar decidido fue la posición más segura en comparación con otras opciones ubicadas hacia el sur, las cuales enfrentarían pronto a las tropas de Napoleón.²²

Al llegar al palacio, Johann Sperger hizo un inventario de sus pertenencias, dicho inventario también contiene su colección de música, la cual permaneció bajo cuidado del conde de Ludwigslust después de la muerte de Sperger. Éste último periodo muestra un declive paulatino en la producción de música de cámara debido a que Sperger dedicaba su tiempo a dar clases de fagot y órgano y a prestar servicios en las iglesias evangélica y católica los domingos. Aparte del servicio como organista, dentro de sus obligaciones estaba la de componer preludios, obras corales, canciones, etc. Por lo tanto, su producción se enfocó en cantatas para solistas y obras corales con gran orquesta mismas que dedicó a sus patrones en celebraciones especiales. No obstante, cuando podía descansar de sus deberes en el palacio recorría la región dando

²¹ Andrew McRedie. loc. cit.

²² http://www.viennesetuning.com/a_4_composers/sperger_jm/index.htm Última visita el 3 de septiembre del 2014.

conciertos de Contrabajo vienés con un éxito tal que lo llevó a un aumento en el número de presentaciones con el paso del tiempo.²³

Escribió en 1790 una sonata en tres movimientos para contrabajo y violonchelo única en su ciclo de sonatas por ser ésta en tonalidad menor. El material de dicha sonata fue reutilizado por Sperger para la elaboración de sus últimos dos conciertos: el segundo movimiento para el segundo movimiento del concierto No. 17; los dos restantes para los movimientos primero y tercero del concierto No. 18.²⁴ Esta práctica era común entre compositores desde generaciones atrás; era ventajoso poder reelaborar material, sobre todo el que ha tenido mayor éxito. En el caso de los conciertos y sonatas para violín de Giuseppe Tartini, por ejemplo, el material era intercambiable.²⁵ Luigi Boccherini también adaptó un movimiento de una sonata a un concierto²⁶ y en el caso de Giovanni Battista Viotti, incluso el proceso fue al revés, arregló el movimiento *Finale* de su concierto para violín n.2 para hacer un segundo movimiento en una trío - sonata²⁷.

En un recibo de pago fechado en el año de 1792, se constata que el instrumento mandado a hacer para Sperger en Viena, por el conde Herzog, había llegado finalmente al palacio. Desafortunadamente, no hay detalles sobre el constructor o las características del instrumento. En otro documento, fechado en 1800, se reportan los gastos que el patrón de Sperger hizo por un contrabajo, pero al no haber información suficiente, no es posible saber si ambos recibos se refieren a un mismo instrumento o no.²⁸

Klaus Trumpf publicó una serie de apuntes encontrados en el diario personal del *konsertmeister Massonneau* de Ludwigslust donde se tiene registro del tipo de obras que tocaba la orquesta particularmente de 1809 hasta el año de la muerte de Sperger, 1812. Hasta

²³ Klaus Trumpf. “*Mozart’s requiem for a contrabassist*”. En Sperger Forum vol. V, mayo de 2012. p. 2.

²⁴ Los conciertos 17 en Si bemol mayor y 18 en Do menor. Ver cap. 3.2.

²⁵ De acuerdo con Pierluigi Petrobelli, una de las características de la obra musical de Tartini es la dificultad de organizar cronológicamente sus sonatas pues a través de su carrera como violinista, Tartini creó diferentes versiones al modificar sus piezas ya concluidas, al agregar o sustraer secciones al manuscrito original, o al cambiar movimientos completos a otras obras. Pierluigi Petrobelli. “Tartini, Giuseppe” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 25, Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 108.

²⁶ Mary-Grace Scott. “Boccherini’s B Flat Cello Concerto: A Reappraisal of the sources.” *Early music* 12, no. 3 (1984) p. 356. Apud. Andjelic-Andzakovic. *Op. cit.* p. 70.

²⁷ Warwick Lister. *The Life of Giovanni Battista Viotti*, New York. Oxford University Press, 2009, p. 44. Apud. Andjelic-Andzakovic. *Op. cit.* p. 70.

²⁸ Pecevsky. www.viennesetuning.com loc. cit. Última visita el 12 de mayo de 2015.

unos meses antes de su muerte, Johann Matthias seguiría presentándose, el último servicio del músico ante la corte ocurrió el 2 de enero de 1812.²⁹

La reputación de Sperger como un destacado contrabajista fue plasmada en el obituario publicado en *Allgemeine musikalische Zeitung* mismo que relata sus méritos:

“Das Orchester verliert an ihm eins seiner vorzüglichsten Mitglieder indem er uf seinem Instrumente eine seltne Kraft und Bestimmtheit besass, wodurch er dem Ganzen eine feste Haltung zu geben wußte. Ausser den Vorzügen eines wackern Ripienisten spielte Sperger auch Concerte auf den Contrabass, welche er selbst componirte so wie er auch eine Anzahl Symphonien componirt hat, welche alle in einem gefälligen Styl sind[...]“.³⁰

Sperger murió en Ludwigslust el 13 de mayo de 1812, fue honrado con la interpretación del *Réquiem* de Mozart. Cuatro años después de su muerte, la viuda de Sperger ofrecería al duque Herzog el instrumento, así como toda la colección de música, para su resguardo. Si Sperger no hubiera conservado en Ludwigslust sus composiciones, junto con las de Vanhal, Dittersdorf, Zimmerman, Pichl, y Hoffmeister, y si además su esposa Anna no hubiese ofrecido la colección a la custodia del duque, tal vez una buena parte del repertorio para contrabajo estaría perdida, como le sucedió a los dos conciertos para contrabajo de F. J. Haydn.³¹

2.2 El clasicismo vienés

Cuando nos referimos al clasicismo vienés nos referimos al *lenguaje musical* compartido por la escuela austro-bohemia en el periodo que va de 1740 a 1830. La delimitación del periodo de tiempo incluye los años de vida de Johann Matthias Sperger (1750-1812) y el auge y el declive del contrabajo como instrumento solista. Como compositor, Sperger perteneció al clasicismo vienés, vivió y estudió en Viena en distintas etapas de su vida y recibió influencia de las corrientes musicales que ocurrieron en dicha ciudad durante la segunda mitad del siglo dieciocho. El concierto en Do menor, fechado en 1807, es un ejemplo del estilo y de las tendencias de finales de siglo, donde están presentes vestigios de la música barroca así como propensiones prerrománticas.

²⁹ Trumpf, Klaus. “Requiem for...” p. 2.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ La colección de Sperger incluye 55 obras para contrabajo solista compuestas entre 1765 y 1810.

En el contexto del periodo clásico destacan distintos fenómenos y actividades derivados del contraste entre prácticas nuevas y viejas:

If for instance one defines the classical period as that in which public concerts arose, improvised ornamentation was suppressed in orchestral music, liturgical music declined, the national anthem came to existence and the *opera seria* *opera buffa* dichotomy was replaced by a mixed genre, or as that in which traditional aristocratic patronage was gradually supplanted by bourgeois patronage [...] The changes in musical culture [...] were not autonomous but an integral part of broad political, social and economic developments.³²

Estos factores sociales políticos y económicos, que implican distintas prácticas musicales, fueron variables en distintas partes de Europa, así “In England, for instance, in some degree a parliamentary democracy, the industrial revolution and a capitalist economy were already in place, whereas in most of eastern Europe feudalism still reigned supreme.” En Francia, por otra parte, la revolución derribó antiguas instituciones dominantes mientras que en otras regiones, “older forms remain intact”³³

Un punto interesante a destacar de este periodo clásico es que, a diferencia de otras naciones como la francesa o italiana, en la capital del imperio austro húngaro y sus zonas de influencia floreció la actividad para el contrabajo solista. Dicho fenómeno puede trazarse desde 1761, en la fecha que Haydn escribió su concierto, hasta 1812 con la muerte de Sperger.

Para definir cuándo comienza o acaba un periodo, Charles Rosen requiere tomar en cuenta varios factores, entre los que destacan las implicaciones estilísticas basadas en la obra de los *grandes compositores*. Rosen afirma que: “el clasicismo vienés descansa en tres pilares fundamentales formados por la obra de F. J. Haydn, W. A. Mozart y L. V. Beethoven” y define un método de aproximación al periodo clásico que se sustenta en el estudio y análisis de la producción de estos compositores en torno a la forma sonata.³⁴ Sin duda, las aportaciones de los *grandes compositores* forman una parte importante del legado que este periodo nos brinda, sin embargo, no podemos

³² Neal Zaslaw. *The classical era from the 1740's to the end of the 18th century*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 2000, p. 2.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Charles Rosen. *El estilo clásico*, Versión española de Elena Giménez, Madrid, Alianza Música 2006, p. 11. La Obra de Rosen se basa exclusivamente en el estudio de los tres *grandes* compositores citados anteriormente, de acuerdo con la siguiente premisa: “Me he limitado a estudiar a los tres grandes maestros de la época, pues mantengo la postura tradicional de que como mejor puede definirse la lengua musical es con sus logros”. Rosen. *Ibidem*.

ignorar la valiosa aportación de otros músicos que, en su momento famosos y célebres, contribuyeron al desarrollo del estilo de este periodo. Desde la perspectiva de Zaslaw:

If meaningful periodization is to be attempted, however, our criteria for deciding when important music trends began and ended must include other factors along with those derived from the stylistic disjunctions based on the work of leading composers [...] When emphasis is on innovation and ‘masterworks’, vast geographical and social musical landscapes, [...] usually are, passed over virtually in silence. The broader approach of the social historian of music, on the other hand, permits what may be a revelatory view of the transmission and transformation of musical styles, genres and institutions, irrespective of the presence of musical genius.³⁵

Durante la segunda mitad del siglo, se observa en la práctica de los *grandes compositores* una mezcla de elementos estilísticos, herencia de las formas explotadas por músicos activos durante la primera mitad de siglo XVIII, esto lleva al asentamiento de “un lenguaje musical sistemático y coherente que los tres clásicos [Haydn, Mozart y Beethoven] pudieron utilizar y contrastar a su propio lenguaje”.³⁶ Zaslaw define dicha mezcla de elementos de la siguiente manera:

Stylistically, the high Classical synthesis must be viewed as arising from an amalgam of melodies, harmonies, textures, forms and techniques drawn specially from Italian vocal music from French dance music and from Germanic instrumental music and mastery of *stile antico* counterpoint.³⁷

Los autores Rosen y Zaslaw parten de enfoques diferentes para definir el estilo clásico, sin embargo coinciden en la influencia dinámica y recíproca que se da entre el grupo de élite y la época:

Cuando era necesario, Mozart podía conseguir una reproducción buena, si no perfecta, del postrer barroco, y la combinación de su propio modo de hacer con el de un compositor de dicha época (como ocurre en su reinstrumentación del *Mesías*), constituye un ejemplo de conflicto, no ya tanto entre dos personalidades, como entre dos sistemas de expresión diferenciables y definibles. Preciso es señalar, no obstante que para Mozart y Beethoven, el estilo del alto barroco equivale, ante todo, a Handel y Bach, y que tanto Handel como Bach supieron hacer una síntesis distinta y personal, en ambos casos, de los dispares estilos nacionales –alemán, francés e italiano- de su época. El carácter opuesto de los estilos propios de Handel y Bach les confiere una relación complementaria que, paradójicamente, permite considerarlos como una unidad. La

³⁵ Zaslaw. *Op. cit.* pp. 2, 3.

³⁶ Rosen. *Op. cit.* p. 24.

³⁷ Zaslaw. *Op. cit.* p. 6.

causa de que el estilo de un grupo y el estilo de una época puedan a veces confundirse con toda razón, se debe a que el estilo del grupo asume las aspiraciones, todavía en embrión, de su época. Figurativamente el término estilo podría describirse como una forma de explotación y centralización de un lenguaje que se convierte así en dialecto o lenguaje por derecho propio, y es precisamente dicho enfoque lo que hace posible que pueda hablarse del estilo personal o de la forma de hacer de un artista, y así Mozart compuso su obra teniendo como fondo el estilo general de su época, si bien mantuvo una relación más específica con Haydn y Johann Christian Bach.³⁸

Hacia finales de siglo los *grandes compositores* cultivaron un lenguaje distintivo (del lenguaje común o del *estilo general de su época* como lo llama Rosen) e individual; ejemplo de ello son las sinfonías y cuartetos de cuerda de Franz Joseph Haydn después de 1765, posterior a esta fecha no se encuentran más solos para el contrabajo en sus sinfonías.³⁹ Aunque ningún concierto para contrabajo de alguno de los compositores del círculo de élite definido por Rosen ha sobrevivido, sabemos que Haydn escribió por lo menos uno (ca. 1765) y que Mozart escribió, en su último año de vida (1791), un aria concertante para bajo cantante con contrabajo *obbligato*. El periodo de tiempo entre la obra para contrabajo de Haydn y la de Mozart se enmarca perfectamente dentro de la llamada *época de oro* del contrabajo vienés.⁴⁰

Una de las características del estilo clásico es la fuerte influencia de las prácticas italianas de composición, y en menor medida las francesas, cuyo uso fue propiciado por el gusto de la aristocracia, quienes enviaban a sus músicos a Italia para instruirse. Esta influencia tuvo repercusiones tangibles en la música para contrabajo solista tales como el uso de los “nuevos medios expresivos” para la música homofónica definidos por Zaslav:

What were the musical developments with which the German and English speakers felt they had to catch up in the late seventeenth and early eighteenth centuries? They included French dancing and dance music and the orchestral innovations embodied in the *ouverture*; also Italian operas, and especially the singing and compositions styles of the solo aria, as well as the new genres of sinfonia,

³⁸ Rosen. *Op. cit.* pp. 24-25.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Se tratará con mayor profundidad el auge de la escuela de contrabajo vienés en el cap. 2.4 Se incluye en el apéndice una lista cronológica trazada por Alfred Planyavsky de obras para contrabajo solista comenzando por el concierto de Haydn y concluyendo con la obra de Mozart.

concerto and sonata; and finally, from both France and Italy, new expressive means for homophonic, treble-dominated music.⁴¹

La influencia italiana era tan importante que muchos de los compositores austriacos firmaban sus obras con nombres italianizados; Johann Sperger firmaba sus composiciones con el nombre *Giovanni*, probablemente influido por el viaje que realizara a Parma en 1789.

Por otro lado, la influencia francesa predominó en la importación de innovaciones orquestales características de la obertura francesa, la danza y la música para bailes.⁴² Al ascender al trono de Austria María Teresa contrajo matrimonio con el duque de Lorraine, Francis Stephen y la cultura francesa permeó en la corte durante el régimen de 8 años, esto trajo consigo una influencia que repercutió en los teatros de Viena durante varias décadas.⁴³

La música religiosa, tanto vocal como instrumental, se ubicó como el segundo género musical más consumido después del de la ópera. La actividad musical en ceremonias religiosas requería, en Viena y sus alrededores, de músicos de alto nivel y propiciaba, un tránsito e intercambio constante entre músicos de toda Europa.⁴⁴

La música en las ceremonias religiosas formaba parte importante de la cultura y la vida cotidiana de comienzos de siglo, la mayoría de los compositores de Europa obtuvieron su formación en algún centro religioso. Entre ellos destaca Johann Joseph Fux, sirviente de tres emperadores de la

⁴¹ Zaslav. *Op. cit.* p. 5. Muy probablemente esto tenga que ver con el atrevimiento de Sperger para experimentar en la zona más aguda del contrabajo y con la escritura que hace uso de la clave de sol, graficando dos octavas arriba los sonidos reales.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ La *Romance* fue un género importado de Francia. Su uso en algunos conciertos de Sperger alrededor de 1770, en sustitución del movimiento *Adagio*, corroboran la mencionada influencia francesa en la música austro-germánica. Además de formar parte de algunos conciertos, el movimiento en forma de *Romance* funcionaba como una pieza independiente. En los manuscritos de los conciertos de Sperger que incluyen una *Romance*, esta pieza está encuadrada de forma individual con una portada y la firma personal del compositor, dándole el carácter de una obra independiente. Existe evidencia de que Sperger presentaba estas piezas, en forma independiente, en los eventos que así lo requerían. Vid. Darija Andjelic-Andzakovic. "The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger", tesis de maestría sin publicar, University of Auckland, 2011, p. 83.

⁴⁴ La tradición de migración de los músicos de toda Europa, con fines de aprendizaje o laborales, puede ilustrarse con la *Escuela de las naciones* fundada por G. Tartini, que fue llamada así por la multinacionalidad de su alumnado. El mismo Tartini es un ejemplo del músico itinerante quien fue llamado en 1723 a Praga para tocar en la misa de la coronación de Carlos VI como rey de Bohemia, gracias a su importante reputación. Pierluigi Petrobelli. "Tartini, Giuseppe", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 25, Stanley Sadie, (ed.), 2001, p. 108.

familia Habsburgo, quien dejó un importante legado de alumnos que continuaron con la tradición y el cultivo del contrapunto.⁴⁵

A mediados de la regencia de María Teresa las actividades musicales de la corte de los Habsburgo perdieron mucha importancia y la música se centralizó en las iglesias, monasterios y sus escuelas, aislándose de influencias extranjeras a consecuencia de los conflictos políticos. Muchos de los compositores que escribieron para el contrabajo vienés recibieron su educación en alguna institución religiosa.⁴⁶

Korneel LeCompte comenta que dicho escenario de *aislamiento* permitió que muchos *hábitos* barrocos permanecieran en uso por mucho tiempo; en la música para contrabajo esto se reflejó en la escritura e interpretación de las articulaciones que siguen un patrón influido por la música vocal barroca. El estilo de *divertimento* fue igualmente influenciado por los *hábitos barrocos* y fue extremadamente importante en el desarrollo del estilo vienés para contrabajo: “It formed a ground of *improvisational techniques* and formulas that gradually evolved into the solo works for the Viennese bass.”⁴⁷

Otra reforma importante durante el régimen de Ma. Teresa fue la germanización de la cultura en todos los territorios del imperio. Se inició un proceso para remplazar las lenguas romances (latín, español e italiano) en la corte y en la literatura. Se estableció así el alemán como lengua oficial, repercutiendo esto en los libretos de ópera y vetando casi totalmente las óperas italianas y francesas, favoreciendo en su lugar al canto alemán en *melodramas* y *Singspiel*. El uso de otras lenguas vivas dentro del imperio se obstaculizó afectando la representación de obras musicales no escritas en lengua germánica, como el checo.⁴⁸

Al comenzar el régimen de José II (1765-1790) se implementaron reformas a las fiestas del calendario eclesiástico y los compositores trabajaron la música religiosa bajo una política de austeridad, lo que provocó recortes en el personal de las orquestas, así como la nula producción de

⁴⁵ Olleson, Edward. “Church music and oratorio” *The New Oxford History of Music*, Vol. VII: The Age of Enlightenment Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 294. Otros destacados alumnos de J. Fux fueron J. D. Zelenka, Gottlieb Muffât y J. J. Quantz.

⁴⁶ Zaslav. *Op. cit.*

⁴⁷ Korneel LeCompte. “Music from an Island: the double bass in 18th Century Vienna”, Programa de mano para el examen final de grado: Historical Doublebass and Violone, Brussels Conservatory of Music, 2008, p. 3.

⁴⁸ Obra que combina texto hablado en alemán acompañado con música, generalmente comedias. Brascombe, Peter “Singspiel” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 23. Stanley Sadie, (ed.), 2001, p. 437.

música para estos recintos. Esta situación propició que los compositores se enfocaran en otros géneros.⁴⁹

“When Maria Theresa’s son Joseph II, came to power, things changed. The Jesuit order was abolished by the Vatican in 1773. Numerous monasteries and universities, places of (musical) education were closed”.⁵⁰ Estas medidas llevaron a un desempleo masivo de músicos de iglesia, entre ellos contrabajistas quienes tradicionalmente formaban parte de toda actividad musical eclesiástica: “[...] Before, practically every church and every form of church music had had a double bass”. Con la desaparición de la influencia jesuita, la música como instrucción escolarizada perdió rápidamente importancia y también “it gratley diminished the migration of musicians and the spreading of instruments and specially of music scores” las cuales transitaban con cierta frecuencia y de manera importante entre 700 monasterios que fueron cerrados en 1780. Las reformas políticas también afectaron indirectamente a la música instrumental, por lo que el estilo de *divertimento*, que se tocaba en monasterios y capillas de la nobleza fue perdiendo interés.⁵¹

La música instrumental, en especial el *concierto* para contrabajo, encontró un lugar favorable para su disfrute, al lado de otros géneros como la sinfonía, bajo el resguardo de los patrones en las cortes. Carl Ditters fue uno de los muchos músicos activos en Viena durante las décadas de 1750 a 1760. Este compositor célebre y famoso, empleado de la corte de Grosswardein, colaboró junto al virtuoso contrabajista F. Pischelberger dentro del medio de conciertos públicos; a este último le escribió dos conciertos y otras piezas que se conservan en la colección de Sperger. Carl Ditters tocaba sus propios conciertos para violín con la orquesta de Gluck en el *Burgtheater* y para la década de 1780 corría su fama como Ditters von Dittersdorf, compositor de óperas alemanas y oratorio italiano.⁵²

Durante la primera mitad de siglo era común que un patrón empleara a sus músicos de tiempo completo y que trabajaran exclusivamente para él, como Sperger en su último trabajo en la corte de Schwerin. Este tipo de contrato fue cada vez menos frecuente al finalizar el siglo y fue

⁴⁹ Zaslav. *Op. Cit.* p. 108. Algunas medidas durante el régimen de María Teresa limitaban ya el uso de timbales y trompetas en los ensambles musicales para misas. En el régimen de Joseph II la música orquestal fue regulada por el gobierno y no eliminada por completo.

⁵⁰ LeCompte. *Op. cit.* p. 3.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² Egon Wellesz y F. W. Sternfeld. “The Concerto in Austria” *The New Oxford History of Music*, Vol. VII: The Age of Enlightenment, Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 470. Se tratará con mayor profundidad el fenómeno del concierto público en el apartado 2.5.

sustituido por un tipo de convenio donde el músico podía ser empleado solamente por un concierto o una serie de conciertos, la composición de un trabajo o una serie de trabajos.⁵³

La vida musical en Viena fue impulsada por una creciente clase media cuya demanda de entretenimiento musical fue incrementada hacia el siglo XIX. La música casera promovió la industria de la imprenta musical; en los apartamentos privados se disfrutaba de reducciones de sinfonías u óperas y sonatas para piano: “Closely connected with the spread of music-making in the home was the development of a Viennese music-publishing industry.” Poco a poco, y hasta entrado el siglo XIX, la burguesía ocuparía el rol de patrón y de perfilador del gusto musical de la sociedad, sustituyendo a las cortes y a la nobleza.⁵⁴

Antes de 1780, casi no había música impresa en Viena a comparación con otras ciudades como Londres y París, en cambio, circulaban manuscritos por lo que muchos músicos trabajaban como copistas. Al ver una creciente necesidad de tener música impresa, músicos como el compositor F. A. Hoffmeister comenzaron sus propias editoriales.⁵⁵

The art of improvisation from handwritten scores got lost since the amateur musician needed a fully annotated, printed part from which to play. It comes as no surprise then, that none of the Viennese solo bass literature was ever printed. The surviving pieces come to us in the form of manuscripts or handwritten copies.⁵⁶

Incluso Hoffmeister, a pesar de tener su propia imprenta musical, nunca publicó sus piezas para contrabajo solista, como tampoco fue impresa el aria *Per questa bella mano* de Mozart. Hacia el final del siglo XVIII, el auge del contrabajo vienés estaba llegando a su fin, esto repercutió en la impresión de obras para el instrumento: “nobody bothered to publish pieces that nobody was interested in buying and playing”.⁵⁷

Charles Rosen, precisa una distinción entre el estilo de un pequeño grupo y el estilo *anónimo* de toda una época durante la transición del siglo XVIII al XIX:

Sin embargo, resulta más difícil establecer ésta distinción en la práctica que en la teoría: el estilo musical de lo que a veces suele denominarse Alto Barroco (de 1700 a 1750) tiene carácter internacional y en él no hay ningún grupo comparable en cohesión e importancia al

⁵³ Zaslav. *Op. cit.* p. 130.

⁵⁴ *Ibidem.* p. 149.

⁵⁵ Harry Jacobson. “The edition of an unpublished contrabass solo quartet by Franz Hoffmeister”. *International Society of Bassists*, Vol. XV n.1, 1988, pp [64-68.] p. 64.

⁵⁶ LaCompte. *Op. cit.* p. 6.

⁵⁷ *Ibidem.*

que formaron los tres compositores vieneses clásicos (aunque ninguno de ellos naciera en Viena).⁵⁸

El *nuevo lenguaje*, que se sintetiza a través del desarrollo de la forma sonata en fusión con el estilo galante, se ve reflejado en el estilo de composición que Sperger mantuvo durante la primera década del siglo XIX y cuyo concierto en Do menor, objeto de esta tesis, es ejemplo. Fubini comenta de la siguiente manera la estética del clasicismo vienés:

Si nos decidimos a interpretar la música de la época clásica vienesa como un nuevo lenguaje musical que, en ciertos aspectos, se contrapone al Rococó y al estilo galante, podemos comenzar a entrever algún parentesco entre el ideal iluminista tangible en un arte que habla, a la vez al corazón y a la razón –que comunica pensamientos, que comporta una enseñanza, un mensaje, en el sentido más profundo del término- y el nuevo *lenguaje* de la escuela vienesa – que descubre en la forma sonata su articulación más compleja, sus posibilidades más amplias de realización-, a la hora de buscar explicaciones al respecto.⁵⁹

2.3 El estilo galante

Algo que caracterizó a la música compuesta para contrabajo vienés es que fue hecha, en su gran mayoría, por músicos compositores empleados de alguna corte. Está característica la dota de una estética que tiende a los usos de la música galante: planes tonales sencillos, escritura en concordancia a la naturaleza del instrumento y respeto por el gusto de la aristocracia, la nobleza y el clero.

Por ejemplo, en obras como el cuarteto para violone (*basso obbligato*), violín, viola y violonchelo de A. Hoffmeister, se pueden apreciar algunas características del uso que se le daba a éste instrumento: destacando como solista, integrándose al grupo instrumental, pasando de un rol al otro entre frase y frase, o bien haciendo contrapunto de imitación con otras voces dentro de una instrumentación que favorecía una gran variedad de contrastes dinámicos. Un tratamiento parecido se observa en la música concertante de entre 1760 a 1800.⁶⁰

Este ideal, encarnado por la música galante y de salón, persiste en casi todos los tratados teóricos de la época donde es notable la atención que dedican a elementos de carácter técnico y al fenómeno acústico. De nuevo, encontramos en el tratado de Quantz, aunque parezca que contiene solamente instrucciones

⁵⁸ Rosen. *Op. cit.* p. 23.

⁵⁹ Enrico Fubini. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Segunda reimpresión, España 2001, p. 245.

⁶⁰ Harry Jacobson. "The editon of an unpublished contrabass solo quartet by Franz Hoffmeister", *International Society of Bassists*, Vol. XV, n.1, 1988, p. 64.

sobre cómo tocar la flauta alemana, una extensa disertación sobre problemas generales de interés estético, crítico e historiográfico.⁶¹

El “fin último de la música”, en opinión de Quantz, es “suscitar pasiones y emociones en el oyente”. En su tratado de flauta señala que la música instrumental posee las leyes inherentes a la música vocal, la cual encuentra en el *melodrama* su lugar idóneo: es decir, lograr un balance entre la palabra y la música. La claridad en la expresión, equilibrio en las melodías por períodos, “frases pequeñas o segmentadas”, son elementos que ayudan a este propósito. La ligereza en la expresión era parte de la fórmula para lograr la belleza y el entretenimiento.⁶²

El término *galante* ya existía para la música francesa desde el siglo XVII y significa, en términos generales, entretenimiento. Dentro del conjunto de obras para el entretenimiento de la aristocracia francesa, en su mayoría piezas para clavecín, el término fue usado para designar piezas *ligeras* generalmente homófonas como el *minuet*.⁶³

En el siglo XVIII, una obra enciclopédica impulsada por el filósofo Johan George Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–4)⁶⁴, “contiene artículos sobre temas generales y específicos de las artes”, elaborada de manera *ecléctica*, los aspectos musicales fueron escritos en colaboración con Johann Philipp Kirnberger y J.A.P. Schulz, el primero escribiría los artículos de la letra A a la letra R y el segundo de la letra S a la Z.⁶⁵ “the minuet’s affect is said to be ‘noble and of charming decency, yet united with simplicity’; more than any other dance [the minuet] is appropriate for societies of persons distinguished by their refined way of life”.⁶⁶

Durante la primera mitad siglo XVIII el estilo galante, en territorios alemanes y austriacos, fue un fenómeno que integró elementos del arte francés e italiano y que tuvo claras tendencias a la homofonía. La mezcla de los estilos nacionales, ya era explotada por músicos como G. F. Händel

⁶¹ Fubini. *Op. cit.* p. 230.

⁶² *Ibidem*, p. 232.

⁶³ Daniel Hertz y Bruce Alan Brown. “Galant”, en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, Stanley Sadie (ed.), 2001. p. 430.

⁶⁴ *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt* (Leipzig, 1771–4, 2/1778–9, enlarged 3/1786–7 by F. von Blankenburg, 4/1792–9/R) en Howard Serwer. “Johann George Sulzer” en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. Stanley Sadie (ed.) 2001, p. 705.

⁶⁵ J. P. Kirnberger (1721-1783) fue alumno “devoto” de J.S. Bach. Neal Zaslaw. *The classical era from the 1740’s to the end of the 18th century*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 2000. p. 244.

⁶⁶ Daniel Hertz y Bruce Alan Brown. *Op. cit.* p. 430.

y J. S. Bach. En la perspectiva de importantes teóricos como Mattheson, C.P.E. Bach y Quantz dió como resultado *el mejor estilo*.⁶⁷

Frente a los gustos francés e italiano –aunque sus preferencias se inclinen hacia este último–, así como frente a aquellos músicos alemanes que imitan el gusto italiano, contribuyendo así al progreso de la música alemana, Quantz propugna un estilo mixto que contemple lo mejor que haya en franceses y en italianos; del gusto italiano critica la audacia excesiva de que hace gala, mientras que del francés, la falta de variedad. Propugnado no sólo por Quantz, este ideal, típicamente iluminista e intelectualista, tendente a la creación de una música supranacional que sepa recoger los mejores frutos de distintos estilos, simboliza el triunfo del buen gusto y del progreso.⁶⁸

Johann Mattheson, un prominente músico alemán, escribió a detalle su pensamiento crítico sobre el mundo musical de los primeros años del siglo XVIII, en donde los valores y gustos musicales cambiarían, ubicando para la posteridad una transición de los hábitos del lenguaje del barroco al clásico. Mattheson usaba el calificativo *galanterie* para referirse a los ornamentos que acostumbraban improvisar los intérpretes, o bien los que estuviesen escritos por el compositor. Para Mattheson, la buena música debe tener *melodía, armonía y galantería*. Esta última cualidad era comparada con el estilo *teatral* en contraste con el estilo más serio, *eclesiástico*. Para Mattheson, un buen cantante en Hamburgo debía poseer el estilo francés e italiano de modo que podía adornar con *galanterías* de ambos estilos nacionales.⁶⁹

Entre la música que compuso sobresalen sus oratorios dentro de su catálogo de música sacra. Estas piezas poseen una *simplicidad melódica* que se ve acentuada con el uso de coros homófonos, características que la hicieron muy atractiva y que le dieron una notable reputación entre sus contemporáneos. Sin embargo otros músicos prefirieron un contraste contundente entre el estilo eclesiástico y el secular.⁷⁰

A mediados del Siglo XVIII, músicos como Quantz, Graun, Hasse y Mattheson desarrollaron un estilo *a la moda* para el gusto aristocrático. Se trataba de un estilo fácil para el escucha que involucraba a los afectos y las emociones y que estaba, en palabras de Enrico Fubini: “acorde con la razón”, (en oposición al virtuosismo contrapuntístico que ya se consideraba en aquella época

⁶⁷ Zaslav. *Op. Cit.* p. 244.

⁶⁸ Fubini. *La estética musical de la antigüedad hasta el siglo xx*, Segunda reimpresión, España 2001, p. 233.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Trebor Jay Ticenor. *Op. cit.* p. 139.

contra la razón) al que se le añadía un gusto por la melodía armonizada (homofonía) sin excesivas complicaciones.⁷¹

J. P. Kirnberger en su tratado *Kun des reinen Satzes* contrasta el estilo eclesiástico con el estilo *menos serio* y no apropiado para música solemne, mientras que el estilo *teatral* y de *música concertante* (el estilo galante) tiene el propósito de complacer al oído y no desplegar un sentimiento serio o solemne. [...] “It is therefore generally known as the *galant style*, and a number of elegant licenses and various departures from the rules are allowed to it.”⁷²

The *galant* idiom freed composers from the contrapuntal fetters of the church style, to some degree even in the context of church music; its simplicities and miniaturistic nature imposed new fetters, which in turn were thrown off with the reintegration of more contrapuntal means in the obligatory homophony that matured in the last three decades of the [eighteenth] century.⁷³

Quantz define la *galantería* de la técnica de canto de la siguiente manera: “consiste en los contrastes dinámicos juntando suavemente la voz del pecho con el *falsetto* y con una habilidosa ornamentación”, haciendo referencia al uso del *messa di voce*, con lo que “contrasta a los ataques ruidosos desde el pecho y la falta de legato en la vieja manera del canto de coral alemán”. Este autor insiste en la necesidad del “buen conocimiento de la técnica musical” imprescindible para cualquier crítico en materia de música. Para él, las características indispensables son dos: la razón y el “buen gusto”. El ideal del *bel canto*, el cual alcanzó su punto más alto con los famosos *castrati*, sería el modelo a seguir para la creación de distintas obras instrumentales y la pauta a imitar para el desarrollo técnico de las distintas familias de instrumentos y su desenvolvimiento en conciertos o sonatas. Según el maestro flautista, lograr cierta “flexibilidad en la acentuación dinámica y en la rítmica”[...] “era la pauta a seguir en los instrumentos melódicos por excelencia, violines, flautas”⁷⁴

Donington cita una idea de Quantz que le sirve para relacionar el estilo galante con el desarrollo de la forma sonata: “The performer should, so to speak, change to a different emotion in every bar”. De acuerdo a Donington, fue la música galante la que “consiguió la transición crucial entre

⁷¹ Fubini. *Op. cit.* p. 230. El autor ubica las distintas características de éste arte musical a la moda con “los principios de la estética de la imitación a la naturaleza, de la gracia y de la linealidad melódica [...]”, “un ideal que se replantea en casi todos los tratados teóricos de la época escritos en su mayor parte por músicos” [...] “condenando unánimemente el árido contrapunto por considerarlo perteneciente ya al pasado”.

⁷² J.P.Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes*, Berlin, parte 1, y 2. 1774, sec. V, p.80. Apud. Robert Donington, *The interpretation of early music* W. W. Norton & company USA 1992. p. 108.

⁷³ Daniel Hertz y Bruce Alan Brown, *Ibidem*, p. 430. Traducción ver pag. 156.

⁷⁴*Ibidem*.

la música barroca y la música clásica”. Y comenta que la cita anterior de Quantz confundiría a cualquiera si no se supiera que los compositores galantes fueron insistentes en la claridad de la forma, de ese modo cuando Quantz se refiere a cambiar a una emoción diferente en cada compás advierte la manera de utilizar el material musical para crear diversidad y contrastes dentro de un movimiento. “[...]The galant composers were also insistent on clarity of form, and were, in fact, engaged in pioneering what became the most strong yet balanced form of all those which the nineteenth century inherited: sonata form”.⁷⁵

Es importante resaltar la relevancia de esta información pues la música de Sperger tiene los elementos estéticos y formales que se explotaban a finales del siglo XVIII. La transición hacia el periodo clásico, según Robert Donington, coincide con el auge de la forma sonata frente al paulatino abandono de la forma suite. Es decir, que la música en unidades, como las danzas de la forma suite, no llamó más la atención de los compositores que explotaban en distintos géneros la forma dual de la sonata. Dicha dualidad les brindó un contraste en el tratamiento tonal de sus temas, al estar éstos organizados en dos campos: primero presentados en tonalidades opuestas, enseguida desarrollados uno en relación al otro a través de modulaciones y luego la recapitulación, presentando sus tonalidades pero esta vez reconciliadas. Esta novedad permitió una mayor aceptación del conflicto dentro de un movimiento y no solamente entre movimientos, es decir, a la “unidad de movimientos contrastantes” se le añadió la “unidad de temas contrastantes”.⁷⁶

El vínculo entre la forma sonata y el desarrollo de la música instrumental durante la segunda mitad del siglo XVIII resulta tan obvio que no es necesario insistir sobre él: desde la *tocata* hasta la sonata a tres y la *suite*, desde el *concerto grosso* hasta el concierto para solista, desde la sinfonía concertante hasta el divertimento, todo parece desenvolverse siguiendo una línea lógica de desarrollo, del que la forma sonata se presenta como la conclusión, como la realización acabada de un ideal elaborado en el transcurso de muchas décadas.⁷⁷

C. PH. E. Bach en su autobiografía de 1773 escribió que “Berlín y Dresden representaban una nueva era de la música como un todo, particularmente la más acertada y fina en su realización”, este comentario lo hacía en referencia a los compositores J.A. Hasse y a C. H. Graun, personajes claves de la música en sus respectivas ciudades. Hasse fue una figura líder, ampliamente conocido en el estilo galante y predecesor de la síntesis clásica (explotada por F.J.Haydn en su producción

⁷⁵ Joachim Quantz, *Essay*, Berlin, 1752, XI, p. 16. Apud Robert Donington. *The interpretation of early music*, W. W. Norton & Company, USA, 1992. p. 109.

