



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

Opción de Titulación:
“Notas al Programa”

Obras de: J. S. Bach, G. Bottesini, J. Druckman, P. Sarasate

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN INSTRUMENTISTA-CONTRABAJO

QUE PRESENTA:
LUIS ENRIQUE AGUILAR MARTÍNEZ

ASESOR DE NOTAS Y DE REPERTORIO:
Mtro. LUIS ANTONIO ROJAS ROLDÁN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción.	1
<i>Suite para Cello Solo no. 3 BWV 1009, Johann Sebastian Bach</i>	5
Datos biográficos. Las Suites para <i>Cello solo</i> de J. S. Bach. Análisis de la <i>Suite no. 3 en Do mayor para Cello solo</i> , BWV 1009 y su transcripción para contrabajo. Retos técnicos. Retos técnicos. Interpretación de la <i>Suite no. 3 en Do mayor</i> BWV 1009 y en el contrabajo. Conclusiones.	
<i>Zigeunerweisen Op. 20, Pablo Sarasate</i>	20
Datos biográficos. Composición de <i>Zigeunerweisen</i> . Criterios personales para la realización de la transcripción de <i>Zigeunerweisen op. 20</i> para Contrabajo que integra el programa del examen profesional para obtener el título de Licenciado Instrumentista-Contrabajo en la FaM-UNAM. Retos técnicos.	
<i>Valentine for solo Contrabass, Jacob Druckman</i>	36
Datos biográficos. Druckman como compositor a partir de 1960. <i>Valentine for Solo Contrabass. Synapse y Valentine</i> de Jacob Druckman. Análisis de <i>Valentine for Solo Contrabass</i> . Traducción de los textos de <i>Valentine</i> . Conclusiones.	
<i>Concierto no.1 en Fa sostenido menor. Giovanni Bottesini</i>	54
Datos biográficos. Bottesini como compositor. La gran fama de Bottesini como contrabajista. Análisis del <i>Concierto no. 1 en Fa sostenido menor</i> . Conclusiones.	
Bibliografía general.	74
Recursos electrónicos.	77
Anexo 1. Programa de mano.	80
Anexo 2. Traducciones de citas en inglés.	82
Anexo 3. <i>Suite para Cello Solo no. 3 BWV 1009, Johann Sebastian Bach</i>. Transcripción: Luis Enrique Aguilar Martínez.	
Anexo 4. <i>Zigeunerweisen Op. 20, Pablo Sarasate</i>. Transcripción: Luis Enrique Aguilar Martínez.	

Introducción.

La evolución de la técnica del contrabajo en los últimos cincuenta años ha sucedido de tal manera que el instrumento ha desarrollado capacidades interpretativas comparables a las del violín o del violonchelo. Este progreso ayudó a integrar un repertorio de novedosas técnicas extendidas cuyo uso por los compositores de los siglos XX y XXI ha dado al contrabajo un rol protagónico en los escenarios de la música de concierto. La técnica actual permite capacidades interpretativas antes vedadas para el instrumento y que solo eran desplegadas por aquellos miembros de la familia de cuerda con una tradición técnica más añeja, lo que habilita al contrabajista contemporáneo para abordar un corpus de carácter virtuoso perteneciente al repertorio de dichos instrumentos y cuyas características son inexistentes dentro del catálogo original contrabajístico. Esta situación justifica la gran proliferación de transcripciones de obras emblemáticas de repertorios ajenos al del contrabajo dentro de la conformación de los programas de sus recitales y la posibilidad de incursionar en estilos carentes de un repertorio propio para el contrabajo, todo ello gracias a los nuevos horizontes brindados por la actual técnica.

El instrumentista al enfrentarse a la vida profesional tiene una amplia posibilidad de afrontar la interpretación de obras pertenecientes a una gran variedad de estilos, por lo tanto, es importante que tenga un conocimiento mínimo de los más representativos. Uno de ellos es el estilo barroco, ya que es uno de los que posee un repertorio muy amplio y cuyas obras son parte fundamental de la programación de orquestas, grupos de cámara, grabaciones, etc. Dentro del corpus de las obras pertenecientes a este periodo, la cantidad de composiciones que le otorgan un rol protagónico al contrabajo es casi nula, por lo cual, es necesario que el contrabajista interesado en abordar el estilo desde su instrumento use transcripciones de piezas escritas para otros miembros de la familia de cuerda frotada. Uno de los compositores más representativos del barroco, y cuya obra ha sido utilizada frecuentemente con fines pedagógicos a lo largo de la historia de la música, es Johann Sebastian Bach. Dentro de las obras escritas por él para

instrumentos de cuerda se encuentran las *Seis suites para violonchelo solo BWV 1007-1012*, cuya utilidad pedagógica es altamente apreciada en las cátedras de violonchelo. Las suites más frecuentemente transcritas para contrabajo son las tres primeras por ser las más idiomáticas para el instrumento. La primera es la más tocada, por ser la más conocida y presentar la posibilidad de ser ejecutada sin modificaciones al texto original. Por otro lado, la tercera suite es la menos popular, debido a que se debe transportar para poder ser ejecutada en el contrabajo, lo que lleva a una adaptación de las ideas de Bach. Sin embargo, la belleza de la pieza y los retos técnicos son muy atractivos y presentan recompensas invaluable, razones por las cuales se decidió incluirla en el programa.

Por otra parte, el contrabajo muchas veces es visto como un instrumento de acompañamiento sin capacidades expresivas o virtuosísticas, sin embargo, las cualidades que tiene pueden sorprender al escucha. Para demostrar las habilidades que la técnica moderna brinda al contrabajista se eligió una obra original para violín, históricamente uno de los instrumentos con mayor agilidad técnica y con un gran corpus de obras virtuosas a su disposición, en un afán de equidad en la apreciación de ambos instrumentos. Para ello, la obra escogida pertenece a la autoría de uno de los violinistas virtuosos más destacados de finales del s.XIX y principios del XX: Pablo de Sarasate, famoso por la técnica deslumbrante integrada en la composición e interpretación de sus obras. Uno de sus mayores éxitos, tanto como compositor e intérprete, es *Zigeunerweisen op. 20*, también conocida como *Aires gitanos*. La demanda técnica y gran musicalidad que requiere para su interpretación en el violín se ve grandemente aumentada en su adaptación al contrabajo. El texto de la transcripción hecha para el recital de titulación es prácticamente igual al original.

A pesar de que el repertorio de música escrita en el siglo XX para contrabajo solo que utiliza los recursos de una técnica extendida es parte fundamental de sus recitales en Europa y Estados Unidos, pocos son los contrabajistas que en México, aún en pleno siglo XXI, se atreven a incursionar en este tipo de lenguaje.

Por ello, es fundamental incluir en un examen de titulación una de las obras icónicas del catálogo contrabajístico representativo de este estilo. Para tal fin se escogió la pieza *Valentine for solo Contrabass*, del compositor estadounidense Jacob Druckman. La importancia de dicha pieza no sólo radica en las innovaciones que simboliza desde el punto de vista compositivo y de notación, sino en el desafío técnico y musical presentado al instrumentista. Parafraseando al contrabajista y editor inglés David Heyes: el siglo XX fue una época de cambios en el ámbito musical, los compositores comienzan a experimentar y a romper las reglas tradicionales de escritura de la música y buscar nuevas sonoridades y nuevos desafíos técnicos para los instrumentistas, uno de los compositores más importantes para el repertorio del contrabajo fue el estadounidense Jacob Druckman quien en 1969 escribe *Valentine for solo Contrabass* obra que rompe con las reglas tradicionales y de cierta forma reinventa la notación musical, además de emplear al contrabajo no sólo como instrumento melódico sino también como instrumento de percusión, utilizando, además del arco, una baqueta de timbal. También usa la voz del intérprete como recurso sonoro, llevando al extremo las posibilidades del contrabajista.

Giovanni Bottesini es el contrabajista más famoso en la historia de la música de concierto, sin embargo, sus capacidades y habilidades lo llevaron a destacar en un sinnúmero de aspectos relativos a la actividad musical: compositor, arreglista, director de orquesta, cantante, pianista, etc. Su obra compositiva está integrada por más de 30 piezas para contrabajo, además de 14 óperas, 6 cuartetos de cuerdas, 4 quintetos, dos sinfonías, un oratorio y una cantidad todavía indeterminada de canciones que integran parte de un catálogo aún en proceso de construcción. La importancia representativa de Bottesini como virtuoso del contrabajo y compositor de un importante repertorio para el instrumento hace que la inclusión de alguna de sus obras en el recital de titulación de cualquier contrabajista sea algo fundamental. En su catálogo existen dos conciertos para contrabajo y orquesta: el *Concierto no. 1 en Fa sostenido menor* y el *Concierto no. 2 en Si menor*. El *Concierto no. 2* es el más popular, entre contrabajistas y público en general, por ser melódicamente amable y de una estructura sencilla y elegante,

además de tocarse con más frecuencia por ser comúnmente solicitado en audiciones para el ingreso a orquestas sinfónicas. Por otro lado, el *Concierto no. 1* es una obra pocas veces interpretada por los contrabajistas, tanto en las escuelas como en las salas de concierto, quizás debido a su gran dificultad técnica y a la rareza de su tonalidad. Si bien la tonalidad de Fa sostenido menor no es del todo ajena al repertorio del contrabajo, debido a las características de transporte del instrumento solista, ciertamente presenta dificultades para su ejecución orquestal. Esta situación ha llevado a una disparidad en el número de ediciones hechas para ambos conciertos en donde encontramos sólo dos ediciones para el *Concierto no. 1* (Verlag y Edizioni Musicali) en contraste de las seis que existen para el *Concierto no. 2*. Por el reto impuesto por sus demandas técnicas y el virtuosismo de sus pasajes esta hermosa pieza es generalmente evitada. Son estas razones las que nos impulsan a programarlo.

Suite para Cello solo no. 3 BWV 1009

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Muchas generaciones de la familia Bach se dedicaron profesionalmente a la música, principalmente en Alemania; figuran nombres como el de Vitus, Hans, Heinrich, Christoph, etc., todos ellos antecesores de, sin lugar a dudas, el más importante: Johann Sebastian Bach.