⁷⁶ Donington. Op. cit. pp. 109, 110. Dichos términos son tomados de Hans Keller, un músico Austriaco-inglés del siglo XX.

⁷⁷ Fubini. Op. cit. p. 245.

posterior a 1770). Fue el compositor favorito de Metastasio, el famoso libretista de ópera el cual tuvo el respeto de Haydn y Mozart, así como el de otros músicos.⁷⁸

El estilo galante siguió, hacia la segunda mitad del siglo, manifestando su esplendor en la *opera buffa*, que llegaba a un punto cumbre de excelencia literaria-musical. La música instrumental, coincidiendo con Quantz, es considerada como imitación del canto italiano, donde un instrumentista virtuoso sería el que mejor imitara los artificios de un *castrato*.⁷⁹

A finales del siglo XVIII, F. J. Haydn elabora un lenguaje compositivo propio derivado de la síntesis entre el estilo galante, los estilos nacionales y los dos géneros más utilizados en la época: *serio* o *solemne* (eclesiástico) y el operístico (teatral). Esta mezcla fue aderezada con un manejo sutil y austero del contrapunto y claras referencias a lo popular o rústico. Toda la alquimia anterior nunca perdió de vista el gusto aristocrático al que estaba dirigida. Con la síntesis de estilos expuesta en su obra instrumental, Haydn influyó fuertemente a otros músicos durante las siguientes tres décadas.⁸⁰

Haydn's central role in the refinement and propagation of this new style is manifest (see Koch, 1793, and Marsh, 1796) despite his early geographic isolation and differences of opinion concerning the date by which his works display full mastery. Haydn's abandonment during the 1770's of certain more local or personal features of his style –possibly connected with the wider circulation of his music in print– was followed by his achievement of an individual synthesis of pleasing tunefulness (The galant style) with the learned devices of counterpoint [...]. By about 1775 Haydn had put behind him, for the most part, the mannerisms of 'Empfindsamkeit' –though this idiom still retained some utility for certain types of keyboard and chamber music– and the obsessive pathos of Sturm und Drang and assimilated on his own language the fantasy qualities 'redende (speaking) Thematik' and developmental skills of C. P. E. Bach.⁸¹

Para principios del siglo XVIII, el término *galante* posee una connotación de “ligereza y gracia”. Hacia finales del siglo, éste representaría una vacía, artificial y principalmente una “aristocrática manera de comportarse y expresarse a sí mismo”. Cuando la cultura burguesa se volvió más importante, el contrabajo vienes fue visto como *pasado de moda* y fue asociado con las viejas maneras políticas y religiosas. En el contexto de la vida musical en Viena, las cortes y los centros religiosos irían cambiando los ideales de entretenimiento musical, así como más tarde lo haría en

⁷⁸ Daniel Heartz y Bruce Alan Brown. “Classical” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 5, Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 925.

⁷⁹ Daniel Heartz y Bruce Alan Brown. *Ibidem*, p. 925.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibid.*

una dinámica tan compleja la revolución francesa con la vida social de esta y otras ciudades de Europa.⁸²

2.4 La escuela vienesa de contrabajo

Paul Brun, llama “época dorada de virtuosismo” a la notable actividad de contrabajistas durante la segunda mitad del siglo XVIII.⁸³ El interés de importantes compositores hacia el instrumento denota la capacidad de sus ejecutantes y el gusto del público. “En 1761, al regresar de misiones diplomáticas y militares en Rusia, el príncipe Paul Anton Esterhazy fundó una orquesta y en ese mismo año Franz Joseph Haydn escribió solos para el contrabajo en 3 de sus sinfonías (6, 7 y 8)”.⁸⁴

De acuerdo con los estudios de A. Meier, en un periodo de cuatro décadas, a partir de 1765, aparecen 28 conciertos para contrabajo, siendo los primeros los realizados por F. J. Haydn, K. Dittersdorf, K. Kohaut y W. Pichl.⁸⁵ Junto a esta producción, dentro del estilo llamado de *divertimento concertante*, encontramos diferentes obras, algunas intituladas *Romance* o *Adagio* podían incluirse como un movimiento intermedio en conciertos o bien se presentaban como piezas independientes (son obras de Sperger con acompañamiento de orquesta, cuerdas y algunos instrumentos de viento)⁸⁶, arias para cantante y contrabajo con acompañamiento orquestal, sinfonías concertantes y cuartetos de cuerda donde el contrabajo tiene un rol protagónico, de allí que a la parte solista se le denomine *contrabasso obbligato*.⁸⁷

Otra música de cámara en donde figura la participación del instrumento, pero en su función de acompañamiento, es la que incluye obras que van desde dúos hasta grupos de más de 15 instrumentos. Este repertorio enlista desde formas conocidas como los *divertimentos* hasta

⁸² Trebor Jay Ticenor. “Mattheson, Johann” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 139.

⁸³ Paul Brun. *A History of the Double bass*, publicado por el autor. Francia, 1989, p. 49.

⁸⁴ Joseph Focht. “Solo Music for the Viennese Double Bass and Mozart’s Compositions with Obligato Passages for Double Bass”. *International Society of Bassists*. Vol. XVIII no. 2, 1992, p. 45.

⁸⁵ Korneel LeCompte. “The Vanhal concerto”. <http://musicbuildingbridges.blogspot.be/p/classical-viennese-music.html>. Última visita el 29 de mayo del 2015.

⁸⁶ Igor Pecevsky. <http://www.viennesetuning.com/>. Última visita el 29 de mayo del 2015.

⁸⁷ “[...]el término *obbligato* significa que la parte es una voz solista y no solamente una parte opcional para tocar” en Harry Jacobson. “The edition of an unpublished contrabasso solo quartet by Franz Hoffmeister”, *International Society of Bassists*, Vol. XV n.1, 1988, p. 64. Cfr. David Fuller. “Obligato” *New Grove Dictionary of music and musicians*. V.18. Stanley Sadie (Ed.) 2001, p. 253.

obras con títulos como: *cassatio*, *serenade*, *pastorella*, *harmoniemusik*, *notturmo*, *menuet*, *partita*, *sonatina*, *suite* y otros.⁸⁸

The solo double bass flourished not only in concerti and concertante ensemble, but also as the bass instrument in chamber music. A substantial number of early Classical Viennese chamber works specify the doublebass: a violin duet by J. C. Mann and a viola duet by Dittersdorf; six Dittersdorf 'Quintets' (1782) for two violins, viola, two horns 'at libitum', cello and 'Contrabasso', a Dittersdorf Serenade for two horns and strings, the bass part specified as 'Violone'; an early trio and string quartet by Holzbauer; a Gassman oboe trio, and a Vanhal quintet for violin, viola, two horns and Violone'. Albrechtsberger often specified the double bass in his early, secular chamber music, including a trio for two violas and 'Violone' (1756), a string quartet (1760), a flute quartet (1761), a viola trio (1767) and another trio for flute, viola d'amore and 'Violone' (1773). Wagenseil provides an unusual scoring: a set of six 'Suites de pièces' for three celli and 'Contrabasso', one of which, dated 1764, is preserved in autograph.⁸⁹

El repertorio solista del contrabajo vienés puede ser dividido en una primera producción de obras, hasta antes de 1770, y una segunda, después de dicho año y hasta 1812. Es en ésta segunda etapa en donde encontramos las obras de Sperger: sus sonatas y conciertos, escritos en su mayor parte en clave de Sol. Llevó el nivel técnico de ejecución al punto más alto alcanzado en su tiempo.⁹⁰

En los primeros conciertos para contrabajo vienés (Kohaut, Dittersdorff, Pichl. c.1750-1765) encontramos un empleo de lo que en la época se consideraba como un registro propio del instrumento: las zonas baja y media del mismo, prácticamente sin incursionar en la caja. Las claves de Fa y Do en cuarta línea fueron usadas para la escritura del contrabajo solista en conciertos compuestos en la década de 1760. El registro no se extiende más allá del Mi una quinta arriba del armónico de octava (La primera cuerda en el contrabajo vienés.)⁹¹

Entre los años de 1765 y 1812, Sperger compuso el primero de sus conciertos en 1777 y, durante los siguientes años, se uniría a él una lista de creadores para el instrumento con sus propias aportaciones. Este elenco estuvo integrado por músicos de renombre que escribirían también conciertos para *violone*, tales como: Anton Zimmerman, quien compuso uno en 1778; Franz Anton Hoffmeister, quien escribió el primero de tres en 1788 y Johann Baptist Vanhall, en 1789. Sperger escribió 18 conciertos, su último con fecha 20 de agosto de 1807.⁹² Hasta el

⁸⁸ Pecevsky. loc. cit.

⁸⁹ James Webster. Apud. Paul Brun *Op. cit.* p. 53.

⁹⁰ Andjelic-Andzakovic. *Op. cit.* p. 15.

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² Jacobson. *Op. cit.* p. 64.

momento, no se tienen pruebas de otro compositor además de Sperger que escribiera Sonatas para contrabajo. La composición de este género musical para contrabajo está documentada hasta el siglo XX.⁹³

En dicha “era dorada de virtuosismo”, en Viena y sus alrededores, los ejecutantes poseían una técnica de digitación similar a la de nuestros días, con posiciones de pulgar para tocar los registros más agudos en todas las cuerdas. En el caso de Sperger, Paul Brun documenta el uso de dedos 1-4 para tocar tonos enteros en posiciones del brazo, 1-2 y 2-4 para medios tonos, 1-2-4 en una posición para hacer medio tono + un tono y 1-3-4 para un tono + medio tono, cerca de la caja. Posiciones que otras escuelas de contrabajo no contemplan en su técnica sino hasta el siglo XIX.⁹⁴

Los primeros vestigios de la música para contrabajo vienés se encontraron en cortes como la de Esterhazy, Grosswardein, Pressburg y Salzburg. Ya en 1756, L. Mozart comenta en su método para violín, la audición de conciertos y solos para contrabajo “[...] I have Heard concertos, trios, solos and so forth, performed on one of these with with great beauty”.⁹⁵

Según James Webster, “the instrument was introduced in Vienna near the end of the 1770’s for use in ‘concertante’ music.” Desafortunadamente no se ofrece más información al respecto.⁹⁶ Lo anterior arroja una contradicción sobre la información acerca de la actividad de Sperger y otros contrabajistas en Viena anterior a la década de 1770 por lo que la afirmación de Webster parece estar equivocada. El término *concertante* es empleado para calificar algunos géneros como la *sinfonía concertante* o el cuarteto concertante. Hacia finales del siglo XVIII comprendía música con cuatro o cinco solistas, en una obra de música de cámara comparable al concierto, donde el grupo de solistas destacaba del grupo que acompañaba.⁹⁷

De acuerdo a Alfred Planyavsky durante la etapa en que trabajó J. Haydn en Esterhazy, “[...] el contacto cercano que el compositor mantuvo con los miembros de la orquesta, pudo abrir el camino para el desarrollo de los cuartetos de cuerda y la sinfonía[...]devido a que sus

⁹³ Andjelic-Andzakovic. *Op. cit.* p. 10

⁹⁴ Brun. *Op. cit.* p. 52

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 52-53

⁹⁶ *Ibidem*. p. 53

⁹⁷ Ronald R. Kidd. “Concertante” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 6, Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 235.

integrantes vivían como empleados del príncipe en la misma residencia” Esta situación devino en “una ventaja para los instrumentos que de otra manera [poseen la desventaja] de tener problemas para traslado y transporte”. “Para las cuerdas graves era raro que se solicitara más de un instrumentista por parte y solo en ocasiones especiales se requerían [de más músicos], debido a esto los instrumentistas *principales* [eran los que] tocaban la música”⁹⁸

Los nombres de contrabajistas que tocaron con Haydn en Estherhazy de acuerdo a Planyavsky son: Anton Kuhnel, Johann Dietzl y Karl Shieringer. “Al mismo tiempo, Josef Kampfer y Friedrich Pischelberger llevaban la técnica del contrabajo a un nivel desconocido hasta entonces” Ambos músicos pertenecieron a la generación de virtuosos anterior a Sperger y se les atribuye la instrucción del instrumento a éste último.⁹⁹

Acerca de Joseph Kampfer, Planyavsky recoge una cita en la cual queda testimonio del virtuoso adjudicando el desarrollo de sus habilidades musicales en el instrumento a la baja competencia que existía entre otros instrumentistas. “En viena conoció al secretario Thommas Mannl (1745-1777), músico amateur, quien fue de los pocos que se atrevían a tocar *solos* con el incómodo instrumento”¹⁰⁰

Anton Zimmermann, compositor principal y jefe de la orquesta de Pressburg, escribió un concierto para contrabajo (1778) que fue pensado para Josef Kämpfer, un virtuoso mayor en edad y en experiencia que Sperger, quien además era un virtuoso cellista.¹⁰¹

Paul Brun comenta en su libro que en Salzburg, en el año de 1766, un monje benedictino de nombre Georg Hubner escribió en su diario personal¹⁰² sus impresiones sobre la participación de un *virtuoso* del contrabajo en la corte del arzobispo Hieronymus.¹⁰³

Un testimonio de Charles Burney, fechado en el año de 1775, describe su audición en Coblentz a un contrabajista “el más extraordinario”. Este personaje ha sido identificado por Brun como

⁹⁸ Alfred Planyavsky. “Mozart’s aria with contrabass obligato”. *International Society of Bassists*. Vol. II, no. 4, 1976, p. 187.

⁹⁹ *Ibidem*. p. 187.

¹⁰⁰ Kampfer: “because he had fewer competitors to fear with this choice” en Planyavsky. *Ibidem*. Thommas Mannl es de los personajes en la historia del contrabajo vienes menos documentados según el autor.

¹⁰¹ Milan Postolka y Darina Mudra, “Zimmerman (Johan Anton)”. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 27, Stanley Sadie (ed), 2001, p. 835.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

Ignaz Woschitka porque C. Shubart calificó a Woschitka como “el mejor contrabajista de su época”. Curiosamente, en la cita que recoge Brun, nos da cuenta de la cancelación del contrato con la corte de Wurtemberg a éste extraordinario contrabajista por “incompatibilidad”.¹⁰⁴

Para Brun, las características propias del instrumento, mismas que permitieron esta escuela virtuosa, son las que lo llevaron a su declive: la afinación vienesa que permitía asombrosos efectos virtuosos funcionaba solamente en unas cuantas tonalidades impidiendo modulaciones lejanas durante el curso de una pieza; de modo que, cuando las posibilidades tonales de la orquesta se ampliaron (debido en parte también al desarrollo de los sistemas de llaves en instrumentos de viento), el contrabajo vienés se convirtió en un instrumento *poco versátil* para las nuevas corrientes románticas.¹⁰⁵

Klaus Trumpf menciona a seis contrabajistas que aparecen con alguna frecuencia en los diarios de la época: Josef Kämpfer, J.B. Lasser, T. Mannl, I. Woschitka, Friedrich Pischelberger y el mismo J. M. Sperger.¹⁰⁶

Otros contrabajistas contemporáneos extranjeros fueron: Michele Correte, Samuel Petri, y Joseph Frölich, a diferencia de los virtuosos del contrabajo vienés, estos últimos escribieron métodos para tocar el instrumento, su actividad como solistas era prácticamente inexistente.¹⁰⁷

La escuela vienesa de contrabajo fue olvidada en el siglo XIX y no dejó ningún método escrito “Its last representtative, Johann Hindle (1792-1862), gradually changed from a five-string to a four-string doublé bass wich he tuned [F-A d- g] in his method of 1854”¹⁰⁸.

2.5 El fenómeno del concierto en el s. XVIII

El concierto para instrumento solista fue concebido a finales del siglo XVII a partir del desarrollo de la sonata. Esta expresión musical fue originalmente pensada para orquestas de cuerdas, las

¹⁰⁴ Brun. *Op. cit.* p. 54.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ Klaus Trumpf. “Johan Sperger”, *International Society of Bassists*, Vol. I, n.4. 1975. p. 86.

¹⁰⁷ Adolf Meier. “The Vienna Doublebass and its Technique during the Era of the Vienna Classic” *International Society of Bassists* Vol XIII n.3, 1987 [pp. 10-16], p. 12. Las obras sobre la enseñanza del instrumento así como la fecha de su publicación y el título original son: Corrette, Michel: *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3, 4 et à 5 cordes*. Paris, 1780. Petri, Samuel. *Anleitung zur pracktischen Musik*. Leipzig 2/1782. Fröhlich, Joseph. *Vollständige Theoretisch Pracktische Musikschule*. Bonn y Frankfurt. 1810.

¹⁰⁸ Planyavsky. *Op. cit.* 132.

cuales fueron ampliando el número de sus integrantes, reforzando cada voz (soprano, tenor, alto y bajo) conforme avanzaba el siglo XVIII. Prosperaron orquestas en ciudades como Roma y Boloña, mismas que requirieron espacios cada vez más grandes y reverberantes, lo que llevó al uso y construcción de salas de un tamaño cada vez mayor.¹⁰⁹

J. J. Quantz, en su tratado de flauta, atribuye el origen del concierto “a los músicos italianos”, y hace referencia a G. Torelli como el creador del primer concierto. Quantz menciona dos tipos de concierto: el *concerto grosso* y el *chamber concerto*. La diferencia entre ambos radica en el número de voces e individuos con responsabilidad solista: en el primero es hasta de ocho solistas mientras en el segundo es un solista frente a la orquesta.

The *concerto grosso* consist of an intermixture of various concertante instruments in which two or more instruments, the number sometimes extending as high as eight and above, play together in turn. In the *chamber concerto* on the other hand, only a single concertante instrument is present.¹¹⁰

Compositores como Gabrielli y Torelli escribieron sonatas con trompeta *obbligato* lo cual quiere decir que dicho instrumento intervenía como solista con la orquesta.¹¹¹ Fue el repertorio altamente representativo y característico de la trompeta natural, basado en permutaciones de la triada mayor, la escala diatónica y la repetición de una nota dentro de motivos musicales que se llevó literalmente a la escritura para cuerdas deviniendo en música innovadora en su tiempo, “con una dirección vigorosa”, a manera de los conciertos para trompeta.¹¹²

Los primeros *concerti grossi* tuvieron un estilo robusto, resultado obtenido al tocar todos los elementos de la orquesta, mismos que contrastaban con las partes donde destacaba un instrumento a la vez. En los primeros movimientos de los conciertos de finales del siglo XVII, cuya forma derivaba de la forma sonata, el juego imitativo en las voces del estilo anterior, fue remplazado por

¹⁰⁹ Michael Talbot. Et al. “Concerto” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 6. Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 240.

¹¹⁰ Johann Joachim Quantz. Edward Reilly (trad.), *On playing the flute*, Boston Northeastern University, segunda edición, 2001, p. 311.

¹¹¹ David Fuller. “Obbligato”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 18, Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 253.

¹¹² Michael Talbot. Et al. loc. cit.

una textura homófona y el empleo de recapitulaciones del tema. El desarrollo contrapuntístico del movimiento fue remplazado por el diálogo concertado de la orquesta con los solistas.¹¹³

El vínculo entre la forma sonata y el desarrollo de la música instrumental durante la segunda mitad del siglo XVIII resulta tan obvio que no es necesario insistir sobre él: desde la *tocata* hasta la sonata a tres y la *suite*, desde el *concerto grosso* hasta el concierto para solista, desde la sinfonía concertante hasta el divertimento, todo parece desenvolverse siguiendo una línea lógica de desarrollo del que la forma sonata se presenta como la conclusión como la realización acabada de un ideal elaborado en el transcurso de muchas décadas.¹¹⁴

Los conciertos están integrados por tres movimientos, normalmente rápido-lento-rápido, forma consolidada a finales del siglo XVII por A. Vivaldi, quien impulsó a los instrumentos melódicos por excelencia: violín, flauta, oboe, como los instrumentos de concierto. Sin embargo, no fue sino hasta mediados del siglo XVIII que encontramos al contrabajo figurando como solista en conciertos frente a una orquesta.¹¹⁵

Giusseppe Tartini, violinista, teórico, maestro y compositor fue un precursor de este género instrumental. Hizo un viaje a Prague para entrar al servicio de los eventos motivo de la coronación de Carlos VI como rey de Bohemia (1723-26); allí conoció a los músicos del príncipe Lobkowitz: Fux, Weiss y Caldara. Después de ese viaje regresó a Padua, la ciudad donde residió hasta su muerte, y al año siguiente comenzó una escuela de violín que llegó a tener fama internacional y que fue conocida como *La escuela de las naciones* porque la gente viajaba de distintas partes de Europa a tomar clases con él. En 1767 publicó *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, donde plasma sus ideas sobre la construcción de “sonidos que mueven a los afectos”. Su obra y su talento fueron reconocidos en obras escritas por D’Alembert (*Elements de musique*,) y J.J. Rousseau (*Dictionnaire de musique*, 1768).¹¹⁶

Tartini adoptó el estilo cultivado por A. Corelli por ser un “modelo sin paralelos”. De hecho, algunas de sus sonatas y conciertos de alrededor de 1730 fueron dedicados a este último. Las obras aportan tanto técnica instrumental de lado interpretativo como la manera en que estructuraba las composiciones. En las sonatas de Tartini, por ejemplo, figura una introducción contrapuntística

¹¹³ Pierluigi Petrobelli. “Tartini, Giuseppe” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 25. Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 108.

¹¹⁴ Enrico Fubini. *La estética musical de la antigüedad hasta el siglo xx*. Segunda reimpresión, España 2001, p. 245.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Petrobelli. *Op. cit.* p. 109.

que contrasta con el resto del movimiento, dando rienda suelta al virtuosismo del violinista. Comienza con un movimiento lento y *cantabile* seguido por un *allegro*, pieza central de la composición, en donde figura el contrapunto a tres voces y donde el solista debe ser capaz de manejar dos voces, acompañado del bajo continuo. El tercer movimiento es un también *allegro* pero en distinta métrica y carácter, normalmente más ligero y en forma de danza.¹¹⁷

Corelli influyó fuertemente en la estructura de los conciertos al presentar una introducción lenta y movimiento *fugato* para el *allegro*, seguido de un movimiento lento en medio que conecta al tercero. También es latente la influencia de Vivaldi, quien presenta otros conciertos con la estructura básica de dos *allegri* enmarcando a un movimiento lento, en cada movimiento el solista presenta un rol dominante.

En los movimientos rápidos, los pasajes *tutti* de los ritornelos y los episodios de *solo* se encuentran claramente marcados por un esquema tonal, basado en las tonalidades principales. Las melodías expuestas por el *tutti* son repetidas por el solista. Los patrones temáticos tonales se repiten en el tercer movimiento en donde sólo se diferencian por el carácter más ligero y el empleo de una métrica distinta a la del primer movimiento.¹¹⁸

Un cambio estilístico importante ocurrió en las sonatas y conciertos de Tartini con la transformación del virtuosismo instrumental en un estilo mucho más expresivo, evidente al comienzo de los movimientos lentos en las sonatas y en los movimientos intermedios en los conciertos. Una de las características más sobresaliente de este estilo fue el cambio en el acompañamiento de los pasajes de *solo*.; si en una etapa preliminar, el acompañamiento a la voz solista era desarrollado por el bajo continuo, posteriormente los violines *concertinos* irán tomando protagonismo, imitando las melodías y motivos de la parte de la voz solista y manteniendo la armonía con notas repetidas en corcheas. Otro cambio importante fue la gradual mezcla de las secciones temáticas con las secciones virtuosas, logrando que la habilidad instrumental fuera parte del lenguaje melódico.¹¹⁹

Se le llamaba *ritornello* a la parte instrumental que alternaba con las arias, en música vocal religiosa o secular, o bien entre la melodía del solista en un concierto. La mayoría de los

¹¹⁷ Michael Talbot, Et. al. *Op. cit.* p. 240.

¹¹⁸ Michel Talbot. *Ibidem.*

¹¹⁹ *Ibid.*

ritornelos, en música anterior al siglo XVIII, consistían en alternar, enmarcar y establecer una frontera entre un baile y otro, entre una intervención vocal de un aria y otra, casi siempre parafraseando elementos temáticos de la melodía principal. Este esquema fue desarrollado por Vivaldi y sus contemporáneos: Tartini y Locatelli, quienes escribían los ritornelos como una pieza independiente, destacando contrastes temáticos amplios y modulaciones a tonalidades vecinas.¹²⁰

Such ritornellos, expanded still further, constitute for the classical concerto of Mozart's era what, in an effort to assimilate the structure to sonata form, has become known as the 'preliminary' exposition. With the first movement of Beethoven's Third Piano Concerto (1803), the decisive move towards textbook sonata form was made.¹²¹

Para Tartini, “la ejecución perfecta es la que imita a la voz humana la cual es por definición un evento natural”. Al igual que en otras artes, la estética de su tiempo presentaba una preferencia por la *imitación de la naturaleza*.¹²²

Durante el siglo XVIII, en el imperio austro-húngaro distintos filósofos y teóricos desarrollaron sus ideas acerca de la música instrumental. Dichas ideas eran opuestas a las de los enciclopedistas franceses como J.J. Rousseau, para quienes la música vocal siempre supera a la instrumental aun habiendo diferencias entre los géneros vocal e instrumental.¹²³

La música, como entretenimiento y discurso independiente de la palabra, encontró un sitio favorable para su desarrollo en tierras alemanas y en el territorio austriaco-húngaro-bohemio, donde algunos aristócratas de la época sabían tocar instrumentos y los compositores a su servicio les escribían conciertos o sonatas.¹²⁴

Son las obras de éste tiempo las que influyeron a la música fuera de Italia, permitiendo un continuo desarrollo del género durante el siglo XVIII. Quantz, en su tratado de flauta, describe dos clases de concierto del concierto de cámara (*chamber concert*): una en la que la elaboración del acompañamiento demanda un cuerpo orquestal similar al del *concerto grosso*; y otra que demanda un conjunto pequeño. La manera de hacer la distinción depende mucho del primer *ritornello*: cuando éste es compuesto seriamente, *majestuosamente*, más armónico que melódico, con varios

¹²⁰ Michael Talbot. “Ritornello”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 21, Stanley Sadie (ed.), 2001. p. 446.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Petrobelli. *Op. cit.* p. 109.

¹²³ Michael Talbot, et al. “Concerto”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 6, Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 240.

¹²⁴ *Ibidem*.

pasajes al unísono y en donde la armonía no cambia por cuartos u octavos sino por compases enteros o mitades, se debe tener un cuerpo grande en el acompañamiento; mientras que un *ritornello* que es más alegre, ligero, o con melodías de estilo cantante y con cambios rápidos de armonía tiene un mejor efecto con un conjunto pequeño en el acompañamiento.¹²⁵

Quantz describe con detalle las características formales y estructurales de los tres movimientos de un concierto, lo que ayuda mucho a comprender la labor de los compositores al escribir para determinado instrumento. La siguiente lista, tomada del método de flauta de Quantz en el capítulo “How a musician and a musical composition are to be judge”, ilustra notables características que son fácilmente reconocibles en el primer movimiento del concierto en Do menor de Spenger, objeto de esta tesis.

A serious concerto for a single solo instrument with a large accompanying body requires the following characteristics in its first movement:

- A majestic ritornello must be carefully elaborated in all the parts.
- The melodies must be pleasing and intelligible.
- The imitations must be correct.
- The best ideas of the ritornello must be dismembered, and intermingled during or between the solo passages.
- The fundamental part must sound well and must be appropriate for the bass.
- There must be no more middle parts than the principal part allows; a better effect is frequently produced by doubling the principal parts than by forcing in unnecessary middle parts.
- The progressions on the bass and the middle parts must neither impede the liveness of the principal part nor drown or suppress it.
- The ritornello must be of suitable length. It must have at least two principal sections. The second, since it is repeated at the end of the movement, and concludes it, must be provided with the most beautiful and majestic ideas.
- If the opening idea of the ritornello is not sufficiently singing or is not appropriate for the solo, a new idea quite unlike it must be introduced and must be joined to the opening materials in such a way that it is not apparent whether it is of necessity or which due deliberation.
- At times the solo section must be singing and at times these flattering sections must be interspersed with brilliant melodic and harmonic passage-work appropriate to the instrument; these sections must also alternate with short, lively, and majestic tutti sections in order to sustain the fire [of the piece] from beginning to end.
- Correct and natural progression must always be observed, and any too - distant key must be avoided.
- The caesuras or divisions of the melody must not fall on the second or four crotchets in common time, or in the third or fifth beats in triple time.
- The Allegro must be concluded as briefly as possible in the last tutti with the second part of the first ritornello.

¹²⁵Johann Joachim Quantz. *On playing the flute*, Edward Reilly (trad.), Boston Northeastern University, segunda edición, 2001, pp. 311, 312.

If the first movement is to be both serious and majestic, a more moderate quick movement in common time may be chosen, where the quickest notes may be demisemiquavers, and the caesura falls on the second half of the bar. [...] Dotted semiquavers will contribute greatly to the majesty of the ritornello.¹²⁶

Enseguida, Quantz se refiere a las características generales de los segundos movimientos, indica que estos deben de contrastar con el primer movimiento en la tonalidad, en su estructura rítmica y en su métrica. La lista de características coincide con el concierto de Sperger en muchas de sus indicaciones. Por ejemplo, en la siguiente cita que habla sobre la elección de la tonalidad la cual coincide en el caso de tratarse de un concierto en la tonalidad de Do menor; el segundo movimiento está elaborado en la relativa mayor: Mi bemol mayor.

If, however, the first Allegro is written in a minor key, for example, C minor, the Adagio must be set in E flat major, F minor, G minor or A flat major. These sequences of keys are the most natural ones. The ear will never be offended by them, and the relationships are acceptable for all keys, whatever their names.¹²⁷

El autor del tratado de flauta escribe que los segundos movimientos son menos apreciados por el público lego y que, por esta razón, un buen compositor debe conocer ciertas reglas para hacer una música placentera:

- In both the ritornellos and the solo sections he must strive for the greatest possible brevity.
- The ritornello must be melodious, harmonious, and expressive.
- The principal part must have a melody that permits some addition of graces, yet can also please without them.
- The melody of the principal part must alternate with the interspersed tutti sections.
- This melody must be just as moving as one with accompanying words.
- From time to time some portions of the ritornello must be introduced.
- The composer must not move through too many tonalities, since this is most detrimental to brevity.¹²⁸

El segundo movimiento coincide en las ideas principales sobre la extensión (es breve, de acuerdo a la proporción del primer y tercer movimiento) Algunas melodías permiten la elaboración de *galanterías* (ornamentos) aunque el material sigue siendo placentero sin ellas; la melodía principal alterna con las secciones *tutti* y estas porciones son introducidas por la melodía del solista o bien por el acompañamiento.

¹²⁶ Quantz. *Op. cit.*, p. 313.

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ *Ibidem.* p. 314.

Algunas características del tercer movimiento descritas por Quantz, coinciden con el concierto de Sperger, solamente cuando el maestro flautista sugiere que el tercer movimiento “no debe tener semejanza con el primer movimiento”, en el concierto objeto de esta tesis, el tercer movimiento tiene al menos un pasaje casi idéntico: “[...] but it must have no similarity with to the passage work in the first movement [...]” Estas reglas, sin embargo admiten cualquier cambio siempre y cuando estén regidas por el *buen gusto*.¹²⁹

- The ritornello must be short, gay and fiery, and at the same time rather playful.
- The principal part must have a melody that is pleasing, fleeting and light.
- The passagework must be easy so that quickness is not impeded.

Conciertos instrumentales y vocales se llevaban a cabo de forma anual en cortes privadas o en teatros públicos durante la cuaresma ya que, por decreto, se tenía prohibido la realización de ópera durante el tiempo que marcaba el calendario católico.

La práctica del concierto, a finales del siglo XVIII, se convirtió en un ejemplo a seguir para los instrumentistas de épocas posteriores; sobretodo, es el caso de los exitosos conciertos para piano de Mozart que llevarían a una ampliación del uso de tonalidades cada vez más lejanas y una orquestación que se adaptara a las innovaciones del nuevo instrumento.

Las sinfonías eran compuestas con el propósito de animar a la gente y causar expectativa al comenzar un evento teatral como la ópera, provocando en la audiencia el aplauso al concluir esta composición musical, siendo la antesala ideal para un concierto, una sonata o un aria.¹³⁰

The symphony is an expression of the grand, of the celebratory, and of the magnificent. Its goal is to prepare the listener for the most important music or in an [independent] chamber concert to demonstrate all the splendor of instrumental music.¹³¹

Los conciertos para piano se volvieron muy populares entre los habitantes de la capital austriaca y luego en otras ciudades europeas a finales del siglo, probablemente opacando, en mi opinión, el éxito y popularidad de los conciertos para violone vienés. “Mozart’s keyboard works dominated concerto performance and publication in Vienna from 1785 to about 1810, a period when

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Zaslav. *Op cit*. p. 142.

¹³¹ Johann Georg Sulzer. *General theory of the fine arts [1771-1774]* en “*In their own words An eighteenth-century description of the symphony and sonata form: Heinrich Koch, introductory ‘Essay on composition’*”. Apud. Baker, Nancy Kovaleff y Christensen Thomas. *Aesthetics and the art of musical composition in the german enlightenment : ‘selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph’ Koch*, Bent, Ian(ed.gen.). Cambridge University Press, 1995.

concertos by Koseluch, Hofmeister, Paul Wranitzky, Gyrowetz, Gallus, Viotti, Dussek and Sterkel were advertised in the vienesse press”¹³²

Durante la década de 1780 a 1790, los conciertos públicos en Viena estaban limitados a pocos días durante el adviento y la cuaresma, la corte imperial ponía al alcance de los músicos virtuosos la gestión de los teatros para hacerse cargo de sus eventos, los músicos administraban la venta de boletos y contrataban a otros músicos. El éxito de estos conciertos se debía a que, por ley, ninguna ópera podía dar funciones durante la temporada de penitencia, y dado que los vieneses amantes de la música no podían satisfacer sus gustos durante estas temporadas, buscaban como sustituto estos eventos.¹³³

Las orquestas en Viena incrementaron el número de integrantes durante las décadas de 1780 y 1790, lo que les dio fama en otras ciudades orbitantes a la capital austriaca. Una de las orquestas más grandes fue la de la *Tonkünstler-Sozietät*, fundada en 1772 por Florian Leopold Gassmann. Esta orquesta llegó a reunir más de 200 músicos, entre el coro e instrumentistas, dependiendo del requerimiento de cada compositor. La sociedad apoyaba a huérfanos y viudas de músicos, ofreciendo grandes conciertos durante el final de la cuaresma y la temporada de adviento. Dentro de su programación, figuraban oratorios a la italiana, arias de ópera, además de sinfonías y conciertos. Algunos músicos activos en Viena proveían música para la sociedad y eran miembros de ésta como: Salieri, Gassman, Hasse, Haydn, Mozart, Dittersdorf y Sperger, entre otros famosos instrumentistas, cantantes y compositores.¹³⁴

2.6 El contrabajo vienés o violone vienés

Los instrumentos con los cuales Sperger tocó sus conciertos pertenecen a la familia de las violas da gamba, fueron construidos en la segunda mitad del siglo XVIII en la región que hoy día comprende los territorios de Alemania del norte, Austria, Checoslovaquia y Hungría. Es importante notar que al mismo tiempo en Italia existía otro instrumento contrabajo de la familia

¹³² Michael Talbot Et al. *Op cit.* p. 251.

¹³³ *Ibidem.* p. 142.

¹³⁴ Neal Zaslaw. *Op. cit.* p. 146. F. L. Gassman fue director de la ópera italiana en Viena al cuidado de la corte del imperio, fue sucedido por A. Salieri en 1774. Otros instrumentistas virtuosos que presentaron conciertos ante la *Tonkünstler-Sozietät*, pertenecieron a la orquesta de Esterházy como: Alois Luigi Tomasini (violinista y Konzertmeister), Xavier Marteau (cellista también de Esterházy), incluso J. M. Sperger fue miembro de la *Tonkünstler-Sozietät* (ver 1.1). Por la cercanía entre Sperger y los miembros de la orquesta de Esterházy, se especula sobre la participación de Sperger en dicha orquesta.

del violín, sin embargo, durante el siglo XIX se dio una estandarización cada vez más imperante del contrabajo tomando características de ambas familias de instrumentos.

La música de cámara en la iglesia o en salones, a mediados de siglo, revela en documentos, partituras, métodos, etc, una inclinación mayor hacia el empleo de instrumentos llamados *violone* y que son diferentes al *violonchelo*, el primero por pertenecer a la familia de las *violas de gamba bajas* y el último por ser de la familia de las *violas de braccio bajos*. Alfred Planyavsky, en su obra *The Baroque Double Bass Violone* demuestra que a principios del siglo XVIII era más común encontrar el nombre *violone* que el de otros instrumentos bajos.¹³⁵

Es importante recalcar que Sperger usaba diferentes nombres para su instrumento: *violone*, *contraviolone* y *contrabasso*, siendo este último término el que aparece con mayor frecuencia. Se sabe de la pertenencia de algunos instrumentos, de acuerdo con los centros de trabajo, pero hay muy poca información sobre las características de dichos instrumentos.¹³⁶

Según Alfred Planyavsky, el motivo para usar el nombre *contraviolone* era para distinguir el instrumento de otro. “The term *contraviolon*, if used today would only make sense if, as in the eighteenth century, two or more double basses were in use that had different sizes and tunings. Without this explanation, the prefix *contra* is as superfluous as the designation double double bass”.¹³⁷

Basándonos en la descripción del instrumento que Leopold Mozart escribiría en su *violinschule*, el contrabajo vienés es considerablemente diferente al contrabajo que conocemos actualmente.¹³⁸

El instrumento se diferenciaba de otros contrabajos que existían al sur de Alemania y norte de Italia en la región de *Tyrol*.¹³⁹ Algunos teóricos de la época confirman la coexistencia de violones junto con otros contrabajos afinados por cuartas de 3 y de 4 cuerdas.¹⁴⁰

¹³⁵ Alfred Planyavsky. *The Baroque Double Bass Violone*. Translated by James Barket, London: The Scarecrow Press, Inc., 1998. p. 123.