J. S. Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania (curiosamente un mes después de George Frederick Händel), su padre fue Johann Ambrosius Bach, músico de la corte de Eisenach y *músico de la ciudad*; y su madre fue Maria Elisabeth Lämmerhirt, hija de un concejal de Erfurt. Desde un principio J. S. Bach se vio rodeado de un ambiente musical, sus hermanos estaban aprendiendo a tocar una extensa variedad de instrumentos, su padre sabía tocar violín y viola y su tío Johann Christoph tocaba el órgano en la iglesia de San Jorge. Se sabe que a los 8 años de edad J. S. Bach entró a la escuela de latín de Eisenbach, donde estudió historia de la Biblia, el Catecismo y gramática latina, y participaba en el coro de la escuela que actuaba en la iglesia de San Jorge.¹

En 1694 fallece Elisabeth la madre de los Bach, por lo cual los hermanos Johann Sebastian y Johann Jakob se trasladan a la casa del hermano mayor: Johann Christoph, el cual trabajaba de organista en la ciudad de Ohrdruf.²

En 1700, J. S. Bach llega a Lüneburg e ingresa a cantar en el *Metterchor* de la iglesia de San Miguel donde, además de recibir un pequeño salario, recibe alojamiento y estudios académicos; ahí, Bach recibe clases de Luteranismo ortodoxo, lógica, retórica, latín y griego, aritmética, historia, geografía y poesía germánica, y recibe clases del *Kantor* August Braun y del distinguido J. J. Löwe.³

¹ Dowley 2001: 11-21

² Johann Christoph fue alumno de órgano de Pachelbel.
(Dowley 2001: 23-26)

³ Emery y Wolff 2001: 311

En el año de 1703, Bach ingresa como organista a la iglesia de Arnstadt, teniendo pocas obligaciones: tocar un par de horas los domingos, lunes y jueves; por lo cual, tenía tiempo para dedicarse al estudio del órgano y a la composición. En 1705, pide un permiso a las autoridades de Arnstadt para ausentarse cuatro semanas e ir a Lüberk para escuchar al célebre organista Dietrich Buxtehude; su visita se extendió a cuatro meses, sin embargo, Bach regresó a Arnstadt con vastos conocimientos musicales e ideas innovadoras.⁴

El famoso compositor y organista de la iglesia de San Blas de Mühlhausen, Johann Georg, fallece en 1706 y J. S. Bach es invitado a ocupar dicho puesto del cual toma cargo en 1707. En ese mismo año fallece su tío Tobias Lämmerhirt dejándole una herencia de 50 florines, lo cual facilita su matrimonio con su prima María Barbara. En 1708, Bach recibe una invitación de Wilhelm Ernst, duque de Saxe-Weimar, para formar parte de su corte como organista y músico de cámara; su renuncia en Mühlhausen es aceptada en buenos términos, por lo que J. S. Bach y María Barabara se trasladan a Weimar.⁵

En Weimar, Bach recibió casi el doble de paga que en su anterior trabajo, y en 1714 fue promovido a *Konzertmeister*. En esta ciudad, Bach encontró un ambiente favorable para sus composiciones, especialmente las de órgano. En Weimar nacieron seis de los hijos de la familia Bach, entre ellos se encuentran Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel.⁶

La mala relación entre el duque de Weimar y su sobrino el príncipe Ernst August hicieron de la estadía de Bach un asunto difícil. Wilhelm le prohibió a Bach darle clases a Ernst August debido a su mala relación pero Bach hizo caso omiso a las órdenes del duque; así, cuando quedó el puesto libre de *Kapellmeister* de Weimar en 1716, Wilhelm le dio el puesto a Johann Wilhelm Drese, dejando a un lado a Bach.⁷

⁴ Dowley 2001: 33-38

⁵ Dowley 2001: 45-53

⁶ Dowley 2001: 57-59

⁷ Dowley 2001: 69

Ernst August desposó a la hermana del príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen en 1716, tal suceso hizo posible una entrevista de J. S. Bach con el príncipe de Cöthen para ocupar el puesto de director en dicha corte; sin embargo, su salida de Weimar no fue nada fácil, ya que el duque Wilhelm hizo encarcelar a Bach durante casi un mes por la dimisión de su cargo; el 2 de diciembre de 1717 Bach es puesto en libertad para seguir con su carrera en Cöthen.⁸

El príncipe Leopoldo era una persona con gustos refinados que amaba y entendía la música; cantaba (tesitura de bajo) y tocaba el clave, el violín y la viola da gamba. A la llegada de Bach a la corte de Cöthen, la cual tenía una pequeña orquesta, Johann Sebastian compuso una gran cantidad de obras; de estos años datan los seis *Conciertos de Brandenburgo*, la música para violín y cello solo y el primer tomo del *Clave bien temperado*. En su periodo en Cöthen, Bach no tuvo la oportunidad de tocar ni componer para el órgano, a pesar de haber tres iglesias en la ciudad: la iglesia luterana tenía de organista a Christian Ernst Rolle, la iglesia reformada principal estaba a cargo de Johann Jakob Müller quien, seguramente también dirigía el órgano del palacio. El órgano del palacio era de pequeñas proporciones, por lo cual, es de suponer que solo servía para acompañar a los corales.⁹

En 1720, Bach emprende un viaje junto con Leopoldo hacia las aguas minerales de Carlsbad para beneficiarse de las virtudes terapéuticas de las mismas, lamentablemente, a su regreso a Cöthen se entera de la muerte de su esposa María Bárbara durante su ausencia. Bach contrae nupcias nuevamente en 1721 con Anna Magdalena, hija del trompetista de la corte del príncipe de Saxe-Weissenfels, de cuya unión nacieron 13 hijos. Una semana después del matrimonio de Bach, Leopoldo contrae nupcias con su prima Federica, hija del príncipe Carl-Friedrich de Anhalt-Bernberg, y la vida musical del palacio se vio amenazada debido a que, aparentemente, la princesa carecía de interés y

⁸ Dowley 2001: 70-71

⁹ Spitta 1967: 132-133

sensibilidad musical; por lo tanto, la relación entre Bach y el príncipe Leopoldo fue en deterioro.¹⁰

La historia de Bach en Leipzig, inicia con la muerte de Kuhnau, *Kantor* de la *Tomasschule*, en junio de 1722. La corte de Leipzig eligió a Georg Philipp Telemann para la plaza de *Kantor*, sin embargo, él había sido recientemente designado director musical en Hamburgo. El siguiente en la lista era Christoph Graupner, pero determinadas situaciones le impidieron tomar el cargo. Así, Bach en 1723 es elegido para el cargo en Leipzig. La aceptación de este empleo significó un paso atrás en la escala social para Bach pues el puesto no tenía comparación con la importancia ganada por el músico en su anterior trabajo en Cöthen. Sebastian Bach toma posesión de su puesto formalmente el 1 de junio de 1723.¹¹

Como *Kantor* en Leipzig, Bach era el responsable de la educación de los niños y de la música que se tocaba en las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás. Durante este periodo compone más de 250 cantatas, las pasiones según San Mateo y San Juan, el *Oratorio de Navidad* y el *Magnificat*, entre otras obras para festividades religiosas.¹² En 1729, Bach toma la dirección del *Collegium Musicum* tras la salida de Georg Balthasar Schott. El *Collegium* había sido fundado en 1702 por Georg Philipp Telemann, siendo este una asociación de músicos profesionales y estudiantes de universidad con el objetivo de ofrecer conciertos públicos cada semana.¹³

En 1749, es posible que Bach haya sufrido un ataque de apoplejía y la vista se le fue haciendo cada vez más débil hasta quedar prácticamente ciego, su salud fue en deterioro. En 1750, le practicaron dos cirugías en los ojos sin éxito alguno; muere el 28 de julio de ese año y es enterrado dos o tres días después de su deceso en el cementerio de Johanniskirche.¹⁴

¹⁰ Dowley 2001: 80-90

¹¹ Dowley 2001: 91-92

¹² Mendoza 2013: 15-16

¹³ Emery 2001: 322

¹⁴ Downey 2001: 155-158

Las Suites para Cello solo de J. S. Bach

Debido a la poca información que se tiene sobre las *Suites para Cello solo* (BWV 1007-1012) de J. S. Bach, se deduce que fueron escritas al mismo tiempo que las *Sonatas y partitas para violín solo*, alrededor de 1720, en el periodo de Bach como director musical de la corte de Cöthen (1717-1723).¹⁵

En los años que Bach estuvo en Cöthen, tuvo la posibilidad y la libertad de experimentar con instrumentos individualmente, ensambles y orquesta; de este periodo datan, al igual que las ya mencionadas suites para chelo y violín sin acompañamiento, obras con acompañamiento y sin acompañamiento para flauta, suites orquestales, sinfonías, invenciones y suites para teclado. De los ocho músicos de la orquesta de la corte que Bach tenía a su disposición, dos eran violonchelistas: Christian Ferdinand Abel y Christian Bernhard Linike, por quien Bach tenía un gran respeto; no existe evidencia de otros chelistas profesionales con los cuales Bach pudo haber trabajado durante este período, de cual se deduce que para alguno, o ambos, de los mencionados fueron escritas las *Suites para Cello solo*.¹⁶

Por otro lado, Malcolm Boyd supone que las Suites 5 y 6 probablemente no fueron escritas para los violonchelistas Abel o Linike, debido a que la Suite 5 está escrita para un instrumento con una cuerda extra y la Suite 6 es de un carácter más virtuoso que las otras cinco Suites:

[...] But there are good reasons for thinking that the last two may have originated independently of the others. In first place, they are noticeably more difficult to play, with a higher proportion of multiple stops (in no. 6, at least) more virtuoso passage-work. More than this, no. 6 is actually for a different instrument, one with an extra string tuned to e (a 5th higher than the normal

¹⁵ Kinney 1998: 315-316

Davis sugiere que Bach escribió las Suites para chelo después de la muerte de su esposa Maria Barbara, en un periodo donde sus composiciones están marcadas por una intensa expresión instrumental (Davis 1986: 79-80)

¹⁶ Davis 1986: 75

Autores como Charles Terry y Malcom Boyd reportan el apellido "Linigke" en vez de "Linike". (Terry 1963 y Boyd 1997)

top string), while no. 5 employs scordatura, the highest string being tuned down from a to g.¹⁷

Según Nathan Davis, las Suites para cello solo de Bach pueden verse con un propósito pedagógico, al igual que el *Clave bien temperado* y las invenciones para teclado.¹⁸ Al respecto, Kinney comenta:

[...]the Six Cello Suites present, approximately, a progressive increase in technical difficulty for the performer and therefore may have been written with some didactic aim in mind, not of course as mere exercises, but on the same lofty plane as the composer's Inventionen und Sinfonien, which he issued in revised form as a single volumen in 1723.¹⁹

Las tres primeras suites y las últimas dos fueron compuestas en tonalidades correspondientes a cuerdas al aire del violonchelo: Sol mayor, Re menor, Do mayor, Do menor y Re Mayor; la cuarta fue escrita en la tonalidad de Mi bemol mayor la cual depende en gran medida de cuerdas al aire. Cada suite comienza con un *Prelude* seguido de una *Allemande*, *Courante*, movimiento *Galanterie* (*Menuets* en las Suites 1 y 2, *Bourrées* en las 3 y 4, y *Gavottes* en las 5 y 6), finalizando con una *Gigue*.²⁰

No existe un manuscrito firmado por J. S. Bach de las *Suites para Cello solo*; lo más cercano a ello fue un manuscrito, presuntamente copia del original, realizado en Leipzig por la segunda esposa de Bach: Anna Magdalena.

A recent report states that the manuscript was destroyed in the air-raids on Berlin during World War II and that only a microfilm copy of it, preserved in the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin, now remains.²¹

Otra copia del manuscrito de las *Suites para Cello solo* fue realizada por uno de los pupilos de Bach: Johann Peter Kellner (1705-1772). La primera edición fue publicada en 1825 por Heinrich Albert Probst en Leipzig en la editorial Kistner.²²

¹⁷ Boyd 1997: 87

¹⁸ Davis 1986: 91

¹⁹ Kinney 1998: 338

²⁰ Davis 1986: 96-97

Galanterien: Danzas opcionales que se pueden añadir al esquema fundamental de la suite (*Allemande-Courante-Sarabande-Gigue*). Las más comunes son *Minuets*, *Gavottes* y *Bourrées*, y generalmente se colocan entre la *Sarabande* y la *Gigue*. (Sheldon 2001: 432)

²¹ Kinney 1998: 320

²² Kinney 1998: 320-322

Afortunadamente, estos dos manuscritos, junto a otros dos de autores anónimos, y más de diez ediciones sobre las suites las podemos encontrar en la *Petrucci Music Library*²³.