¹³⁶ Darija Andjelic-Andzakovic. “The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger”. Tesis de maestría, University of Auckland, 2011, p. 10.

¹³⁷ Planyavsky. *Op. cit.* p. 130.

¹³⁸ www.earlybass.com, Tharald Borgir “what is a violone” “By Leopold Mozart’s time (1756) the doublebass, ‘commonly known as violone,’ usually had four or five strings but sometimes only three”. Última visita el 29 de junio de 2014.

¹³⁹ Paul Brun. *A History of the Double bass*, publicado por el autor. Francia, 1989. p. 49.

¹⁴⁰ Mozart, o Alberstberger en Darija Andjelic-Andzakovic, *Op. cit.* p.10.

Se conservan testimonios fechados ca.1727 en los que Fux deja registro de las diversas actividades musicales de distinguidos *violonistas*, que trabajaban en la capilla de la corte de Viena. Gracias a estos registros podemos observar el abandono que se dio en esta época del uso del *violone* de seis cuerdas que fue sustituido por el de cinco y a veces el de cuatro cuerdas.¹⁴¹

Autores constructores de Violones o *contrabajos vieneses* fueron Anton Posch, J.C.Leidolf, Martin Fichtl, Johann Georg Thir, Matthias Thir, Sebastian Dalinger, Joseph Staldmann. Todos estos contrabajos de un diseño especial en su construcción coinciden en poseer las características de la familia de las “Violas de Gamba” Los violones eran instrumentos con trastes, los hombros son caídos y la tapa trasera de la caja de resonancia plana con un ángulo a la altura de los hombros, el brazo de 5 cuerdas los más comunes.¹⁴² Pero también se hallan de 4 cuerdas, por ejemplo, el que fue mandado a construir para Sperger poco después de adquirir su puesto en Ludwiglust.¹⁴³

Los autores mencionados muestran una influencia o bien “...un criterio amplio en la construcción de violines al implementar algunas características de los violines de Tyrol pero en lo que concierne a los contrabajos no presenta la misma apertura a las maneras italianas.”¹⁴⁴

2.6.1 La afinación Vienesa

La afinación de las cinco cuerdas del violone es: (de Re a Fa)-La-re-fa#-la, con un violone de cuatro cuerdas: LA-re-fa#-la,¹⁴⁵ ésta era la llamada afinación vienesa. Sin embargo no es una disposición creada en esa ciudad; Según Meier el sistema de afinación por terceras con cuarta en medio tiene su origen en el siglo XVII con las violas de gamba de 6 cuerdas que incluían el registro del contrabajo. Meier, en su investigación haya 12 escordaturas alrededor de Francia e

¹⁴¹ Ludwig Ritter Von Köchel. *Die kaiserliche Hof-Musikapelle in Wien von 1543-1867* (Vienna, 1869); *Johann Joseph Furx* (Vienna 1872) Apud. Alfred Planyavsky. *The Baroque Double Bass Violone*. Translated by James Barket, London: The Scarecrow Press, Inc., 1998, p. 123.

¹⁴² Existía otro llamado violone de 6 cuerdas que era más pequeño con la tesitura de 8 pies al órgano llamado “Violone en Sol” cuyas cuerdas se afinaban: SOL do mi la re sol do. En Brun. *Op. cit.* p. 49.

¹⁴³ Andjelic-Andzakovic. loc. cit.

¹⁴⁴ Brun. loc. cit.

¹⁴⁵ Adolf Meier. “The Vienna Doublebass and its Technique durind the Era on the Vienna Classic” *International Society of Bassists* Vol XIII, n.3, 1987 pag. 12. Los violones de cuatro cuerdas se usarían sobre todo después desde 1830 según Meier. Las 12 afinaciones para las violas de gamba se mencionan en *Museum musicum* (1732) de J. Fr. B. C. Majer.

Italia, una de ellas es la que contiene el acorde de Re mayor;¹⁴⁶ también rastrea un cambio del uso de 6 a 5 cuerdas a mediados del siglo diecisiete.¹⁴⁷

En las obras de: “D. Diderot (1765), J.B.Laborde (1780) G. Alberchtsberger (1790), Joseph Frölich (1810, 1829), Gustav Schilling (1835)” encontramos registro del uso de éste sistema de afinación lo que nos da una idea sobre el marco temporal en el que se usaba dicho orden de afinación. Meier señala que no hay que ver la afinación vienesa como una escordatura total, sino como el punto de partida para otras escordaturas. La cuerda más grave podía variar según la tonalidad de la pieza.¹⁴⁸

Así como en nuestros días existen cuerdas para afinación solista, los violonistas o contrabajistas vieneses usaron otro conjunto de cuerdas para la música escrita en tonalidades que usan bemoles; 10 de 18 conciertos que escribió Sperger están escritos en la tonalidad de Mi bemol mayor y es el caso del concierto número 18, en Do menor. No hay que entender dicha variante como una escordatura para solista ya que se usaban igualmente para obras solistas como para el acompañamiento orquestal.

Al afinar un medio tono más agudo, (dando por resultado: [FA]-SIb-mib-sol-sib), pero conservando la técnica de mano izquierda (con sccordatura en re mayor) se podía tocar en tonalidades con bemoles permitiendo así una cómoda inclusión de instrumentos de viento. En el manuscrito se muestra la parte del contrabajo escrito medio tono abajo al que va toda la orquesta

Esta disposición de las cuerdas, cuartas con una tercera mayor en medio, permitía al intérprete hacer resonar al instrumento con sus cuerdas al aire y las vibraciones de simpatía dándole un sonido distintivo. Leopold Mozart escribió que había una tendencia a tocar cuerdas vecinas en pasajes de mayor volumen de intensidad, esto debido a la cercanía que existe entre las cuerdas en comparación a la que hay en los bajos de 3 o 4 cuerdas. Sin embargo elogiaba la claridad y la destreza de los contrabajistas que había escuchado tocar el violone de 5 cuerdas con trastes.¹⁴⁹

¹⁴⁶ También lo menciona Planyavsky en: Alfred Planyavsky Et. al. “Orchestal vs Solo Tuning A Forum” *International Society of Bassists*, Vol. I, no. 4, 1975, [pp. 75-79], p. 75.

¹⁴⁷ Meier. loc. cit. Ya desde 1677, Johan Jacon Prinner sugiere que la afinación descrita se use preferentemente ante la siguiente: G1 C F A d g.

¹⁴⁸ Meier. *Ibidem*.

¹⁴⁹ Brun. *Op. cit.* pp. 52- 53.

Resulta importante comprender las principales diferencias entre un Violone y el contrabajo moderno de esa manera podremos establecer un punto de partida para la interpretación al tomar en cuenta la sonoridad del instrumento con el cual fueron pensadas tantas obras.

3 Análisis

3.1 Análisis Estructural

Desde un punto de vista moderno, Charles Rosen en su libro *El Estilo Clásico*, ofrece ciertas bases sobre las cuales la música de finales del siglo XVIII fue creada.¹⁵⁰ A continuación se presenta una lista de características principales extraídas del libro de Rosen con respecto al estilo clásico y su relación con algunas características particulares del concierto en Do menor de Spberger:

1. “La mayoría de las formas en el siglo XVIII están basadas en la transición I – V – I. Esta relación se ve afectada por el establecimiento del temperamento igualado, “el cambio musical más trascendente durante dicho siglo, dando por resultado una nueva y enfática polaridad entre tónica y dominante”. Charles Rosen escribió en su obra sobre el estilo clásico que la base de toda forma musical occidental, desde el canto gregoriano, es la cadencia o el “enmarcamiento” de la obra. “En el siglo XVII las cadencias se formaban con triadas dominantes o subdominantes pero en cuanto se definió un mayor énfasis en la estructura y el balance-desbalance del sistema tonal, (p. ej. La fuerza del # sobre la dirección de bemoles) las cadencias plagales cayeron en desuso y fueron reforzados con acordes de séptima de dominante”.¹⁵¹
2. Rosen comenta que el modo menor, antes del establecimiento del temperamento igualado, era: “una manera de añadir color al modo mayor, ya que no define con nitidez el paso de una tonalidad a otra [...] una forma inestable y más expresiva de la misma tonalidad”. Dicha inestabilidad radica en que al ser “una construcción desde la dirección subdominante”, no sigue la lógica de la columna de armónicos como lo hace el modo mayor “por esta razón suele usarse como recurso cromático de una tonalidad mayor.”¹⁵²

¹⁵⁰ Charles Rosen. *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*, Ed. Alianza Música, Versión española de Elena Giménez, Impreso en España. 2006.

¹⁵¹ *Ibidem*. pp. 28-30

¹⁵² *Ibidem*. Sobre la “dirección subdominante” Rosen explica: “quiere decir que Do menor difiere de Do mayor en que las notas proceden de la dirección bemol o subdominante, en dirección hacia el cuarto grado”. El concepto de cromatismo que usa Rosen se refiere tanto a un recurso musical como a una metáfora desde lo visual. p. 31.

3. “La polaridad de la tónica con la dominante era reforzada por la modulación, es la transformación temporal de la dominante (u otro acorde de tres notas) en una segunda tónica. En el caso del modo menor, esta polaridad cambió radicalmente de 1700 a 1830, a principios del siglo XVIII la tonalidad secundaria de Do menor podía ser bien o la dominante menor (Sol menor) o bien la relativa mayor (Mi bemol mayor), sin embargo la tríada de dominante menor nunca puede tener la fuerza de un acorde mayor por lo que esta tenue relación casi llegó a desaparecer por completo hacia finales del siglo, para entonces, la relativa mayor se convirtió en la sustitución única de la dominante en modo menor”.¹⁵³ En el caso del presente concierto, la tonalidad de la tónica viaja a la tonalidad mayor del tercer grado.
1. “No fue hasta el establecimiento del temperamento igual, que la modulación pudo articularse completamente y ésta articulación se realizó a finales de siglo XVIII”. Rosen comenta que la definición del universo de la tonalidad de finales de siglo, mediante el círculo de quintas “ofrece la ventaja de poner de manifiesto la relación asimétrica entre la dominante y la subdominante, pues hace hincapié en que el centro de una obra tonal no es una nota única, sino un acorde”.¹⁵⁴
2. “Las escalas, propiamente dichas, implican un sistema que no es tonal sino modal; es decir, un sistema cuyo centro es una nota, en el que cada elemento se comporta en función de su atracción y su gravedad hacia la nota tónica. A las notas que componen su modo y las cadencias finales se conciben como fórmulas melódicas, en vez de armónicas. La importancia de las escalas en aquella época se debía a que para resolver la disonancia se acudía siempre a la progresión por grados, del cual se deriva una tensión siempre presente en la tonalidad, entre escala y acorde o entre el movimiento por grados y armónico. Las escalas contribuyen así mismo a establecer la diferencia esencial entre los modos mayor y menor”.¹⁵⁵

¹⁵³ *Ibidem.* p. 31.

¹⁵⁴ *Ibidem.* p. 30 El círculo de quintas era también el método que se utilizaba para configurar la escala cromática.

¹⁵⁵ *Ibid.*

Algunos recursos que dan forma a la música son descritos por Clemens Kuhn en su *Tratado de la forma musical*. Enseguida presento la lista tomada de dicho tratado que nos sirve para organizar el material musical utilizado en los géneros de la sonata como la sinfonía o el concierto.¹⁵⁶

- *Repetición*: se retoman ideas y partes sin modificaciones; son *iguales* unas a otras.
- *Variante*: se modifican ideas y partes; son *similares* entre sí.
- *Diversidad*: ideas y partes se alejan unas de otras sin ser idénticas o sin contrastar marcadamente. Son *diferentes*.
- *Contraste*: ideas y formas pujan por apartarse unas de otras y se enfrentan entre sí; son mutuamente *opuestas*.
- *Carencia de relación*: ideas y partes no tienen nada en común; unas respecto a otras son ajenas.

Kuhn, considera la imposibilidad de contener todas las obras existentes dentro de un molde estricto. Importante reflexión se debe tomar en cuenta al tratar las formas musicales desde su perspectiva de evolución y desarrollo en contraste con el punto de referencia para el estudio de una pieza:

“Uno no puede, ni mucho menos, obviar las múltiples facetas de la realidad y adaptarlas al propio gusto creyendo haberlas aprendido con unas cuantas fórmulas. {<<En el fondo, detrás de todas las formas subyace el principio A B A>>}[...] El análisis no debe inducir a una hiperestimación generalizada de <<lo único>> (según un punto de vista muy del siglo XX, que incluye la dicotomía plural- individual y que se manifiesta cautivado, sobretudo en la década de los sesenta, por la continua búsqueda de la <<novedad>> compositiva)”.¹⁵⁷

El nacimiento y desarrollo de la forma sonata durante el siglo dieciocho abarcó distintos géneros como la ópera, la sinfonía, el concierto y la misma sonata. La concepción que se tiene actualmente de los elementos de dicha forma es un poco diferente a la que Sperger trabajó en su época; si bien hoy día comúnmente se recurre a los términos *exposición*, *desarrollo* y *recapitulación*, para nombrar a los elementos estructurales de la forma Sonata, teóricos de la época como Heinrich Koch no usaron el mismo vocabulario.¹⁵⁸

¹⁵⁶Clemens Kuhn. “Tratado de la forma musical.” Idea books, Barcelona 2003. p. 12.

¹⁵⁷ Kuhn. *Ibidem*, pp. 9, 10.

¹⁵⁸Nancy Kovaleff Baker. “*In their own words. An eighteen-century description of the symphony and sonata form: Heinrich Koch, Introductory essay on Composition.*” Apud. Nancy Kovaleff Baker y Christensen Thomas. *Aesthetics*

Algunos de los ejes en los que se basa el análisis estructural del presente concierto así como en general para la música de finales del siglo dieciocho están presentes en distintos tratados de teoría musical de la época. Por ejemplo la descripción del primer movimiento de un concierto, (en el tratado sobre composición de H. Koch (1793)) el material del solista recibe la estructura formal análoga al primer movimiento Allegro de una sinfonía. Los solos del contrabajo consisten en “tres *periodos* que son enmarcados por 4 *ritornellos*” y, al igual que el primer movimiento de una sinfonía, “cada periodo solista tiene su propia identidad temática armónica” llamada por Koch “*primera*”, “*segunda*” y “*tercera*” y que hoy día conocemos como los términos estructurales de la forma sonata mencionados en el párrafo anterior.¹⁵⁹

Nancy Baker, una estudiosa de los textos teóricos de finales de S. XVIII, comenta que:

“Koch’s description of sonata form is the most detailed then to have appeared in print. Although he does not use the vocabulary that we presently employ in describing sonata form, the model that he propounds is well on the way to a description of sonata form similar to the one found in Chapter 44. (Our analytical terms *exposition*, *development*, and *recapitulation*, for example, appear only gradually in France and Germany during the nineteenth century.) The framework of his model is clearly binary form, but a binary form greatly expanded. (A vestige of the original I-V:V-I tonal plan of early eighteenth century binary form can be seen in the acknowledgement that in the “recapitulation” the first theme might return in the dominant key before moving back to the tonic.)¹⁶⁰

De esa manera, para adecuarnos al vocabulario usado comúnmente, tenemos la exposición como una primera parte y el desarrollo junto a la recapitulación en una segunda parte. Es importante tener en cuenta que el género fue transformándose desde sus comienzos, de acuerdo a Clemens Kuhn, “dichos términos aparecieron poco a poco en Francia y en Alemania durante el siglo XIX junto a la disciplina de *formas musicales* orientado al

and the art of musical composition in the german enlightenment : selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch, Bent, Ian (ed.gen.), Cambridge University Press, 1995, p. 1.

¹⁵⁹Nancy Kovaleff Baker. “*Introductory essay on composition*”, Apud. Mark Foley *Critical and modern double bass performing editions of a violone concerto by J.M. Sperger*. Tesis de doctorado, Indiana University, 2008. p. 17.

¹⁶⁰Baker. “*In their own...*”, p. 1.

desarrollo de la música instrumental de Beethoven”. En el siguiente análisis usaremos ambos términos para clarificar las ideas de los teóricos de la época.¹⁶¹

Ian B.Dent y Anthony Pople comentan, en la entrada del término *Analysis*, del diccionario de música y músicos Grove que:

The history of formal analysis tells us that during the late 18th century and the 19th, music theorists defined certain structural patterns -not genres or species such as concerto or minuet, but more widely applicable processes of formal construction common to many genres and species- that were reducible to two fundamental patterns: AB and ABA. This were subsumed in German terminology under the single term Liedform (first proposed by A.B. Marx, 1837-47) in its ‘two part’ and ‘three part’ form, and distinguished in English terminology as BINARY FORM and TERNARY FORM. Broadly speaking, these terms referred to small-scale forms; they applied most directly to instrumental dance movements of the 17th and 18th centuries, and relied on the concept of regular phrase structure with the eight- bar period as the principal unit of construction. Later in the history of formal analysis, large- scale formal models came to be regarded as extensions to one or other of the two fundamental patterns: thus SONATA FORM was the extension of the binary pattern, and RONDO of the ternary.¹⁶²

Heinrich Koch fue un importante músico teórico pero también compositor, crítico e historiador de finales del s. XVIII. Aporta reflexiones sobre la estética y el repertorio de la música de su época en sus libros *Versuch einer Anleitung zur Composition*. (1782, 1787, 1793).¹⁶³

En el tercer tomo de dicha obra, publicado en 1793, “presents a very detailed analytical description of a concerto form by a leading theorist. Koch’s writing is particularly salient because it is the most detailed of all contemporary accounts and because it undertakes to explain the current state of art, making specific reference to the music of Sperger’s immediate models, Ditterdorf and Haydn.” Por esta razón, los conceptos e ideas de éste músico ocupan una relevancia importante en el análisis de la música de Sperger.¹⁶⁴

Nancy Baker comenta que en la obra *Von den mechanischen Regeln der Melodie*, Koch analiza la métrica, las modulaciones, secciones melódicas y su conexión con los géneros musicales de su

¹⁶¹ Kuhn. *Op. cit.* p. 12.

¹⁶² Ian D. Bent y Anthony Pople. “Analysis” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1. Stanley Sadie (ed.), 2001. p. 526.

¹⁶³ Baker. “*In their own...*”, p. 1

¹⁶⁴ Mark Foley. *Critical and modern double bass performing editions of a violone concerto by J.M. Sperger*. Tesis de doctorado, Indiana University, 2008. p.17.

tiempo acentuando la importancia de la dimensión armónica. Baker resalta los estatutos más importantes de la obra del teórico: “La meta del compositor debería ser, concebir la melodía armónicamente”[...] “si los sonidos llegan simultáneos se tiene armonía y si se tienen consecuentes se tiene melodía” y “no había más que la tonalidad o el modo como elemento primordial”. Este teórico, continúa Baker, “resuelve así la relativa disputa del siglo entre si darle mayor importancia a la melodía o a la armonía en el lenguaje musical, otorgándoles una mutua dependencia a dichos elementos”. Para Koch, el fin último de la música era “despertar sentimientos en el público que inspiraran nobles resoluciones”. Finalmente, Baker agrega que “aunque la música instrumental no se encontraba en el mismo valor estético que la música vocal, el teórico sugería el mismo trato en ambas” [...] “En la enseñanza de la composición, las ideas sobre el amor por lo verdadero, la proporción, orden y simetría en un todo se ven reflejadas en sus escritos”.¹⁶⁵

Algunos procedimientos estructurales de la forma sonata que influenciaron a H. Koch, fueron los del violinista Joseph Riepel, (1709-1782) “funcionan como modelo y no como una regla rigurosa, distinguen a la forma sonata del siglo XVIII de otras formas en que las tres áreas tonales principales (Tónica, Dominante y Subdominante) se dividen en dos mitades, las cuales son regularmente repetidas durante el movimiento”.¹⁶⁶

Bent y Pople corroboran la influencia de Riepel en la estructura de la frase melódica de Koch:

Koch’s principle of phrase extension had its forerunner in the *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*(1752–68) of Joseph Riepel. In his second chapter (Frankfurt, 1755) Riepel discussed the construction of eight-bar phrases in two four-bar units, designating each according to its type of cadence as *Grundabsatz*, *Aenderungsabsatz* or *Aenderungscadenz* (pp.36ff). He went on (pp.54ff) to discuss repetition and phrase extension (*Ausdöhnung*) and interpolation.¹⁶⁷

Koch equipped the composer and analyst with a terminology, derived from grammar and rhetoric, for the description of structure. For him, melody was ‘speech in sound’ (*Tonrede*), comprising grammar

¹⁶⁵ Baker. *Op. cit.* p. 710. Éste músico fue influenciado a su vez por otros teóricos como J. G. Sulzer y Charles Batteux pero sobresale la influencia del austriaco violinista y teórico Joseph Riepel y su particular enfoque sobre la forma sonata. Koch presenta en su tratado de composición un desarrollo de las ideas de Riepel sobre los elementos que componen a la melodía.

¹⁶⁶Ver Darija Andjelic-Andzakovic. “*The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger*”. Tesis de maestría, University of Auckland, 2011. p. 28.

¹⁶⁷ Ian B. Bent y Anthony Pople. loc. cit.

and punctuation. He sought to establish a ‘natural law’ of musical utterance (*Tonsprache*) which he called the ‘logic of the phrase’. In this logic the smallest sense-unit, called ‘incomplete segment’ (*unvollkommener Einschnitt*), normally occupied one bar, the ‘complete segment’ (*vollkommener Einschnitt*, itself divisible into two *Cäsuren* in Sulzer’s definition of *Einschnitt*) two bars. Such segments combine to form the ‘phrase’ (*Satz*), defined as either ‘opening phrase’ (*Absatz*) or ‘closing phrase’ (*Schluss-Satz*). Phrases form a ‘period’ (*Periode*). All three principal words are grammatical constructs: *Einschnitt* as phrase, *Satz* as clause, and *Periode* as sentence, the third of these divisible, according to Koch, into ‘subject’ (i.e. first four bars, *enger Satz*) and ‘predicate’ (latter four bars).¹⁶⁸

Para Koch, según Baker, “lo que define a cada *periode* no es su contenido temático, como en el estudio actual de una sonata se toman en cuenta el “primer tema [A]” o grupo de temas, sino su función armónica como la tonalidad y su cadencia de cierre”.¹⁶⁹

La siguiente lista (tomada de la tesis ya citada de Andzakovic) enumera las principales ideas de Riepel que influenciaron a Koch en la elaboración teórica de la forma sonata en su tratado de composición:

1. El tema del principio aparecerá de nuevo al comienzo de la segunda mitad de la pieza pero en el tono de la dominante.
2. En la segunda mitad, mucho del material en motivos y temas se elaborará de manera que logre dar un sentido de cohesión.
3. La tonalidad tónica puede aparecer en más de un punto de la segunda mitad y el tema puede o no regresar al tono original.
4. Variar el orden del material expuesto en la primera parte durante la re exposición puede crear una diversión placentera.

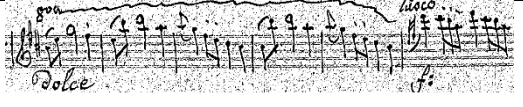

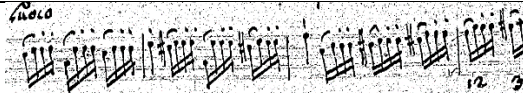
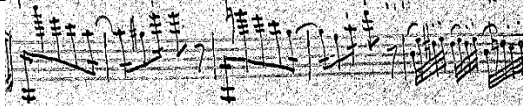
En el caso del presente concierto, sus características estructurales coinciden con lo descrito por Riepel y Koch.

En general, de acuerdo con Baker, “las características externas de la melodía, pueden observarse en el sistema de clasificación temática de Riepel”, también clarifica la creación de melodías en la época:¹⁷⁰

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Baker. *Op. cit.*

¹⁷⁰ Nancy Kovaleff Baker, y Thomas Christensen. “*Aesthetics and...*”, p.154.

Nombre	Caraterística	Ejemplos tomados del manuscrito
Cantante	Melódico, 'cantabile'	
Correteado	Figuras en escalas	
Intensificado	Notas rápidas casi siempre repetidas	
Salto	Contiene muchos saltos	

Consideraciones para el estudio de melodía según H. Koch.

Es muy importante para la interpretación de la música de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX lograr definir el estilo al tocar una obra, es decir, tratar diferentes aspectos sobre las características del sonido ya que éstas van en relación con la identidad de su género. Al tratarse de un concierto para contrabajo vienés, la creación de melodías y en general el material musical, será elaborado de manera tal que luzca la voz solista, ya sea por las características propias del instrumento, pero también tomando en cuenta las sonoridades que le son más difíciles de producir,

un compositor con experiencia como lo fue Sperger supo las ventajas y desventajas de su instrumento codificando un lenguaje adecuado para sus conciertos.¹⁷¹

Para el primer movimiento, generalmente medido en 4/4, las melodías y todo el material musical estará diseñado conforme a la acentuación de dicho compás, el cual posee tiempos fuertes y débiles (y tomando cuenta los contrastes que se pueden provocar de acuerdo a la expresión deseada). Las melodías estarán condicionadas por una acentuación métrica propia de un movimiento *Allegro* y diferente al del segundo movimiento *Andante poco adagio*, de un carácter más introspectivo, medido en 2/4; Koch construiría melodías proporcionándoles una longitud en su contenido y otorgándole un final de cuerdo a la sintaxis del discurso.¹⁷²

(1)I consider the different sections of the melody by themselves and find in each two characteristics, namely (a) the length, and (b) that which makes it into a section of the whole, that is, the resting point of the spirit contained in its ending. These two points united also enable me to give the beginner a complete idea of every large or small section of the whole. And (2) if I wish to show the relation of these sections as determined not only by their length but also by their ending, I will have no need to describe the method of connecting these sections twice, namely once considering rhythm, and the second time considering their punctuation.¹⁷³

Clive Brown, en su libro sobre interpretación de música clásica y romántica, hace notar que la música de finales del siglo XVIII era ampliamente percibida como un lenguaje que, como la poesía, se dirigía a los sentimientos por sobre el intelecto; un lenguaje donde la comunicación se entendía en analogía al discurso de las palabras, en un idioma.¹⁷⁴

Koch compara elementos de interpretación como el “*acento*” que al igual que en el discurso hablado, “cuando alguien habla con sentimiento algunas sílabas en ciertas palabras son marcadas con un énfasis especial, por lo que el contenido del discurso es claro al escucha, de esa manera, al interpretar una melodía que posee un sentimiento determinado, es necesario

¹⁷¹ Korneel Le Compte. “The Vanhal concerto” <http://www.viennesetuning.blogspot.de/> última visita 05/04/2015

¹⁷² Para una explicación más amplia sobre la acentuación métrica y su relación con la figuración melódica, cambios armónicos y la disposición de la disonancia y su resolución ver Clive Brown. *Classical & Romantic performance practice 1750 – 1900*. Oxford University Press. 1999. pp. 9-28.

¹⁷³ Nancy Baker y Thomas Christensen. *Op. cit.* p. 143.

¹⁷⁴ Brown. *Op. cit.* p. 9.

saber ejecutar ciertas notas por sobre otras de manera que el sentimiento quede expresado con claridad”.¹⁷⁵

Para Koch existían dos tipos de acentos, el orador y el patético. “Estos acentos representan a escala, en segmentos o en periodos, la organización de la música en el movimiento”. Para Koch y otros músicos de su tiempo, había una conexión entre la expresión musical, el ritmo y la estructura de fraseo. “[Is an] established thing that the lively representation of the melody of a piece of music depends for the most part on the correct performance of the oratorical an pathetic accents.”¹⁷⁶

Otros teóricos también comparten dicha relación entre lenguaje oral y lenguaje musical como Daniel Gottlob Türk:

“A musical sentence (a section[*Abschnitt*]), of which there can be several in a piece, would be that which one calls a sentence in speech and would be separated from the following by a full stop (.). A musical rhythm [*Rhythmus*] can be compared with the smaller speech unit, which one mark with a colon (:), or semicolon(;). The phrase [*Einschnitt*], as the smallest unit, would be that in speech will only be separated by a comma. If one wanted also to add the caesura [*Cäsur*], one would have to compare it with the caesura of a verse.”¹⁷⁷

Algunos conceptos y reglas generales para la creación de frases tienen que ver con el uso de los elementos descritos anteriormente, han sido recopilados desde el libro sobre teoría de la melodía de H. Koch en la tesis de maestría de Andzakovic (citada previamente) y son:¹⁷⁸

+Una *comma* es un silencio armónico marcado por una nota del acorde de tónica o de la dominante, ocurre al final de una frase o al final de un *inciso*, (que viene siendo una frase más pequeña y que junto con otro inciso construye una frase más grande.)

+Una nota de *cesura* que resuelve a la nota de la tónica es más completa que resolver en una tercera o una quinta.

+La nota base siempre va a ser o la fundamental o la tercera, creando así un acorde de segunda inversión.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*

¹⁷⁷ Brown. *Ibidem*. p.139.

¹⁷⁸ Andjelic-Andzakovic. loc. cit.

+Las cadencias ocurrirán con frecuencia, debido a su capacidad conclusiva, al final de un periodo tonal. Una cadencia debe tener una nota que prepara, en tiempo débil, una nota cadencial y una nota de cesura, la nota cadencial cae casi siempre a la nota de cesura. La nota de preparación suele ser ornamentada con pequeñas notas de tonos vecinos, breves motivos de escalas, etc. La cadencia puede ser abreviada o expandida, frecuentemente se utiliza para enlazarse a un breve *apéndice*.

La nota de cesura puede adornarse, según Koch, de tres maneras:

- Con la prolongación de la armonía a la que pertenece la nota de cesura, se usan notas decoradas o no de la triada relativa. Koch le llama final débil ya que, la música puede continuar a partir del tiempo débil del compás
- Con una apoyatura (una nota extraña al acorde de igual o mayor valor que resuelve por grado conjunto a la nota de cesura).
- Llenando el espacio entre la nota de cesura y la sección que sigue.

La categorización de frases de Koch, van de acuerdo a sus características particulares y si éstas pueden o no concluir un periodo. Algunas de sus características principales son:

1. Frase básica: contiene lo necesario para ser autosuficiente e inteligible; Puede contener un número par o impar de compases, sin embargo los teóricos explican que una frase irregular se deriva de una frase regular, Riepel sugiere que al aparecer una frase así, conviene repetirse para así obtener un total en pares.
2. Frase extendida: posee una elaboración mayor del sentimiento expresado y una más completa definición. Una frase puede ser extendida ya sea por:
 - La *repetición* de ésta, (si es una repetición exacta del material, el compás o compases repetidos son excluidos de una cuenta total de frases.)
 - La suma de un *apéndice*, que puede contener material repetido o nuevo. Los *apéndices* cuyos finales terminen en la misma tonalidad en la que comenzó la frase deben incluir variaciones en la nota de cesura, pero no es necesario para las frases que concluyan en otra tonalidad

- La *continuación inmediata* de una idea dentro de una frase. Ésta puede ser realizada por una breve repetición de varios motivos o por repeticiones de un patrón rítmico o melódico.
 - La inserción de una sección melódica en medio de una frase, Koch le llama: *Paréntesis*.
3. Frase compuesta: es aquella en la cual dos o más frases están combinadas y que parecen una sola. Pueden ser compuestas de cuatro maneras:
- ❖ Con la supresión de un compás: Se superpone la nota de cesura de una frase con la primera nota de la siguiente frase, ambas notas tienen que ser iguales.
 - ❖ Al alterar la naturaleza de un segmento al sucederle otro segmento o inciso de apertura, y así crear frases independientes.
 - ❖ Con la mezcla de secciones pertenecientes a frases diferentes.
 - ❖ Al insertar una frase completa dentro de otra.

“Frasas sucesivas crean un ritmo o periodicidad y es más agradable si sus proporciones son equivalentes”. Finalmente, para Koch, una composición exitosa debe incluir cuatro elementos que los condensa en el siguiente enunciado: “It must be the expression of a particular feeling; it must have both variety and unity; and it must observe the mechanical rules of the art.” 1. Expresión de un sentimiento en particular 2. Variedad. 3. Unidad 4. el seguimiento de las reglas mecánicas del arte. ¹⁷⁹

La cohesión de material que desarrolla el compositor a través de motivos y temas dentro de un movimiento, es lo que Koch llama variedad en la unidad. De acuerdo a él lo mejor es el uso moderado de buenas ideas. “Use of different melodic ideas and harmonies is, of course, one source of variety, but should not be carried to extremes. Most desirable is the imaginative manipulation of but a few well-chosen ideas” ¹⁸⁰

Para Koch, la unidad temática (repetición de temas como en la recapitulación) no es una condición necesaria, así los episodios orquestales y los episodios solistas comparten poco material temático. “In the ritornello of the concerto, even the main phrase of the concerto part is not always used.” Es una diferencia importante entre el presente concierto y otros conciertos para contrabajo vienes del

¹⁷⁹ Nancy Baker. “*The aesthetic theories of Heinrich Christoph Koch*” p. 186. Apud Andjelic-Andzakovic. *Op. cit.* p. 34.

¹⁸⁰ *Ibidem*

mismo Sperger, donde el primer tema del concierto con el que abre el movimiento no es repetido por el solo de contrabajo.¹⁸¹

It is extremely important to plan on the necessary variety and, at the same time, to consider the suitability of the subsidiary ideas, which are to connect the principal phrases in various configurations. A continued principal idea properly can beget only a subsidiary idea: this subsidiary idea must always be composed so that it leads us back to the main principal idea. This last maxim is especially important in compositions which contain several principal periods, as, for example, the first Allegro of a concerto, in which the second or third solo usually begins with a new idea, connected with neither the close of the preceding ritornello nor a principal phrase of the whole. All works of the fine arts must have unity [Einheit].¹⁸²

“El uso de la variedad de ideas y armonías (plan armónico, modulaciones) es empleado con moderación y nunca llevado a extremos, se rige por el criterio del buen gusto del compositor/intérprete”. Un compositor con buen gusto, según Koch, “sabe conectar las ideas principales de su composición a través de ideas subordinadas a las anteriores, de modo que alcanza una sensación de placer en la continuidad”.¹⁸³

3.1.1 Primer movimiento: Allegro Majestoso

Según Mark Foley, la descripción que hace Koch del primer movimiento de un concierto es análoga a la estructura formal del primer movimiento *Allegro* de una sinfonía y comprende tres *periodos* que son alternados por 4 ritornelos. Para Koch, lo fundamental en cada periodo solista no es su contenido temático (el primer tema, el segundo tema) sino su función armónica, como por ejemplo la tonalidad en la que se encuentra y a dónde se dirige o la cadencia de cierre al final de las frases. Debido a que la parte solista define la forma, los ritornelos orquestales *tutti* no son tan importantes para el estudio de la estructura. En el siguiente análisis sólo presentaré el primer ritornelo para mostrar el diseño y la organización de las partes instrumentales donde distintos motivos y temas serán posteriormente elaborados en las melodías del contrabajo solista.¹⁸⁴

¹⁸¹ H. Koch. “Essay” p. 210 Apud, Mark Foley. *Critical and modern double bass performing editions of a violone concerto by J.M. Sperger*. Tesis de doctorado, Indiana University, 2008.p.18

¹⁸² Nancy Baker y Thomas Christensen,. *Aesthetics and the art of musical composition in the german enlightenment Selected writings of Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Cambridge University Press. 1995. p.190. Los corchetes cuadrados que aparecen en esta cita fueron incluidos en el texto por el traductor, por esta razón se respetaron en la transcripción.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Foley. *Op. cit.* p.17.

The Allegro of the best symphonies contains broad, bold ideas –powerful bass melodies and unison writing, concertante middle voices, free imitation [...] sudden transitions and changes from one key to another that tend to be more striking if they are not closely related, sharp distinctions between louds and softs, and especially the crescendo, which if combined with a rising, expressive melody, will achieve a particularly brilliant effect.¹⁸⁵

El primer ritornelo del concierto comienza su primer periodo (de ocho compases) yendo de la tónica a la dominante y de regreso a la tónica: I V I, demuestra el equilibrio de la estructura y representa a escala el plan general del primer movimiento. La melodía es enfatizada y acompañada por medio de una textura que es casi completamente homofónica. Destaca el contraste entre movimiento diatónico y cromático en el que la orquestación presenta pasajes que, al repetirse, los instrumentos de viento doblan las voces del acompañamiento.

En la primera frase del concierto, las cuerdas anuncian el carácter “majestuoso” con el motivo rítmico de cuarto con punto y octavo.¹⁸⁶ Presenta la tonalidad sonando al unísono violines, violas, cellos y contrabajos. La melodía de la siguiente ilustración (Ej.1 compases 1 -8) solo es escuchada en ritornelos y de esta deriva el material del concierto.

De acuerdo con las ideas de “lógica de frase” de Koch, los primeros 4 compases contiene material primordial que al repetirse, forma una frase “de cierre”. Cuatro compases divididos en mitades de dos compases, complementarios entre sí, hacen un “segmento completo” (divisible en dos “cesuras”, de acuerdo a J.G. Sulzer).¹⁸⁷ Dicho orden pueden compararse con constructos gramaticales, donde los primeros cuatro compases vendrían siendo el “sujeto” y los siguientes cuatro el “predicado” formando así un enunciado.¹⁸⁸

Ej.1



¹⁸⁵ Johann Georg Sulzer. “Allgemeine Theorie der schöne Künste” (1771-1774) en Koch H. CH. “Versuch einer Anleitung zur Composition” Vol. III (facsímile, 1969) p. 304 Apud Nancy Baker. “In their own words An eighteenth-century description of the symphony and sonata form: Heinrich Koch, Introductory Essay on Composition”.p.1

¹⁸⁶ Robert Donington. “The interpretation of early music” W. W. Norton & company USA 1992, p. 49.

¹⁸⁷ Johan George Sulzer., “Allgemeine Theorie der schöne Künste” (1771-1774). Apud. Bent, Ian D. y Anthony Pople. “Analysis” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. V.1. Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 534. Koch cita la obra del filósofo Sulzer con el cual comparte criterios de nomenclatura para el análisis estructural.

¹⁸⁸ *Ibidem*. p. 535.

El siguiente grupo de cuatro compases presenta el mismo material pero en el tono de la dominante.



Enseguida el siguiente periodo de 8 compases (Ej. 2, compases 9 a 18) presenta una frase donde la melodía, a partir del arpeggio de la tríada de la tónica, sonada por el oboe primero, violín primero y la viola; es respondida por un discreto contrapunto en los bajos, pasando de la tríada de la subdominante, a la tónica. Este tipo de pasajes son distintivos del carácter galante: balance entre las voces que acompañan y la suma de dos voces para la melodía. Ej. 2

c.9

A musical score for three instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln 2), and Viola (Vla.). The score is in a key signature of two flats and common time. The first measure (c.9) shows the beginning of the phrase. Vln. 1 and Vln 2 play a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, and a quarter note G4. The Viola plays a bass line starting with a quarter note D4, followed by eighth notes C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, and a quarter note D4. The second measure (c.10) continues the melody. Vln. 1 and Vln 2 play eighth notes G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, and a quarter note G4. The Viola plays eighth notes C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, and a quarter note D4. The third measure (c.11) continues the melody. Vln. 1 and Vln 2 play eighth notes G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, and a quarter note G4. The Viola plays eighth notes C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, and a quarter note D4. The fourth measure (c.12) continues the melody. Vln. 1 and Vln 2 play eighth notes G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, and a quarter note G4. The Viola plays eighth notes C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, and a quarter note D4. The fifth measure (c.13) continues the melody. Vln. 1 and Vln 2 play eighth notes G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, and a quarter note G4. The Viola plays eighth notes C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, and a quarter note D4. The sixth measure (c.14) continues the melody. Vln. 1 and Vln 2 play eighth notes G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, and a quarter note G4. The Viola plays eighth notes C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, and a quarter note D4. The seventh measure (c.15) continues the melody. Vln. 1 and Vln 2 play eighth notes G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, and a quarter note G4. The Viola plays eighth notes C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, and a quarter note D4. The eighth measure (c.16) continues the melody. Vln. 1 and Vln 2 play eighth notes G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, G4-A4-B-flat4, and a quarter note G4. The Viola plays eighth notes C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, D4-C4-B-flat3, and a quarter note D4. The score ends with a double bar line and the letter 'I' below it.

c. 11

I (IV) + I

El periodo concluye con una semicadencia, modulando apenas a la dominante secundaria para regresar nuevamente a la tónica. El movimiento armónico sigue (en los compases 11 al 14) I IV I IV V/V


Ej. 3 En el siguiente periodo, (del compás 15 al 18) otro material melódico por salto, en el plan armónico V I V, (también utilizado para el solo de contrabajo) destaca el uso de contrapunto imitativo.

C.14


Después de la semicadencia aparece el tema ‘majestoso’ en los cuernos y anuncian la modulación a la relativa mayor, (Mi bemol mayor) el motivo majestoso a manera de “llamado” (característico en

el uso de los cornos) es respondido por la melodía presentada por el violín primero que va de la tónica a la dominante. Enseguida se presenta la misma idea pero desde la dominante hacia la tónica.

Ej. 4 c.23

Cornos: 

c.25

vln1 

V7 I V7

La respuesta del violín primero conduce a la tónica en Mi bemol mayor. Enseguida los cornos cierran con una cadencia V I V la cual se entrelaza con una nueva frase en la tonalidad mayor que va de un acorde de séptima de dominante a la tónica. Ésta melodía es exclusiva de este primer ritornelo y como los temas anteriores, sus elementos podrán reconocerse en el solo de contrabajo. (Compases 25 al 30)

Ej.5

I V7 I IV V I

Para concluir, el motivo majestuoso ahora en el tono de Mi bemol, es repartido entre las voces que acompañan la melodía del violín primero (las cuerdas, exceptuando el bajo *ripieno*) formando las tríadas de los acordes (en primera inversión) de la cadencia I IV V I (Ej.5).

El mismo ritmo majestuoso, (octavo con punto y dieciseisavo) con la tríada repartida entre las voces, contrastará más adelante al usarse al unísono en todas las voces (Ej.7). Los cornos repiten el motivo (C.33) pero ahora en fortísimo, esta vez haciendo sonar ambos cornos un intervalo de octava en mi bemol que resolverá al modo menor en el siguiente compás donde entra toda la orquesta.

Los violines presentan la siguiente melodía, de cuatro compases, sobre las tríadas de los grados I V I, destaca el tratamiento cromático presente en los primeros tres tiempos del compás 34, dicho tratamiento posteriormente será retomado por el solo de contrabajo.

Ej. 6 c.34



V I

El periodo concluye con el unísono del motivo rítmico. Esta sección presenta la mayor potencia sonora hasta el momento.

Ej. 7 Do menor Fa menor La bemol mayor Do menor

38

II7= VI V7 I=IV VII7 I V I

Es de notar que después de 40 compases de introducción, éste concierto presenta una extensión orquestal, característica de los conciertos de Sperger, que no ocurre en otros conciertos para contrabajo de otros compositores. El concierto n.1 para Violone de V. Pichl presenta 15 compases de introducción, 27 en el primer concierto de F. A. Hoffmeister, 28 compases en el concierto n.1

para contrabajo de K. Dittersdorff; 30 compases en la introducción del concierto de A. Zimmermann. Sperger en cambio, demostraba sus cualidades como compositor al presentar introducciones amplias; en su concierto n.16 presenta un primer ritornelo de 63 compases, semejante extensión es empleada por Mozart por ejemplo en su concierto para piano y orquesta en Re menor (K.466).

La manera amplia de escribir el primer movimiento concuerda con lo escrito por Koch en su ensayo sobre composición: “In modern concertos, the first ritornello is generally worked out at length.” [...]“The first ritornello is generally very long in recent concertos, as is the first Allegro movement of instrumental pieces.”¹⁸⁹

La introducción orquestal continúa presentado una frase de ocho compases que regresa discretamente a la relativa mayor (en los compases del 41 al 48) el plan tonal es: V I : V I que modula a Mi bemol mayor, I IV I.

Durante los primeros cuatro compases de la frase (c. 41-44, del Ej. 8.) se puede apreciar el balance en la orquestación donde los instrumentos de viento presentan la armonía en notas largas mientras las cuerdas en notas cortas acompañan la melodía del violín primero. En la segunda parte se aprecia un ligero uso del contrapunto imitativo entre violín primero segundo y viola mientras que los bajos se unen al refuerzo armónico en notas largas.

El movimiento continúa con un contundente regreso a la tónica menor dirigida por la melodía del violín primero (Ej. 9.) en el siguiente plan: IV VII⁷/ V: V I. Las características de esta melodía aparecerán también en el desarrollo de la melodía del contrabajo solista.

¹⁸⁹ Koch, “Essay”. p.210 Apud. Mark Foley. *Critical and modern double bass performing editions of a violone concerto by J.M. Sperger*. Tesis de doctorado, Indiana University, 2008. p. 18.

Ej.8

c.41

c.44 Mi bemol mayor

V I V I VII=V

I V I IV I IV VII7/V

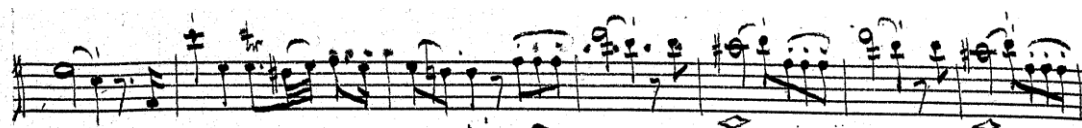
Ej.9

c.51

En el último periodo del ritornelo, el violín es acompañado por un movimiento rítmico armónico sobre las tríadas de los grados III IV V VI III IV V I cierran con una cadencia auténtica perfecta dando así la entrada al contrabajo solista. Este tipo de orden a partir de los grados 3-4-5-6-3-4-5-1,

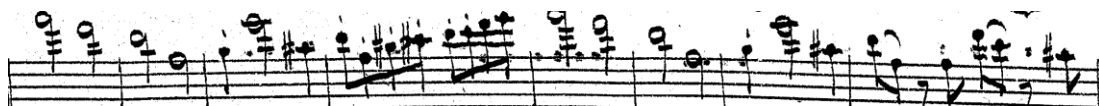
La repetición de este material nos conduce al siguiente arpeggio de la tríada tónica la cual acumula tensión al presentar la cadencia IV V I, de nuevo la repetición provoca que la frase culmine en el arpeggio de la tónica y expandiendo la frase al siguiente periodo (78-84).

Ej.12 c.64



V7 I V7 I V7 I V

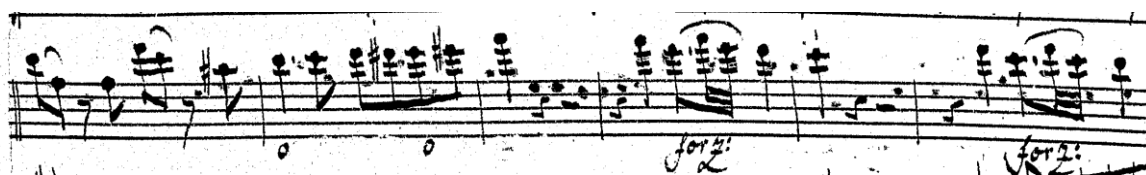
Ej.13c.71



I IV V I I IV V I V7

La melodía culmina, estructuralmente hablando, en un expresivo arpeggio descendente de la tónica, consiguiendo, por medio del aumento de los valores, la variedad sobre el carácter majestuoso. En los siguientes compases se aprecia un desenvolvimiento entre las cuerdas y el solista. También destaca la interpolación del motivo majestoso en los cuernos para intensificar la tensión, con la repetición del material (en compases 78 al 84).

Ej. 14 c.79



I V I V I V I

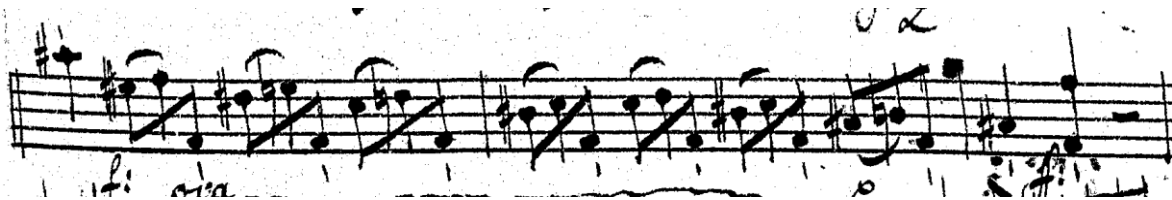


Los motivos majestuosos del corno, (c80-84) Ej. 15 alternan con los silencios del solista.

La frase que comenzó en el compás 59, (Ej.11) se expande abarcando tres periodos y termina con la melodía que desciende apoyada sobre un *pedal* (Ej.16) en la dominante (fa sostenido).

Ej. 16

c.85



V

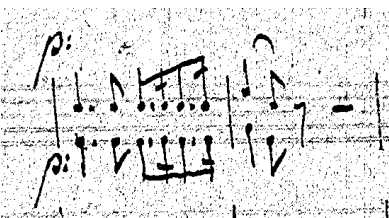
I

V

El modo menor es tratado con melodías en movimiento cromático, el cual adorna la línea melódica balanceada con el material orquestal que acompaña hasta que el tema majestoso en los cornos, (que ocurrió anteriormente en el ritornelo) anuncia la transición a la tonalidad de la relativa mayor.

Ej.17

c.88 (cornos)



Nuevamente el motivo majestoso pero ahora en modo mayor, entabla un dialogo con el solista y el acompañamiento de las cuerdas.

El periodo expandido, que va del compás 88 al 103, presenta material que desarrolla a partir de las melodías del ritornelo inicial. El pasaje a dobles cuerdas y la melodía con saltos en el arpeggio es contrastado al acompañamiento que luego se suma al solista para cerrar la melodía con movimiento diatónica hacia el grado de la dominante. Este pasaje recuerda por su material al primer motivo del concierto, pero desde la tonalidad mayor, manteniendo así una *variedad en la unidad*.

Ej.17 c.89

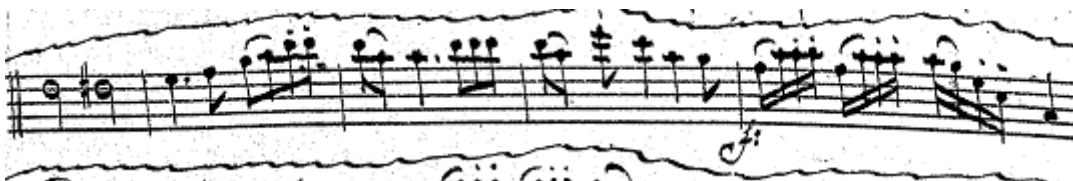


I V I

El tema se expande con repeticiones y variaciones, destaca la indicación de tocarse a la octava alta lo cual, siendo típico de Sperger, muestra la habilidad del instrumentista aunque en la opinión de algunos intérpretes, no siempre da un resultado acorde con el “buen gusto”. Es decir, la música no tiene la necesidad de sonarse a la octava alta para demostrar su belleza y si no se tiene una destreza capaz de mantener la atención en la música, ésta puede perder algo de su elegancia.¹⁹¹

Ej.18

c.100



I V

¹⁹¹ Korneel Le Compte. “The Vanhal concerto” <http://www.viemesetuning.blogspot.de/> Última visita el 6 de mayo de 2015.

Koch menciona en su ensayo (citado anteriormente por M. Foley) que en un concierto o sonata, usualmente un pasaje *rápido* de destreza virtuosa, “está conectado a otro de las últimas secciones melódicas.” “It generally enters on the caesura note of a phrase by means of the suppression of a measure and ends just as the phrase also would have if the passage had not been introduced; thus it gives rise to no important deviation from the usual from of this last period”. En el caso del concierto para contrabajo vienés, los acordes quebrados que se tocan con la técnica *bariolage* representan los pasajes de mayor virtuosismo.¹⁹²

Estos pasajes los podemos encontrar, en el primer movimiento, en los compases (Ej.19 104 -107) (123-126) en la *primera* intervención del solista en un lugar diferente al señalado por Koch; también suceden en la *segunda* parte solista en los compases (99 a 204) y en la *tercera* sección solista en los compases (250-254) ésta última coincidiendo con lo planteado por Koch.

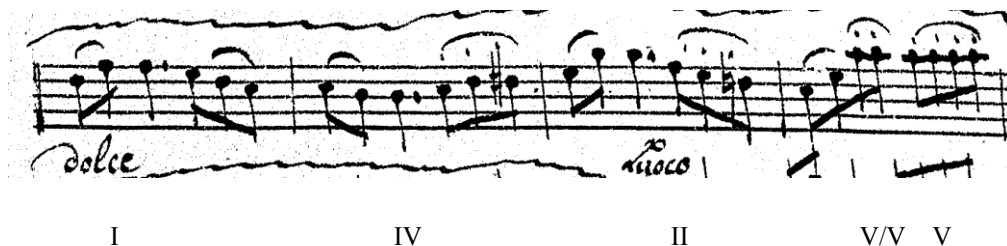
Ej. 19 c. 106



Los siguientes periodos hasta el final de la primera intervención solista presentan pasajes melódicos que se conectan con segmentos pueden adornarse debido a repetición de sus temas

Ej.20 a)

C.108



¹⁹² Foley. *Op. cit.* p. 19.

Los pasajes van incrementando intensidad formando un crescendo desde el compás 116 hasta el 138, donde concluye la primera intervención solista. Las melodías se vuelven más expresivas como en el caso del compás 119 al 122 la cual recuerda otros conciertos de la época como el concierto en Do mayor para Violonchelo de F. J. Hydn. Posteriormente el uso de tresillos remite a las danzas folklóricas o al estilo rústico cultivado por el compositor mencionado anteriormente.

c. 116

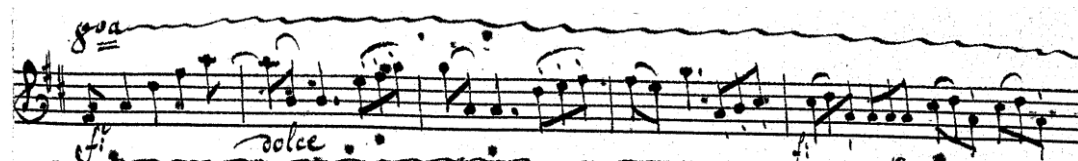


Ej. 20 b

V7 I V7

c.119

Ej. 20 c)



I IV II7 III I IV V I

c.125

Ej. 20 d)



I V7 I

En el ejemplo 20 e) se puede observar el registro más agudo que alcanza Sperger en su concierto sonando un arpeggio de Mi bemol mayor (en sonido real), compás 131; comenzando el cierre de la frase final; ésta concluye con una cadencia auténtica cuya última nota (sonando junto con los cuernos) funciona como cesura ya que se conecta con el comienzo del siguiente ritornelo.

c.131

Ej. 20 e)

I IV I V7

c.137

Ej. 20 d)

I V7 I

Segunda intervención solista.

Se pueden observar el primer pasaje de la primera intervención solista pero ahora en la tonalidad de la relativa mayor. (Ej.21a) Posteriormente, en el manejo de la tonalidad mayor, se presenta un pasaje que va hacia la subdominante Ej. 21b) el cual le da un impulso formal destacando el empleo de dobles cuerdas y saltos sobre el acorde, recuerdan al material de la primera intervención. Dicho pasaje anticipa el pasaje virtuoso, tal vez el más complicado del primer movimiento. (Ej. 21c)

Ej.21 a)

c. 185

I V

Ej.21 b) c. 191

V7 I IV I IV

Ej. 21 c) Se puede apreciar en el siguiente ejemplo los primeros tres compases concluyen un segmento anterior, ya que concluye con una semicadencia la cual nos lleva a la tonalidad de la dominante; el silencio actúa como una pausa o *comma* conectando ambos periodos. El discurso posterior; (de los compases 199 al 104) el pasaje *virtuoso* concluye con la cadencia marcada en el ejemplo que desde el compás 104 regresa a la tónica mayor.

c. 196-208

V7 I V I

Ej.21 d)

Después del regreso a la tónica la orquesta se suma a reforzar dicho asentamiento, ésta es a su vez utilizada para separar con mayor fuerza la modulación. Ahora la siguiente cesura modula hacia la tonalidad menor.

c.210

Do menor

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody starts with a rest, then a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a 'gua' marking above the first few notes. The staff ends with a whole note chord. Below the staff, the Roman numerals 'V' and 'V7' are positioned under the first and last measures respectively.

Tercera intervención solista.

Antes de que ocurra la entrada del solista, se presenta la recapitulación del primer tema del ritornelo (ver Ej.1) posteriormente, la entrada del solista presenta la recapitulación desde el segundo tema (ver Ej. 12 c. 67). En la última intervención se observa mayor frecuencia de modulaciones; comenzando con la melodía anteriormente descrita de la primera intervención (c.223 al 243) y seguida de una expansión del material ya presentado.

En los siguientes ejemplos ilustro algunos de los pasajes nuevos que junto con los pasajes ya presentados y con los expandidos recuerdan mucho al ritmo y a la acumulación de tensión de la primera intervención. Ej. 22 a) Encontramos melodías que pueden ser adornadas debido a su repetición, ornamentando la línea melódica o bien aumentando los valores rítmicos o cambiando de octava; Ej. 22 b) la melodía más importante es la que presenta una disposición armónica nueva, presenta el tránsito en diferentes tonalidades (La bemol mayor, fa menor, Mi bemol mayor y concluye en Do menor) después de este movimiento armónico se observa la variedad de temas dentro del margen de tónica a dominante y de regreso a la tónica Ej. 22 c)

Ej. 22 a) c.245

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is highly rhythmic and complex, featuring many beamed notes and rests. Below the staff, the Roman numerals 'V', 'V7', 'I', and 'V7' are positioned under the first, second, third, and fourth measures respectively.

Ej. 22 b) La siguiente melodía transita las tonalidad es de Do menor a Mi bemol mayor, es tal vez el pasaje de mayor fuerza expresiva debido a los inesperados cambios en la armonía, al mismo tiempo y de acuerdo a reglas de buen gusto, hay una cohesión entre los temas presentes en esta melodía y con los expuestos anteriormente. El pasaje es expandido posteriormente por otro par de periodos que acumulan tensión por sus repeticiones y variaciones rítmicas; aún establecidos en un cambio de dominante a tónica, en el modo menor, la riqueza de los tema consiste en el despliegue de técnica del ejecutante solista.

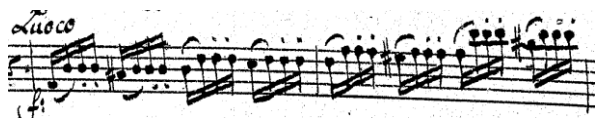
c. 230-247



Pasajes que acumulan tensión. Ej. 22 b1

V I V I

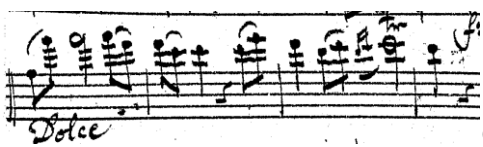
c. 284



Ej. 22 b2

I

c.286

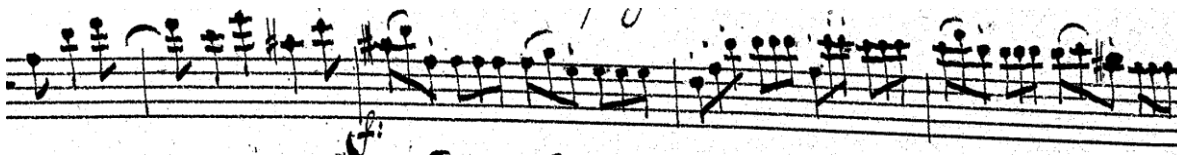


Cadencia conclusiva Ej. 22 b3

I IV7 I V I

c.291

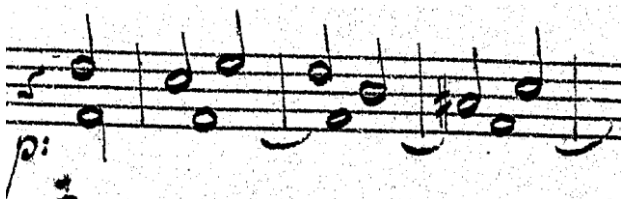
Ej. 22 c1)



I IV V I V7 I V7 I V

c.303

Ej. 22 c2)



I V I V7

Vista general del movimiento.

<u>sección</u>	<u>compases</u>	<u>comentarios</u>
Introducción orquestal, primer ritornelo	compases del 1 al 59.	tema principal distinto al tema solista principal.
Primera parte solista	compases del 59 al 87, I-V Modulación a Mi bemol mayor V I V compases 88 a 138.	
Segundo ritornelo segunda parte de ritornelo	Do menor V I, modulación a relativa mayor IV V VI V VI VII= V/V compases del 138 al 148 V I compases del 149 al 184 V I	
Segunda parte solista	en Mi bemol mayor, compases del 185 al 211 I V, modulación a Do menor, de los	La frase cierra con semicadencia y una fermata de pausa general

	compases 211 al 214	
Tercer ritornelo	compases del 215 al 222. En Do menor I V I	
Tercera parte solista	en Do menor, compases del 223 a 310 V I con modulación a la relativa mayor del compás 244 al 258; modulación al modo menor I= III V7 I de los compases 260 a 264 y nuevamente modulación al relativo mayor en compases 268 a 273; cadencia para modular y concluir en menor en 278 a 289, presentación de 3 últimos temas I V I hasta el 310	
Ritornelo final	310 al 317 III IV V VI II IV V I	

3.1.2 Segundo movimiento: *Andante poco Adagio*

Una característica general en los segundos movimientos de un concierto es que presentan contraste en relación con los movimientos primero y tercero. Cuando el Primer y tercer movimiento presentan un tempo con una velocidad moderadamente rápida o rápida, el segundo movimiento es realizado con una velocidad tranquila o lenta, de una manera más introspectiva generalmente usando un tempo *Adagio* en una medida de compás triple (3/4). (Para J.J. Quantz, un movimiento con la denominación *Andante* pertenece a la categoría de movimientos lentos que se deben de diferenciar con claridad al *Adagio* en que éste último debe tener un carácter más patético; el movimiento interno, en un concierto, demostraba la habilidad expresiva del intérprete).¹⁹³

En éste caso el adjetivo *poco Adagio*¹⁹⁴ le resta solemnidad al movimiento expresivo escrito en dos cuartos, pero mantiene un contraste con respecto a los otros dos movimientos debido a su carácter *galante* a manera de tema y variaciones. Pareciera que Sperger tenía la intención de ofrecer un entretenimiento ligero con sus melodías en cuatro compases que muestran las

¹⁹³ Johann Joachim Quantz. Edward Reilly (trad). “*On playing the flute*”. Boston Northeastern University, segunda edición. 2001. p.165. Quantz también indica, en su método para flauta, que un movimiento lento en 2/4 se toca un poco más rápido que un *Adagio* habitual. Así mismo, el maestro flautista precisa que el intérprete debe juzgar los requerimientos de cada pieza (como la velocidad) según su propio contexto.

¹⁹⁴ David Fallows. “Poco” *New Grove Dictionary of music and musicians*, Vol. 19, Stanley, Sadie (ed.) 2001, p. 933. La palabra *poco* se entiende como “lo contrario a” en este caso, poco *Adagio*.

habilidades del solista en las variaciones con notas rápidas y algunos pasajes con arpeggios quebrados, típicos de la literatura para el contrabajo vienés.

El movimiento comienza con la presentación de la melodía en la suma o repetición de dos periodos; en cada periodo se encuentra un segmento que abre y otro que cierra, a su vez, se puede observar en el siguiente ejemplo el cierre del primer periodo (c. 324 y 325) que utiliza una apoyatura como nota de cesura en la dominante, mientras que en la segunda cadencia se refuerza la caída a la tónica con una escala de la dominante a la tónica. La melodía, al concluir en la misma tonalidad con la que comenzó, se enriquece por estos adornos y se conecta con el siguiente periodo en la tonalidad de la dominante (c. 334).

Ej.1 a) c.318

I IV V I

b) c.323 326

II V7 I IV V

c) c.332



IV V7 I

En la cadencia presentada arriba, se puede observar el adorno con las notas vecinas del compás 332 y la extensión de las notas de la triada tónica en el c. 333. En el Ej. 1. d) se puede apreciar el periodo de 6 compases (tema B) que es insertado entre la frase anterior, comprenden los siete compases desde el 334 al 339 y continúa desde 340 con una repetición de la melodía principal pero ahora usando los primeros dos compases y los últimos dos (318,319 + 324,325). De esta manera está organizado el movimiento; presentando una frase con su repetición, la inserción de una pequeña melodía y el regreso a la melodía principal pero con su cadencia de cierre. Esta frase será intercalada con la entrada de la orquesta antes de regresar a la melodía principal en cada variación.

Ej.1d) c.334



V=I VII I=V I IV V I

Ej. 2 a) c.362



En el ejemplo 2 a) se observa la primera variación de la melodía principal (tema A¹), las variaciones van incrementando el número de notas. Esta melodía puede servir perfectamente para establecer la velocidad promedio del movimiento debido al problema que supone tomar los valores de treintaidosavo muy rápidos o muy lentos. Según L. Mozart, un buen músico puede demostrar el conocimiento de su arte por este tipo de decisiones.

[...] both slow and quick have their degrees and even if the composer have their degrees, and even if the composer endeavors to explain more clearly the speed required by using yet more adjectives and other words, it still remains impossible for him to describe in an exact manner the speed he desires in the performing of the piece. So one has to deduce it from the piece itself, and this it is by which the true worth of a musician can be recognized without fail. Every melodious piece has at least one phrase from which one can recognize quite surely what sort of speed the piece demands. Often, remember this, but know also that for such perception long experience and good judgement are required. Who will contradict me if I count this among the chiefest perfections in the art of music?¹⁹⁵

En el siguiente ejemplo se observa la variación del tema B en el primer segmento (c. 370–374), en el segmento siguiente, (c. 374-378) la frase es expandida al conectarse con la repetición de la variación del tema A, en un segmento de cierre.

Ej. 2 b) c.370



La siguiente variación, (Tema A², Ej.3) muestra un despliegue de la técnica virtuosa característica de J. M. Sperger. Es de notar que el movimiento interno del concierto presenta un carácter contrastante en sí mismo, propone una velocidad moderadamente lenta y al mismo tiempo presenta un contenido de pasajes virtuosos que van incrementando su dificultad en cada variación

¹⁹⁵ Mozart, Leopold. *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. 2nd Ed. Translated by Edith Knocker, London: Oxford University Press, 1951. p. 31.

del tema. De esta manera el compositor escribía obras para demostrar sus mejores habilidades como instrumentista, buscando complacer a sus patrones.

Ej.3 c. 398



Vista general del movimiento.

<u>sección</u>	<u>compases</u>	<u>comentarios</u>
tema A, tema B Tema A Primer ritornelo tema A	compás 318 al 333 I V I del c. 334 a 340V =I VII I=V7 I II V I c. 340 a 343 c. 344 a 349 I V7 I c. 350 a 353 I V	
Segundo ritornelo	c. 354 a 361 I IV V I	
Tema A ¹ Tema B ¹ tema A ¹ Tercer ritornelo tema A ¹	del c. 362 al 369 I II= V/V I= V7 I c.370 a 376 V7 IV7 V7 I c.376 a 379 c. 380 a 385 I VII I= V7 IV V7 I c. 386 a 389	con repetición y con cadencia IV V7 I
Cuarto ritornelo	c. 390 a 397 I V I	
Tema A ² tema B ² tema A ² Quinto ritornelo tema A ²	c. 398 a 405 I V c. 406 al 411 V II7 I V I c. 412 al 415 I V I c. del 416 a 421 c.422 a 425 I V I	con repetición
Repetición del segundo ritornelo	c. 426 a 433 I V7	con cadencia I II V I
Tema A coda	c. 434 al 440 c. 441 al 447 I IV V I	

3.1.3 Tercer movimiento: Rondó Vivace

De acuerdo con la entrada del diccionario Grove realizada por Malcolm Cole, “durante el último cuarto del siglo XVIII, compositores en Viena y en zonas de influencia elaboraban con relativa frecuencia los terceros movimientos, finales de concierto, en forma Rondo. Cuando se trataba de un concierto en modo menor por lo general se evitaba el uso del rondo debido a su carácter alegre y brillante; sin embargo cuando era la elección de los compositores, éstos realizaban el movimiento casi en su totalidad en modo mayor y era medido en tiempo doble (2/4, 6/8, y raramente en C) en sustitución a las variantes del tiempo triple de minueto, medida estandarizada del movimiento rondo. Es característico del movimiento el contenido de episodios con carácter humorístico y con aire de canción popular (pasajes en tresillos)”¹⁹⁶

“Sperger utilizó la forma rondo como final en tres de sus cuatro sonatas y en quince de dieciocho conciertos. Lo anterior es evidencia de que las obras para contrabajo vienés de Sperger no estaban destinadas a un pequeño grupo selecto de escuchas sino que dirigía su música hacia un público diverso tanto de aficionados como conocedores”, esto debido a que el reemplazar movimientos finales con Rondos era una práctica común en los conciertos, así como reemplazar los Adagios con Romances, puesto que el público aceptaba con buena manera dichos movimientos.¹⁹⁷

En palabras de H. CH. Koch, dicha práctica de sustitución de movimientos al buscar “el aplauso”, iba en “detrimento del buen gusto” por lo que advertía a los compositores que fueran cuidadosos:

[...]The majority of concert performers merely aim at displaying mechanical dexterity; far from applying this acquired skill in order to arouse in their listeners beautiful feelings and to gratify them in a noble way, they seek only to call attention to the mechanics of their art; they require from their listeners nothing more than applause of their skill.

If such performers happen to be also composers, it should come as no surprise that they stuff their concertos with nothing but difficulties and passages in fashion, instead of coaxing the hearts of their listeners with beautiful melodies [...] he tries to play only concertos which abound in difficulties [...] and he gradually succumbs to poor taste. Unfortunately, there are places where the performer nowadays

¹⁹⁶ Malcolm S Cole, “Rondo”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 22. Stanley Sadie. (ed.), 2001, pp. 649-656. Baker, Nancy Kovaleff y Christensen Thomas. *Aesthetics and the art of musical composition in the german enlightenment : selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Bent, Ian (ed. gen.), Cambridge University Press, 1995.

¹⁹⁷ Darija Andjelic-Andzakovic. *The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger*. Tesis de maestría, University of Auckland, 2011, p. 80.

may never hope for applause unless his concerto features a romance and a rondo. Thus chance circumstances make evil more universal and gradually drive away good taste.¹⁹⁸

La adaptación de la sonata a la forma rondo usa los temas principales y añade ciertos segmentos para estabilizar la forma. La forma rondo básica, practicada por Hydn y Mozart, es ejemplificada por Koch en su tratado de 1802, y es citada por Anjelic-Anzakovic en su tesis sobre las sonatas de Sperger:

Rondo	Consiste en dos partes, la primera hace una pausa en la dominante (semicadencia) y la segunda hace cadencia en la tónica.
1° couplet	Sección que modula a la tonalidad dominante y cuya cadencia ocurre en la dominante.
Rondo	
2° couplet	En el caso de una obra en tonalidad menor, la sección se elabora en la tónica de la relativa mayor.
Rondo	
(3° couplet)	El rondo puede concluir aquí o bien se expande a un tercer couplet. Algún material del primer couplet es repetido, parte en la tonalidad principal o bien en la dominante, relativa menor, etc. Nuevo material puede existir en tonalidades no presentadas hasta ahora (como en la subdominante).
(Rondo)	

Las secciones que conforman la forma y su definición:

Rondo: se le llama así al tema recurrente que funciona como estribillo.

Couplet: secciones que alternan con el Rondo, normalmente se presentan en alguna tonalidad cercana al Rondo.

¹⁹⁸ Nancy Kovaleff Baker y Christensen Thomas. *Aesthetics and the art of musical composition in the german enlightenment : selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Bent, Ian (ed. gen.), Cambridge University Press, 1995, p. 153.

Cadencias de transición o *Eingang*: Figuras de cadencias cortas que conectan el *couplet* con el *rondo*. También pueden existir periodos de transición entre rondos y couplets.

Los primeros compases del Rondo comienzan con el solista sonando junto a la viola, violonchelo y contrabajo en la tonalidad de Do menor; la parte A o *Rondo*, es repetida enseguida por toda la orquesta y su cadencia concluye con el primer *couplet* en la tonalidad de Mi bemol mayor.

Ej. 1 c.448



I VII7 I VI I

La parte B o *Primer couplet* es elaborado en la relativa mayor, presenta un despliegue de virtuosismo en el pasaje que es tocado con técnica *bariolage* (cuando se toca con la escordatura original).

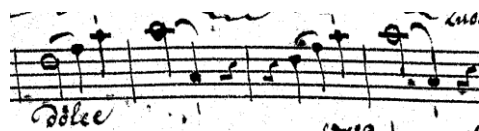
Ej.2 a) c.464



I V7 I V7 I II7 I

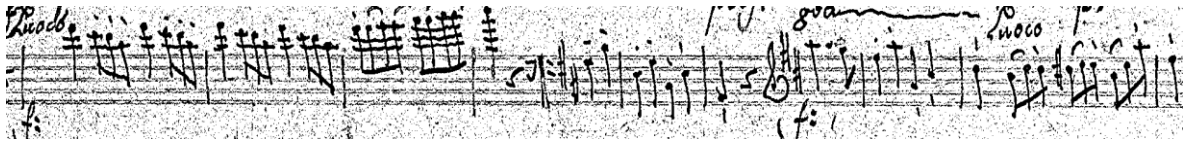
La frase, de 12 compases, es conectada con una cadencia de transición (c. 478 al 483) y es expandida por otro pasaje virtuoso el cual queda enmarcado por la repetición de dicha cadencia de transición (c. 483 al 487).

Ej.2b) c.472



I

Ej.3.a) c.476



I V7 V9 V7 I

En el compás 487, (Ej.3b) se observa un inciso que reitera la transición a la dominante y conecta la frase con otra melodía (c.491-496) misma que regresa a la cadencia de transición del Ej. 3 a) en el compás 496.