En el siglo XX, el violonchelista Pablo Casals fue el primero en tocar las *Suites para Cello solo* completas en un recital e incorporar estas obras en el repertorio habitual de los chelistas, ya que, antes de él, se veían como meros ejercicios. Casals relata la experiencia de su primera presentación de las Suites, de la siguiente manera:

When I played the Suites for Cello Alone, for the first time in Germany, the purists said that this was not Bach, and the Bach at the time was played like an exercise, without any real musical meaning. They were afraid to put something into it... and even now many artists of today are afraid to play Bach because they have accepted the bad theory that the music of Bach is "objective".²⁴

Análisis de la Suite no. 3 en Do mayor para Cello solo, BWV 1009 y su transcripción para contrabajo

La *Suite en Do mayor para Cello solo* es una de las más populares de las suites escritas por Bach, tanto para violonchelistas como para oyentes. Do mayor es la tonalidad más sonora y resonante en el violonchelo.²⁵

Ésta tercera suite, con una cualidad heroica, comienza con un *Prelude* construido básicamente de escalas ascendentes y descendentes y un *ostinato* de notas de dieciseisavos; a la mitad del movimiento aparece un pasaje de figuras arpegiadas con un pedal sobre la nota Sol; hacia el final del *Prelude* se concluye con la rítmica obstinada de dieciseisavos (rítmica de todo el movimiento), para finalizar con trinos dobles y la escala del primer compás. Le sigue la *Allemande*, la cual se caracteriza por tener un carácter animado con un ritmo base de un dieciseisavo

²³ [https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_(Bach,_Johann_Sebastian)) (15 de agosto de 2018)

²⁴ Davis 1986: 111

²⁵ Vogt 1998: 181

con dos treintidosavos, y con un patrón de escala de Do descendente. La *Courante* se caracteriza por una figura ininterrumpida de notas de octavo y un carácter energético y virtuoso. La *Sarabande*, de un carácter soberbio y solemne, muchas veces tiene conducción de dos voces a lo largo del movimiento. Los *Bourrées* son probablemente los movimientos más conocidos de la tercera Suite; el primer *Bourrée* es alegre y enérgico en la tonalidad de Do mayor, el segundo en Do menor es de un carácter triste. La suite finaliza con una *Gigue* animada y enérgica.²⁶

Ahora bien, la transcripción de la *Suite no. 3 BWV 1009* que realicé para tocar en el contrabajo, la transporté a la tonalidad de Sol mayor para una mayor facilidad y sonoridad en el instrumento, como las versiones de Rinat Ibragimov y Gary Karr.²⁷ La interpretación de esta suite en el violonchelo permite el uso de las cuerdas al aire de Do y Sol (tónica y dominante) lo que reporta una gran sonoridad; para poder emular el mismo resultado en el contrabajo, se utilizan las cuerdas de Sol y Re al aire, asignándoles las mismas funciones tonales en la tonalidad de Sol mayor.

Mi transcripción para contrabajo de la suite se realizó con la intención de respetar totalmente la original para violonchelo y, prácticamente, se logró, amén de algunos cambios necesarios por cuestión de las cualidades técnicas y sonoras del contrabajo, siempre respetando las líneas armónicas de la obra.²⁸ Por ejemplo, en el *Prelude* hubieron un par de cambios: en el compás 56 aparecen las notas pedal Sol y Mi (Ej. 1) que en la transcripción corresponderían a las notas Re y Si, se optó por octavar el Re en el segundo tiempo del compás en las notas pedal (Ej. 2)

²⁶ Constanza 2012

²⁷ Rinat Ibragimov: <https://www.youtube.com/watch?v=XWxvEi48YWQ> (20 de agosto de 2018)

Gary Karr <https://www.youtube.com/watch?v=bnASsRo6B3E> (20 de agosto de 2018)

Las dos versiones anteriores están escritas en Sol mayor, sin embargo, debido al uso de afinación de solista (un tono arriba de la afinación de orquesta) suenan una segunda mayor ascendente, o sea en La mayor.

²⁸ Sin tomar en cuenta las arcadas, ya que, estas varían en la mayoría de las ediciones, y para la edición realizada las arcadas se basaron de acuerdo a la interpretación propia.

para facilitar su ejecución, ya que se formaría una octava de la nota Si; mismo caso ocurre en el compás 58, en este caso con el pedal Sol y Mi bemol.²⁹

(Ej. 1):

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 53 and the second at measure 57. Both staves contain a continuous eighth-note pattern. In measure 57, the notes G and E-flat are circled, indicating a pedal point.

(Ej. 2):

Two staves of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 55 and the second at measure 58. Both staves contain a continuous eighth-note pattern. In measure 58, the notes G and E-flat are circled, indicating a pedal point.

Segundo, en los compases 84 y 85 de la transcripción se excluyeron las sextas mayor y menor que aparecen en la parte original, manteniendo el pedal de la nota Do (que en la transcripción es Sol); así mismo, en el compás 85 se cambió el intervalo de sextas (Re y Si) por un intervalo de cuartas (Do y Fa#) para realizar el trino del compás 86, ya que, armónicamente las cuartas forman parte del acorde resultante.

Original:

A single staff of musical notation in bass clef starting at measure 83. It shows a complex rhythmic pattern with a trill (tr) over a note in measure 85. The notes G and E-flat are circled, indicating a pedal point.

²⁹ Nota: Los ejemplos musicales de la partitura de Suite en Do mayor, fueron tomados de Bach, Johann S. 1997 *Six Suites à Violoncello Solo senza Basso*. Siegburg: Werner Icking.

Transcripción:

81
Cb.
85
Cb.

En la *Sarabande* fue donde hubo la mayor cantidad de cambios o exclusiones de notas, ya que, la parte original está llena de acordes de imposible ejecución en el contrabajo. Las decisiones tomadas para la transcripción se eligieron con base en la armonía y el mejor resultado idiomático a nivel instrumental. Por ejemplo: los primeros tiempos de los compases 1 y 2, para facilitar la ejecución en el contrabajo se cambió de octava la parte más grave de los acordes (Ej. 3); en el compás 6, en la transcripción se omitieron las quintas justas del acorde, quedando solo la nota más grave (Ej. 4).

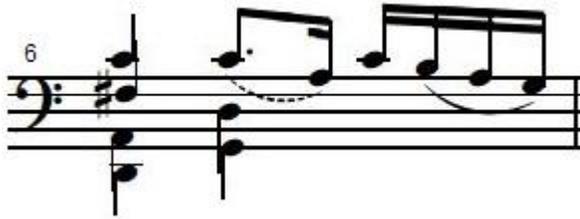
(Ej. 3):

Original.

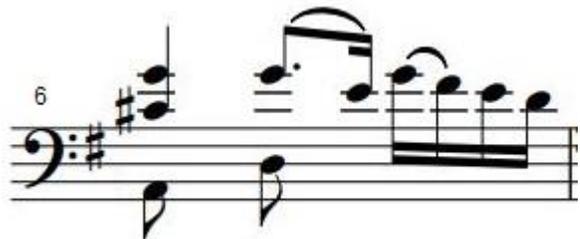
Transcripción.

(Ej. 4):

Original.



Transcripción.

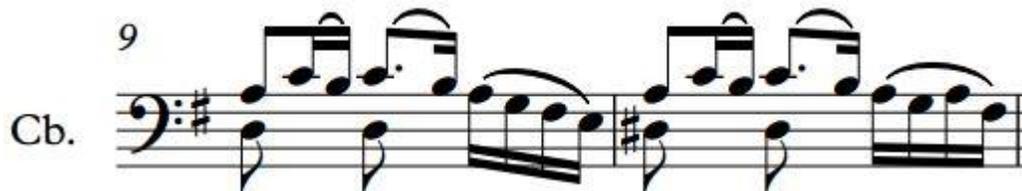


En los compases 9 y 10 de la *Sarabande*, se omitieron las notas pedal que aparecen en la parte superior.

Original:



Transcripción:



Y por último, en la primera parte de la *Gigue* se realizó un cambio de intervalo en el compás 32, en la parte original está como quinta justa ascendente y en la

transcripción como una cuarta justa descendente, ello para bajar de octava el pasaje de los compases 33 a 40 para ayudarnos de la cuerda al aire.

Original:

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 28 and the second at measure 35. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with various accidentals (sharps and flats).

Transcripción:

A single staff of musical notation in bass clef, labeled 'Cb.' on the left. It starts at measure 32. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes, and several accidentals.

Retos técnicos

Tocar en el contrabajo las *Suites para Cello solo* de Bach o cualquier otra pieza que no sea original para el instrumento, ya sea en la misma tonalidad o transpuesta, lleva consigo grandes retos, tanto musicales como técnicos.

Sobre la dificultad de las *Suites para Cello solo*, Davis comenta:

From the standpoint of left-hand technique, the Cello Suites demand greater 'flexibility and strength' as well as 'physical stamina' than any preceding solo cello Works. [...] The Suites also require sophisticated bowing technique. [...] he [Bach] nevertheless expects the utmost in what may be termed 'figure-bows', almost all the possible patterns of slurred and detached notes in conjunct and disjunct motion, often combined with abrupt changes of string that frequently involve agile leaps over one or two strings.³⁰

³⁰ Davis 1986: 99-100

Partiendo de esta opinión, es fácil imaginar qué tan difícil puede ser su interpretación en un instrumento que triplica el tamaño de las distancias a recorrer en el chelo y cuya naturaleza *cantabile* ha sido menospreciada por generaciones.

El mayor reto para los cuerdistas que enfrenten el reto de tocar dichas piezas (ya sean violonchelistas, contrabajistas, etc.) lo representa la toma de decisiones con respecto al uso del arco, tanto a nivel técnico como expresivo. Al respecto Kinney dice lo siguiente:

Since indications of bowing articulations in the manuscript are both haphazard and inconsistent, they can be taken only as suggestions of the style desired and in no sense as a literal expression of the composer's intentions. Consequently, the working out of the bowing, in conjunction with the fingering, for these suites constitutes the performer's major problem in interpretation, probably the most fascinating one - because it is unending - in the entire repertory of the violoncellist. It is for the reason that the chief differences in all numerous editions of these works represent so many proposed arbitrary solutions to this problem, for which, perhaps, no definitive resolution will ever be found.³¹

En cuanto a la toma de decisiones en las arcadas para mi interpretación de mi transcripción, me basé primero que nada en lo que yo pienso musicalmente de cada movimiento de la Suite, la experiencia auditiva que he tenido de la obra en la gran variedad de versiones que he escuchado, las digitaciones que uso (las cuales también he tenido que cambiar por mantener alguna arcada que es necesaria); a fin de cuentas es un tema que seguramente variará con el paso de los años y la experiencia.

Interpretación de la *Suite no. 3 en Do mayor BWV 1009* y en el contrabajo

El contrabajista es de los instrumentistas que más varía la *scordatura* de su instrumento por distintas circunstancias, siendo las más comunes (de la cuerda más grave a la más aguda): Mi La Re Sol (afinación de orquesta); Fa# Si Mi La (afinación de solo). Otras afinaciones en uso son: la utilizada por el famoso virtuoso canadiense Joel Quarrington, quien usa una afinación por quintas como el

³¹ Kinney 1998: 343-344

violonchelo: Do Sol Re La; la de solo alto: La Re Sol Do; y las distintas afinaciones vienesas, siendo quizás la más común: La Re Fa# La.³²

Para complicar las cosas aún más, el contrabajista se enfrenta a otra variante en la configuración del instrumento: el número de cuerdas. Al respecto, encontramos instrumentos con tres, cuatro, cinco y hasta seis cuerdas, lo que, combinado con las diferentes afinaciones, produce una paleta de múltiples opciones y retos. Aunque los instrumentos con cuatro cuerdas son los más utilizados, en música orquestal es común el uso de contrabajos con cinco cuerdas, añadiendo una cuerda más grave que es afinada una cuarta o una quinta justa por debajo de la cuarta cuerda: Si (o Do), Mi, La, Re y Sol.

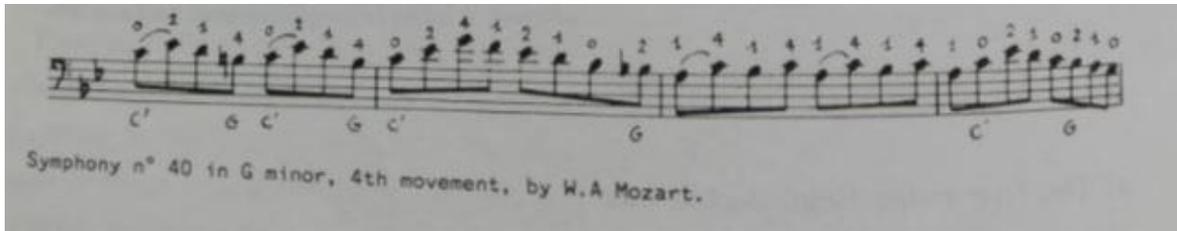
A principios del siglo XIX, un tipo especial de contrabajo de cinco cuerdas fue utilizado como instrumento para tocar de solista. A este instrumento se le añadió una quinta cuerda aguda (a diferencia del contrabajo usado en orquesta mencionado en el párrafo anterior), quedando la *scordatura*: Mi, La, Re, Sol, Do. Según Paul Brun, el uso de esta quinta cuerda tiene su origen en la escuela Vienesas y su *Violone* y la serie de experimentaciones sobre las *scordature* en aquel tiempo, así mismo, el uso de esta afinación es mencionada en 1619 para una *Gross bass viol de gamba* (instrumento utilizado para realizar la parte más grave) por Michael Praetorius.³³

Actualmente ésta afinación de cinco cuerdas con un Do alto es utilizada por algunos solistas (siendo el más conocido de ellos el francés Renaud Garcia Fons) y por músicos de orquesta como Clifford Spohr, hasta hace unos años contrabajo principal de la Dallas Symphony Orchestra. Para Clifford Spohr, usar este tipo de afinación facilita tocar pasajes de gran dificultad como el siguiente:³⁴

³² Brun 2000: 113-170

³³ Brun 2000: 100-101

³⁴ Brun 1989: 89-90



Otro uso en la actualidad de la cuerda de Do alto es en los *tololoche*s utilizados en la música vernácula mexicana, los cuales se afinan por cuartas: La Re Sol Do.³⁵

Conclusiones

La interpretación de la transcripción hecha en Sol mayor para contrabajo de la *Suite no. 3 BWV 1009* en un instrumento afinado con una cuerda de Do alto, posibilita la obtención del resultado sonoro de la tesitura original de la versión para violonchelo, así como de la tonalidad inicial de Do mayor. Interpretar la *Suite no. 3* en la tonalidad y tesitura original en el contrabajo es una verdadera experiencia en sonoridades pues está muy alejada de la resonancia y rango habituales del instrumento.

La transcripción realizada en Sol mayor es apta para tocarse con cualquier *scordatura* que el instrumentista use en el contrabajo (siempre y cuando sea por cuartas). La experiencia de tocar dicha obra significa un gran reto, tanto musical como técnico, para los contrabajistas pues, además de los ya descritos, la obra plantea desafíos de estilo bastante ajenos a los comúnmente planteados por el repertorio habitual del instrumento, ya que carecemos de música solista original que date de esta época para contrabajo; por añadidura, interpretar esta suite en la tonalidad y la tesitura originales es un reto y una experiencia aún más desafiantes pero también más enriquecedores.

³⁵ <http://contrabajistas-mexicanos.blogspot.com/2013/01/el-tololoche.html> (23 de agosto de 2018)

Zigeunerweisen Op. 20

Pablo Sarasate (1844-1908)

Martín Melitón Sarasate nació el 10 de marzo de 1844 en Pamplona (Navarra), más tarde en 1878 se cambió el nombre a Pablo. Sus padres fueron Francisca Javiera Navascués y Miguel Sarasate, quien fue director de la banda del primer batallón del Regimiento 30 de Pamplona. Cuando Pablo Sarasate tenía 4 años, cuenta su padre, ya conocía los signos musicales y avanzaba rápidamente en el aprendizaje del solfeo. En 1849, Sarasate y su familia se trasladan a Galicia debido al trabajo de su padre; se instalaron en la ciudad de Pontevedra, donde Sarasate empezó a tomar clases con un joven coruñés de 17 años llamado José Courtier, primer violín de la capilla de la Catedral Compostelana; sin embargo, poco duró la familia Sarasate en Pontevedra, ya que, a los pocos meses se trasladaron a la ciudad de Santiago, ahí Pablo Sarasate tomó clases con Don Blas Álvarez, violín concertino en la Orquesta del Teatro Principal de La Coruña y dueño de una tienda de abarrotes (sus clases eran impartidas en la trastienda del establecimiento).³⁶

En La Coruña, Sarasate fue invitado a una función dramática llevada a cabo en la casa de Juana María de la Vega, viuda del general Francisco Espoz y Mina, la señora de la Vega vio las aptitudes del niño prodigio; por lo cual, Juana de Vega ayudó a que Sarasate se presentara en el festival de la “Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos”, el cual tuvo lugar el 13 de enero de 1852, interpretando unas variaciones sobre *La gazza ladra* de Rossini.³⁷ En el mismo año se presentó ante los duques de Montpensier, hermanos de la reina, interpretando una fantasía sobre una ópera de Verdi. Gracias al éxito obtenido en dichas presentaciones, José Courtier organizó una serie de conciertos en Galicia. La condesa Juana de la Vega, al ver los éxitos obtenidos por el joven Sarasate, decidió convertirse en su protectora asignándole una pensión económica para que el joven Pablo fuera a

³⁶ Platón 2000: 17-20

³⁷ El General Francisco Espoz y Mina (1781-1836), fue héroe de la guerra de Independencia en España.

realizar sus estudios musicales al Conservatorio de Madrid. Sarasate, a manera de agradecimiento, dedicó su primera composición: *Mi primera inspiración*, escrita en 1852, a la condesa de Espoz y Mina.³⁸

A inicios de 1853, Pablo Sarasate se trasladó a Madrid junto con sus hermanas y su madre para iniciar sus estudios con Manuel Rodríguez, violinista de la corte y concertino del Teatro de la Zarzuela. Poco a poco el joven prodigio fue ganando fama en Madrid, en marzo de 1853 debutó en el Teatro Real y triunfó en conciertos dados en el Real Conservatorio, y en 1854 dejó maravillados a los músicos de la corte en un concierto ofrecido en la Real Cámara de Isabel II; debido a tales actuaciones, y con tan solo 12 años, Sarasate fue aceptado en el Conservatorio de París.³⁹

En 1855, el joven violinista y su madre se trasladaron a París, Francia, gracias a las dos pensiones otorgadas a Sarasate: una por parte de la condesa de Espoz y Mina y la otra proveniente de la reina Isabel II. Lamentablemente para el joven Melitón, al llegar a Bayona su madre enfermó de cólera y murió.⁴⁰ Con respecto a este hecho, Custodia Platón en el libro *Pablo Sarasate* refiere:⁴¹ “El cónsul de España en Bayona, que era pamplonés, don Ignacio García Echeverría, acaudalado banquero, hombre de bien y amigo de pisar firme, se hizo cargo de mí [Sarasate] al morir mi madre [...]”⁴². En junio de 1856, el pequeño artista llega a París y es acogido por los señores Lassabathié, quienes cuidaron de él durante su estancia en tal ciudad; por su parte, el cónsul García Echeverría le gestionó otra beca, que se sumó a una pensión anual de mil francos que concedió la Diputación Navarra y a las otras dos ya mencionadas. En el Conservatorio de París, Sarasate tomó clases con el reconocido violinista bayonés Delphin Alard. En las vacaciones de fin de año, Pablo tuvo una gira tocando junto a su maestro Alard en Bayona.⁴³ En uno de estos conciertos “[...] en los salones del General Fleury, edecán del

³⁸ Platón 2000: 20-22

³⁹ Platón 2000: 25-28

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ El libro *Pablo Sarasate* de Custodia Platón está escrito en primera persona como si fuera la autobiografía del propio Sarasate.

⁴² Platón 2000: 29

⁴³ Platón 2000: 31-34

Emperador; [...] le oyó Rossini, y quedó tan satisfecho que le hizo mil caricias; después le ha hecho ir á su casa y le ha regalado su retrato con dedicatoria”.⁴⁴ En diciembre de 1857, el joven violinista obtiene, por decisión unánime del jurado presidido por Auber (director del Conservatorio de París), el primer premio de violín del Conservatorio de París; cabe destacar que, en esa época, fueron muy raras las ocasiones en que el premio se otorgó por unanimidad.⁴⁵

En 1861, el joven prodigio concluye sus estudios de violín en el Conservatorio de París y empieza su carrera como concertista internacional. En otoño de ese mismo año, debutó en Inglaterra presentándose en el Crystal Palace de Londres con éxito; en dicha actuación se encontraba el famoso empresario M. Ullman, el cual contrató al violinista por un período de cuatro meses para dar conciertos en Austria-Hungría y la Turquía Europea (ahora Grecia). En ese mismo año Sarasate fundó el cuarteto que llevaría su nombre, integrado por compañeros distinguidos del Conservatorio de París: Armand Parent al violín, Jules Desart al violonchelo y Van Waefelghem a la viola.⁴⁶

Cuando Pablo regresó a París, conoció al empresario norteamericano Max Strackosh quien lo animó a realizar una gira por el Nuevo Continente; así, en 1870, Sarasate debutó en el *Steinway Hall* de Nueva York, interpretando el *Concierto no. 1* de Max Bruch; además, el artista realizó una serie de exitosas presentaciones por gran parte de Sudamérica (Chile, Brasil, Argentina, Perú, etc.).⁴⁷

En 1871, Sarasate regresó a Europa con el filial deseo de visitar a los señores Lassabathié, mismo que fue frustrado debido al fallecimiento de la pareja durante la guerra franco-alemana:

Empero, la guerra franco-alemana duraba todavía; el asedio de París se hallaba establecido, y aunque Sarasate intentó penetrar en la capital sitiada, el rigorismo militar de los sitiadores fué insuperable obstáculo á la realización de sus deseos, y cuando concertado el armisticio, después de 135 días de

⁴⁴ Altadill 1909: 18

⁴⁵ Platón 2000: 35

⁴⁶ Platón 2000: 40-43

⁴⁷ Platón 2000: 47-52

aislamiento con el mundo y de 31 de bombardeo, París abrió sus puertas al amanecer del mes de Febrero, libre ya de los horrores del incendio, penetró en la desolada ciudad nuestro animoso joven [Sarasate], y su alma experimentó una de las más horribles convulsiones, enterándose con profunda pena de que aquellos sus padres adoptivos, ambos ancianos, habían sucumbido durante la espantosa tragedia.⁴⁸

En 1876, el virtuoso violinista inició una gira por Alemania: el primer concierto fue en casa del editor musical Hugo Bock, lamentablemente su presentación no fue nada exitosa, no debido a la interpretación de Sarasate, sino a que los alemanes tenían una obsesiva admiración por dos violinistas: Joachim y Wilhelmy.⁴⁹ En las *Memorias de Sarasate*, Altadill menciona la siguiente crítica del concierto de Pablo, hecha por Otto Neitzel:

El joven tocó algo desconocido, de un francés (Saint Saëns) lo que nos confirmó nuestra opinión de que los franceses no pueden aguantar una comparación en cuanto á profundidad de sentir, con nosotros. [...] Asimismo tocó una *danza española*, calificada de música tan mala, que no era de cultura. [...] algunos hablaban de música de circo...⁵⁰

Sin embargo, poco después de la desafortunada presentación, Sarasate fue invitado a tocar en Viena y en la *Gran Ópera de Berlín*, teniendo exitosos conciertos y, ahora sí, impactando la opinión musical alemana.⁵¹ Otto Neitzel, reconocido músico y quien se convertiría en el pianista y gran amigo de Sarasate, estuvo presente en el recital de la casa de Bock y después del mismo reconoció: “cierto que no hemos estado amables en la sesión de la casa Bock, pero una voz interior nos había dicho claramente, que el nombre de Sarasate iba a revolucionar y hacer temblar el mundo del arte sin tardanza”.⁵²

⁴⁸ Altadill 1909: 35

⁴⁹ Joseph Joachim, nació en 1831 en Kjtse, cerca de Preesburgo, Hungría y fue discípulo de Fernando David; Joaquim recibió su educación musical en Dresde; a los 19 años fue nombrado maestro de conciertos en Weimar y cuatro años más tarde en Hannover; a sus 38 años fue director del Conservatorio de París. Se destacaba en la interpretación de Bach, Mozart y Beethoven. (Altadill 1909: 42)

La ortografía del apellido Wilhelmy es la utilizada por Julio Altadill en su libro *Memorias de Sarasate*, sin embargo, en otras fuentes se encuentra escrito como Wilhelmj. August Wilhelmj, nació en 1845 en Usingen, estudió con Fernando David. Desde 1865 se dedicó a viajar y dar conciertos, llamando la atención su dominio violinístico, proclamándose uno de los mejores artistas de Alemania. (Altadill 1909: 42)

⁵⁰ Altadill 1909: 43

⁵¹ Ídem.

⁵² Ídem.

En 1877 en Frankfurt, el violinista conoce a Otto Goldschmith, pianista alemán que sería el brazo derecho y empresario del violinista, con él, Sarasate empezó a ganar mucho más dinero del que había ganado con otros agentes. En ese mismo año, tocó varias veces en la *Ópera de Berlín* (donde le escuchó Joaquim y quedó absorto con su ejecución de las obras de Beethoven), y debido a sus exitosas presentaciones fue distinguido con la “orden de Caballero” de la Corona de Prusia; la Cruz de Zähringen Lowe concedida por Guillermo I; y la Cruz de Wendische-Krone otorgada por el duque de Mecklembourg.⁵³

En 1885, Pablo visitó Bruselas, Bélgica y dio una serie de conciertos acompañado al piano de Berthe Marx, quien más tarde se convertiría en la esposa del empresario Otto Goldschmith y la pianista de Sarasate hasta 1908.⁵⁴

En 1890, Sarasate visitó México como parte de una gira por América del Norte y dio seis excelentes conciertos en el Teatro Nacional de México.⁵⁵ En 1891, regresó a Europa para hacer una serie de conciertos por varios países (Alemania, Bélgica, Holanda, Austria y Rusia).⁵⁶

Para 1908 el violinista se trasladó a su casa de campo ubicada en Biarritz, llamada *Villa Navarra*, después de haber dado el último concierto de su vida en Pamplona; a los pocos meses murió de tuberculosis.⁵⁷

Composición de *Zigeunerweisen*

El uso de elementos de música popular en la música de concierto tiene una larga tradición que se remonta a la Edad Media. En la segunda mitad del siglo XIX, dicha práctica obtuvo una nueva significación en el contexto del nacionalismo. Sirvió a varios compositores como una demostración de arraigo a sus tierras natales, y como un contrapeso al predominio de la música alemana-austriaca;

⁵³ Joaquim sintió admiración por Sarasate por lo cual el primero le dedicó sus *Variaciones en Mi menor*, y Sarasate le correspondió con sus *Spanisch Tänze op. 21* (Danzas españolas). (Platón 2000: 53-57)

⁵⁴ Platón 2000: 60-61

⁵⁵ Debido a los exitosos conciertos de Pablo Sarasate el poeta mexicano Juan de Dios Peza le dedicó un poema.

⁵⁶ Platón 2000: 71-80

⁵⁷ Platón 2000: 120-127

algunos de los compositores de aquella corriente fueron Edvard Grieg y Antonin Dvorak, entre otros. Pablo Sarasate, en varias de sus composiciones, tomó prestadas muchas melodías populares de varias regiones europeas para uso en sus composiciones.⁵⁸

En el artículo acerca de *Zigeunerweisen Op. 20* (también conocida como *Aires gitanos* o *Gypsy airs*) publicado por la editorial G. Henle Verlag, escrito por Peter Jost, se menciona que para la composición de su obra, Sarasate probablemente obtuvo la inspiración durante su visita a Budapest en la primavera de 1877; la obra fue publicada en 1878 por la editorial B. Senff en Leipzig (la versión de orquesta se publicó en 1881). En Budapest, donde conoce a Franz Listz, el violinista y compositor ofreció una serie de conciertos y en su tiempo libre tuvo la oportunidad de escuchar canciones populares interpretadas por bandas gitanas. Como algunos de sus contemporáneos, Pablo también identificó la música popular húngara con la música gitana.⁵⁹

Julio Altadill resalta la importancia que tuvo *Zigeunerweisen op. 20* en los recitales de Sarasate:

La señalada con el núm. 20, figuraba con predilección en los programas y ha valido á su autor muchos aplausos.[...] Fue editada en la antigua casa Bartholf Senff, ahora "Simrock" de Berlín. Buena prueba de su valía es que por su gran lucimiento, la ejecutó con mucha frecuencia; y por ello la prefieren todos los violinistas, pues no hay uno que estimándose en algo, no la incluya en sus programas; la última vez que Sarasate ejecutó esta composición, fué en el concierto penúltimo de su existencia, el 11 de Julio de 1908, ante sus amados paisanos. Esta obra, una de las más bellas nacidas de aquel privilegiado cerebro, está dedicada á Frederic Szarvady, amigo de Don Pablo, quien la vendió en 800 marcos al editor Senff el 31 de enero de 1878.⁶⁰

Para la composición de *Zigeunerweisen op. 20* (supuestamente acaecida en el verano-otoño de 1877), Sarasate se basó en la música gitana que escuchó en Hungría, especialmente en la forma de la *Csárdás*: danza con características de

⁵⁸ Jost: 2013 en <http://www.henle.de/blog/en/2013/08/19/filched-melodies-%E2%80%93-sarasate%E2%80%99s-%E2%80%98zigeunerweisen%E2%80%99-gypsy-airs-under-suspicion-of-plagiarism/> (23 de mayo de 2018).

⁵⁹ Ídem.

⁶⁰ Altadill 1909: 524-525

un comienzo lento llamado 'lassú', siguiendo con un tempo más rápido y culminante llamado 'friss'.⁶¹

El violinista adaptó algunas danzas y canciones húngaras, las cuales ornamentó e incluyó cadencias e inserciones de otras melodías populares para conformar su obra. Sin embargo, en la melodía de la tercera parte de la pieza, marcada como "Un peu plus lent", Sarasate estuvo bajo sospecha de haber plagiado la melodía del autor húngaro Elémer Szentirmay (de nombre artístico János Németh, 1836-1908) llamada *Csak egy szép lány van a világon* ('Hay solamente una doncella encantadora en el mundo'), compuesta en 1873.⁶²



63

Por tal hecho, Sarasate pidió a Otto Goldschmidt, su representante, escribir a Elémer Szentirmay la siguiente carta, a manera de disculpa:

Petersburg, 10 Dec. 1883

Dear Sir,

⁶¹ Jost: 2013

⁶² Ídem. (23 de mayo de 2018)

⁶³ Ídem. (23 de mayo de 2018)

Mr. Sarasate, who does not understand German, asked me to tell you that your wish concerning the printing of your so lovely song shall be dealt with. I have already written about it to Mr Senff. We herewith express our congratulations on your so lovely inspiration. Mr Sarasate had heard the melody from gypsies, & had been told that it is popular, which is why he used it without further ado. So much the better that the fortunate author also has popular songs.

Very sincerely yours, Otto Goldschmidt.⁶⁴

Elémer Szentirmay no pidió ninguna compensación, solo pidió que se le mencionara en la partitura como creador de tal melodía, deseo que se cumplió en la reimpresión de *Zigeunerweisen op. 20* en 1884.⁶⁵



Existe una grabación de *Zigeunerweisen Op. 20* interpretada por el propio Pablo Sarasate en el año de 1904. Esta grabación omite la parte de *Un peu plus lent.*⁶⁷

Criterios personales para la realización de la transcripción de *Zigeunerweisen op. 20* para Contrabajo que integra el programa del examen profesional para obtener el título de Licenciado Instrumentista-Contrabajo en la FaM-UNAM.

Al realizar la transcripción al contrabajo de la obra *Zigeunerweisen op. 20* de Pablo Sarasate, tomé en cuenta que existen una gran cantidad de transcripciones y

⁶⁴ Esta es una traducción, de la carta original en alemán, realizada por Peter Jost. No puse la original debido a que solo existe una fotografía de la carta y es prácticamente ilegible.

⁶⁵ Jost: 2013

⁶⁶ Ídem.

⁶⁷ La grabación puede ser escuchada en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=ABm7nMVyNh4> (21 de noviembre de 2018)

versiones para el contrabajo (alrededor de 20) como las de Román Patkolo, Lauren Pierce, Tian Yang Liu, Edgar Meyer, entre otros.⁶⁸ Lo cual me motivó a explorar mis propias ideas para la realización de una versión personal.

Aunque en algunas transcripciones para contrabajo se omiten algunas notas y ornamentaciones, en mi adaptación trato de conservar la escritura original de la versión de Sarasate, lo que se logra prácticamente al 100 por ciento en la primera parte de la obra (la parte lenta, hasta antes del *Allegro Molto Vivace*), la cual es prácticamente igual a la original de violín, solamente con algunos cambios de registro debido a las características del contrabajo.⁶⁹

La segunda parte (*Allegro Molto Vivace*) la transpuse un tono abajo de la tonalidad original, inspirado en las versiones de Tian Yang Liu, Edgar Meyer, Román Patkolo y Lauren Pierce, quienes así lo hacen con un resultado musical y sonoro exitoso; esto debido a que dicha transposición permite el uso de cuerdas sueltas (más que nada en los pasajes en donde se utilizan los *pizzicati* con la mano izquierda, que serán analizados más adelante) y facilita la obtención de armónicos naturales.

En el compás 4 hice un cambio de registro en la escala ascendente de casi cuatro octavas, para conservar la totalidad de las notas, ya que debido a las características del contrabajo, era imposible tocar todas las octavas de la escala; esto, también le da una mayor riqueza a la transcripción y explota los amplios rangos del contrabajo.⁷⁰

⁶⁸ Los videos de estos contrabajistas se pueden consultar en las siguientes direcciones:
Román Patkolo: <https://www.youtube.com/watch?v=7uvO789F1Kc> (25 de mayo de 2017)
Lauren Pierce: https://www.youtube.com/watch?v=-Av5jV_ISSl (25 de mayo de 2017)
Tian Yang Liu: <https://www.youtube.com/watch?v=xnSO9RnFdMQ> (25 de mayo de 2017)
Edgar Meyer: <https://www.youtube.com/watch?v=QcXQcsAOx0I> (23 de noviembre de 2018)

⁶⁹ La partitura de violín utilizada fue la editada por Gustav Saenger.