Ej. 3b) c.485



I V I V I

Ej. 3c) (c. 491-506)



V7 VII7 I VII7 I V I

Ej.3d) c.498



I V VII7

La cadencia de transición, que enmarcó al couplet, conecta después con la segunda aparición del Rondo el cual es repetido por la orquesta y posteriormente expandido por una sección que modula a la relativa mayor.

c.501

Do menor

Ej.4 d)

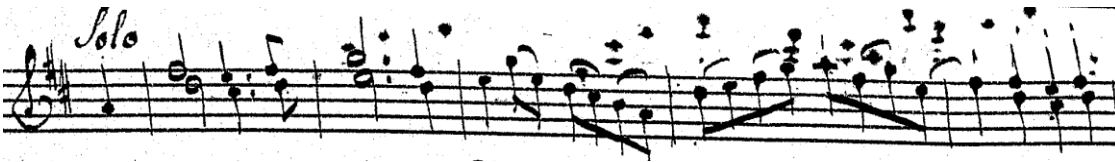


V I II=V

Los pasajes del segundo *couplet* (tema C) presentan distintas melodías y pasajes virtuosos desde la tonalidad mayor.

Ej.4 a)

c. 550



I V7 I

Ej.4b) El siguiente ejemplo es un pasaje que se toca con técnica *bariolage* cuando se usa la escordatura original; es exclusivo de la elaboración del concierto y no tomado de la sonata.

c.568

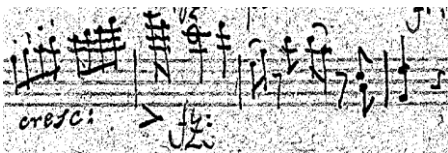


V7 V I V I

Ej. 4 c) La frase es expandida por medio de una cadencia que recuerda al primer movimiento. La primera es una cadencia que marca la transición al modo menor, El arpeggio en la cadencia que puede observarse en el compás 579 también ocurre en el primer movimiento. (ver cap. 3.1.1 e. 20 e). Enmarcan un segmento análogo al primer *couplet* (el arpeggio de la triada del primer grado, ver ej. 2 b) pero presentada ahora en la tonalidad menor. Ej. 4 d)

c.574

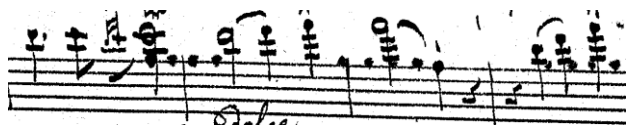
Do menor



I V7 I VI II=V/VI V

Ej.4d)

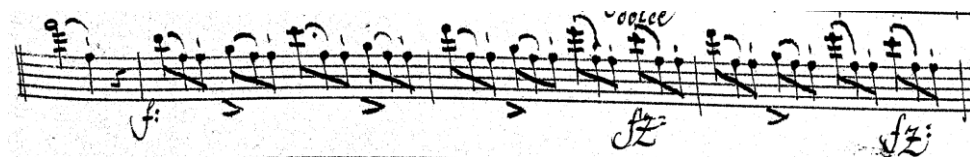
c.584



I

Ej. 5. La melodía antecede al último pasaje virtuoso (se toca con técnica *bariolage* en la escordatura original) que es tomado de la sonata.

c.588



V I V I V7 I V7

Vista general del movimiento.

sección	compases	comentarios
Primer Rondo o tema A, Solo	c. 448 al 455. I V I	
Primer Rondo o tema A, tutti	c. 456 463 I IV V I	
Tema B o Couplet y Solo	c.464 a 503 V I	en Mi bemol mayor,:
Tema B, Tutti	c504 a 510 I V	en Do menor
Segundo Rondo, repetición de tema A, Solo	c. 511 a 518 I V I	
Segundo Rondo, tutti,	c. 519 a 549 I IV V I	Tutti con nuevo material
Tema C o Couplet	c. 550 a 609 I V I	en Mi bemol mayor
Tema C, tutti	c.610 al 616. I V I	Tutti en Do menor
Tercer Rondo, tema A	c. 617 al 625 I V I	
Nuevo final del Rondo	c.625 al 627	
Coda, tutti	c. 628 al 644 I IV V I	comienza con el material secundario, no con el rondo

3.2 Análisis comparativo: El concierto para contrabajo n.18 en Do menor y su relación con la sonata en Si menor para contrabajo y violonchelo

La sonata en Si menor es una pieza que destaca, de entre las 4 sonatas que escribió Sperger, por ser la única en modo menor y con un violonchelo acompañando al contrabajo. “Sperger proporcionó a esta obra un carácter mucho más contemplativo (a comparación del carácter ligero de las otras sonatas) especialmente en sus movimientos primero y tercero”. El manuscrito de la sonata está fechada *Anno 1790*.¹⁹⁹

Sus últimos dos conciertos fueron compuestos usando material de dicha sonata, para el concierto n.17 en Si bemol mayor (1805) usó el movimiento interno y para el n.18 en Do menor (1807) los movimientos externos. Durante ese período Sperger trabajó en la corte de Ludwiglust.

En la época se acostumbraba reusar material, ya para tocarse sin requerir de toda una orquesta o bien, que pudiera sencillamente expandirse como un concierto, la práctica era común entre compositores; era perfectamente lógico volver a usar pasajes que lucen la destreza y habilidad técnica.²⁰⁰

Ninguno de los movimientos adaptados a los conciertos aparece en la tonalidad de la sonata, el cambio de tonalidad tiene que ver con el uso de la escordatura para tocar medio tono más agudo. Para el concierto n.17, en Si bemol mayor, obtendrá de la sonata un segundo movimiento en la subdominante Mi bemol mayor, para el concierto n.18 el tono será la fundamental, do menor en el los movimientos primero y tercero.

El concierto presenta una expansión de algunos de las frases de la sonata, así como melodías exclusivas de los ritornelos en los *tuttis* orquestales. Toda la introducción orquestal es propia del concierto.

El primer tema del solo en el concierto es adaptado de la sonata. En la sonata, este tema está conformado por un segmento de cuatro compases que es respondido por un inciso de dos compases conectados por *comma* a otros cuatro compases para cerrar la frase (Ej1). El concierto, a diferencia de la sonata, presenta dos periodos de ocho compases que son respondidos por una frase de quince compases en la primera y en la segunda parte solista, cuando recurre al modo mayor.

¹⁹⁹ Andjelic-Andzakovic. *The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger*. Tesis de maestría, University of Auckland, 2011, p. 69.

²⁰⁰ *Ibidem*. p. 69.

Ej.1

Allegro moderato.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The top staff is labeled 'S' and begins with a dynamic marking of *f*. It contains several measures of music with slurs and accents. The bottom staff is marked with a circled '1' and contains a sequence of notes with slurs and accents. A page number '201' is visible at the bottom right of the second staff.

Las principales áreas tonales son las mismas en ambas obras, la sonata y el concierto. En este último, luego de modular a la relativa mayor, el regreso a la tónica menor no está marcado por la recapitulación del solo de contrabajo, sino por el tema del primer ritornelo, (la primera frase del concierto) y el segundo tema del solo. En el siguiente ejemplo se puede observar la recapitulación en la sonata.

Ej.2

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The top staff is marked with 'arco' and contains a few notes with dynamic markings *f* and *fx*. The bottom staff is marked with a circled '110' and contains a sequence of notes with slurs and accents. A page number '202' is visible at the bottom left of the second staff.

Muchos pasajes del primer movimiento del concierto son tomados de la sonata presentando alteraciones mínimas, otros pasajes están basados en el material de la sonata, pero como es el caso del tema principal, estos son alterados o expandidos en el concierto. Algunos ejemplos de pasajes idénticos o con mínima alteración en la sonata y el concierto son:

²⁰¹ Ejemplo tomado de: Rudolf Malaric y Paul Mucke. *Johann Matthias Sperger Konzert a Moll*, Verlag Doblinger, Viena-Munich, 1951.

²⁰² Andjelic-Andzakovic. *Op. cit.*, p. 69.

- El motivo en tresillos que se toca con técnica *bariolage* con la escordatura original (véase Ej.16 en capítulo 3.1.1).Este pasaje se repite en los compases 241-243 (compárese con el Ej.1 en capítulo 4.1).
- Última frase en modo mayor de la tercera intervención solista (véase Ej. 22b, c.238 y Ej. 22b1 en capítulo 3.1.1)
- Al final de la tercera intervención solista, c.303-307 (véase Ej. 22 c, c1 c.293 c2, c.303 en capítulo 3.1.1)

La sonata en Si menor es la única de las cuatro existentes que no concluye con un movimiento rondo-finale, sin embargo el movimiento es elaborado en forma Rondo para el concierto. Todos los temas principales del movimiento final de la sonata son utilizados y hay poca diferencia en su elaboración, Algunos ejemplos son:

- El pasaje corresponde a la entrada del solo, primer *couplet*, cuando modula al modo mayor (véase Ej. 2 en capítulo 3.1.3).
- El segundo *couplet*, la entrada del solo es tomada con pequeñas diferencias. (ver Ej. 4a en capítulo 3.1.3).

4 Ediciones

Durante la década de 1950 se publicaron obras para contrabajo pertenecientes al clasicismo vienés entre las que se encuentra el *Konzert in a-moll* atribuido a Sperger.²⁰³ Se trata de una versión realizada por Rudolf Malaric a partir de la *Sonata en Si menor para contrabajo y violonchelo*, en la que el editor sólo cambia la tonalidad. En la edición citada, aparece un acompañamiento al piano realizado por Paul Mucke, a partir de la única voz de la que consta el acompañamiento original. Las versiones de obras adaptadas para el contrabajo moderno con acompañamiento al piano fueron práctica común en la década de 1950, siendo Malaric un pionero de dicha práctica. Este tipo de trabajos fue posteriormente criticado por músicos y musicólogos ya que las intervenciones editoriales, no sólo alejaban de la música su espíritu y estructura originales, si no que presentaban versiones de poca utilidad práctica y algunas veces intocables. Por estas razones, los intérpretes decidieron acudir a los manuscritos originales en vista de los múltiples problemas que estas ediciones planteaban al carecer de un sistema crítico-editorial adecuado.

²⁰³ Rudolf Malaric y Paul Mucke. *Johann Matthias Sperger Konzert a Moll*, Verlag Doblinger, Viena-Munich, 1951.

Actualmente, este tipo de ediciones ha caído en un relativo olvido, debido al creciente interés sobre los manuscritos originales, afinaciones históricas en la música antigua, el auge de la construcción de réplicas de instrumentos de la época y la investigación de los métodos y tratados históricos. La interpretación llamada histórica, según Robert Donington, es el planteamiento más adecuado para comunicar la esencia de una obra de cualquier época:

There is a place of transcriptions which are genuine marriage of two musical personalities across the generations: the product is a new and often interesting work. But in ordinary performance, music of whatever generation will sound more effective and more moving when we make every reasonable attempt to present it under its original conditions of performance. If we want to share in a composer's experience we have to carry out his intentions.²⁰⁴

Las ediciones de la música para contrabajo vienés han sido, desde finales del siglo XX, cambiadas en su aproximación. Si bien siguen consistiendo en adaptaciones para el contrabajo moderno, además de la música impresa, su publicación ofrece un cuerpo de texto que nos guía sobre los lugares en donde se realizan cambios a la escritura original. Dicho aparato crítico pretende clarificar las intervenciones hechas al texto musical a través de la evidencia presentada por la incompatibilidad en los sistemas de afinación y las simplificaciones y ajustes derivados de la confrontación de sistemas. Además ofrecen soluciones a los problemas técnicos derivados de dichas adaptaciones.²⁰⁵

Dicha actitud crítica hacia las fuentes originales permite un entendimiento más profundo de la música y su acercamiento instrumental que el logrado con las ediciones de Malaric, quien alteraba el texto original o proponía una *scordatura* determinada, sin dar explicaciones o justificaciones de sus decisiones.²⁰⁶

Recientemente, Klaus Trumpf presentó su versión del concierto n.18 en Do menor de Sperger. Antes había publicado las 4 sonatas de Sperger, junto con otras obras del periodo. Dichas obras fueron reelaboradas para tocarse con el contrabajo afinado por cuartas con afinación solista y con acompañamiento para piano. Son trabajos que procuran la practicidad y accesibilidad para

²⁰⁴ Robert Donington. *The interpretation of early music*, W. W. Norton & company, USA, 1992, pp. 87-88.

²⁰⁵ Un ejemplo de las ediciones críticas de finales del s. XX, que se relacionan con el repertorio referido en el presente texto, son las versiones Urtext de Tobias Glöckler, hechas a partir de los manuscritos depositados en *Gesellschaft der Musikfreunde*, en Viena, publicadas en la editorial G. Henle Verlag en colaboración con Breitkopf & Härte.

²⁰⁶ Klaus Trumpf. "The publisher's responsibility", en *Sperger Forum V*, vol. 5, mayo, 2012, p. 60. Malaric escribe que la música original que usó para su edición del *Konzert in a moll*, se tocaba con una *scordatura* (Sol- Si-mi- sol- si) pero no ofrece pruebas que corroboren el empleo de dicha afinación (ver cap.4.1).

incluirse en el repertorio y que, a diferencia del trabajo de Malaric, las adaptaciones para el instrumento moderno siguen criterios de estilo, con el fin de hacer patente la obra de Sperger. Trumpf no pretende hacer una edición para ser tocada con la afinación histórica, sino que dirige algunos criterios de interpretación que intentan una simplificación o adaptación de la obra, tanto en el piano como en el contrabajo, para posibilitar la ejecución de algunos pasajes. Estos cambios incluyen: el cambio de registro; el uso de ornamentos; la inclusión de dinámicas; y la homogenización de las articulaciones.

4.1 La edición de Rudolf Malaric del concierto para contrabajo n. 18 en Do menor

In the days before the broad interest in original tunings etc., Malaric was trying to bring to light these forgotten pieces, and was trying (often not successfully) to arrange them for contemporary orchestra/solo bass. I feel that judgement of these pieces should be seen in that light, that they were an early attempt to make bassists aware of this body of literature. Nowadays of course we wouldn't play these versions.²⁰⁷

Rudolf Malaric, editor y contrabajista, fue pionero durante los años de 1950 a 1960 en la divulgación de los archivos de la biblioteca nacional Mecklenburg–Vorpommern, Alemania, y en particular de la música de Sperger. Es de notar que, a pesar del conocimiento de Malaric del único concierto de Sperger en modo menor y su relación con el material de la sonata en Si menor, haya decidido utilizar esta última como base para la elaboración de la pieza que denominó *Konzert a–moll* y que publicó atribuyendo la autoría a Sperger.

En una breve semblanza de la obra, Malaric escribe:

Das vorliegende Konzert geht zurück auf eine Sonate in h-Moll für Kontrabass und Violoncello; der Kontrabass ist gestimmt h-g-e-H-G. Das Werk existiert auch als Sonate für 2 Kontrabässe in der genannten Stimmung. Von Paul Mucke (1893-1967) stammt die Einrichtung als Konzert für Kontrabass und Streichorchester in a-Moll und die dazugehörige Fassung für Kontrabass und Klavier, wobei Mucke

²⁰⁷ Opinión de Wilmer Faucet, profesional del contrabajo vienés, expresada en la discusión sobre el origen de una sonata en Mi menor para *violone* de K. Dittersdorff. <https://www.facebook.com/groups/35742123514/> fecha de publicación 14 de mayo de 2014. Última visita el 06 de mayo del 2015. 26/04/2015.

der heute international angewendeten Stimmung a-e-H-FIS Rechnung trägt. Spergers Konzert in c-Moll für die Stimmung c'-a-fis-c-A verwendet zum Teil das gleiche thematische Material; die Orchesterbesetzung lautet: 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner in C, Streicher.²⁰⁸

Como se ha mencionado anteriormente en el análisis comparativo, Sperger solo tuvo un concierto en tonalidad menor, por lo que salta a la vista la tonalidad de la obra que presenta Malaric. Al comparar el manuscrito original del concierto con la edición del editor Austriaco, la elaboración de la música a partir de la sonata en Si menor se hace evidente.

El concierto en Do menor, junto con otras obras publicadas por la editorial mencionada contribuyó a hacer confusa la práctica histórica del contrabajo vienés. De dicha semblanza se desprenden varias confusiones, como las diferencias entre la sonata y el concierto, además de la escordatura con la que se tocaba. Según Klaus Trumpf entre las obras editadas por Malaric, demuestra el desconocimiento sobre la escordatura original y llegó a publicar música intocable a lo que además, según Trumpf, se culpó a Sperger por ello.²⁰⁹

Al desconocer sobre el sistema de afinación del instrumento para el que fue pensado, Malaric opta por cambiar de tonalidad. Es falso que el concierto en Do menor haya sido compuesto para tocarse con la afinación que usaría Paul Mucke: La do fa# la do' y falso también que la sonata se tocaba con la escordatura SOL, SI, mi sol si. Actualmente se conocen un par de obras compuestas por Sperger que usaban una variante de la afinación vienesa, el *concierto n. 4 en Fa mayor* y *Romanze per il Contraviolone*, tal vez la afinación más semejante a la usada por Mucke (Do-fa-la-do'). De acuerdo con Trumpf, cualquier investigador con un poco de pericia y vocación por la investigación asociaría la práctica de la afinación vienesa con los acordes escritos en el manuscrito original.²¹⁰

En el caso del concierto en La menor editado por Malaric, la transposición ayuda a resolver ciertos pasajes característicos en la música para contrabajo vienés. La música se lee en la tonalidad de Sol menor para que al momento de tocar con unas cuerdas para solista suene un tono más agudo y más brillante, toda la música escrita se puede tocar.

²⁰⁸ Ver apéndice n.3.

²⁰⁹ Como en la obra "Romanza per il Contraviolone", Malaric publicó arpeggios que son intocables en la afinación por cuartas. Cfr. Trumpf, Klaus. "The publisher's responsibility". Sperger Forum V 2010, pp. 58-60.

²¹⁰ *Ibidem.* p. 60.

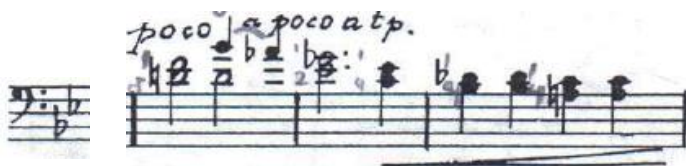
La obra editada por Malaric y arreglada por Paul Mucke es la sonata en Si menor para contrabajo y violonchelo pero reelaborada y rebautizada como concierto en La menor. Usa los tres movimientos de la sonata con sus pasajes característicos es decir, que a diferencia del concierto, la sonata no presenta todos los temas que ocurren en el concierto, y al igual que la sonata, figuran el segundo movimiento *Adagio cantabile* y el tercero, *Allegro-Finale*.

A continuación presento algunos ejemplos que ilustran las modificaciones hechas por Malaric así como las características de su edición: colocación de dinámicas de matiz, escritura *moderna* en la que la lectura para el contrabajo se lee una octava más aguda de lo que suena cuando usa clave de Sol, Fa o Do en cuarta línea, signos de octavas y algunas indicaciones de cambio de tempo.

Ej.1



Ej.2



Ej.3



El acompañamiento elaborado por Mucke también parte del acompañamiento original (parte del violonchelo) y sirve de soporte armónico en los pasajes simplificados.

La manera en que se editó la música del concierto y otras obras suscitaron una serie de confusiones para los intérpretes de siguientes generaciones quienes no tenían la facilidad de consultar al archivo de Shwerin directamente e indagaban sobre el origen de ciertas partituras. El trabajo de Malaric es una colección de libres adaptaciones desde manuscritos originales para el contrabajo moderno, un conjunto de nuevas obras a partir de las existentes, por ejemplo en otra obra la “Sonata en Mi mayor” resulta ser una transcripción de diferentes sonatas *per violine et basso*, además puso por fecha de composición el año de 1876 lo cual es una gran mentira ya Sperger vivió hasta 1812.²¹¹

En el año de 1967 Alfred Planyavsky ya denunciaba en la revista “Das orchester” esta práctica “errónea e insuficiente” y según Trumpf aún en el año 1988, Malaric declaró que la Editorial tenía un contrato *con el compositor* (el mismo Malaric); dicho contrato no fue cancelado debido a su mal estado de salud. Las críticas no hicieron cambiar la situación de estas publicaciones y la venta de sus arreglos y adaptaciones fueron cayendo y quedaron en un relativo olvido, junto con el nombre de Sperger.²¹²

El problema actual de sus ediciones no es la alteración de las obras, ya que estas responden a necesidades interpretativas y musicales (la música impresa es legible, ideal para la práctica de concierto). El problema es la publicación y divulgación de la música sin un contexto que informe el origen y en qué medida la música fue alterada del original; algunas de sus publicaciones se intitulan obras “para Violone” aunque se trate de una adaptación del violín hecha para contrabajo.²¹³

En general, se espera de un editor que vierta la información prudente sobre las fuentes originales, advirtiendo a intérpretes y público interesado sobre la situación en que se presenta la música, que en este caso Malaric, con muy buenas intenciones de divulgación del repertorio para contrabajo vienés no está a la altura de las necesidades actuales de difusión y práctica del repertorio del

²¹¹ El catálogo de obras editadas y publicadas por Malaric se encuentra depositado en la Universidad Mozarteum, Salzburgo. Acerca de los comentarios de Trumpf sobre la Sonata en Mi mayor de Sperger editada por Malaric ver Trumpf, Klaus. *Ibidem*. p.60

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Por ejemplo la publicación de una obra de Karl Ditters V. Dittersdorff, “Sonate in E minore fur Violone und Cembalo”. Arr. Rudolf Malaric. Musikverlag Ludwig Doblinger. K.G. Wien. Es una adaptación de una Sonata para violín en Mi bemol mayor.

contrabajo vienés. La editorial Verlag Doblinger fue también poco profesional por dejar pasar estas situaciones.

Cabe señalar que una parte importante del legado de Sperger se centra en la creatividad de las composiciones para contrabajo vienés; los arpeggios, dobles cuerdas, un registro de poco más de 5 octavas, todo esto representa el ingenio del compositor y forma parte de la literatura del contrabajo que se perdió en las ediciones de Malaric, así, mucha música publicada presenta serias transformaciones.²¹⁴

Un foro de discusión sobre puntos de vista sobre el uso de la *scordatura* para solo contra la orquestal, publicado en la revista Bass World en 1975, revela la práctica que se vivía a casi veinte años después de la publicación de las primeras obras del archivo de Schwerin adaptadas para contrabajo y piano y la posición de Malaric al respecto. Es de notar que el editor austriaco dice conocer la escordatura vienesa y curiosamente presenta una actitud seria con respecto a la edición de partituras:

I am strongly against transcriptions and original compositions being transposed downward because there are enough fools who don't understand (or don't want to) how the orchestral tuning works and that, for solo, this tuning doesn't sound! Whoever chooses to play in this tuning could become an involuntary comedian.

The double bass of today is a descendant of the Violone ! The tuning of the violone FA-LA-re fa# la. Bears the closest relation to the solo-tuning. FA#-SI-mi-la. The Capuzzi Concerto is, for example, to sound as it is written. Indeed, in 1750 there was no double bass at this tuning! (MI)-LA-re-sol Thus; the edition with the latter tuning is nonsense! Furthermore, orchestral basses in this work are for the most part a fourth or fifth higher than the solo bass which sounds just awful.

Therefore, if anyone wants to edit bass music, one must not only be able to perform on the bass but one must have a musical education in order to recognize the dangers and know the historical reasons.²¹⁵

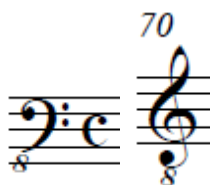
²¹⁴ Editó “3 sonatas de Sperger en Re mayor” en el año 1959 elaboradas con acompañamiento al piano a partir del instrumento acompañante que aparece en el manuscrito original, la viola.

²¹⁵ Panyavsky, Alfred, Et. Al. en Sankey, Stuart “Orchestral vs Solo Tuning A Forum” *International Society of Bassists*. Vol. I, no. 4, 1975, p. 75.

4.2 La edición de Klaus Trumpf/ Miloslav Gajdos del concierto n. 18 (T18) en Si menor y la sonata en Si menor para contrabajo y violonchelo

Este trabajo fue publicado con el propósito de convocar a jóvenes contrabajistas para participar en el concurso “J.M. Sperger”, en noviembre del 2014. La partitura sigue al manuscrito original del concierto y adapta casi en su totalidad el primer y tercer movimiento.

Las diferencias con respecto al concierto original se derivan de la transposición de tonalidad y la integración del segundo movimiento de la sonata. Sobresale la escritura que precisa la tesitura del registro del contrabajo, usando claves de Sol y de Fa indicando que el sonido real es una octava debajo de lo que se lee.



La partitura cuenta con la adición de algunos ornamentos en las melodías del contrabajo como mordentes y grupetos, que en el manuscrito original no existen. Cambio de articulaciones; cuando en el manuscrito original aparecen rayas, en ésta versión se utilizan exclusivamente puntos; en algunas frases las notas originalmente ligadas aparecen separadas. La escritura está especialmente cuidada para el contrabajista moderno con afinación por cuartas. Tomemos por ejemplo la primera intervención solista en comparación con el manuscrito original:

Versión de Klaus Trumpf:



Manuscrito:



Obsérvese los cambios de escritura de la edición de Trumpf, primer compas no presenta ligaduras ni raya de staccato en la nota con valor de cuarto, información importante para un instrumentista de la época. El manuscrito es una puerta a la manera particular de Sperger de escribir música para

explotar sus habilidades por medio de su instrumento. Enseguida, la clave de sol aparece cuando el registro del contrabajo sube, como se escribe modernamente; el sonido real es una octava debajo de lo escrito y no como la escritura original que suena dos octavas debajo de lo escrito.

En el siguiente ejemplo añade el símbolo de *Piano* y cambia el trino por un grupeto, las articulaciones presentan cambios como el cuarto tiempo del primer compás en el que las notas escritas originalmente separadas, son ligadas y articuladas con portamento, al contrario del siguiente grupo de tres octavos en compás posterior, cuyo portamento es sustraído:



También presenta una elaboración ornamentada de la línea melódica, algunas líneas de dinámica añadidas, En otros lugares se omiten indicaciones de carácter, por ejemplo, las indicaciones 'dolce' y 'tenutto' que aparecen en el original, son omitidas en esta versión. Se agregan indicaciones de dirección de arco e indicaciones de matiz como la indicación *crescendo*.



Cambio de octavas en pasajes donde originalmente están marcadas para tocarse una octava arriba de lo escrito. Aunque este tipo de cambios al original son deseables siempre y cuando demuestre el intérprete un *buen gusto*, de acuerdo al estilo, no tenemos información desde la partitura acerca

del criterio de dichos cambios, salvo el marco en el que se presenta una obra para concurso. La obra, editada bajo ese contexto, es elaborada para tocarse con afinación por cuartas, se entiende que está dirigido para el estándar de intérpretes jóvenes del contrabajo que no forzosamente conozcan la afinación vienesa.

En el siguiente ejemplo se puede apreciar, en el primer sistema, que a la primera nota se le añade una nota adicional para sonar al mismo tiempo. Debido a la tonalidad en la que se prepara la edición, esta permite cierto juego de posiciones que favorecen la inclusión de terceras (típico del lenguaje del violone vienes), tal decisión corresponde a una necesidad musical por lo que, siendo una alteración al manuscrito original, mantiene una coherencia estética con la obra en su conjunto.



El segundo movimiento es tomado de la sonata para contrabajo y violonchelo, parecida al trabajo realizado con la sonata tanto por Malaric como por el mismo Trumpf. En esta versión del concierto se incluyen 3 cadenzas, una para cada movimiento, escritas por Miloslav Gajdos las cuales exigen un alto nivel técnico para resolver la música.

El tercer movimiento al igual que el primero es tomado del manuscrito original y presenta los mismos criterios de edición ya mencionados para los movimientos anteriores.

Esta obra se debe tocar como está indicado en la partitura, con afinación solista: FA# SI mi la; la parte del contrabajo se lee en La menor, pero el sonido real es Si menor.

Al igual que en el caso de Malaric, la tonalidad en la que trabajaron ambos editores cuida evitar posiciones muy altas en la caja y aprovechar armónicos naturales y algunas cuerdas al aire, esto

permite que la transposición de la música del acompañamiento orquestal no sufra muchos cambios desde el original.

4.3 El manuscrito original depositado en la Landesbibliothek Meckelenburg-Vorpommern en Schwerin, Alemania

La partitura consta de partes individuales de cada instrumento: dos cornos, dos oboes, dos fagotes, violín primero, segundo, viola, *basso* (que comprende al violonchelo y al contrabajo, y contrabajo *ripieno*).

Es imposible precisar con absoluta certeza quién fue la persona que escribió el manuscrito del concierto, y aún los demás documentos de la colección en Schwerin, pero se especula que fue el mismo Sperger quien mantuvo un documento original, ya que él mismo trabajó como copista durante algún tiempo en Viena.²¹⁶



A veces ocurren pequeñas inconsistencias, en mi opinión, probablemente debido a un margen de error humano o [premura] con la que se elaboró el manuscrito. Podemos encontrar ligaduras, por ejemplo, que parecieran indicar un agrupamiento de 3 notas cuando quiere agrupar 4, situación típica en otros manuscritos de Sperger.²¹⁷

Ejemplo tomado del manuscrito primer movimiento, de arriba hacia abajo se lee oboe primero, segundo y fagot primero.

En la parte del corno primero el primer movimiento aparece titulado *Sinfonía* y no *Concerto* como en otras partes del resto de los instrumentos, de hecho, el título solo aparecen en las partes de viola, violines y corno. Ej:

²¹⁶ Igor Pecevsky. http://www.viennesetuning.com/a_4_composers/sperger_jm/index.htm Última visita el 12 de mayo de 2015.

²¹⁷ LeCompte. <http://www.viennesetuning.blogspot.mx/> última visita el 12 de mayo de 2015. La escritura de ligaduras agrupando notas comúnmente aparecen con todo tipo de inconsistencias sugiriendo una caligrafía que se acompañaba de errores humanos.

Sinfonia.

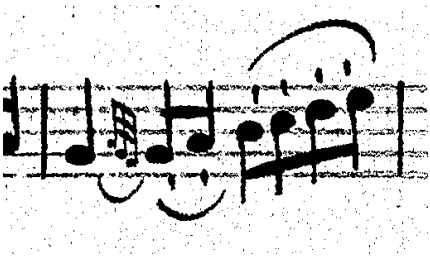
*Allegro
Majestoso.*

En la parte del score del tercer movimiento, la melodía principal que hace el contrabajo aparece doblada con el violín primero aunque aparecen compases con tachaduras, una corrección, en la que el violín comienza una melodía, cambiado por un ritmo incorporado al acompañamiento. En el ejemplo se leen los dos primeros violines:



Uniformidad en la expresión de ornamentos: en las partes individuales del violín primero y del oboe primero aparecen algunos segmentos donde suena al unísono con el contrabajo solista pero en el caso de los ornamentos estos ocurren diferentes para cada voz, en la presente edición se mantiene lo escrito en el facsímil, de esa manera propongo la toma de decisión sobre uno de los diferentes ornamentos posibles para posteriormente unificarse en la interpretación.

Violín primero, en la cadencia al final de la segunda intervención solista.

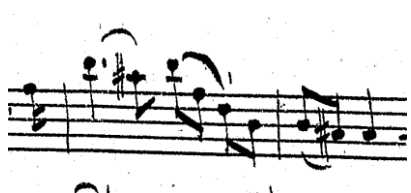


Contrabajo solista en la misma cadencia:



Inconsistencias en la escritura de la parte del contrabajo solista con respecto al score: En la primera exposición solista, una ligadura cubre el tercer y parte del cuarto tiempo del compás 61 (parte de contrabajo), mientras que en el score (la parte orquestal) la ligadura cubre solo dos notas. Le Compte, intérprete del contrabajo vienés, comenta que el símbolo de raya (cuña) o staccato sobre una nota, sirve para separar dicha nota de un grupo de notas ligadas por lo que en este caso se puede concluir que hay que tocar dos octavos ligados en el tercer tiempo y dos separados en el cuarto tiempo.²¹⁸

Ejemplo en la parte individual:



Ejemplo en el Score



En este caso podemos considerar elegir la escritura de la parte orquestal por sobre la parte individual poniendo como criterio que a igualdad de pasajes, igualdad de articulaciones. Es decir que, en el regreso al tema en la dominante donde aparece el mismo tema, está escrito igual que en la exposición. Sin embargo, se ha considerado en casos similares, la posibilidad de que Sperger intencionalmente escribiera dos articulaciones, para presentar diversidad en su ejecución.²¹⁹

Encontramos digitaciones en la parte del contrabajo solista aunque una mejor comprensión sobre su uso podría seguirse al interpretarse con la escordatura original.

²¹⁸ Le Compte. "The Vanhal concerto" <http://www.viennesetuning.blogspot.de/> última visita el 04 de mayo de 2015.

²¹⁹ *Ibidem*.

Ejemplo en el score:



Ejemplo en la parte individual



De acuerdo con Oliver Brown, en los manuscritos, quedan enormes áreas de incertidumbre pues la manera de escribir que le sirve aun compositor resulta ser contrario al empleo que hace otro compositor, o bien, dentro del catálogo de obras de alguno, su escritura puede variar, por ejemplo, el uso de un símbolo de ornamentación. Sumado a esto, siempre hubo la expectativa, y a veces el requerimiento de que el intérprete excelso pudiera, a partir de una lectura estricta de la escritura del compositor, emplear en algún grado cierta distorsión rítmica, fraseo expresivo, dinámicas suplementarias y acentuación en conjunto con otros elementos que siempre han figurado como *tener musicalidad* en la ejecución.²²⁰

La música del presente concierto parara contrabajo vienés fue creada desde la perspectiva de un intérprete (tal vez el mayor exponente de la región en la época) y compositor, es decir, tomó en cuenta las posibilidades sonoras del instrumento a partir de sus propias características considerando ventajas y desventajas. La elaboración de una edición sobre ésta música responde a fin de cuentas al interés por llevar a la práctica el concierto. Una de las razones por lo que esto no ha ocurrido es debido al relativo olvido de este repertorio. En ninguna de las ediciones hasta ahora publicadas figura el segundo movimiento original del concierto, en vez de esto se incluye el movimiento intermedio de la sonata en Si menor, probablemente para así evitar las dobles cuerdas del original segundo movimiento.

Algunos problemas para descifrar el manuscrito se muestran a continuación: Una parte de la melodía del contrabajo revela la consecuente forma de escritura que el copista hace de la partitura completa (ej. 1.) con respecto a las partes individuales (ej. 2.): lo que normalmente aparece escrito en una parte, se repite en la otra, o bien, ocurre de igual manera en la otra parte. En el siguiente ejemplo, el compositor deliberadamente colocó una ligadura en medio

²²⁰ Clive Brown. *Classical & Romantic performance practice 1750 – 1900*. Oxford University Press. 1999. p. 2.

de un compás y enseguida una ligadura sobre las siguientes dos notas, las siguientes dos notas ligadas significan algún cambio de articulación con respecto a las notas separadas. Las ligaduras que suman el valor de notas haciendo un solo sonido, se tocarían probablemente dejando un armónico mientras el siguiente sonido se toca en otra cuerda, permitiendo un efecto de resonancia *dulce*.



Ej.1



Ej.2

En contraste, ejemplos de inconsistencia entre parte orquestal y parte individual son los siguientes ejemplos, 3 y 4 respectivamente. En estos casos, los símbolos de *staccato*, la articulación escrita como puntos sobre los tresillos, no aparece igual. Los compases pertenecen a la tercera intervención solista del primer movimiento.

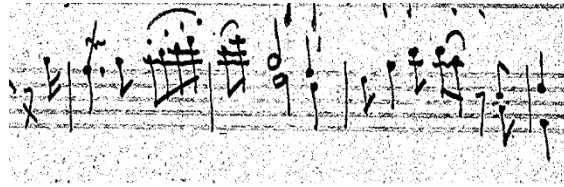


Ej.3

Ej.4



Manera de escribir los adornos trino y grupeto. (Ej.5: partitura completa, Ej.6: parte individual, ej 7: parte completa.)



Ej.5

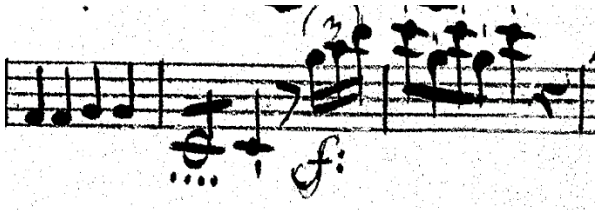
Ej.6



Ej.7

Distinción entre articulaciones: puntos debajo de la blanca y raya en la siguiente nota. Abajo, a notarse el empleo del staccato y su distinción entre notas que no lo llevan. Demuestra el uso meticulouso de dos articulaciones.