⁷⁰ Todas las imágenes de ejemplos de la partitura de violín, fueron tomadas de De Sarasate: 1985. Los ejemplos de la parte de contrabajo provienen de la transcripción que realicé, la cual se encuentra en el Anexo 3.

VIOLIN.

Moderato.



Contrabajo



Mismo caso, de cambio de registro, ocurre del compás 7 al 11; opté por bajar una octava todo el pasaje respecto a la línea que se venía siguiendo del original, ya que quedaba muy agudo para tocarse en el contrabajo:

VIOLIN



El hecho de bajar un tono la parte del *Allegro Molto Vivace*, se debió a querer mantener la versión lo más apegada a la original y no realizar tanto cambios como, por ejemplo, la versión de Catalin Rotaru de *Zigeunerweisen Op. 20*, que está realizada en Sol menor, por lo cual, en la parte del *Allegro Molto Vivace* tiene que cambiar el pasaje de los *pizzicati* con la mano izquierda.⁷¹

El transponer por debajo un tono la parte del *Allegro Molto Vivace* en mi transcripción, ayuda a mantener toda la esencia del pasaje de los compases 136 a 141, solamente hubo que cambiar la colocación de los pizzicatos con mano izquierda, inclusive agregando algunos. Ya que, la mayor parte del pasaje se puede tocar sobre cuerda de Sol en el contrabajo.

⁷¹ Esta versión la podemos encontrar en el siguiente enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=fkkwze3ESic> (23 de noviembre de 2018)

136
Cb.

140
Cb.

Otro de los aspectos en los que ayuda el bajar un tono el *Allegro Molto Vivace* es respecto a la realización de los acordes que aparecen en esta sección de la pieza y que son parte fundamental de obra. Si bien es cierto que no se pueden realizar en su totalidad igual en el contrabajo como en el violín, se puede mantener la esencia de los acordes. Por ejemplo; en los compases 100 y 101, en la parte original de violín, aparecen acordes de 3 y 4 notas lo cual es prácticamente imposible de tocar en el contrabajo, por lo cual opté por reducir el número de notas sin que el acorde perdiera su esencia:

VIOLIN
96

97
Cb.

Caso similar, ocurre en los compases 158 y 159; realicé un reacomodo de los acordes para facilitar la interpretación en el contrabajo, ya que tocar los intervalos como en la parte original es muy incómodo y poco idiomático para nuestro instrumento:

VIOLIN

157 *sva* *Animez*

f *+ arco +*

Cb. 157 *Animez*

f

Uno de los fragmentos importantes para mí en la obra es en los compases 130 a 135, en donde Sarasate hace uso de armónicos artificiales; por lo cual, traté de mantener las mayor cantidad de ellos posibles. En el pasaje del compás 130 al 136, realicé un par de cambios, basándome en la versión de Tian Yang Liu; en los compases 130 y 131, omití las notas con armónicos artificiales, ya que, debido a mi transcripción era un tanto complicado realizarlos por los saltos de cuerda; en los compases 133 a 135, cambié el intervalo de armónico artificial de cuarta justa por el de quinta justa, todo ello sin que se perjudicara la nota resultante.

VIOLIN

130

Cb. 126

1. 2.

Cb. 132

Retos técnicos

Como se mencionó en la introducción, el contrabajo muchas veces es visto como un instrumento de acompañamiento sin capacidades virtuosísticas, sin embargo, se pueden lograr habilidades que sorprenden al escucha. La transcripción de *Zigeunerweisen op. 20* de Pablo Sarasate, ofrece al contrabajista demostrar las grandes capacidades técnicas y musicales que puede llegar a tener el instrumento.

La primera parte de la obra (el movimiento lento antes del *Allegro Molto Vivace*) ofrece una riqueza en grandes frases, que aunque no sean de muchos compases parecieran así gracias a las ornamentaciones, para que el intérprete luzca sus aptitudes musicales y técnicas en el manejo del arco, así como, del uso de digitaciones (comúnmente sobre una sola cuerda) que ayuden a construir grandes frases musicales. Por ejemplo, los compases 13 a 16:

The image shows a musical score for double bass (Cb.) in three systems, measures 13 to 16. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).
Measure 13: Bass clef, arco, *très passioné*. Notes: G2 (Sul G), A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingering: 4, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 0.
Measure 15: Bass clef, *rall.*. Notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingering: 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 1, 2. Includes *Sul G* and *8^{va}* markings.
Measure 16: Treble clef, *p*, *rit.*, *pp*. Notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. Includes a triplet marking.

En contraste, la segunda parte (*Allegro Molto Vivace*) implica un virtuosismo de agilidad de mano izquierda, sin dejar de lado la parte musical y además el mantener un ritmo casi *ostinato* de notas de dieciseisavos con *spiccato*, por lo cual la toma de decisiones en cuanto a digitaciones es en mayor parte entre cuerdas; por ejemplo, en los compases 91 al 98:

Musical score for double bass, measures 91-100. The score includes various techniques such as Sul D, Sul G, Sul A, and Sul E, along with fingerings and dynamics like p and 8vb.

Otro de los retos en *Zigeunerweisen Op. 20*, es el uso de técnicas poco comunes para el contrabajista como lo son: el uso de pizzicatos con la mano izquierda (Ejemplo 1), ya que, debido a las distancias del contrabajo se tiene que utilizar algunas extensiones y articular con la mano izquierda (Ejemplo 2); el uso de armónicos artificiales con quinta justa en los compases 133 a 135, que si bien no son incómodos tampoco son tan fáciles y más cuando se alternan con nota ordinaria (Ejemplo 3); y por último el uso del *ricochet* (Ejemplo 4), que aunque no viene escrito, en la interpretación lo realizo en el adorno del compás 35 sobre el acorde descendente de Fa sostenido disminuido, esto basado en la versión de Tian Yang Liu (anteriormente citado).

Ejemplo 1:

Musical score for double bass, measure 32, showing a pizzicato technique with a 4-1 fingering.

Ejemplo 2:

Musical score for double bass, measures 136-140, showing artificial harmonics and fingerings.

Ejemplo 3:

130

3 P 3 P 3 P 3 P 3 P 3 P

Sul G Sul D Sul G

P= Pulgar

Ejemplo 4:

35

Cb.

rit. rit.

tr#

Por todo esto, *Zigeunerweisen op. 20* es una obra en la cual el contrabajista tiene la oportunidad de demostrar que sus habilidades técnicas y musicales han evolucionado a capacidades similares a los demás instrumentos de cuerda frotada; además esta transcripción permite mostrar la riqueza sonora del contrabajo.

Valentine for solo Contrabass

Jacob Druckman (1928-1996).

Jacob Raphael Druckman fue director de orquesta, director de fundaciones, profesor y compositor; ganó en 1972 el premio Pulitzer por su obra *Windows*. El nombre de Druckman juega un papel muy importante en la música contemporánea estadounidense.

Nació en Philadelphia el 26 de Junio de 1928. Después de sus primeros estudios de piano y violín, a la edad de quince años, dedicó su actividad musical a tocar la trompeta en ensambles de jazz y a la composición. Recibió clases de solfeo, armonía y contrapunto de Renée Longy y de Louis Gesensway y, en el verano de 1949, fue aceptado en la clase de composición de Aaron Copland en el Berkshire Music Center en Tanglewood; en el otoño de ese mismo año fue aceptado en la Julliard School en Nueva York, en donde asistió a las clases de Peter Mennin, Vicent Persichetti y Bernard Wagenaar. En 1954, Druckman viajó a París para estudiar en la Ecole Normale de Musique; regresó en 1956, con su grado de maestría, a impartir clases en la Julliard School, mismas que ejerció hasta 1972.⁷²

Druckman impartió clases en la ya mencionada Julliard School, en el Bard College, Brooklyn College y en la Yale University donde, en 1976, fue director del departamento de composición y del estudio de música electrónica; también fue asociado del Columbia-Princeton Electronic Music Center de 1965 a 1971.⁷³

Druckman fue compositor en residencia de la New York Philharmonic de 1982 a 1986, en ese lapso organizó, junto con el entonces director musical Zubin Metha, tres festivales *Horizons*; dichos festivales fueron eventos decisivos en la música

⁷² Sadie 2001: 600

Renée Longy: Pianista y teórica musical cuya carrera docente abarcó 65 años. Fue miembro de la Julliard School, su alumno más famoso fue Leonard Bernstein. (Cook 1979)

Louis Gesensway: Compositor, violinista y profesor de composición, armonía y contrapunto. Gesensway realizó una investigación intensiva sobre las propiedades de color de las tonalidades existentes, y desarrolló un sistema de composición que llamó "Color Harmony". (Campise Sin fecha)

⁷³ Sadie 2001: 600

contemporánea estadounidense ya que redujeron las barreras que existían para programar música contemporánea en las principales orquestas de Estados Unidos, dando espacio para la exposición de las obras de compositores como Amy, Adams, Babbitt, Berio, Schuller, Stockhausen, Subotnick, Takemitsu y Del Tredic. En 1980 y 1990, Druckman fue nombrado presidente de la Koussevitzky Foundation y del Aaron Copland Fund for Music, respectivamente.⁷⁴ Durante la década de 1980, Druckman también fue residente en el área de música en la American Academy en Roma, lo cual le ayudó a dar a conocer sus obras por el continente europeo.⁷⁵

Jacob Druckman compuso una gran cantidad de obras para orquesta, conjuntos de cámara, música vocal y música electrónica. Recibió numerosos premios y subsidios a sus obras, entre ellos están: la Fulbright Grant en 1954, el premio de la Thorne Foundation en 1972, dos Guggenheim Grants en 1957 y 1968, y el Premio de publicación de la Society for the Publication of American Music en 1967. Entre las organizaciones que le comisionaron obras a Druckman encontramos: la Radio France (*Shog*, 1991), la Chicago Symphony Orchestra (*Brangle*, 1989), la New York Philharmonic (*Concerto for Viola and Orchestra*, 1978; *Aureole*, 1979), la Philadelphia Orchestra (*Counterpoise*, 1994), la Baltimore Symphony (*Prism*, 1980), la St. Louis Symphony Orchestra (*Mirage*, 1976), el Julliard Quartet (*String Quartet No.2*, 1966), la Koussevitzky Foundation in the Library of Congress (*Windows*, 1972), entre otros.⁷⁶

Druckman murió a causa de cáncer el 26 de mayo de 1996 en Connecticut, New Haven. Con su esposa Muriel Topaz tuvo dos hijos: Daniel, percusionista de la New York Philharmonic; y Karen Jeanneret.⁷⁷

⁷⁴ Rands 1996

⁷⁵ Dicha información se encuentra en las notas al programa, escritas por Paul Horsley, del CD grabado por el sello Boosey & Hawkes en el año de 2001, con la participación de The Philadelphia Orchestra bajo la dirección orquestal de David Zinman. El disco contiene las obras *Counterpoise*, *Viola Concerto* y *Brangle*.

Windows fue la primera obra para gran orquesta escrita por Druckman, fue estrenada en 1972 por la Chicago Symphony Orchestra, gracias a la cual ganó el Premio Pulitzer. (Horsley 2001)

⁷⁶ Duffie 1989

⁷⁷ Tommasini 1996

Druckman como compositor a partir de 1960.

La música de Jacob Druckman, antes de que iniciara la década de 1960, era con tendencias hacia la música de Debussy, Stravinsky, Mahler y Ravel; también abarcó sonoridades y principios de la escuela vienesa y compuso estructuras dodecafónicas y serialistas. Sin embargo, a mediados de la década de 1960 comenzó a explorar los medios electroacústicos, los procedimientos aleatorios y la experimentación con tendencias teatrales (escenarios narrativos y rituales); tendiendo hacia la música de Berio y Maderna, compositores a los cuales admiraba Druckman.⁷⁸

[...]I lived through the sixties, which I think of as a great time of change. You may have heard a lot of talking that I did and that others did — a little bit of it, as a matter of fact, even in agreement with what I was saying, occasionally. But back when I was the composer-in-residence with the New York Philharmonic, I did a series of festivals that were based on the notion that there was, indeed, a major change in the aesthetics of the musical world somewhere that happened in the mid- to late sixties, and I'm still thoroughly convinced that the history books of the future are going to point to those years, as they do to the early sixteen hundreds, which is the beginning of the Baroque Era that there were turnings around.⁷⁹

Aunque la música a partir de 1960 utilizó recursos que no se habían utilizado anteriormente, Druckman señaló que era posible usar materiales de la música anterior de una manera nueva y fresca que todos pudieran entender.⁸⁰

Entre las obras destacadas de Druckman de este período podemos encontrar *Animus*, escrita entre 1966 y 1977, que es una serie de obras para distintos instrumentos y cinta electrónica, con las cuales comienza su experimentación con medios electrónicos.⁸¹

⁷⁸ Rands 1996

⁷⁹ Duffie 1989

⁸⁰ Horsley 2001

⁸¹ Sadie 2001: 601

En 1968, Druckman compuso *Centers*, obra en la cual buscó todo tipo de cualidades de sonidos exóticos y se centra en una situación dramática. Esta obra fue encargada por Arthur Weisberg y el Contemporary Chamber Ensemble.⁸²

Ya en la década de 1970, Druckman comenzó a moverse hacia una sensibilidad un tanto romántica, con un renovado interés en la música y los estilos musicales del pasado.

[...]‘During the Sixties there was a feeling that it was necessary to reinvent the arts,’ he said, ‘to start from scratch and have absolutely nothing to do with the past.’ This broke down in the 1970s, as the dogma of serialism began to give in to an emphasis on Romanticism, diatonic tonality, and personal expression. As Composer in Residence of the New York Philharmonic during the 1980s, Druckman organized the highly influential Horizons series, focusing on what was then already being called “The New Romanticism.” Later, however, he said the move toward a more accessible music had begun as early as the 1960s. ‘I don’t think Horizons was the mark. It was the first loud statement to the effect that something had happened.’⁸³

Como se mencionó anteriormente, Druckman ganó el Premio Pulitzer por la obra *Windows*, estrenada en 1972 por la Chicago Symphony Orchestra; esta pieza es la primera de una serie de obras escritas para orquesta sinfónica. Druckman fue hábil haciendo citas musicales de otros compositores en sus obras, por ejemplo, en *Prism* de 1980 para orquesta, cita material de Charpentier, Cavalli y Cherubini proveniente de la versión de cada uno de sus respectivas óperas basadas en el mito de Medea.⁸⁴

Otras de las obras importantes que Jacob Druckman compuso para orquesta fueron: *Counterpoise*, *Brangle* y el *Concierto para Viola*. *Counterpoise* para orquesta y soprano fue encargada por la Philadelphia Symphony Orchestra para ser interpretada por la cantante Dawn Upshaw, y la obra se presentó por primera vez en Filadelfia en 1994 bajo la batuta de Wolfgang Sawallisch. La pieza contiene varias de las tendencias musicales de Druckman, una fuerte afinidad por la poesía y el canto, y una inclinación por la dualidad expresada por Apolo y Dionisio.

⁸² Duffie 1989

⁸³ Horsley 2001

⁸⁴ Sadie 2001: 601

The musical development of *Counterpoise* is strongly focused on, and colored by, the great contrast between the two poets: Emily Dickinson and Guillaume Apollinaire,' the composer wrote in his original program note. "The American poet's giddy spiritual ecstasy and the French poet's visions of sadness and dementia seem to pull in opposite directions at the ends of a single straight line. It is a strange symmetry indeed to have the Apollinaire poems from his early collection *Alcools* (strong drink) at one pole while at the other pole, Dickinson sings 'Inebriate of Air am I'."⁸⁵

El *Concierto para Viola* de Druckman fue escrito por encargo de la New York Philharmonic, la obra fue estrenada en 1978 por el violista principal de la agrupación: Sol Greitzer, bajo la batuta de James Levine. Es una obra basada en el rigor estructural que incluye técnicas dodecafónicas y utiliza los diversos colores que se pueden generar con la orquesta.

[...]'The theme of my Viola Concerto is the transformation of the relationship between the soloist and the orchestra,' the composer wrote. "The beautiful but slightly veiled voice of the viola is surrounded by the terrible power of the full orchestra. There is an insistent pattern: the viola initiates the activity, the orchestra at first following. The soloist gradually unleashes the force of the orchestra as the orchestra seizes upon moments in his discourse and imitates, underlines, elaborates, and transforms them."⁸⁶

Branle fue compuesta para la Chicago Symphony Orchestra, y estrenada en 1989 bajo la batuta de Leonard Slatkin. En palabras de su compositor, la obra está relacionada con la danza: los ritmos y la fisicalidad de la energía cinética. El título de la obra se refiere a "brangling", una especie de vibración o sacudida, sin embargo, este término también hace alusión a danzas renacentistas.⁸⁷ El primer movimiento se basa en ritmos de una danza popular del Mediterráneo oriental para hombres; el segundo movimiento trata de ritmos hispanoamericanos; y el tercer movimiento es un baile femenino imaginario con movimientos de aceleración.⁸⁸

Mucha de la música de Druckman fue utilizada para ballet, aunque el mismo Druckman reconoció que escribió poca música específica para el baile; *Valentine*

⁸⁵ Horsley 2001

⁸⁶ Ídem.

⁸⁷ La danza renacentista a la que se refería Druckman es a la llamada *Branle*: una danza de origen francés que se popularizó en siglo XVI, caracterizada por estar formada por una cadena de bailarines que alternaban grandes pasos laterales hacia la izquierda con pasos pequeños hacia la derecha. (<https://www.britannica.com/art/branle> 13 de febrero de 2019)

⁸⁸ Í Horsley 2001

para contrabajo solo, escrita en 1969, fue una de las obras que fueron utilizadas para ballet, sin ser ese el objetivo de su creación.

[...] I remember once Gerald Alpino, the choreographer with the Joffrey Ballet, had done several of my pieces, and at one point I was telling him about a new piece. I actually brought him over to my apartment in New York to hear a tape of it. He listened and thought, and he said, 'Tell me, have you done anything else?' I said, 'Well, there's one other piece I did, but it's nothing you could use' and talked about this piece for solo contrabass called *Valentine*. He listened to it and he said, 'Oh, my God! This is the piece!' And sure enough, he did it, and it was the best of our so-called collaborations. They weren't really collaborations...⁸⁹

Acerca de la composición de *Valentine*, Druckman comentó que la pieza fue compuesta debido a que Bert Turetzky le insistió en que hiciera una pieza para su instrumento.⁹⁰ Jacob Druckman (JD) en una entrevista realizada por Bruce Duffie (BD) relata lo siguiente en referencia a la composición de *Valentine*:

BD: Did you have Bert Turetzky in mind when you wrote it?

JD: As a matter of fact, it was written mostly because Turetzky was nagging me to write a piece for him. At the point I was living in Paris and waiting to get into the electronic music studios to work on a piece that I had already begun in New York at the Columbia Princeton Studios. I had yet another letter from Turetzky saying "Why don't you write me a bass piece?" and I figured, oh, what the devil? I've got five weeks of unemployment because it's going to be a five week wait before I can get in the studio. At the point we were living in Montmartre, just above Place Pigalle, and around that area is not only all the strip joints and hookers, but it's also the theatrical district. It's a place where a lot of instrument rental places are, and theatrical lighting instruments. So I just went downstairs and rented a contrabass and brought it back up.

BD: Just to see what you could do?

⁸⁹ Duffie 1989

⁹⁰ Bertram Turetzky: contrabajista estadounidense que sido un punto importante para la música contemporánea de su instrumento. Más de 300 composiciones han sido escritas, interpretadas y grabadas por Turetzky. Se ha dedicado por más de 30 años a la pedagogía del contrabajo alrededor del mundo, ofreciendo clases magistrales, talleres y seminarios. Es autor del libro *The Contemporary Contrabass* en donde expone las diferentes capacidades y técnicas extendidas del contrabajo en la música contemporánea. (Chaudbourne <https://www.allmusic.com/artist/bertram-turetzky-mn0000205647/biography> 11 de enero de 2019)

En contraste a lo dicho por el propio Jacob Druckman en relación a quien comisionó *Valentine*, el contrabajista y editor inglés David Heyes, en su artículo publicado en la página del contrabajista Vito Liuzzi (<https://www.vitoliuzzi.com/history-8/> 22 de mayo de 2018), comenta que probablemente la obra *Valentine* fue encargada por Alvin Brehm y, por lo tanto, dedicada a él.

JD: Exactly! And started fiddling with it. [Both groan at the pun] I'm sorry... That was unintended, let me assure you. But that's how that piece developed.⁹¹

En la entrevista, Jacob Druckman continúa explicando el proceso de composición de la obra *Valentine* y describe la utilización de diferentes recursos técnicos:

JD: [...] As a matter of fact, in terms of the –what I was doing was what so typical of the late sixties, with what the French call the *recherche sonore*, and they're looking for new sonic possibilities in the instruments. But I began working on it, and invented several techniques, and I got two-handed pizzicati and things, harmonic pizzicati that were kind of engendered by harp techniques and things that most bass players don't know. But the thing that colored the piece so incredibly was the fact that it was the circumstance under which I was working, and here I'd be trying these things out, and sometimes playing on the strings with a tympani mallet, which I took from my son. [...]

JD: [...] Anyway, here I was, working on the bass in a typical French living room with a fireplace, and just over the mantle piece was a mirror. So every once in a while I'd be bent over this huge, grotesque female form, and I'd catch sight of myself and burst into laughter because the whole thing could have looked like a scene from a Marquis de Sade movie. [Both laugh]

BD: I'd think that'd be great to watch yourself and get an idea of what it looks like –like the ballet dancers do.

JD: Well, the piece developed very much in that way, and became a big theatrical thing –a kind of love scene between the bassist and bass.

BD: [With a gentle nudge] It doesn't become obscene, does it?

JD: Well...

BD: Can it?

JD: I don't know. [Laughs] Not graphically, but the title is slightly euphemistic –*Valentine*.⁹²

Valentine for Solo Contrabass

El contrabajista y editor inglés David Heyes comenta que *Valentine* (1969) de Jacob Druckman junto con el *Cuarteto para Contrabajos* (1949) de Gunther Schuller son un parteaguas en el repertorio de la música contemporánea para el

⁹¹ Duffie 1989

⁹² Ídem.

instrumento. Ambas obras están vinculadas al contrabajista llamado Alvin Brehm.⁹³

Valentine fue escrita en 1969 en París y se publicó en América al año siguiente. Alvin Brehm la grabó en 1971 en el sello discográfico Nonesuch.