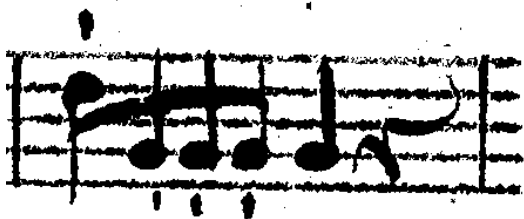
a)



b)



c)



En el caso de los ejemplos b) y c) pertenecen al mismo pasaje, el primero tocado por el contrabajo *ripieno* y el segundo por el corno primero. Algunos editores consideran que puede interpretarse como la especificación de que el compositor requiere una articulación diferente para los instrumentos diferentes, sin embargo otros editores consideran que hay poco cuidado en la escritura (hasta descuido) lo que da por resultado cierta ambigüedad para diferenciar las articulaciones; por ese motivo optan por unificar las articulaciones usando solamente puntos.²²¹

Al respecto, LeCompte comenta que es común encontrar en las partes orquestales o en las partes de los instrumentos *ripieno* poco detalle o bien inconsistencias con respecto a otros instrumentos y lo atribuye a que en la práctica cotidiana “no había mucho tiempo para detallar las partituras” y que “muchas decisiones sobre golpes de arcos se tomaban en los ensayos por el jefe de orquesta, muchas veces en colaboración con el compositor, y los *ripienistas* seguían las indicaciones de los superiores”.²²²

Actually, in most Tutti parts of that period we find very few (if any) indications of bowings, fingerings or other. Musicians intimately knew the style of music they played every day, and all its articulation and bowing possibilities. They were used to following the leader. And very often there was simply no time to pencil in a lot of indications. The best source of information is often the **Violino Principale** part, the part of the orchestra leader.²²³

²²¹ Mark Foley., *Critical and modern double bass performing editions of a violone concerto by J.M. Sperger*. Tesis de doctorado, Indiana University, 2008. p 29 En la edición crítica del concierto n.11 de Sperger realizada por Mark Foley, propone usar rayas y puntos, usando las rayas (aparecen para separar frases, o indicar notas fuera de un grupo de notas ligadas) para indicar la articulación que separa el arco de la cuerda y los puntos para indicar sonido ligeramente más largo que el de la raya pero espaciado entre notas y con el arco sobre la cuerda.

²²² LeCompte. loc. cit.

²²³ *Ibidem*.

A la siguiente hoja el encontramos una indicación más.

Dirige el violon, con un alligro y sostenuto il.

The image shows a handwritten musical score for violin and piano. The score is written on five staves. The top staff is the violin part, and the bottom staff is the piano part. The score is written in a cursive, handwritten style. There are several performance markings and annotations throughout the score, including "poco f.", "Pizzicato", "Colarco", "poco f.", "p.", "poco f. Basso", and "f.". The piano part has a section that is heavily scribbled out with black ink, indicating a correction or deletion. The score is written on aged, slightly yellowed paper.

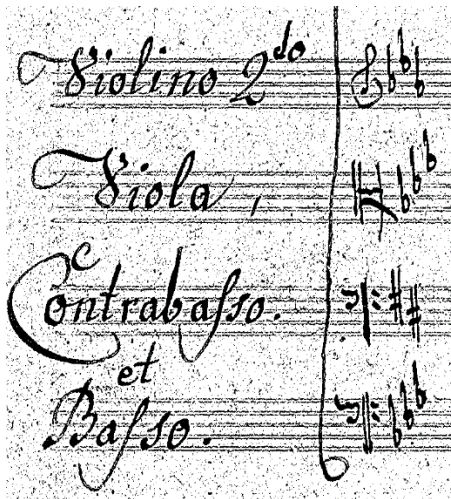
La lectura del manuscrito es legible en general, sin embargo, encontramos algunas dificultades por las correcciones hechas por Sperger.

Las reglas en tiempos de Quantz ya decían que aparecido una vez la articulación sobre material que se repite, se entiende que “se sigue usando la misma articulación hasta encontrar otro símbolo o indicación”. De acuerdo con la lógica de la escritura esa regla era compartida por Sperger, lo muestran así la música de las violas y de chelos y contrabajos ripienos, que enmarcan al contrabajo solista, en el siguiente ejemplo:²²⁴

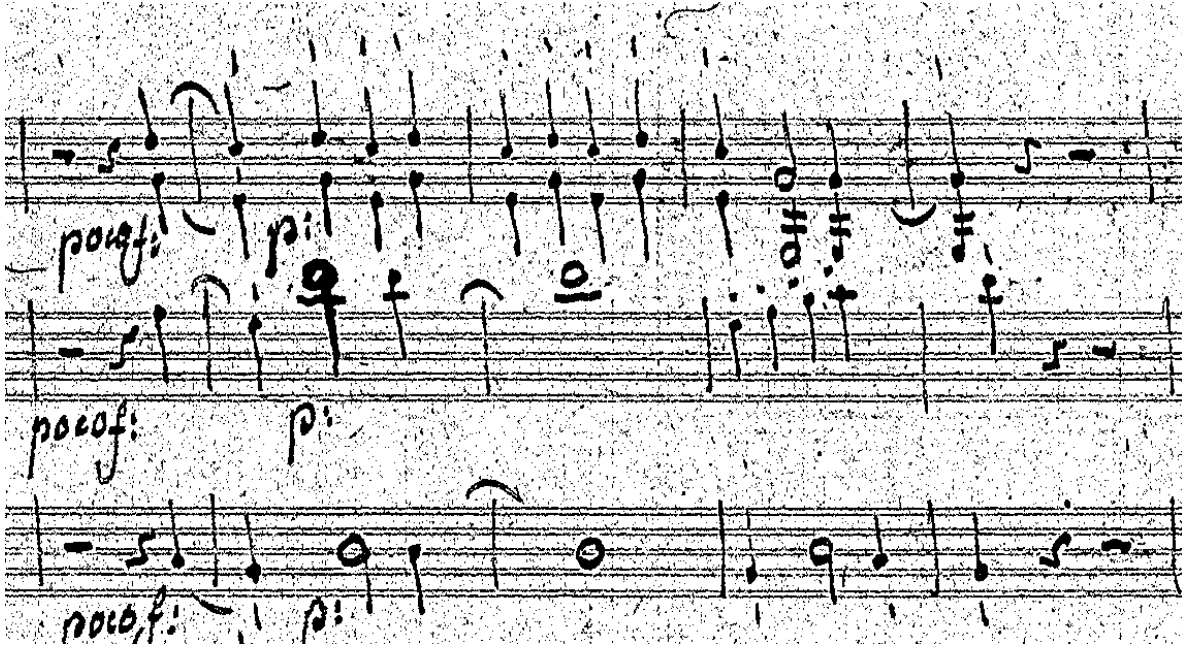


²²⁴Johann Joachim Quantz Reilly, Edward (trad. (“*On playing the flute*”). Boston Northeastern University, segunda edición. 2001.

Evidencia del uso de *scordatura* en la música de Sperger es la escritura en diferentes claves:

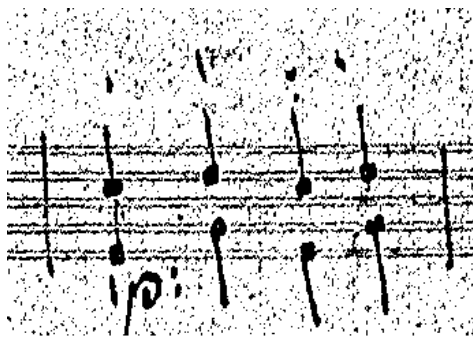


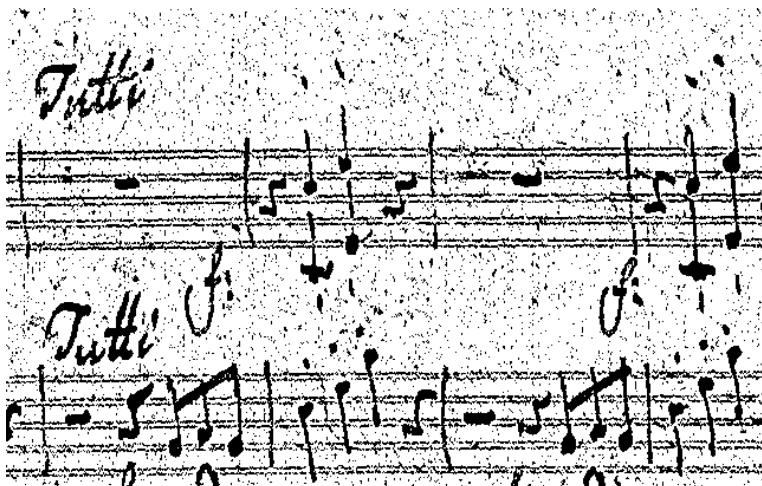
Los siguientes ejemplos muestran el grado de confusión al que puede llegar el descifrar los símbolos: En el primer sistema suena el oboe segundo, arriba el primero (donde se distingue la articulación con puntos y en el tercer sistema, hasta arriba, suenan los cornos. El criterio para usar distintos símbolos es que Sperger utiliza los puntos cuando quiere realzar la dirección melódica en las escalas, como es ejemplo la voz del oboe primero en la siguiente imagen, mientras que prefiere el uso de la raya para pedir un staccato más corto para enfatizar mejor el ritmo de las notas que vienen ligadas, o bien cuando son consecutivas en la parte de los cornos, provoca un color interesante por la dinámica en *piano* sonando junto a las síncopas de los oboes:



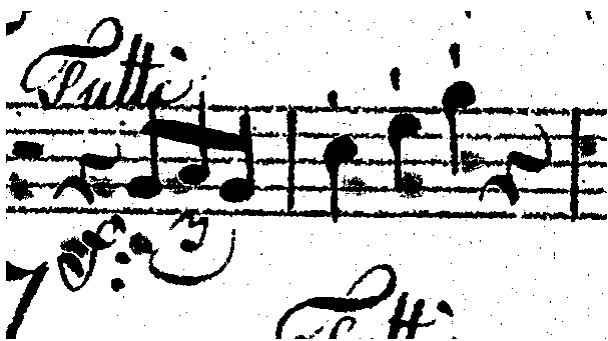
En el siguiente compás se observa la escritura de los cuernos primero (notación superior) y segundo (notación inferior). Las articulaciones son indicadas diferentes para cada corno, el corno primero tiene todas las notas del compás articuladas, son dos cuartos con raya y otros dos cuartos con punto. La voz inferior solamente articula la primera nota con una raya.

Ejemplo tomado del tercer movimiento





Otra imagen del tercer movimiento donde se ven diferentes articulaciones para el corno que para el oboe primero sin embargo, en la parte individual del oboe primero la indicación es con raya:



Algunos intérpretes deciden sumar las distintas articulaciones para obtener una distinción más clara de todas las voces, mientras que otros deciden unificar todas las articulaciones; para Korneel Le compte es importante mantener proximidad a todas las posibilidades y servimos de estas posibilidades de modo que un concierto sea distinto a otro.²²⁵

Le Compte comenta que:

In a lot of Viennese solo bass music, especially of the later years, we find quite detailed articulations. This can be explained in different ways.

First of all, articulations in solo music and in "ripieno" parts are two different things. One of the reasons we often see so few indications in all manuscripts orchestra parts is to be found in the way ensembles were organized, with an orchestra leader who decided on bowings and articulations (often in collaboration with the composer). The

²²⁵ Le Compte "The Vanhal concerto" <http://www.viennesetuning.blogspot.de/> Última visita el 04 de mayo de 2015.

ripieno players were used to following the leader and their fellow musicians and didn't need much in the form of written indications. There was also a general understanding of "art of bowing", so that most of the time not much explaining was needed. String players just knew the rules and conventions that applied to the music they played.

But there may have been a very practical reasons as well: often the ink wasn't even dry on the day of the first performance, so to speak. There simply was no time to write down much.²²⁶

En el siguiente ejemplo tomado del primer *couplet* solista, en las cuerdas, se observa que la melodía en el violín primero presenta el *staccato* con puntos una vez que comienza el *tutti*, mientras que la viola, chelo y contrabajo cambian de articulación usando rayas. En la presente edición se dan preferencia a los símbolos que aparecen en las partes individuales, en este caso la parte de violines aparece con rayas en la parte individual. La viola sigue articulando hacia el penúltimo compás y chelos y bajo no. Aparentemente es una inconsistencia, pero en la parte individual se muestra como en el score por lo que se ha optado por respetar el pasaje como está escrito.



Parte individual del violín primero, tercer movimiento, compárese la articulación con el ejemplo anterior.

²²⁶ *Ibidem.*

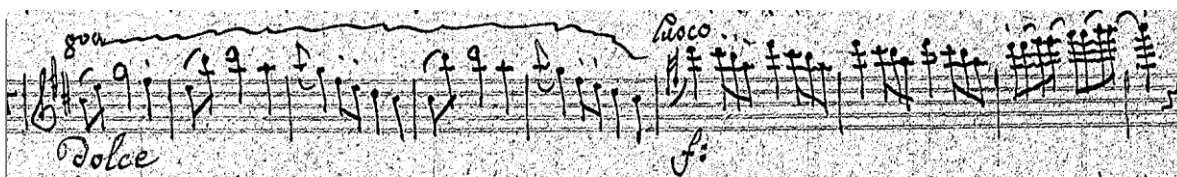


No ocurre igual en el ejemplo que sigue, con la viola, el contrabajo y chelo rippieno, que en el score. El quinto compás aparecen sin articulación; en la parte individual si aparecen articuladas:

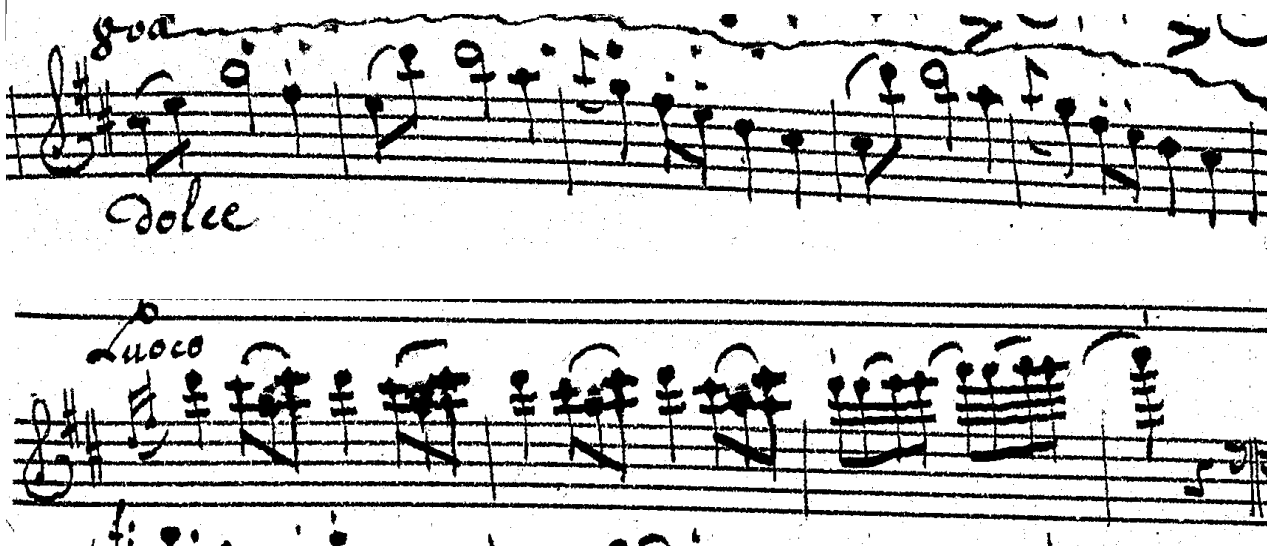
Compárese el siguiente ejemplo tomado de la parte individual de la viola con el ejemplo anterior



Posibilidades para tocar las articulaciones, según el score o según la parte individual en el tercer movimiento. En este caso se propone al intérprete que tome la decisión, como el inciso con el motivo en tresillos se repite, conviene tomar en cuenta ambas escrituras en los siguientes ejemplos, el primero tomado del score:



Compárese la parte individual con el ejemplo anterior:



Otro ejemplo del uso de raya y punto para el staccato pueden indicar un cambio en la intensidad de los dieciseisavos, los tocados con cuñas más fuertes y con puntos más suaves. La manera contrapuntística en la que están escritas las voces puede indicar cierto énfasis al comenzar los motivos en cada instrumento. La Compte comenta que “las articulaciones en el lenguaje vienés clásico son más cortas y resonantes como una campana, en vez de tender a una cualidad *cantabile* incluso en melodías con notas largas, el arco no permanece toda la duración de la nota, a la *manera romántica*; el estilo vienés se acompaña de articulaciones cortas”.²²⁷

²²⁷ LeCompte. *Ibidem*.

Compárese con el ejemplo anterior, la parte individual de la viola presenta rayas, aunque sigue habiendo poca relación con la raya escrita para el segundo violín en el score, se da preferencia a las partes individuales.



Violín segundo:



Viola:



4.4 Elaboración de una edición para contrabajo moderno del concierto para contrabajo n.18 en Do menor

La flexibilidad de los criterios de interpretación de finales del siglo XVIII aunada a las necesidades de la interpretación de nuestro tiempo, nos permite tomar diferentes posiciones al

realizar una edición. En el caso de la presente edición pretendo que la partitura sirva al intérprete para una posible presentación en concierto con el acompañamiento original de la orquesta.

La viabilidad de nuestra propuesta de edición radica en la accesibilidad de una partitura poco conocida con información acerca del contexto histórico y de las investigaciones al respecto, respetando en medida de lo posible la escritura que se lee del manuscrito tan solo cuidando que cuando aparezcan inconsistencias en la lectura se le indique al lector los pasajes y los motivos por los que se decidió la escritura definitiva. Además, ninguna de las obras editadas a partir del manuscrito han incluido el segundo movimiento propio del concierto, sino que recurren al segundo movimiento de la sonata.²²⁸

Por otro lado, la transcripción de la música para contrabajo vienés a contrabajo moderno nos lleva a la adaptación ya sea en la tonalidad, (transportar la pieza a una tonalidad más cómoda) o bien por la simplificación de algunos pasajes que no se puedan tocar en la afinación por cuartas. Por ello, al editar una composición de la escuela de contrabajo del clasicismo vienés, nos enfrentamos con algunos problemas:

1.- El contrabajo vienés estaba afinado de distinta manera que el contrabajo moderno. Personalmente considero una ventaja como instrumentista conocer a profundidad los alcances y las fronteras de la afinación por cuartas con respecto al sistema de afinación vienés; una preparación anterior a la especialización en dicho sistema. Esta edición procura la interpretación para ambas escordaturas.

The starting point and criterion for any attempt at a new edition for the modern solo tuned contrabass (F#-B-E-A) [Fa#-SI-mi-la] must be the search for a common point between the two tunings. It is not difficult to recognize the high A string. This is naturally a convenient common point because most of the soloistic playing takes place on this string. Melodic and technical passage work on this string can be played without changes.²²⁹

Klaus Trumpf, en la cita anterior, sugiere a cualquiera que intente alguna edición de obras del clasicismo vienés, para interpretarse en el contrabajo moderno, que “comience por buscar un

²²⁸ Al momento de la finalización de esta tesis, se encontró una edición del concierto que incluye los tres movimientos, con acompañamiento de piano y con las partes de orquesta pero por tiempos académicos no nos fue posible integrarla al cuerpo de estudio.

²²⁹ Klaus Trumpf, “The new edition of Concerto n.2 by Karl Ditters von Dittersdorf”. *International Society of Bassists*. V.XIX, n.2, 1994, p. 40.

punto intermedio” entre las dos maneras de afinar el contrabajo. En el caso de las obras que utilizan la afinación vienesa (LA-re-fa#-la), la primera cuerda, [la] se comparte en ambos sistemas y la mayoría de los pasajes solísticos ocurren en dicha cuerda; pueden tocarse en la afinación moderna sin sufrir cambios”.²³⁰

En el caso de obras como el presente concierto en el que la música pide el sonido real un medio tono más alto del escrito, (La parte del contrabajo solista está escrita en la tonalidad de si menor, tanto en la partitura general como en la parte individual, y significa que el instrumento sonaba medio tono más alto de lo escrito) Trumpf sugiere hacer un cambio de tonalidad.

En su edición, el concierto se ejecuta en La menor para que el sonido real resultante, al tocar con afinación de solista en el contrabajo moderno, sea como la sonata, (Si menor) alterando el acompañamiento original, mientras que mi decisión personal ha sido utilizar cuerdas de solista con la siguiente afinación, desde la cuerda más grave: FA-SI bemol-mi bemol-la bemol, (medio tono debajo de la afinación de solo). De esa manera la música de la orquesta se puede realizar sin alterar la tonalidad en la que está escrita, la parte solista conserva la técnica de la mano izquierda que aprovecha cuerdas al aire y armónicos naturales. También, al cuidar que no ocurran cambios en la escritura original, quien esté facultado para tocar en la afinación vienesa puede usar la presente edición.

2.- El editor debe estar familiarizado con los tratados de teoría musical de la época ya que en las partituras (al no precisar toda la información para el intérprete) encontramos inconsistencias en la escritura por ej. El no coincidir la escritura del score con parte del contrabajo solista o con otras partes individuales de otros instrumentos. O la utilización de símbolos como el *Staccato*. 231

A diferencia del modo de escribir de nuestros días donde en la partitura el compositor precisa como exactamente quiere que se toque lo que se pide en la partitura, en la práctica del s. XVIII el intérprete añadía a la partitura la “gracia y la galantería” entre ornamentos y toma de decisiones sobre el empleo de matices, articulaciones, etc. En la presente edición comento algunas propuestas de ornamentación como alteraciones rítmicas, así como cambios de registro de octava, sugeridas en la introducción de la obra para cuidar la escritura del concierto como se lee en el facsímil.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ “Tratados de diferentes autores como Mozart, escuela de violín, Quantz, método para tocar la flauta y C.P.E. Bach, ensayo sobre el verdadero arte de tocar el teclado” Harry Jacobson.”The editon of an unpublished contrabass solo quartet by Franz Hoffmeister”, *International Society of Bassists*, Vol. XV, n1, 1988, p. 64.

Además sugiero al intérprete que tome sus propias decisiones para la realización de dinámicas internas, articulaciones con la información vertida en el capítulo 5. “With most of Mozart’s contemporaries, including Hydn, the difficulties posed by incomplete and ambiguous notation are far greater, since they were seemingly much more frequently content to leave many significant decisions about such performance details to the experience or *bon gout* of the executant”²³²

Los intérpretes de la época asumían ciertas prácticas que no han sido ampliamente divulgadas ya que muchas se encuentran en discusión. Para ofrecer una interpretación verosímil nos basamos en los siguientes criterios que Roger Norrington comenta en el prefacio al libro de Clive Brown *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Norrington muestra ideas y actitudes sobre la interpretación histórica que comparte al intérprete moderno: “A menos que toquemos música nueva, nosotros simplemente tenemos que entender y valorar el pasado. La música siempre ha sido una actividad compartida entre el compositor y el intérprete y no se pierde poder [libertad artística] al conocer cosas [por medio de la simpatía al trabajo de investigación.]”²³³

It’s easy to forget that before 1800 there was simply no historical musical repertoire at all. Yesterday’s music was as dead as yesterday’s newspapers. As a repertoire began to develop from the time of Beethoven’s symphonies, the chosen old works that were included in it were naturally treated as ‘contemporary’ music and modernized accordingly. But this modernization process couldn’t continue indefinitely. By 1950, the irrationality of playing Bach as if it were Beethoven, and Beethoven as if it were Wagner, began to be intolerable to many of us. The potential hollowness of unrevised ‘tradition’ began to ring false. The historical movement that resulted was not an aberration; it was simply a revolution waiting to happen, when the elastic of that tradition was stretched to breaking-point. Unless we are going to play only brand-new music, we simply have to understand and value the past. And a relationship with the past needs to be founded on truth as well as sympathy, concern as well as exploitation, information as well as guesswork.

[...] It would be hard to believe that there were once musical professionals whose fear of the kind of knowledge it contains urged them to scorn the historical movement. It will be hard to explain that such ‘flat-earthers’ called an informed approach to music ‘flummery’, ‘exoticism’, or ‘learning to play out of tune’. What these faint-hearted folk were afraid of was a loss of artistic freedom, a withdrawal of that power which performers had more and more taken over during the early part of

²³² Clive Brown. *Classical & Romantic performance practice 1750 – 1900*, Oxford University Press, 1999, p. 212.

²³³ Clive Brown. *Ibidem*. p. viii. Roger Norrington en el prefacio al libro.

the twentieth century. And yet, of course, music has always been a shared activity between creator and performer. You don't lose power by knowing things.

Power-hunger performers have a free hand once a composer is dead – especially if he is 200 years dead. What the historical movement has tried to do is to give that composer back his share in the proceedings. 'Tradition' and mysterious illumination from teachers can easily assume the mighty shadow of truth. But sharing the stage with a composer and his age isn't really frightening or restricting at all. It is liberating and creatively inspiring.

As [D.r. brown] says in his own introduction: 'in most cases the effect envisaged by a composer or theorist can only be guessed at'. Yes, but guessing which is informed by everything one can find out has at least a chance of catching those intimate perfumes of the past that many of us seek.²³⁴

Problemas de Interpretación de símbolos: la elaboración de una edición sobre el manuscrito responde al interés de llevar a la práctica el concierto, por lo que al editar he tomado decisiones sobre los gráficos, ya que los signos de staccato como puntos y rayas o bien signos de alguna manera intermedios entre la raya o punto y que tienen forma de cuña, tienen un grado de ambigüedad para leerse (confundir la lectura entre estos signos) en ciertos pasajes. Sin embargo la mayoría de estos pasajes tienen un punto de comparación entre o pasajes similares, compartidos por familias de instrumentos o bien por el tipo de fraseo o ritmo.²³⁵

Para un intérprete diestro en el estilo del contrabajo vienés, la madurez de esta toma de decisiones viene por la observación y estudio de otras piezas del mismo compositor ya que en la época los símbolos, su significado y uso era variable para otros compositores, o bien algunos usaron los dos signos indistintamente, mientras que otros usaron exclusivamente un símbolo; este tema puede causar controversia entre ediciones, de modo que quien busque una interpretación histórica se dirigirá al facsímil para poder hacer sus propias conclusiones. "I would already like to stress the importance of studying the original scores very closely. Not just the Solo Bass part, but the other parts as well. *Editions are someone else's opinions*. Whenever there is an original source available, we don't really need editions."²³⁶

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Brown. *Ibidem*, pp. 200-201. Se profundizará con mayor amplitud la interpretación de distintos símbolos en el capítulo 5.2.2.

²³⁶ Le Compte, "The Vanhal concerto" <http://www.viennesetuning.blogspot.de/> Última visita el 04 de mayo de 2015.

En mi elaboración sin embargo, advierto al intérprete que está también invitado a tomar algunas decisiones, en el caso de la presente obra puedo constatar que el compositor usaba los dos signos de staccato que son el punto y la raya, he querido tener una edición donde pueda leer los símbolos que se leen en el facsímil; aunque algunos editores prefieran presentar su partitura usando el punto para los dos símbolos, como Malaric o Trumpf, ya que la interpretación del punto la hacen desde un solo símbolo pudiendo tener diferentes resultados, yo prefiero que el intérprete deduzca o aplique su criterio sobre cómo articular las notas con ambos símbolos.²³⁷

En algunas editoriales cuando la escritura es ilegible o contradictoria, se opta por dar preferencia al punto por sobre la raya y comparten la opinión de que, no importando la forma visual que se encuentre, se trata simplemente de marcas de staccato.²³⁸

Los símbolos como ligaduras y articulaciones de *staccato* son establecidos en la edición cuando estos símbolos coinciden en el manuscrito de la partitura individual como con la partitura general, o bien cuando las inconsistencias en pasajes similares sugieren un emparejamiento de los símbolos. También, al actualizar la escritura los resultados transforman la partitura original, ya que Sperger cuando usa la clave de sol escribe dos octavas arriba del sonido real. He decidido dejar la escritura solista como se presenta en el manuscrito. La lectura de la voz solista no es complicada si se tiene la premisa de sonar dos octavas abajo cuando se lee en clave de sol.

Solamente en los casos de simplificación, o para indicar una digitación en el sistema de cuartas se muestra la sugerencia de ejecución escrita en lectura moderna en un sistema abajo para diferenciarse de la información que proviene del manuscrito. Así una misma partitura sirve a distintos enfoques interpretativos.

²³⁷ Landon E. *Symphonies*, p. 86-87: Apud. Mark Foley. *Critical and modern double bass performing editions of a violone concerto by J.M. Sperger*. Tesis de doctorado, Indiana University, 2008. p. 28.

²³⁸ Mark Foley. *Ibidem*.

5 Problemas técnicos y alternativas de solución para la interpretación del concierto en el contrabajo moderno.

5.1 Principales diferencias técnicas entre el contrabajo vienés (violone) y el contrabajo moderno.

5.1.1 Mano izquierda

El contrabajo vienés, al usar trastes, permite cierta flexibilidad en la mano izquierda que no ocurre en el contrabajo que carece de ellos. Por ejemplo para realizar *cejillas* en el brazo, usando el dedo índice, ésta puede apoyarse en el *traste* evitando desajustes en la afinación pues el dedo se detiene en él; los dedos que pisan los trastes tienen un espacio considerable para moverse sin alterar la afinación y permite un uso de extensiones con relativa seguridad. El tacto y la articulación de la mano izquierda en el brazo del instrumento son diferentes al del contrabajo moderno. Aunque es posible desarrollar los movimientos de la mano que solicita la música con técnica actual, (pivotes, extensiones) al tratarse de una transcripción de afinación vienesa a uno por cuartas, las posiciones cambian drásticamente. Los pasajes con acordes, que se tocarían normalmente en una posición de *cejilla*, muchas veces son simplificados pues son imposibles de tocar en la afinación por cuartas.

La afinación vienesa comparte la primera cuerda “La” del sistema de afinación solista moderno, esto permite que los pasajes en la primera cuerda de obras en afinación vienesa (en la variante LA-re-fa#-la) pueden realizarse en transcripciones que transporten un tono abajo la música original. No es el caso de la presente propuesta de interpretación puesto que utilizamos la afinación FA-Sib-mib-lab, la primera cuerda “lab” se encontraría un tono abajo del sistema original (Sib-mib-sol—sib). la notación original del manuscrito (Si menor) se lee con la técnica de mano izquierda convencional (pensando el instrumento afinado MI-LA-re-sol, leyendo en si menor) lo que da por resultado el provecho de armónicos naturales de la tonalidad deseada, Do menor y Mi bemol mayor.

Una separación cercana entre las cuerdas (1cm.) permite al ejecutante tocar las dos primeras cuerdas de manera más fácil que al tener una separación regular de (1.5cm.). Un contrabajo, entre más cuerdas posea, utiliza una separación menor entre cuerda y cuerda. Tiene una relación directa con el timbre del instrumento y la resonancia que lo caracteriza, el empleo de arpeggios y acordes de las tonalidades Re mayor, La mayor, Si menor, con su respectiva transposición medio tono más agudo son apoyados por cuerdas vecinas resultando en acordes. Dichos acordes son difíciles de

La primera frase del solo es un buen ejemplo de la viabilidad de la presente edición, la cual ofrece un punto de vista interpretativo desde del desarrollo de diferentes recursos en la mano izquierda.

Ejemplo: En el primer tema del contrabajo, del movimiento *allegro majestoso*, para poder darle carácter al motivo majestoso(cuarto con punto y octavo) es importante poder sonar la nota del valor más pequeño y conectarlo con el siguiente motivo a la vez que se incrementa la intensidad al llegar a la dominante en el intervalo de cuarta fa# - si. Para ello, el primer motivo puede tocarse con dedos paralelos fa# con dedo 1 y si natural con dedo 2, la nota si con valor de mitad aparece ligada al tercer tiempo con valor de cuarto y articulada con un símbolo de *staccato* en forma de *cuña*. En este caso la regla de tocar el staccato a la mitad de su valor como si se leyera un punto, no tiene la lógica musical como la tiene el hacer un pequeño acento levantando el arco de la cuerda, pero dejando el dedo en la posición para lograr resonancia. Enseguida, propongo tocar el fa# con pulgar sobre la primera cuerda y el si con el dedo 3, desde esa posición regresar al fa# con pulgar y cambiar de posición de pulgar a posición de brazo para tocar las últimas notas: si, la#.

Este tipo de cambio entre posiciones se llama *pivote*, el cual se hace al cambiar el peso del pulgar al dedo 4, hay que desarrollar este recurso para poder conectar los motivos correctamente y darle coherencia a la frase. Si se usa a través de la obra permite tanto la relajación de la mano izquierda así como la obtención de buena calidad de resonancia en el instrumento.

Para practicar la articulación se puede optar por tocar en arcos separados dichas notas, esto permite darnos una mejor idea de la articulación en el tercer tiempo para que no suene ni muy fuerte ni muy débil o con un valor excesivamente corto, en el caso de las notas fa# si, (del compás 60 a 61) es preferible tocarlo en una sola cuerda (I) para que tenga un sonido con claridad y amplitud en la resonancia que de otra manera no podría lograrse.

En el siguiente pasaje hay un cambio de cuerda, (IV a I, fa# -do#). Se puede hacer en una sola posición de la mano, tocando con pulgar el fa# y el do# con dedo 3 para continuar el resto del pasaje sobre la cuerda I.

registro del pasaje como la articulación establecida por el compositor, es decir mantener resonancia mientras la mano cambia de una a otra posición.

El siguiente periodo es de los más complicados del primer movimiento debido a la dificultad en darle claridad a las articulaciones y a la entonación. El trabajo en el arco debe ser lo suficientemente ágil para los cambios de cuerda; también para poder tocar con la velocidad requerida y alcanzar todas las notas se requiere mantener la mano izquierda en una sola posición (la posición de la mano izquierda comprende las extensiones que, por medio de pivotes del pulgar, permiten alcanzar todas las notas del pasaje).

El primer par de dieciseisavos que se tocan simultáneamente en el primer tiempo, en las cuerdas II y III, requiere mantener el arco con toda la cerda en la cuerda mediante un golpe corto para poder acentuar el compás y proporcionarle resonancia, enseguida las notas en staccato sobre la cuerda II y la respectiva digitación para poder enfatizar el movimiento cromático. Posteriormente en el tercer tiempo, la ligadura en una cuerda y enseguida, el cambio de la cuerda I a la II deben mantener una dinámica fuerte por lo que el movimiento corto del arco se mantiene en una posición sobre las cuerdas cerca del puente.

c.199

+

1 3 2 3 1 3 + 2 3 2 +

II I--II--

III

Detailed description: The image shows a musical staff with two lines representing strings II and III. The notation consists of two measures of sixteenth-note chromatic scales. The first measure starts with a forte dynamic (f) and a pizzicato marking (Pizz.). Fingerings are indicated above the notes: 1, 3, 2, 3, 1, 3, 2, 3, 2. The second measure continues the scale with similar fingerings. The notes are beamed together in groups of four.

En el siguiente inciso (c. 201-202) aunque no es posible hacer la ligadura en una sola posición, se aprovecha el acento métrico del primer tiempo para desplazar el dedo índice (n.1) teniendo cuidado de no hacer un *glissando* entre las notas ligadas sol-la. También hay un cambio de posición en la segunda mitad del tercer tiempo que regresa a la posición anterior en el siguiente compás pues se repite el material de los primeros dos tiempos.

c.201

[1]-1 + 1 3 + 1 3 [+ 3]



II III I II

Para el inciso del compás 204-207 solo sugiero mantener consistente el trino ya que el violín primero presenta la misma melodía, el resultado de las dos voces juntas debe ser balanceado, de modo que al llegar a las cuerdas dobles, (c.205 segundo tiempo) la afinación no sufra y la resonancia del contrabajo envuelva a la del violín. En el compás 207 hay una cesura de cierre pues llega al primer grado, es importante poder tocar las dobles notas con correcta afinación y para ello hay que mantener la mano en una posición; presenta dificultad en posicionar, por medio del movimiento *pibote*, el pulgar para tocar la nota fa# en la cuerda III al mismo tiempo que pasa el dedo 3 de tocar en la cuerda III la nota la (armónico) a tocar la nota re (armónico) en la cuerda II.

c.204



5.2.2 Interpretativos

El criterio de interpretación del estilo musical en el presente concierto de Sperger, al cual se deben orientar los recursos técnicos empleados, está sustentado en la información vertida en diferentes tratados y manuales sobre interpretación así como en artículos y documentos realizados por

intérpretes estudiosos del estilo. Conceptos como la acentuación y fraseo así como criterios para tocar símbolos de articulación pueden ser diferentes.

A continuación presento algunas consideraciones de músicos de la época y anteriores a Sperger, mi objetivo es facilitar el acceso al repertorio del contrabajo vienes de manera que el intérprete esté informado sobre el contexto en el cual la presente obra tuvo su lugar; las transformaciones que ha tenido el instrumento y la teoría musical que ayude a entender el uso de símbolos empleados por el compositor.

Numerosos tratados semejantes a los de Quantz, escritos con una finalidad didáctica, se encuentran dentro del iluminismo en Alemania. Es significativo el hecho de que muchos de ellos versen sobre el arte de tocar un instrumento, lo que testimonia una vez más el valor que, ya durante el siglo XVIII, los alemanes atribuyeron a la música instrumental. Leopold Mozart, padre de Wolfgang, nos dejó un interesante método para el estudio del violín, que contiene entre otras cosas curiosas digresiones sobre el problema de interpretación musical, sobre el buen gusto, etc. Una fuente aún más notable de la estética musical de finales del siglo XVIII en Alemania es el tratado sobre el arte de tocar el clave escrito por Carl Philip Emanuel Bach. En este tratado, además de sagaces consejos para los ejecutantes, se contienen, en particular sobre el problema de la interpretación. C.P.E. Bach se une a sus contemporáneos para condenar la pura habilidad técnica y la ostentación exclusiva de virtuosismo; el objetivo último que debe perseguir el intérprete es el de revelar al oyente <<el verdadero contenido y el sentimiento de la composición>> lo que solo puede darse mediante una identificación emotiva entre los sentimientos del intérprete y los expresados a través de la música. [...] aunque resulte útil formular las reglas necesarias para su ejecución correcta, los tratados que poseen tantos términos doctos nunca podrán, en realidad, describir adecuadamente de qué manera el intérprete haya de captar, de forma emotiva, el sentimiento presente en la composición[...] Así pues todo lo que no está escrito en la partitura o no puede llegar a escribirse deberá *sentirse* conforme al buen gusto e interpretarse con la máxima propiedad, para que no quede reducido al rango que le confieren aquellos ejecutantes <<que no hacen nada más que tocar notas>>.²³⁹

Quantz observó las diferencias entre los estilos de tocar de los italianos y los franceses, “el golpe de arco francés es corto en comparación al tiro (jale) largo del italiano” y de acuerdo a Darija Andzakovic, “La extraordinaria influencia del estilo italiano penetró cada aspecto de la música y es altamente probable que los contrabajistas virtuosos en Viena hayan tratado de emular el estilo de arco italiano más que el de los franceses, cuya música sonaba muy poco”.²⁴⁰ Al estudiar y desarrollar la articulación del arco se tomaron en cuenta distintas apreciaciones respectivas a la interpretación de símbolos:

- ❖ Fröhlich, Según Mark Foley, éste compositor e intérprete usa la raya para indicar un staccato fuerte y acentuado mientras que usa el punto para el staccato sin acento.²⁴¹

²³⁹ Enrico Fubini. *La estética musical de la antigüedad hasta el siglo xx*. Segunda reimpresión, España 2001, p. 234.

²⁴⁰ Darija Andjelic-Andzakovic, *The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger*. Tesis de maestría, University of Auckland, 2011, p. 115.

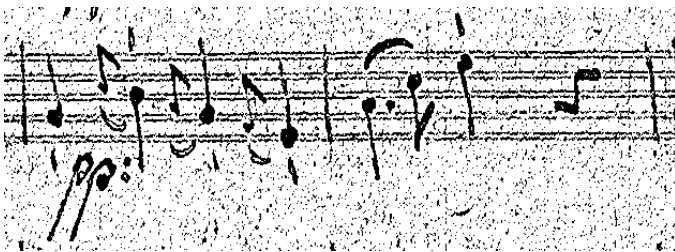
²⁴¹ Mark Foley. *Critical and modern double bass performing editions of a violone concerto by J.M. Sperger*. Tesis de doctorado, Indiana University, 2008. p. 28

- ❖ D. G. Türk: El punto y la raya significan lo mismo, pero la raya indica que la nota debe ser corta y sin acento.²⁴²
- ❖ L. Mozart: la definición técnica que ofrece en su tratado de violín dice que el punto significa una articulación sobre la cuerda, mientras que la raya significa fuera de la cuerda, sin embargo, cuando varias notas están escritas con rayas en vez de puntos, significa que el arco salta en cada nota.²⁴³

[Dot show] that the notes covered by the slur are not only to be taken in one bow-stroke but have also to be separated from each other by slight pressure [of the bow]...

If however small dashes are written in place of dots, the bow is lifted for each one, with the result that all these notes covered by the slur are to be taken in one bow-stroke yet have to be completely separated from each other.²⁴⁴

En el siguiente ejemplo tomado del manuscrito (Primer mov. Vln.1 c.) se observa el uso de la raya o cuña para separar cada nota de apoyatura ligada al cuarto en el arpeggio de mi menor descendente.



- ❖ H.C.Koch: No define una diferencia entre las dos marcas, sin embargo hace una observación interesante acerca de que las marcas deben ser usadas para las notas sin ligadura; cuando las notas que lleven ligaduras se confundan con las que no tienen y no necesariamente deben de ser más cortas o tener algún acento.²⁴⁵

Es importante considerar que al ser diferente la ejecución del arco con respecto a diferentes velocidades, el contexto de tiempo también afecta la articulación del arco como lo hace también la afinación de las cuerdas.

²⁴² Daniel Gottlob. Türk, “*School of clavier playing*(1789)”. Raymond H. Haggh, trad. Al ingles. Ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982. p. 342. Apud. Mark Foley. *Critical and modern double bass performing editions of a violone concerto by J.M. Sperger*. Tesis de doctorado, Indiana University, 2008. p. 28

²⁴³ Leopold Mozart. *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. 2nd Ed. Translated by Editha Knocker, London: Oxford University Press, 1951. p. 45.

²⁴⁴ Mozart. loc. cit. Apud. Robert Donington. *Op. Cit.* p. 475.

²⁴⁵ Foley. *Op. cit.* p. 28.

Para teóricos de la época como J. A. P. Schulz (1770), “el ritmo con notas con punto seguidas de notas con valores más cortos, usado en con frecuencia en oberturas, dan a la pieza un carácter serio pero con coraje” recomienda tocar la nota en anacrusa con un valor corto “con mucha velocidad” también recomienda ligar la nota de valor largo con el corto cuando hayan varios motivos seguidos.²⁴⁶

The overture is usually ‘a piece of serious buy fiery carácter in 4/4 time. The motion has something lofty, the paces are slow, but adorned with many small notes’ to be ‘executed with fire...The main notes are usually dotted, and in performance held beyond their [notated] value. After these main notes there follow more fewer smaller’ notes ‘wich must be played with the utmost rapidity and so far as posible, staccato, wich indeed is not practicable when 10, 12 or more notes come in one crotchet beat’ [in wich case they can best be taken slurred]²⁴⁷

La articulación es una parte muy importante de la interpretación del concierto, distintos problemas ocurren al intentar definir la manera de usar el arco y pronunciar lo que está escrito, ya por que en la lectura del manuscrito haya que descifrar ciertos pasajes debido a la legibilidad del manuscrito o ya porque al usar el arco moderno, en la disposición de cuerdas de la afinación vienesa, se requiere una *búsqueda* para obtener un resultado sonoro que cumpla con las ideas de los compositores de la época.

Para algunos intérpretes, especialistas en el clasicismo vienés, la música tiene mucho que ver con el discurso hablado de modo que el músico no solo “cantaba a través de su instrumento”, sino que también “contaba una historia” por lo que “hay una conexión entre las articulaciones musicales y el lenguaje hablado” Es importante tomarlo en cuenta y aunque no es posible demostrarlo como una verdad total, ciertos investigadores importantes coinciden en que en el “estilo vienés” se encuentra cierta tendencia alrededor de la precisión y ligereza en las articulaciones cortas que se asocia con el carácter del lenguaje hablado.²⁴⁸

Apoyándonos en la obra *Violinschule*, de Leopold Mozart, nos servimos de algunos de sus conceptos técnicos para entender el uso del arco en la época. Principalmente el problema de

²⁴⁶ Brown. loc. cit.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ LeCompte. loc. cit. El autor del artículo hace promoción a la investigación de uno de los estudiosos más importantes del contrabajo vienés, Joseph Focht. Josef Focht. Der wiener Kontrabass in der Wiener Klassik: Spieltechnik und Auffrüng spraxis Musik und Instrumente. Tutzing. Hans Schneider, 1999.

tratamiento de los símbolos como puntos y cuñas se esclarece al comprender ciertas reglas que tienen que ver con el acompañamiento de ligaduras.

- Ligaduras:

“Among the signs of music the slur has considerable importance, although many pay small attention to it.”²⁴⁹ La anterior cita de L. Mozart nos da cuenta de que los detalles en la escritura eran importantes para músicos de la época, al mismo tiempo es frecuente encontrar inconsistencias en la escritura de ligaduras, la lectura de manuscritos se vuelve más ágil al entender que la mano del copista comete errores. En distintas obras, el agrupamiento de notas por ligaduras puede ser confuso, a veces una ligadura parece cubrir tres notas cuando solo pretende cubrir dos o bien estar sobre dos o una sola nota en medio del motivo cuando pretende agrupar 4.

En el caso de la aparición de arcos asimétricos, la ambigüedad de la escritura podría representar ambas posibilidades para el intérprete en piezas solistas donde destaque el control del arco del intérprete, pero en el caso del concierto para contrabajo en Do menor de Sperger, la escritura para el contrabajo solista se puede leer y distinguir sin mayor dificultad; en el trabajo de la presente edición se obtiene una limpieza visual mayor.

In the more brilliant violin parts, sophisticated slurrings, as used and taught by Germiniani, Vivaldi and others, are appropriate. In the average orchestral or chamber part, most of the slurring should be simple and obvious, and most of the slurs quite short: e.g. on groups of two, three or four notes, and not as a rule against the beat. This simplicity in the slurring is an important element in the naturalness of most baroque violin technique is needed; the ordinary idioms should not be confused with them, since here the articulation, though crucial, should generally be as straightforward as possible. There are of course, border –line cases.

Slurs are used on other instrument according to their respective techniques. They may indicate tonguing on wind instruments, and note-grouping on keyboard instruments.²⁵⁰

Es de notar en la cita anterior de Donington que señala la influencia del arco del alto barroco en la música de mediados del s. XVIII, el arco italiano.

²⁴⁹ Robert Donington. “*The interpretation of early music*” W. W. Norton & company USA 1992. p. 474.

²⁵⁰ Mozart, *Violinschule*, 1756, Apud. Donington. *Ibidem*, p. 474.

- Staccato:

Esta articulación es particularmente difícil de interpretar debido a sus diferentes posibilidades. En la cita siguiente se trata la variedad de su escritura y de su empleo, el cual puede dar información sobre dirección e intensidad y se escribe como una raya que puede ser delgada o más ancha, o con un punto.



The standard baroque sign for staccato is the dash, of which the form is either without distinction of meaning.

When the dot is used as staccato its meaning in the main baroque period is the same as that of the dash. At the end of the baroque period, however, the dot was beginning to be used to show a lighter, less abrupt staccato than the dash. Quantz and Leopold Mozart reflect this new tendency; C. Ph. E. Bach, however, regards the two signs as identical. Like slurs, the signs for staccato are seldom applied at all consistently, and the performer should work out his own scheme with or without their assistance.²⁵¹

En el ejemplo siguiente podemos ver la dificultad que presenta definir si la forma es una raya o un punto, pero por la simetría de la frase podemos optar por tocar los primeros dos compases pensando en rayas de staccato sobre las figuras de octavo mientras que en el tercero se observa diferencia de escritura entre el primer octavo y el grupo de dos octavos. La escritura corresponde a una necesidad de variar el material presentado, puesto que está repitiéndose.



²⁵¹ Robert Donnington. *Ibidem*, p. 475.

En la siguiente cita se describe una convención sobre el uso de articulaciones en pasajes que se repiten en secuencia, la cita es acompañada por un ejemplo a) del manuscrito del concierto, (violines primeros, tomado de la partitura general, primer movimiento) se observa la siguiente regla: al ver varias figuras del mismo tipo en secuencia y la primera está marcada con una ligadura, todas deberán sonar de la misma manera hasta que otro tipo de notas se encuentren.

It should be said in passing, that if there are several figures of the same sort of notes in sequence, and the first is marked with a slur, they must all be played in the same way until another kind of notes is met with. It is the same with notes above with there are dashes.

When the dash appears instead of the dot [under a slur] the notes must be strongly emphasized in one bow stroke. [Where there is no slur] the notes with dashes must be cut short, but those with dots, merely made with a short bow stroke, and held on.²⁵²



a)

En cuanto a la interpretación de rayas debajo de una ligadura, parece coincidir su recomendación de tocar en un solo arco, corto y apoyado en la cuerda, como en el siguiente ejemplo:

²⁵²Quantz, *Essay*, 1752, Apud. Donington. *Ibidem*



En el ejemplo anterior b) se puede ver la parte del cb solista arriba y la parte del vlc debajo, se aprecia una clara diferencia entre el primer compas (la nota larga ligada a una corta y sobre esta última un punto) y el tercero (la nota larga ligada a una corta y sobre esta una raya), una ligera confusión en la interpretación de este símbolo podría darse o bien considerarle como error de caligrafía.

Otro aspecto a considerar es la posibilidad de la convivencia entre símbolos diferentes ya sean puntos o cuñas y se trata de una separación entre material semejante. “When notes are to be separated one from the other dashes or dots are placed over them”²⁵³

En la partitura aparecen palabras como *dolce* y *tenuto* cuya indicación prepara también una distinción en el uso del arco usando el tipo de arco *legato* :



²⁵³ C. P. E. Bach, *Essay I*, 1753, Apud. Donington, *Ibidem*.

Quantz escribió con detalle las posibilidades de una interpretación eficiente de la música, en cuanto a distinción de símbolos, la habilidad del instrumentista de tratar los elementos que conforman la música de acuerdo a la identidad y al carácter individual de la pieza son posibles gracias a la intuición y el buen gusto del intérprete:

It is necessary to study how to detect and understand well what makes musical sense, and what must be joined together. It is necessary to avoid, with equal care separate what belongs together, and joining what comprises more than one thought and should therefore be separate.

Every instrumentalist ought to try to perform the *Cantabile* as a good singer performs it; and a good singer on his side ought to seek to acquire the fire of good instrumentalists with regard to liveliness, so far as the voice is capable of it.

It is the quick passages in Allegro which must above all be performed briskly, clearly, with liveliness, with articulation and distinctly.

Long notes ought to be given fullness in a manner characterized by the increase and diminution of the volume; and the quick notes which follow ought to be well separated in a lively idiom.

But when after quick notes there follow several slow and singing notes, the fire must at once be restrained, and the notes performed with the feeling which they require, in order that the hearer shall not experience any tedium.²⁵⁴

Otro o importante elemento que participa en la música es el plan dinámico del contraste entre intensidades (forte o piano) que conecten o separen frases, pueden estar escritas o no las indicaciones, pero normalmente el contexto de la pieza nos revela posibilidades para elaborar un plan dinámico. Se vuelve un problema importante cuando el balance entre instrumentos de la orquesta y el contrabajo solista participan juntos ya que con mucha facilidad la orquesta puede sobrepasar el volumen del solista.

It is impossible to describe the contexts suitable to the forte or the piano, since for every case covered even by the best rule there will be an exception. The actual effect of these shadings depends on the passage, on the context and on the composer, who may introduce either a forte or a piano at a given

²⁵⁴ J. Quantz, *Essay*, Berlin, 1752, Apud. Donington, *Ibidem*, p.478.

point for reasons equally compelling. Indeed, entire passages complete with all their concords and discords, may first of all be marked forte, and later on, piano.²⁵⁵

Algunas ideas sobre el fraseo son recopiladas por Donington, nos dan idea de las variables existentes entre interpretaciones:

Quantz escribió sobre la importancia de la distinción entre material que podamos contrastar, audiblemente, en el caso en el que la misma armonía y la misma nota se encuentre al final y al comienzo de una frase, como en el regreso de la tonalidad principal en el primer movimiento del concierto.

Thoughts which belong together must not be separated; just as on the contrary, those where the musical sense is finished, and a new thought begins, without there being a res [in the written text], must be separated; and this is something which must particularly be done, when the last note of the previous thought and the first note of the following thought are at the same pitch.²⁵⁶

Otras frases requieren de cierta flexibilidad agógica que permita distinguir una frase de otra, o un periodo de otro, por lo que ciertos pasajes intrincados, como por ejemplo las variaciones del Segundo movimiento, pueden concederse pequeñas variables en el valor de las notas para lograr una mayor calidad de expresión: “Certain notes and rests should be prolonged beyond their written length, for reasons of expression. At slow or moderate tempos breaks are often prolonged beyond their strict length... this applies to pauses, cadences etc., as well as to breaks”.²⁵⁷

5.3 La orquestación y la reducción a piano

El concierto en Do menor de Sperger está instrumentado con un quinteto de cuerda (violines primero y segundo, viola, violonchelo y contrabajo), y pares de cornos, de oboes y de fagotes. El conjunto de instrumentos de viento aparecerían usualmente en conciertos para cuerdas durante el clasicismo vienés, los conciertos escritos antes de 1780 raramente ocupaban de otros instrumentos de viento.²⁵⁸

²⁵⁵ C. P. E. Bach, *Essay* I Berlin 1753 Apud. Donington *Ibidem*. p. 486.

²⁵⁶ Joachim Quantz, *Essay*, I, Berlin, 1752, VII, 4. Apud. Robert Donington. Op. cit. p. 472.

²⁵⁷ C.P.E. Bach, *Essay*, Berlin, 1753, III, 28. Apud. Robert Donington. *Ibidem*.

²⁵⁸ White, ‘*Early classical*’ Apud. Mark Foley. Op. cit. p. 28.

Aunque algunos intérpretes actualmente incluyen un clave dentro de la orquesta, que toca el cifrado armónico, esto debido a que la designación Basso, cuando no está especificado que instrumentos son los que acompañan puede considerarse cualquier tipo de instrumento del registro no hay evidencia de que el autor del presente concierto usara algún instrumento de teclado para sus conciertos. Sin embargo otros intérpretes deciden no integrar el continuo basándose en las siguientes cualidades: No se encuentra en la partitura indicaciones o marcas de cifrado. La decisión última es la del intérprete, si decide darle un aire más ornamentado, puesto que no hay necesidad de sostener o reforzar la armonía en ninguna parte de los tres movimientos del concierto. Dicha práctica ocurría en otros conciertos antes de 1750, evidencia del uso de clavicémbalo u otro instrumento para la elaboración del cifrado armónico, posterior a esta fecha, se halla en géneros como la ópera y el oratorio.²⁵⁹

El presente trabajo está enfocado a la interpretación de la obra orquestal, por lo que, si bien un acompañamiento de piano está contemplada para realizarse, (es recomendable para el estudio cuando no se tiene una orquesta disponible, o bien cuando no se tienen cuerdas de solo) queda aún pendiente su edición para realizar en dos modalidades: ya sea en la tonalidad de Si menor, o en Do menor.

La opción de escoger una u otra tonalidad va de acuerdo al instrumento solista disponible y sus características; si se poseen cuerdas de solo, sugiero que se practique en la tonalidad de Do menor. El intérprete que tenga cuerdas de orquesta puede optar por el estudio de la presente obra, razón para elaborar la parte en la tonalidad de si menor junto con la de Do menor. La ventaja es para el intérprete que puede decidir utilizar la opción más favorable.

Además de la diferencia entre cuerdas de orquesta o de solo, es importante valorar las medidas que hay entre el diapasón y las cuerdas ya que una de las características de ésta partitura es que enfrenta al intérprete con posiciones altas en la caja, por esa razón una medida inadecuada en el ajuste del instrumento podría volver imposible su realización (de esta o de cualquier otra pieza en el registro más agudo).

La presente versión del concierto pretende formar parte del repertorio de contrabajistas que han desarrollado ya una buena parte de recursos técnicos para tocar en posiciones altas en la caja. En

²⁵⁹ James Webster. "Towards a history of viennese chamber music in early classical period" Journal of the american musicology society 27 (1974): 243-246. Apud. Mark Foley. *Op. cit.* p. 29.

mi opinión, el juego entre octavas ya sea porque estén indicadas en la partitura o por la opción de tocar algún pasaje en una octava distinta, permite acercarnos a las dificultades que representaba la manera de tocar de Sperger, desde un punto de vista del contrabajo moderno.

Si se desea tocar la parte del contrabajo solista con cuerdas de solo entonces, se recomienda para su ejecución tomar un tiempo considerable para afinar el instrumento y que la tensión de las cuerdas se ajuste.

Las reducciones del acompañamiento en las obras de éste periodo facilitan la interpretación a falta de toda una orquesta. La elaboración debe de ser cuidadosa al manejar el balance entre las voces para que no falte música, y que esta sea ejecutable. El ideal de un acompañamiento para una obra del clasicismo vienés debe ser la claridad y sobriedad del balance entre material musical y la expresividad que permita dicho equilibrio.

La adaptación de la parte de piano, según la experiencia de Klaus Trumpf, deberá estar estrictamente apegada a la armonía original y que el carácter de la adaptación refleje las técnicas compositivas y técnicas del clasicismo vienés. Debido a que las técnicas de ejecución entre instrumentos de cuerda frotada y el piano son distintas, Trumpf considera que la adaptación (o reelaboración) de algunos pasajes será necesaria de acuerdo a cada situación especial, pero siempre explotando las posibilidades técnicas del piano para hacerla lo más interesante posible, de esa manera el piano se convierte en un compañero a la par del instrumento solista sin dejar este de tener el papel dominante.²⁶⁰

En la experiencia de algunos intérpretes con ciertas obras como las sonatas de Sperger, se realiza una elaboración a partir de una sola voz, (la viola o el cello) lo que en opinión de algunos intérpretes, es un cambio drástico en la estética de las sonatas.

The homogeneous and intimate aesthetic of the contrabass and viola or cello setting is lost as the range of the accompanying instrument becomes much wider with the use of the piano; moreover, the solo contrabass no longer enters the upper extremes of its register thus forfeiting its role as both the lowest and highest sounding voice. These two alterations impose a fundamental shift in the musical aesthetics of the sonatas.²⁶¹

²⁶⁰ Klaus Trumpf. "Sonatas for Contrabass and Piano, Adaptation and Publication" *International Society of Bassist*, V. XXXV, no. 3, 2012, p. 25.

²⁶¹ Darija Andjelic-Andzakovic, *Op. cit.* p.88

En la opinión de Klaus Trumpf, siempre y cuando la elaboración del piano presente las características del estilo y realce o enfatice la resonancia del contrabajo, la elaboración de reducción a piano de la obra es viable y además contribuye a un propósito más grande que es la difusión de la obra de Sperger.²⁶²

6 Conclusiones

Interpretar el presente concierto para contrabajo ofrece distintas posibilidades en su presentación. Por un lado, se puede optar por interpretar alguna versión con piano para favorecer la afinación del instrumento o bien, con el acompañamiento orquestal.

Desde la perspectiva de resolver en favor del instrumento moderno, con un sistema de afinación por cuartas. Una opción que favorezca la lectura del contenido en el manuscrito. Que considere una afinación que esté intermedia entre la tonalidad de la pieza (Do menor) y las posibilidades de la afinación por cuartas. (Mi-La-re-sol; Fa-Sib-mib-lab; Fa#-Si-mi-la).

La opción de usar la afinación vienesa. Solo hasta que el intérprete se adentre al estudio de la afinación histórica nos dará un conocimiento más profundo de la relación entre la escritura y la técnica del compositor.

Sin embargo, dejando a un lado criterios de autenticidad, la interpretación ya sea con la afinación vienesa o con la afinación por cuartas, se enriquece por el conocimiento de las convenciones de escritura, criterios de estilo o técnicas empleadas por el compositor y sus contemporáneos.

Al realizar una edición de un manuscrito se abre una brecha entre un documento con la escritura del compositor, sea esta más o menos ambigua, y la nueva obra. El material, al pasar por un proceso de revisión, resulta necesariamente distinto al tomar decisiones sobre las inconsistencias y los errores escritos por el compositor. Según LaCompte: “Historical accuracy is an illusion and it always will be. After all the studying and the reading, we have to play out, and touch an audience”.²⁶³

²⁶² Klaus Trumpf. *Op. cit.* p. 25.

²⁶³ LaCompte. <http://viennesetuning.blogspot.de/p/the-vanhal-manuscript-part-three.html> Última visita el 04 de mayo de 2015.

Los símbolos como ligaduras y articulaciones son establecidos cuando la omisión de estos en el manuscrito son evidentes, o bien cuando las inconsistencias sugieren un emparejamiento de los símbolos. También al actualizar la escritura, los resultados transforman la partitura original, en el caso de la lectura del contrabajo solista ésta resulta, en teoría, más cómoda para el intérprete moderno cuando está escrita una octava debajo de la que usaba Sperger (la lectura cotidiana o estandarizada, ya que Sperger escribía en clave de sol dos octavas arriba del sonido real).

En una partitura que sirve a diferentes enfoques interpretativos, la lectura de la partitura no debe alejarse mucho de la forma en que está escrito el manuscrito. Si se realizan en una partitura cambios de clave sería que ser muy constantes lo que entorpece innecesariamente la lectura en el trabajo editado. La lectura del manuscrito no es complicada si se tiene la premisa de sonar dos octavas abajo cuando se lee en clave de sol. Solamente en los casos de simplificación, se muestra la sugerencia de ejecución escrita en lectura moderna para diferenciar de la información que proviene del manuscrito. ¿Un enfoque estético? Para destacar la voz solista

En definitiva, la edición ideal sería una edición facsímil del concierto, pero por el costo, derechos ante la biblioteca y otras razones es una empresa muy difícil de realizar. En vez de ello, presento una edición que básicamente respeta lo escrito en el documento original y que ofrece la posibilidad de interpretar con la afinación histórica, así como con la afinación moderna, esta última con la advertencia y la guía de qué pasajes han de ser ajustados de acuerdo al criterio discutido.

Las investigaciones referenciadas en esta tesis ofrecen al estudiante el punto de partida para la elaboración de una partitura práctica, de una obra para contrabajo vienés.

7 Bibliografía

New Grove Dictionary of Music and Musicians.

Baker, Nancy Kovaleff “Koch, Heinrich (Christoph)” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 13, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 710-711.

Bent, Ian y D. Anthony Pople. “Analysis” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 526-588.

- Borgir, Tharald, Stephen Bontha, et. al. "Violone" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 765-766.
- Brascombe, Peter. "Singspiel", *New Grove Dictionary of Music and Musician*, Vol. 23, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 437-442.
- Cole, Malcom S. "Rondo". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 22, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 649, 656.
- Drake, John D. et al. "Benda" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3 Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 225-230.
- Freeman, Robert N. "Albrechtsberger, Johann Georg" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4. Stanley Sadie (ed.), 2001, pp 321-323.
- Fuller, David. "Obbligato" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.18. Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 253.
- Heartz, Daniel y Bruce Alan Brown. "Classical" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 5, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 924-929.
- Heartz, Daniel, et al. "Galant" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.7, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 430-432.
- Hyer, Brian. "Homophony" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 674, 675.
- Jones, David Wyn. "Reutter, (Johann Adam Joseph Karl) Georg (von) (II)" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 21, Stanley Sadie (ed.), pp. 235-236.
- McRedie, Andrew. "Sperger, Johannes" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 24, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 173-174.
- Neville, Don. "Metastasio, Pietro" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 511-520.
- Petrobelli, Pierluigi. "Tartini, Giussepe" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.25, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 108-114.
- Postolka, Milan y Darina Mudra. "Zimmerman (Johann) Anton". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 27, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 835-836.
- Ratner, Leonard y Thomas Emmerig. "Riepel, Joseph" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 21, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 367-368.

Ronald R. Kidd. "Concertante" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.6, Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 235.

Serwer, Howard. "Sulzer Johann George" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 24, Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 705.

Spitzer, John y Neal Zaslav. "Orchestra" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 18, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 530-548.

Talbot, Michael, et al. "Concerto" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 6, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 240-260.

Terey –Smith, Mary. "Kämpfer, Joseph". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 13, Stanley Sadie (ed.), 2001, p. 345.

Ticenor, Trebor Jay. "Mattheson, Johann" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 139-144.

Weiss, Piero y Julian Budden, "Opera Buffa" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 18, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 474-477.

Westrup, Jack, McClaymonds et al. "Aria" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, Stanley Sadie (ed.), 2001, pp. 887-897.

Chambers Mark, et al. "Scordatura" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 22, Stanley Sadie (ed.), pp. 890-894.

Libros:

Almenara, Francisco Javier. *El contrabajo a través de la historia*, ed. Infides, Gráficas San Ginés 2007.

Baker, Nancy Kovaleff y Christensen Thomas. *Aesthetics and the art of musical composition in the german enlightenment : selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Bent, Ian(ed.gen.), Cambridge University Press, 1995.

Brown, Clive. *Classical & Romantic performance practice 1750 – 1900*, Oxford University Press, 1999.

Brun, Paul. *A History of the Double bass*, publicado por el autor. Francia, 1989.

Donington, Robert "The interpretation of early music" W. W. Norton & company USA 1992.

Elgar, Raymond. *Introduction to the double bass*, a Basso continuum publication, Stephen W. Fillo, Princenton N.J. U.S.A. 1987.

- Fubini, Enrico. *La estética musical de la antigüedad hasta el siglo xx*. Segunda reimpresión, España, 2001.
- Focht, Josef. *Der wiener Kontrabass in der Wiener Klassik: Spieltechnik und Aufführung spraxis Musik und Instrumente*, Tutzing, Hans Schneider, 1999.
- Kuhn, Clemens. "Tratado de la forma musical" Idea books, Barcelona, 2003.
- Meier, Adolf. *Thematisches Werkverzeichnis del Kompositionen von Johannes Sperger (1750-1812)*. Michaelstein/Blackenburg: Eitelfriedrich Thom, 1990.
- Mozart, Leopold. *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. 2nd Ed. Translated by Editha Knocker, London: Oxford University Press, 1951.
- Olleson, Edward. "Church music and oratorio" *The New Oxford History of Music*, Vol. VII: The Age of Enlightenment, Oxford: Oxford Univerity Press, 1998, pp. 288- 332.
- Parker, Mary Ann. *Eighteenth-century music in theory and practice : essays in honor of Alfred Mann*, Pendragon, New York ,1994.
- Planyavsky, Alfred. *The Baroque Double Bass Violone*, Translated by James Barket, London: The Scarecrow Press, Inc. 1998.
- Quantz, Johann Joachim. Reilly, Edward trad. "On playing the flute" Boston Northeastern University, segunda edición, 2001.
- Rosen, Charles. *El estilo clásico Hydn, Mozart, Beethoven*. Ed. Alianza Música. Versión española de Elena Giménez. Impreso en España. 2006.
- Wellesz Egon y F. W. Sternfeld. „The Concerto in Austria" *The New Oxford History of Music*, Vol. VII: The Age of Enlightenment, Oxford: Oxford Univerity Press, 1998.
- Zaslaw, Neal. *The classical era from the 1740's to the end of the 18th century*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 2000.

Artículos en Revistas

- Focht, Joseph. "Solo Music for the Viennese Double Bass and Mozart's Compositions with Obligato Passages for Double Bass". *International Society of Bassists. Bass World* Vol. XVIII no. 2, Otoño de 1992. pp.45-52.
- Jacobson, Harry. "The editon of an unpublished contrabass solo quartet by Franz Hoffmeister". *International Society of Bassists* Vol. XV n.1 Otoño de 1988. pp 64-68.

Meier, Adolf. "The Vienna Doublebass and its Technique during the Era of the Vienna Classic" *International Society of Bassists. Bass World* Vol XIII no.3 Primavera de 1987 pp.10-16.

Morton, Joelle. "Haydn missing Doublebass concerto" *International Society of Bassists. Bass World*, Vol. XXII no. 3, 1997, pp. 26-38.

Planyavsky, Alfred. "Mozart's aria with contrabass obligato" *International Society of Bassists. Bass World*, Vol. II no. 4, 1976, pp. 187-197.

Planyavsky, Alfred. et. al. Sankey, Stuart "Orchestral vs Solo Tuning A Forum" *International Society of Bassists. Bass World* Vol. I no. 4 1975 pp. 75-79.

Schultz, Michael J. "The tuning of the Viennese Double Bass. An Indication of It's Effect on the Articulation of Form in a Dittersdorf Concerto" *International Society of Bassists. Bass World* Vol. XV no. 3 1989pp. 58-61.

Trumpf, Klaus. "Johann Sperger" *International Society of Bassists. Bass World*. vol.1 n.4 1975 pp. 86.

Trumpf, Klaus. "Sonatas for Contrabass and Piano, Adaptation and Publication" *International Society of Bassists. Bassworld*. 35, no. 3,(2012).pp.25-. "The Vienna Doublebass and its Technique during the Era of the Vienna Classic" 32.

Trumpf, Klaus. "The new edition of Concerto n.2 by Karl Ditters von Dittersdorf". *International Society of Bassists. Bass World*.V.19 (n.2) primavera de 1994.P.40

Klaus Trumpf, Alfred Planyavsky, et al. Sperger Forum n. V. 2012:

- Trumpf, Klaus. "Mozart's réquiem for a contrabassist". Sperger Forum V, 2012, p. 2.
- Trumpf, Klaus. "The publishers responsibility". Sperger Forum V, 2012, pp. 58-60.

Tesis

Andjelic-Andzakovic, Darija. *The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger*. Tesis de maestría, University of Auckland, 2011

Foley, Mark. *Critical and modern double bass performing editions of a violone concerto by J.M. Sperger*. Tesis de doctorado, Indiana University, 2008.

Otros

Le Compte, Korneel. *Music from an Island, "the double bass in 18th Century Vienna"*. Programa de mano para el examen final. Brussels Conservatory of Music, 2008.

Recursos electrónicos

Pecevsky, Igor <http://www.oxfordmusiconline.com/>

Le Compte, Korneel "The Vanhal concerto" <http://www.viennesetuning.blogspot.de/>

Borgir, Tharald y Panyavsky, Alfred. "What is a Violone?" *The Double Bass and Violone Archive*. <http://earlybass.com/borgin.htm> .

Pecevski, Igor "Viennese Bass Method" *Viennese Tuning*, http://viennesetuning.com/a_2_playing_technique/f_vb_method/index.htm

8 Apéndices

8.1 Esquema que ilustra los viajes hechos por Sperger y retrato

Born: March 23, 1750. Feldsberg

1750 - 1767, Feldsberg

1768 - 1777, Vienn

1777 - 1783, Preßburg

1783 - 1786, Kohfidisch bei Eberau

1786 - 1789, Vienna & various trips

-	Brno: Dec.	8,	1787
-	Prague:Dec.	17,	1787
-	Berlin:Jan.	26,	1788-Feb.18,1788
	Mar.	2,	1788
-	Ludwigslust: Apr.	12,	1788
-	Triesdorf bei Ausbach: May	8,	1788
-	Dischingen: May	15,	1788
-	Passau: May	20,	1788
-	Vienna: June		1788
-	Parma: Apr.	1,	1789
-	Triest: ?		1789

1789 - 1812, Ludwigslust (starting Aug. 1789)

-	Lübeck: Jan.	14,	1792
- Leipzig:	Nov.	26,	1801

El concierto en Do menor fue firmado el 20 de Agosto de 1807.

- **Died: May 13, 1812. Ludwigslust**²⁶⁴



Joh: M: Sperger,

²⁶⁴ http://www.viennesetuning.com/a_4_composers/sperger_jm/index.htm última visita 21 de junio de 2014.

8.2 Cronología de 1761 hasta 1791 mostrando la producción de obras para contrabajo solista, por Alfred PLanyavsky.

Daten zur Kontrabaßvirtuosität im zeitlichen
und räumlichen Wirkungsbereich W. A. Mozarts

	1761 J. Haydn, Violine-Soli in den Symph. Nr. 6, 7, 8	Eisenstadt
vor	1765 J. Haydn, Violine-Soli in den Symph. Nr. 31 u. 72	Eisenstadt
	1765? J. Haydn, Konzert für Kontrabaß	
	1765 J. Haydn? Konzert für Kontrabaß bei Hofkonzert aufgeführt	Salzburg
	1766 K. v. Dittersdorf, Duett für Va. u. Kb.	Großwardein
ca.	1767 K. v. Dittersdorf, Concertino für 11 Soloinstr.	Großwardein
ca.	1767 K. v. Dittersdorf, 1. Konzert für Kontrabaß	Großwardein
ca.	1767 K. v. Dittersdorf, 2. Konzert für Kontrabaß	Großwardein
ca.	1768 W. Pichl, 1. Konzert für Kontrabaß	Großwardein
ca.	1769 W. Pichl, 2. Konzert für Kontrabaß	Großwardein
	1775 Vater Mozart berichtet im Brief vom 2. Februar über das Auftreten J. Kämpfers	Augsburg München
	1776 J. Kämpfer Tournee durch Deutschland	
vor	1777 J. Mannl konzertiert in dtto.	Wien Preßburg
	1777 J. M. Spenger, 1. Konzert für Kontrabaß	Preßburg
	1777 Vater Mozart berichtet im Brief vom 1. Nov. über die erfolgreiche Aufführung der Hieronymus-Messe (mit Solokontrabaß) von M. Haydn im Dom	Salzburg
	1778 J. M. Spenger konzertiert im Rahmen der Tonkünstler Societät	Wien

⁴⁸ Ausgabe von 1907, S. 28.

1778	J. M. Sperger, Concertino für Fl., Va. und Kb.	Preßburg
1778	J. Kämpfer konzertiert in	Preßburg
1778	J. M. Sperger, 2. Konzert für Kontrabaß	Preßburg
1778	J. M. Sperger, 3. Konzert für Kontrabaß	Preßburg
1778	A. Zimmermann, Konzert für Kontrabaß	Preßburg
1779	J. M. Sperger, 4. 5. und 6. Konzert für Kontrabaß	Preßburg
1780	Hackel konzertiert in	Brünn
1781	J. M. Sperger konzertiert in	Brünn
1781	J. M. Sperger, 7. Konzert für Kontrabaß	Preßburg
1782	J. B. Lasser konzertiert ^{zweimal} in	Brünn
vor 1783	A. Salieri und „Riccini“ schreiben ^{Wolke} „Arien und obligate Sachen für den Contrabass“	
1783	J. M. Sperger, 8. Konzert für Kontrabaß	Fidisch
1785	J. B. Lasser konzertiert in	Prag
1786	F. A. Hoffmeister, 1. Konzert für Kontrabaß	Wien
1787	J. M. Sperger, 9. 10. und 11. Konzert für Kontrabaß	Wien
1787	L. Mozart (Violinschule), lobt den mit Bünden versehenen Fünfsaiter, auf dem er „schwere Passagen ... Concerte, Trio, Solo etc. ungemein schön vortragen gehört hat“.	
1788	J. M. Sperger konzertiert im Rahmen der Tonkünstler-Societät	Salzburg
1789	F. A. Hoffmeister, 2. und 3. Konzert für Kontrabaß	Wien
1789	J. B. Vanhal, Konzert für Kontrabaß	Wien
1791	W. A. Mozart, Arie mit obligatem Kontrabaß (KV 612)	Wien

265

²⁶⁵ Alfred Planyavsky. "Mozart's aria with contrabass obligato" *International Society of Bassists*. Vol. II, no. 4, 1976, p. 197.

8.3 Tabla que muestra la nomenclatura de instrumentos bajos desde el clasicismo temprano hasta mediados del periodo romántico, tomado desde diferentes Manuscritos por Igor Pecevsky.

Conter bass	Violone
Contrabass	Violono
Contrabasse	Viollon
Contrabasso	Violon (the same as French for the violin)
Contra basso	
Contra baſo	
Contre bass	
Contrebasse	
Contre basse	
Controbasso	
Contro basso	
Contin Basso	
Contraviolone	

8.4 Cómo adaptar al contrabajo moderno el sistema vienés de afinación. Por Jöelle Morton

Una manera fácil en la que puedes probar la afinación vienesa en un contrabajo de 4 cuerdas, sin problemas. Tendrás que afinar el contrabajo de manera que los intervalos sean correctos entre las cuerdas, puede realizarse con facilidad en un contrabajo afinado por cuartas:

[...]an easy way that you can TRY Viennese tuning on a bass with 4 strings, without any expense or trouble. You will tune the bass so that it has the correct intervals between strings, and this can easily be done with steel strings on a bass tuned in fourths:

1. Lower the top G string one tone, to F.
2. Leave the D string tuned to D.
3. Raise the A string by a semitone, to B flat.
4. Raise the E string by a semitone, to F.
5. 'Forget' the true pitches of these strings, and 'pretend' that the bass is tuned a \sharp D A. And off you go.

- 1.- Bajar la primera cuerda de Sol un tono a Fa
- 2.- Dejar la segunda cuerda de Re como está
- 3.- Subir la tercera cuerda de La un semitono, a Si bemol
- 4.- Subir la cuarta cuerda de Mi un semitono a Fa
- 5.- Olvidarse de los sonidos reales de estas cuerdas y pretender que el bajo está afinado LA-RE-fa \sharp -la

Y listo.

Don't worry about gut strings or frets or historical bows. Grab that Dittersdorf concerto and you'll find that most of the opening motive is played on open strings or harmonics. And I bet most people would find that after an hour or so, they would be able to comfortably play some simple Mozart and Haydn in this tuning...

No se preocupe acerca de usar cuerdas de tripa o arcos históricos. Tome ese concierto de Dittersdorf y encontrará que muchos de los motivos con los que abre el concierto son tocados con cuerdas al aire y con armónicos. Le apuesto a que la mayoría encontrará, después de una hora o algo así, que será cómodo tocar pasajes simples de Mozart o Haydn en esta afinación.²⁶⁶

²⁶⁶ <https://www.facebook.com/groups/35742123514/?fref=ts> fecha de la publicación: 14 de abril de 2015.

8.5 Espalda de un contrabajo vienés Johann Georg Thir, 1730.

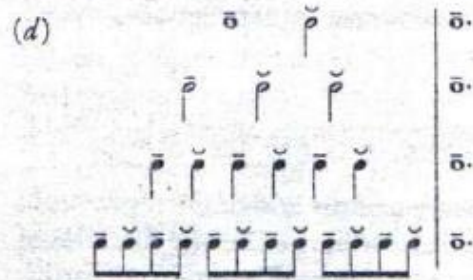


fotografía de Evgeniy Sinitsin,

(2010).

8.6 Tabla de acentuación métrica, por J. G. Sulzer.267

Ex. 1.1. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, 1st edn., ii. 1136-7



If the bar is divided into still smaller values such as quavers, each of these will have a different degree of emphasis. E.g.: [Ex. 1.1(c)]

This last example shows clearly the difference between the long and the short notes in duple time . . .

In triple [uneven] time the unequal value of notes is illustrated by the following example: [Ex. 1.1(d)]

How to play these notes in respect of their different weights and the accents placed upon them will easily be understood from what has been said about duple time . . .

In fast movements, or in time signatures where the number of notes can be divided by three, such as 12/8 or 6/4 and in all similar cases, the first note of three is invariably emphasized thus $\bar{\cup}$, and the emphasis on other time-units depends on whether they are even or uneven. E.g.: [Ex. 1.1(e)]

After what has been said of the inner value of time-units, surely no proof is required to show that, as regards accentuation, 6/4 is essentially different from 3/2, and 6/8 from 3/4, despite the fact that both metres contain the same number of identical note values. The following table will show the difference clearly: [Ex. 1.1(f)]⁶

⁶ In Johann Georg Sulzer, ed., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1st edn. (Leipzig, 1771-4), ii. 1136-7.

²⁶⁷ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Apud. Clive Brown. Op.cit, p. 10.

8.7 Vista de la página completa donde aparecen apuntes de Sperger

flut Instrumentale, Esz. Einmal Pauſen,

The image shows a page of handwritten musical notation for flute instrumentals. The score consists of several staves. The top staff is marked with *flut Instrumentale, Esz. Einmal Pauſen,* and *tenuto*. Below it, there are several staves of music with various dynamics such as *fp.*, *pp.*, *f.*, and *ppp.*. Some staves are marked *Solo*. There are also markings for *tenuto* and *suoco*. The bottom of the page contains a series of dynamics: *fp. fp. fp. fp. pp. fp. fp. fp. fp. ppp.*

pp. In jeder Reperdition, wann die vier gross Instrumente erscheinen wie die vier kleinen, zum geringem, kommt der Contrabaß, und die flut instrumentale denge, und wird in allem Maasse, zum Fächte, *fp.* lang fortw. gehalten, und zum letzten *ppp.* erscheinen, so bald.



fotografía de Samuel

Veulle, (2012)

8.8 vista de un brazo de violone con trastes y arco de Sperger



copia del arco de Sperger hecha

por Matthias Hoyer. Fotografía de M. Hoyer (2010).

8.9 Vista de la parte de contrabajo solista de la edición propuesta para esta tesis

Concierto en Cm
para Contrabajo y Orquesta

J.M. Sempér

Contrabasso

Allegro Maestoso

1

6

11

19

23

31

35

41

47

54

f vs.

2

59 solo Contrabasso

64

69

75

80 *fz* *fz*

81 *fz* *ff* *dolce*

90 *8va*

94 *8va*

98 *8va*

103 *8va*

106 *8va* *Dolce*

El cambio de octavas puede tocarse como indica el manuscrito o bien, escoger a entrio y desdeñ que compases tocar en octava alta y que compases tocar en la octava esdría.

*En el compás 87, al afinar por cuartas, las dobles cuerdas en la octava se simplifican. Lo mismo en el compás 243.

Contrabajo

109 8^{va} 3

111 8^{va} p

117 8^{va} Dolce

121 8^{va} f

123 8^{va}

128

130 8^{va}

8^{va}

134

137 8^{va}

*En el pasaje de los compases 121 y 122 se toca con armenios artificiales cuando se requieren los aumentos por quintas

V.S.

4 140 Tutti Contrabasso

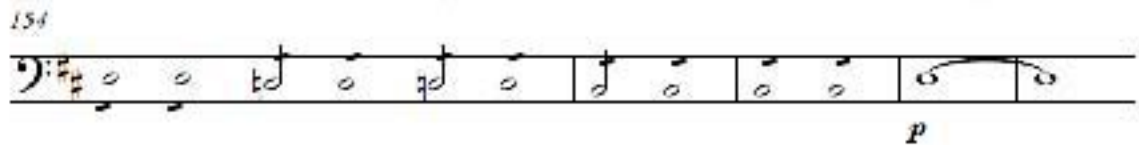
140 Tutti
f




145 Tutti
3
f *p* *f*



151
p



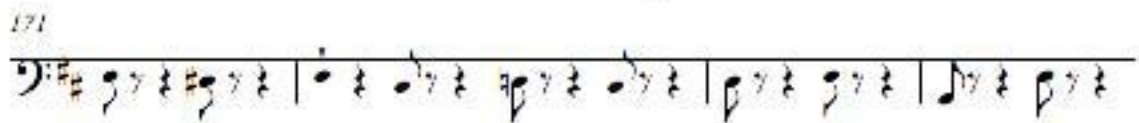
161
f



166
p



171



176
pp *ff*



183
solo
Solo
solo



188



193



198
f



Contrabasso

243 *ff* 2 3 3 3 3 3 3

249 3 3 3 3 3 3 3 3

253 3 3 3 3 *Dolce*

258 *p Dolce*

265 *poco f*

271 *8va*

275 *Dolce*

279 *8va*

283 *f*

286 *P dolce* *poco f*

Detailed description: This page of a musical score for Contrabasso contains ten staves of music, numbered 243 to 286. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance markings include dynamics such as *ff*, *p*, *f*, *poco f*, and *P dolce*, and articulation like *Dolce*. A section starting at measure 271 is marked *8va*, indicating an octave shift. The score concludes with a *poco f* dynamic at the end of measure 286.

8.10 Traducciones capítulo por capítulo de citas en inglés.

Capítulo 1.

P. 5.

[...] Sperger llevó el desarrollo de la música para contrabajo solista al nivel más alto en su época, siguiendo una tradición del contrabajo vienés junto con Friedrich Pischelberger y Josef Kämpfer, dejando las demandas técnicas en un estándar que hasta el día de hoy sigue sin encontrar paralelos.

Capítulo 2.

P. 12.

“[...] Recomiendo altamente al Sr. Sperger desde Viena como un concertista absolutamente extraordinario en el contrabajo. El rey lo escuchó en 7 ocasiones con gran placer...”.

P. 15.

La orquesta pierde a uno de sus integrantes más excelsos, consta la fuerza y determinación en su instrumento lo que le permitió una firme postura al todo. A parte de sus méritos como buen ripienista, Sperger también tocaba conciertos en el contrabajo, que componía el mismo, además de sinfonías de un estilo placentero [...].

P. 16.

Por ejemplo, si uno define el periodo clásico como el de la aparición de los primeros conciertos públicos por, abandono de la ornamentación improvisada en la música orquestal, la pérdida de protagonismo de la música litúrgica, el nacimiento de los himnos nacionales, la dicotomía entre *opera seria* y *opera buffa* que fue sustituida por un género mixto y cuando el tradicional patronato aristocrático fue reemplazado por el patronato burgués. Los cambios en la cultura musical no fueron autónomos sino que formaban parte integral de un amplio desarrollo político, social y económico.

En Inglaterra, por ejemplo, en cierto grado una democracia parlamentaria, la revolución industrial y la economía capitalista estaban en marcha, mientras que en la mayor parte de Europa del este, el feudalismo seguía en pie. ... viejas formas permanecieron intactas.

P. 17.

Si se pretende hacer una periodización significativa, el criterio para decidir cuando comienzan y cuando acaban las tendencias importantes en la música debe incluir otros factores aparte de aquellos derivados de las disociaciones estilísticas basándose en la obra de los grandes compositores... Cuando el énfasis está sobre la innovación y en “obras maestras”, el amplio panorama geográfico y social son ignorados. Una aproximación histórico - social de la música, permite lo que pueda ser una visión reveladora de la transmisión y transformación de los estilos musicales, generos e instituciones, independientemente de la presencia del genio musical.

Estilísticamente, la síntesis clásica fue moldeándose a partir de la amalgama de melodías, armonías, formas, texturas y técnicas derivadas especialmente de la música vocal italiana, de la música de baile francesa, de la música instrumental alemana y la práctica del contrapunto en *estilo antiguo* cultivada por destacados maestros como J.J. Fux.

P. 18.

Cuáles fueron los desarrollos musicales que los hablantes de lengua Inglesa y Alemana sentían que debían adquirir a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII? Incluyen el baile y la música de baile frances y las innovaciones orquestales que comprende la *ouverture*; también las óperas italianas y especialmente el canto y el estilo de componer las arias así como nuevos géneros de sinfonía, concierto y sonata; finalmente, desde ambas naciones, Italia y Francia. Nuevos medios de expresión para la música homófona, [cuyas melodías en el registro agudo predominan].

P. 20.

[...] se gestó una plataforma de técnicas de improvisación y fórmulas que evolucionaron gradualmente en las obras para contrabajo solista.

En el año de 1773 la orden jesuita fue abolida por el Vaticano. Numerosos monasterios y sus centros de educación musical fueron cerrados.

[...] disminuyó la migración de músicos, el esparcimiento de instrumentos y especialmente el de partituras.

P. 21.

En 1750, la mayoría de los compositores eran empleados por patronos privados o por la iglesia; para 1800, el patronato privado fue disminuyendo considerablemente e incrementó el número de compositores que ahora tenían que ganarse la vida siendo independientes [freelance] componiendo y tocando para un público amplio. Lo anterior, hablando en general, fue facilitado por el desarrollo de la vida musical en conciertos, la cual se había desarrollado desde la década de 1760; por el creciente mercado de maestros, con el incremento del número de chicas *clase medieras* que tocaban y la disponibilidad de adquirir instrumentos y por los cambios en los métodos de impresión y publicación de partituras con ediciones baratas de distintas empresas en los centros más importantes (Londres, París, Viena, Leipzig, Amsterdam). Para el final del *periodo clásico*, la música instrumental disfrutaba una nueva primacía consecuencia del cambio de patronato y la música sacra jamás volvió a tener la centralización que se daba por sentado a finales del periodo barroco.

P. 22.

[...] el arte de la improvisación desde partituras escritas a mano fue perdiéndose hacia finales de siglo debido a que los músicos amateurs necesitaban una partitura impresa con toda la información necesaria para tocar. Y siendo así no resulta sorprendente que la música para contrabajo vienés no fuera publicada impresa. Las copias que sobreviven en nuestros días son manuscritos.

[...] nadie se molestaba por imprimir música que no se podía vender o que no se iba a tocar.

P. 25.

Acerca del *minuet*, el *afecto* que posee es descrito como: “noble y de una decencia encantadora” [...] “es el apropiado para sociedades de personas distinguidas por su refinado modo de vida.”

P. 26.

El idioma galante liberó a los compositores de las *cadena*s de la música eclesiástica, en cierto grado incluso en el contexto del estilo eclesiástico. La naturaleza simplista y miniaturista impuso otras nuevas *cadena*s de las cuales se liberaría con la integración de más medios contrapuntísticos en la homofonía *obbligato* que madurarían durante las tres últimas décadas del siglo [XVIII].

P. 27.

[...]Los compositores galantes fueron insistentes en la claridad de la forma, y fueron, de hecho, pioneros en lo que se convirtió la más fuerte y balanceada de todas las formas que heredara el siglo diecinueve: la forma sonata.

P. 28.

El rol central de Haydn en el refinamiento y propagación de su Nuevo estilo se hace manifiesto (ver Koch, 1793, y Marsh, 1796) pese a su temprano aislamiento geográfico y diferencias de opinión concernientes a la fecha en que sus obras despliegan la totalidad de su madurez. El abandono que hace Haydn de ciertos atributos locales o bien personales durante la década de 1770, -posiblemente conectado a la amplia circulación de su música impresa- fue seguido por la consumación de una síntesis individual de melodías placenteras (estilo galante) con las técnicas aprendidas del contrapunto [...] hacia 1775 Haydn había dejado atrás en gran medida los manierismos del *Empfindsamkeit* –aunque este idioma aún retuvo alguna utilidad para ciertos tipos de música de cámara y de teclado- y del pathos obsesivo del *Sturm und Drang* y asimiló en su propio lenguaje los tintes de fantasía del *redende thematik* [discurso temático] y habilidades de desarrollo de estos [tomados] de C. PH. E. Bach.

P. 30

1. El contrabajo solista floreció no solamente en conciertos y ensambles concertantes sino también como el instrumento bajo en música de cámara. Un número considerable de piezas del period clásico vienés temprano, específicamente el dueto de J. C. Mann y el dueto de viola [y contrabajo] de Dittersdorf; seis quintetos de Dittersdorf (1782) para dos violines, viola, dos cornos *ad libitum*, chelo y *Contrabasso*, una *Serenade* para dos cornos y cuerdas, la parte de bajo especificada como *Violone*; un trío y un cuarteto de cuerda de Holzbauer; un trío de oboe de Gassman y un quinteto para violín, viola dos cornos y *Violone* de Vanhal. Albrechtberger especificaba con frecuencia al contrabajo, en sus obras seculares tempranas, incluyendo un trío para dos violas y *Violone*, (1756), un cuarteto de cuerda (1760), un cuarteto de flautas (1761), un trío de violas (1767) y otro trío para flauta, viola d'amore y *Violone* (1773), Wagenseil compuso una obra cuya disposición instrumental es inusual: un set de seis *Suites de pièces* para tres chelos, y *Contrabasso*, uno de ellos con fecha de 1764 se preserva en manuscrito.

P. 34.

El *concerto grosso* consiste en una mezcla de varios instrumentos concertantes [léase solistas] de los cuales dos o más instrumentos, el número puede a veces extenderse hasta ocho o más, tocan juntos o alternados. En el *chamber concerto* por otra parte, un solo instrumento concertante es presente.

P. 37.

Dichos ritornellos se expandieron más allá, constituyeron para el concierto clásico de la era de Mozart lo que, en un esfuerzo por asimilar la estructura de la forma sonata, se ha conocido como la exposición 'preliminar'. Con el primer movimiento del tercer concierto para piano de Beethoven (1803) [el estándar] sobre el que se basa la forma sonata del libro de texto fue concebido.

P. 38

Un concierto serio para un solo instrumento con un gran acompañamiento requiere las siguientes características en el primer movimiento:

- Un ritornello majestuoso elaborado cuidadosamente en todas las partes.
- Las melodías deben ser placenteras e inteligibles.

- Las imitaciones deben ser correctas.
- Las mejores ideas del ritornello deben ser desmembradas e intermezcladas durante o entre los pasajes solistas.
- La parte fundamental debe sonar bien y debe ser apropiada para el bajo.
- No debe haber más partes intermedias salvo las que la parte principal permita; el mejor efecto es producido frecuentemente al doblar las partes principales en vez de forzar las partes intermedias sin necesidad.
- Las progresiones en el bajo y en las partes intermedias no deben impedir la vivacidad de la parte principal sofocarla o suprimirla.
- El ritornello debe ser de una longitud apropiada. Debe tener al menos dos secciones principales. La segunda, ya que se repite al final del movimiento, y lo concluye, debe estar provista con las ideas más bellas y majestuosas.
- Si la idea con la que comienza el ritornello no es lo suficientemente cantáble o apropiada para el solo, una nueva idea distinta a ella debe ser introducida y debe unir el material de apertura de tal manera que no se perciba si fue necesario o si fue puesta deliberadamente.
- A veces la sección solista debe ser cantable y otras veces, esta sección que resalta debe diseminarse con pasajes brillantes melódicos y armónicos apropiados al instrumento, estas secciones también deben alternar con secciones tutti cortas vívidas y majestuosas de manera que sostengan el fuego [de la pieza] del principio al final.
- Deben observarse siempre progresiones correctas y naturales, y se debe evitar alguna tonalidad muy lejana.
- Las cesuras o divisiones de la melodía no deben caer en la segunda negra de cuatro tiempos, o en el tercer o quinto tiempo en un compás compuesto.
- El Allegro debe concluir de la manera más breve posible en el último tutti, con la segunda parte del primer ritornello.

Si el primer movimiento es tanto serio como majestuoso, debe elegirse un tiempo moderadamente rápido en compás simple, de modo que las notas rápidas puedan ser dieciseisavos, y que la cesura caiga en la segunda mitad del compás[...] octavos con punto siempre contribuirán a la majestuosidad del ritornello.

Si acaso el Allegro está escrito en una tonalidad menor, por ejemplo, Do menor, el Adagio debe tratarse en la tonalidad de Mi bemol mayor, Fa mayor, Sol menor o La bemol mayor. Esta secuencia de tonalidades son las más naturales. El oído jamás será ofendido por ellas y estas relaciones se aplican a todas las tonalidades cuales sean sus nombres.

En los ritornellos y en las secciones solistas [del Segundo movimiento] debe empeñarse [el compositor a conseguir] la mayor brevedad posible.

- El ritornello debe ser melodioso, armonioso y expresivo.
- La parte principal debe tener una melodía que le permita alguna adición de gracias [ornamentos] aunque ésta pueda gustar sin ellas.
- Esta melodía debe ser tan convincente como alguna que acompañe palabras
- De vez en cuando algunas porciones del ritornello deben ser introducidas.
- la parte principal debe alternar con las secciones tutti intermezcladas.

P. 38.

Las características del tercer movimiento de concierto:

- El ritornello debe ser corto, alegre, fogoso y al mismo tiempo juguetón
- La parte principal debe tener una melodía que sea placentera fugaz y ligera.
- Los pasajes deben de ser fáciles, de manera que la rapidez no sea impedida.

La sinfonía es una expresión de lo magnífico, lo grandioso y de la fiesta. Su meta es preparar al oyente para la música más importante o, en un concierto de cámara [independiente] para demostrar todo el esplendor de la música instrumental.

Capítulo 3.

P. 48.

El modelo de Forma Sonata que analiza [Koch] es de forma binaria expandida, un vestigio del plan tonal de comienzos del siglo dieciocho: I-V:V-I. Esto es tangible cuando corroboramos que en la parte de la estructura que hoy llamamos *recapitulación* o *re exposición*, el primer tema debe regresar a la tonalidad de la dominante antes de moverse a la tónica. La creación de frases de la época sigue este plan binario.

P. 49.

La historia del análisis formal nos dice que durante el final del siglo XVIII y el siglo XIX, los teóricos musicales definieron ciertos patrones estructurales –no géneros ni especies como el concierto o el minuet, sino un proceso de construcción formal más amplio común a muchos géneros y especies- que fueron reductibles a dos patrones fundamentales: AB y ABA. Esto fue asumido por la terminología alemana bajo el término Liedform (propuesto primeramente por A. B. Marx, 1837-47) en sus formas a ‘dos partes’ y a ‘tres partes’ y diferentes a la terminología inglesa como *forma binaria* y *forma ternaria*. Hablando ampliamente, estos términos se refieren a modelos formales de pequeña escala; se aplican más directamente a movimientos dancísticos instrumentales del siglo XVII y XVIII y yacen en el concepto de la

estructura de frase regular con el periodo de ocho compases como la unidad principal de construcción. Más adelante en la historia el análisis formal, los modelos formales de gran escala fueron vistos como extensiones de uno u otro de los dos patrones fundamentales: de ese modo la FORMA SONATA fue la extensión del patrón binario y el RONDO del ternario.

[...] presenta en detalle una descripción analítica de la forma de concierto tomando de referencia a modelos inmediatos de Sperger como fueron K. Dittersdorf y J. Haydn”.

P. 50.

El principio de extensión de frase de Koch tuvo su vanguardia con el *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*(1752–68) de Joseph Riepel. En su Segundo capítulo (Frankfurt 1755) Riepel discutió la construcción de frases de ocho compases en dos unidades de cuatro compases, designando cada uno de acuerdo a su tipo de cadencia. Él continuó discutiendo sobre las repeticiones, las extensiones de frase y las interpolaciones.

P. 51.

[...] “se basa en la construcción de ocho compases y tuvo una profunda relevancia para la teoría musical de las siguientes décadas”: “La unidad más pequeña está contenida en un compás y es llamado *segmento incompleto* o *cesura*. El *segmento completo* llamado también *inciso* se forma con dos compases. Dos *incisos* o *segmentos* (cuatro compases) hacen *frases* que pueden ser *frases de apertura* o *frases de cierre*. Así, dos *frases* (ocho compases) hacen un *periodo* como cuando al hacer un enunciado se tuviera un sujeto y un predicado”.

P. 53.

(1) Yo considero por sí mismas a las diferentes secciones de la melodía y encuentro en cada una de ellas dos características llamadas (a) la longitud, y (b) lo que convierte en una sección del todo, que es, el punto de descanso del espíritu contenido en su final. Estos dos puntos unidos también me permiten darle al principiante una idea completa de cada sección, grande o pequeña, de la totalidad. Y (2) Si deseo mostrar la relación de esas secciones como determinadas no solamente por su longitud, sino también por cómo es su final, no tendré necesidad de describir el método para conectar estas secciones dos veces, la primera considerando el ritmo y la segunda su puntuación.

P 54.

Un enunciado musical (una sección [Abschnitt]), del cual pueden haber varios en una pieza, sería aquel al que uno llama enunciado, en el discurso [hablado] y estaría separado de otro por un alto total [punto y seguido] Un ritmo musical [Rythmus] puede compararse con la unidad más pequeña del discurso el cual se marca con dos puntos (:) o punto y coma (;). La frase [Einschnitt], es la unidad más pequeña y sería equivalente en el discurso hablado el que se separaría con una coma. Si uno quisiera añadir la cesura [Cäsur], uno tendría que compararlo con la cesura de un verso.

P. 57.

“[...] Es extremadamente importante planear en la variedad necesaria y al mismo tiempo, considerar lo apropiado de las ideas auxiliares que han de conectar las frases principales en varias configuraciones. Una idea principal continua y apropiada puede engendrar solamente una idea secundaria o auxiliar: esta idea auxiliar debe componerse siempre de manera que nos dirija de regreso a la idea principal. Esta última máxima es especialmente importante en composiciones que contengan varios periodos principales, como por ejemplo, el primer Allegro de un concierto, en el que el segundo o tercer solo usualmente comienza con una nueva idea, que no está conectada ni con el cierre del ritornello precedente ni con la frase principal del movimiento. Todas las obras de arte deben tener unidad [Einheit].

P. 58

Los Allegros de las mejores sinfonías contienen ideas amplias y audaces –melodías ponderosas en los bajos y escritura al unísono, voces medias concertantes, libre imitación [...] transiciones repentinas y cambios de una tonalidad a otra que suenan mucho mayor cuando la tonalidad no está relacionada cercanamente [con la tonalidad principal] claras distinciones ente Fuertes y suaves, especialmente el *crescendo* que, combinado a una melodía expresiva, en ascenso, logran un efecto particularmente brillante.

P. 64

En los conciertos modernos, el primer ritornello generalmente se trabaja con cierta proporción [...] El primer ritornello generalmente es muy largo en los conciertos más recientes, como también en los primeros movimientos de piezas instrumentales.

P. 70.

Generalmente entra en la nota de cesura de una frase por medio de la supresión de un compás y termina como terminaría la frase si el pasaje no hubiese sido introducido.; entonces da presencia a una desviación no muy importante de la forma usual de este último periodo.

P. 79.

Ambas velocidades, lenta o rápida tienen sus niveles [de rapidez] incluso si el compositor hiciera la tarea de explicar con mayor claridad la velocidad requerida usando adjetivos y otras palabras, seguiría siendo imposible para el describir de una manera exacta la velocidad con la que desea tocar la pieza. Entonces uno tiene que deducir la velocidad por la pieza misma y por este medio se puede reconocer el valor de un músico sin duda alguna. Cada pieza melódica tiene al menos una frase con la que se puede reconocer con seguridad que tipo de velocidad la pieza requiere. Recuerde esto frecuentemente, y sepa que para tal percepción una amplia experiencia y un buen juicio son requeridos. ¿Quién me contradirá si considero a esto como entre las más altas perfecciones en el arte musical?

P. 82.

[...] La mayoría de los intérpretes de conciertos apenas se dirigen a mostrar una destreza mecánica; lejos de aplicar esta habilidad adquirida de modo que hagan surgir en los escuchas sentimientos bellos y gratificarlos de una noble manera, ellos buscan solamente llamar la atención a las mecánicas del arte; ellos requieren del escucha no más que el aplauso a sus habilidades.

Si sucede que estos intérpretes también son compositores, entonces no debería sorprendernos que ellos configuren sus conciertos con nada más que dificultades y pasajes de moda, en vez de alagar a los corazones de los oyentes con bellas melodías [...] toca conciertos en donde solo abundan dificultades [...] sucumbe gradualmente en el mal gusto. Desafortunadamente, hay lugares donde el intérprete, hoy día, nunca espera el aplauso a menos que su concierto disponga una Romance o un Rondo. De esta manera, las circunstancias hacen el mal más universal y gradualmente se va llevando lejos al buen gusto.

Capítulo 4.

P. 91.

Hay un lugar para transcripciones las cuales son un matrimonio genuino entre dos personalidades musicales a través de generaciones: el producto es con frecuencia un nuevo e interesante trabajo. Pero en la interpretación ordinaria, la música de cualquier generación será emotiva y efectiva cuando se haga cada intento razonable de presentar la música bajo sus condiciones originales de interpretación. Si queremos compartir la experiencia de un compositor, debemos cargar con sus intenciones.

P. 92.

En los días anteriores al amplio interés en afinaciones originales, etc. Malaric trataba de traer luz a estas piezas olvidadas y trataba (a menudo sin éxito) de arreglarlas para el contrabajo contemporáneo de orquesta/solo. Yo siento que al juzgar esas piezas deberían ser vistas en esa luz, que fueron un intento temprano para dar a conocer a los contrabajistas este cuerpo de literatura. Hoy en día, por supuesto, no tocaríamos esas versiones.

El presente concierto se remonta a una sonata en Si menor para contrabajo y violonchelo; el contrabajo está afinado en SOL-SI-mi-sol-si. Esta obra existe también como una sonata para dos contrabajos en la mencionada afinación. De Paul Mucke (1893-1967) proviene el arreglo como concierto para contrabajo y orquesta de cuerdas en La menor y la correspondiente versión para contrabajo y piano, en la cual, Mucke consideró utilizar la actual afinación internacional FA# SI mi la. El concierto en Do menor se toca con la afinación La-do-fa#-la-do' y comparte el mismo material temático [que la sonata]. El concierto se escribió con acompañamiento de dos oboes, dos fagotes, dos trompas y cuerdas.

P. 96.

[...] Estoy fuertemente en contra de transcripciones donde se transporta hacia tonos descendentes [...] Tocar con estas cuerdas (MI-LA-re-sol) [...] no suena y, quien escoge tocar de esta manera podría pasar por comediante [...] El contrabajo es el sucesor del Violone, afinado FA-LA-re-fa#-la [...] [en nuestros días] la afinación para solista FA#-SI-mi-la-es la más cercana [...]

Si alguien quiere editar música para contrabajo deberá no solamente poder tocar el instrumento sino haber tenido una educación musical que le permita reconocer los peligros y conocer las razones históricas [...]

P. 106.

De hecho, en la mayoría de las partes tutti del periodo se encuentran muy pocas indicaciones, si las hay, de arcadas, digitaciones u otras. Los músicos conocían íntimamente el estilo de la música que tocaban todos los días junto con todas las

posibilidades de articulaciones y arcadas posibles. La mejor fuente de información es regularmente la parte del Violino Principale, el violín primero o líder.

P. 112.

Las articulaciones en mucha de la música para contrabajo vienés solista especialmente en los años tardíos, se encuentran detalladas en su escritura a lo que explica de la siguiente manera: Articulaciones en música para solista es diferente a las articulaciones de las partes ripieno. Una de las razones por las que se ven a menudo pocas indicaciones en partes de orquesta de los manuscritos más antiguos se debe a la organización que existía en los ensambles orquestales, con un líder de orquesta quien decidía las arcadas y articulaciones (casi siempre en colaboración con el compositor). Los músicos ripienistas seguían al líder y a sus demás compañeros sin necesitar muchas precisiones escritas. También había una idea general del *arte del arco* por lo que muchas veces no se necesitaban mayores explicaciones. Los cuerdistas sabían las reglas y convenciones que aplicaban a la música que tenían que tocar. Otra razón era que no había tiempo para escribir mucho, por ejemplo por la cantidad de tinta disponible.

P. 117.

El punto de partida y el criterio para cualquier intento para comenzar una nueva edición para el contrabajo moderno con afinación de solo [Fa# SI mi la] debe buscar un punto intermedio entre las dos afinaciones. No es difícil reconocer la primera cuerda en la afinación solista moderna, LA. Esto, naturalmente un punto común y conveniente porque mucho de la actividad solista tiene lugar en esta cuerda. Pasajes técnicos y melódicos en esta cuerda pueden tocarse sin ningún cambio.

P. 118.

Con la mayoría de los contemporáneos de Mozart, incluyendo a Haydn, las dificultades dadas por una notación incompleta o ambigua son grandes, debido a que muchas decisiones significativas sobre detalles de cómo tocar se dejaban a la experiencia y al buen gusto de los ejecutantes.

P. 119.

Es fácil olvidar que antes de 1800 simplemente no había repertorio musical histórico. La música del día de ayer estaba tan muerta como el diario del día anterior. A medida que el repertorio comenzaba a desarrollarse desde tiempos de las sinfonías de Beethoven, las obras viejas escogidas que eran incluidas en ella fueron tratadas naturalmente como música contemporánea y modernizada de acuerdo a ella. Pero este proceso de modernización no pudo continuar indefinidamente. Para 1950, la irracionalidad de tocar Bach como si fuera Beethoven y a Beethoven como si fuera Wagner, comenzó a ser intolerable para muchos de nosotros. El potencial de la tradición ensombrecida por una tradición no revisada comenzó a sentirse falsa. El movimiento histórico que resultó no fue una aberración; era simplemente una revolución esperando a suceder, cuando la elasticidad de la tradición llegó a un punto de quiebra. Al menos que solo nos dediquemos a hacer música nueva, nosotros simplemente tenemos que entender el valor del pasado. Una relación con el pasado necesita estar fundada en la verdad así como en la simpatía, a la explotación de la información así como al trabajo de investigación.

[...] Puede ser difícil de creer que antes habían profesionales en la música cuyo miedo del tipo de conocimiento que contenía alentó el desprecio del movimiento histórico. Será difícil de explicar que aquellos le llamaron a la aproximación informada de la música algo exótico o que ‘aprendían a tocar desafinados’. A lo que esta gente tenía miedo era a perder su libertad artística, un retroceso a aquél poder que los ejecutantes habían tomado a principios del siglo XX. Y sin embargo, la música siempre ha sido una actividad compartida entre creador e intérprete. Uno no pierde poder al saber cosas.

Los ejecutantes hambrientos de poder tienen libertad una vez que el compositor está muerto- especialmente si lleva muerto 200 años. Lo que el movimiento histórico a tratado de hacer es traer al compositor de regreso para compartir sus procedimientos. La ‘Tradición’ y la misteriosa iluminación de los maestros pueden fácilmente asumir la sombra grandiosa de la verdad. Pero compartir el escenario con el compositor y su época no es realmente una actividad restrictiva ni amenazadora. Es una libertad inspiradora y creativa.

Como dice el D.R. Brown en su propia introducción: En la mayoría de los casos el efecto comprendido por un compositor o teórico solo puede basarse en suposiciones. Sí, pero

suponer lo que es informado de lo que uno puede encontrar, uno puede encontrar al menos la oportunidad de atrapar esos perfumes íntimos del pasado que muchos de nosotros buscamos.

P. 120.

Me gustaría puntualizar la importancia de estudiar los scores originales muy de cerca. No solo la parte solista de contrabajo, si no también otras partes. Las ediciones son las opiniones de alguien más. Mientras exista una fuente original disponible, no necesitamos realmente de ediciones.

Capítulo 5.

P. 129.

El punto, muestra que las notas debajo de la ligadura no solo no hay que considerarlas como una nota por arco, sino que hay que hacer una separación entre cada nota por una ligera presión del arco... Ahora bien, si pequeñas rayas están escritas en vez de puntos el arco es levantado por cada nota, pero en una misma dirección del arco dejando separación entre nota y nota.

P. 130.

La obertura es usualmente 'una pieza seria pero de carácter bravo en compás de 4/4. El movimiento es algo elevado, las medidas son lentas, pero adornadas con muchas notas pequeñas para ser ejecutadas 'con fuego' [...] Las notas principales usualmente llevan puntos [de prolongación rítmica] y en su ejecución son mantenidas más allá de su valor escrito. Después de esas notas principales siguen más notas pequeñas que deben ser tocadas staccato, con la más pronta velocidad posible, la cual de hecho no sería práctico cuando 10, 12 o más notas siguen en un compás de negras [en cuyo caso es mejor tocarlas ligadas]

P. 132.

En los pasajes para violín más brillantes, las ligaduras sofisticadas son empleadas como las enseñaron Germiniani, Vivaldi y otros. En el promedio de pasajes orquestales o de música de cámara, el uso de ligaduras debe ser simple y obvio, y en la mayoría de casos de notas

ligadas en grupos, son cortos: de dos, tres o cuatro notas y no como regla contra el tiempo fuerte. Esta simplicidad en el empleo de ligaduras es un elemento importante en la naturaleza de la técnica de violín barroco requerida que ocurre en la mayoría de pasajes. Los idiomas ordinarios no deben ser confundidos con ellos, ya que la articulación, aunque crucial, debe ser por lo general, tan consistente como sea posible. Hay por supuesto casos extremos. Las ligaduras son usadas en otros instrumentos de acuerdo a sus técnicas respectivas. Estas pueden indicar dicción con la lengua en los instrumentos de viento y agrupamiento de notas en los instrumentos de teclado.

Cuando la raya aparezca en vez del punto [debajo de una ligadura] las notas deben ser enfatizadas fuertemente en un mismo arco. [Cuando no haya ligadura] las notas con rayas deben ser cortas, pero aquellas con puntos serán hechas apenas con un arco pequeño y manteniéndolo [resonar]

P. 139.

La estética homogénea e íntima del contrabajo con la viola o con el chelo se pierde cuando el rango del instrumento acompañante se vuelve mucho más amplio con el uso del piano; además, el contrabajo solista no consigue los extremos de altura de su registro hacienda a una lado su rol como la voz más bajo como la más aguda. Estas dos alteraciones imponen un cambio fundamental en la estética musical de las sonatas.

Conclusiones.

P. 139.

La precisión histórica [sobre como un intérprete haría sonar una pieza] es una ilusión y siempre lo será. Después de todo el estudio y de leer investigaciones, nosotros tenemos que salir a tocar y a conmover al público.