David Heyes en su artículo dedicado a *Valentine* comenta que, dicha obra viene a romper con las reglas y tradiciones de la música para contrabajo y, además de agregar un elemento teatral, de cierta manera reinventa la notación; en partitura Druckman escribió:

Since this score is written in analog notation the traditional rhythmic connotations of black and white notes are no longer valid. Black and white notes are used, instead, to indicate different methods of producing sounds. Approximate elapsed time is indicated above each line at five-second intervals. The actual space given to each five-second interval is larger on the first two pages than on the rest of the score to allow room for the extremely fast figures. In addition to the traditional arco and pizz., this work employs vocal sounds and sounds made with a soft, felt headed timpani stick...⁹⁴

Respecto a la innovadora técnica del uso de la voz combinada con la del contrabajo, Bert Turetzky, en su libro *The Contemporary Contrabass*, comenta que esta técnica de combinación de sonidos se desarrolló potencialmente en los años próximos a *Valentine*, gracias a que los sonidos con la voz puede acentuar, colorear o articular los sonidos del instrumento de una manera más marcada o teatral.⁹⁵

Jacob Druckman explota las técnicas al extremo y demuestra las grandes posibilidades del contrabajo. En *Valentine*, el intérprete tiene que aprender a descifrar página por página y dominar los efectos percutidos, el diálogo hablado, los sonidos emitidos con la voz, además de las habilidades dramáticas y teatrales necesarias.⁹⁶

⁹³ Alvin Brehm nació en la ciudad de New York en 1925, estudió contrabajo con Fred Zimmerman y composición con Vittorio Giannini en la Julliard School. Fue un gran promotor de la música contemporánea como bajista y director de orquesta. Alvin Brehm junto con Robert Gladstone, Orin O'Brien y Fred Zimmanman estrenaron el Cuarteto de Gunther Schuller. (Liuzzi [Sin fecha](#))

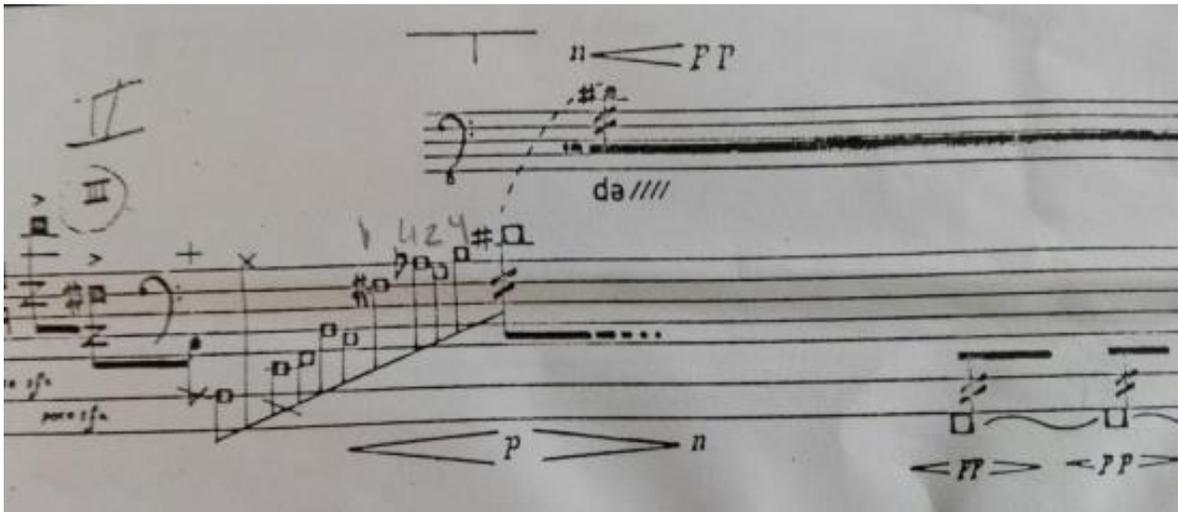
⁹⁴ Druckman 1970: 2

⁹⁵ Turetzky 1974: 46

⁹⁶ Liuzzi Sin fecha

Although there are only eight pages of 'music', it is likely that the performer will spend many weeks or months to fully master the intricacies and virtuosity of the piece. Valentine is not aimed at the amateur or novice bassist and requires an advanced technique alongside an extrovert and exuberant personality to communicate everything the composer intended.⁹⁷

El reconocido contrabajista y educador Robert Black, el cual ha presentado más de cien veces *Valentine*, mencionó sus tres retos principales al enfrentarse con la obra.⁹⁸ El primer reto que representa la obra es la notación, que es una combinación de símbolos tradicionales con otros inventados por Druckman; la partitura tiene tres pentagramas: uno para sonidos que se tocan en las cuerdas, otro para sonidos de percusión con el instrumento y por último el de los sonidos vocales. El segundo desafío es comprender y aprender a ejecutar la gran cantidad de técnicas extendidas; estas incluyen tocar el contrabajo como un instrumento de percusión con una baqueta de timbal, y familiarizarse con la notación basada en tiempos de reloj. Por último, el tercer reto es sentirse cómodo con el aspecto teatral de la obra.⁹⁹



⁹⁷ Ídem.

⁹⁸ Robert Black: Contrabajista, bajista eléctrico, y educador americano. Estudió con Gary Karr. Ha tocado con la Hartford Symphony, y ha colaborado con John Cage, Evan Ziporyn, Julia Wolfe, Michael Gordon, entre otros.

(https://bangonacan.org/bang_on_a_can_all_stars/robert_black_bassq 11 de enero de 2019)

⁹⁹ Liuzzi Sin fecha

Nota: Todos los ejemplos de las ilustraciones de la partitura, fueron tomados de:

Druckman, Jacob

1970 *Valentine for solo Contrabass*. New York: MCA Music

***Synapse* y *Valentine* de Jacob Druckman**

Jeremy Castro Baguyos, contrabajista y especialista en música por computadora, escribió un artículo acerca de la presentación de *Valentine* junto con *Synapse*.

Castro menciona que Druckman concibió *Synapse* y *Valentine* como una sola obra electroacústica, en donde *Synapse* integra la primera mitad, como parte electrónica, y *Valentine* la segunda, como la parte acústica.

La omisión de *Synapse* en la ejecución de *Valentine* ha sido una práctica común en las presentaciones de la obra de Druckman. Grabaciones importantes como la de Lawrence Wolfe con el sello Titanic Records y la de Jöelle Leandre en su disco *Contrebasse* con el sello ADDA, omiten la parte de *Synapse*; así mismo ocurre con presentaciones en vivo, como la que dio Jon Deak en 1975 en la Great Hall de Cooper Union y en la ciudad de Denver en su estancia como compositor en residencia (1994-1997) con la Colorado Symphony.¹⁰⁰ La única grabación de *Valentine* que incluye *Synapse* es la realizada por el contrabajista Alvin Brehm con el sello Nonesuch.¹⁰¹

Según Castro comenta las razones para la omisión de *Synapse* son varias pero existen dos de mayor peso: la primera es que la obra sólo está disponible en alquiler por parte de la compañía Boosey & Hawkes Inc., lo que hace muy onerosa la representación de la misma; la segunda es la fecha de composición de las obras, *Valentine* fue escrita en 1969 por encargo de Bertram Turetzky y *Synapse* fue compuesta en 1971 por encargo de Nonesuch Records. También *The New Grove Dictionary of Music* las clasifica en diferentes categorías debido al año de

¹⁰⁰ Jon Deak: por muchos años fue contrabajista copríncipal de la New York Philharmonic. Como compositor ha escrito alrededor de 300 obras que han sido estrenadas por numerosas orquestas estadounidenses como la Chicago Symphony. (<http://www.jondeak.com/bio.htm> 11 de enero de 2019)

¹⁰¹ Dicha grabación se puede escuchar en YouTube en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=Vlfia4rHF2U>. (Baguyos 2005)

composición, a que se encargaron por distintas fuentes y a que las obras se adquieren a través de distintas empresas.

Sin embargo, para Jeremy Castro hay una razón, de mayor peso, para que las dos obras se toquen juntas, y es las propias palabras de Jacob Druckman obtenidas por Castro de unas entrevistas que le hicieron al compositor en la revista americana *High Fidelity*:

"I see Synapse and Valentine as an indivisible pair of works." [...] "To me they have the same gesture, the same stance, the same sense of irony. Neither is very respectable. I don't want them performed separately" In an interview published a decade later, Druckman reiterated the relationship. In response to a question about his preference for live performers with tape over completely electronic compositions, Druckman stated, "The only straight electronic work I've ever done was for a Nonesuch record. It's a piece called Synapse, and it was done as a prelude to Valentine".¹⁰²

Jeremy Castro comenta que hay varios gestos musicales utilizados por Druckman en *Synapse* y *Valentine* que las hacen obras indivisibles: Glissandos lentos y deliberados que terminan en un tono indefinido, células musicales rápidas y rítmicas de notas fantasmas, gestos de exhalación y uso de sonidos que emulan una flauta.

Castro también menciona que en el libro *20th Century Music History* de G. Watkins hay un capítulo dedicado a la historia de la música electroacústica, donde se mencionan las obras de *Synapse* y *Valentine*, y se sugiere una manera de presentarlas en el escenario:

Valentine can be preceded by the only electronic work Druckman ever wrote, a work entitled Synapse, played to an empty stage with a spotlight on the double-bass's chair, the houselights fall and rise to see the chair occupied and Valentine (solo) ensues.¹⁰³

Para Jeremy Castro es importante que las dos obras se toquen juntas, ya que hay más variedad de sonido, las secciones de las obras son más claras, las posibilidades de comunicar gestos serían mayores, se daría una visión más amplia

¹⁰² Ídem.

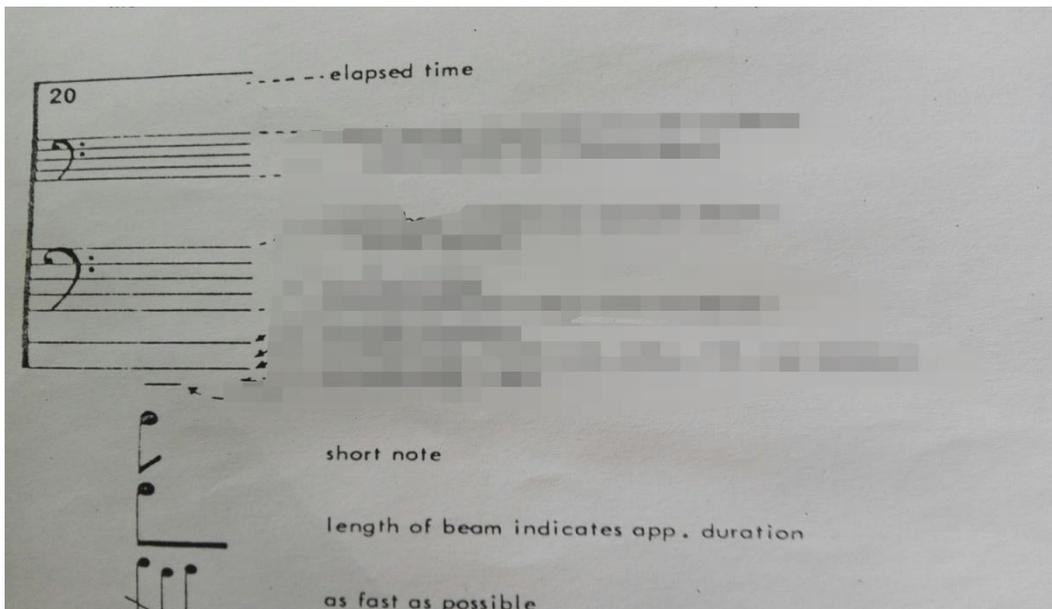
¹⁰³ Ídem.

de lo que fue Jacob Druckman como compositor, las obras no sonarían como aleatorias y mejoraría la experiencia del oyente.

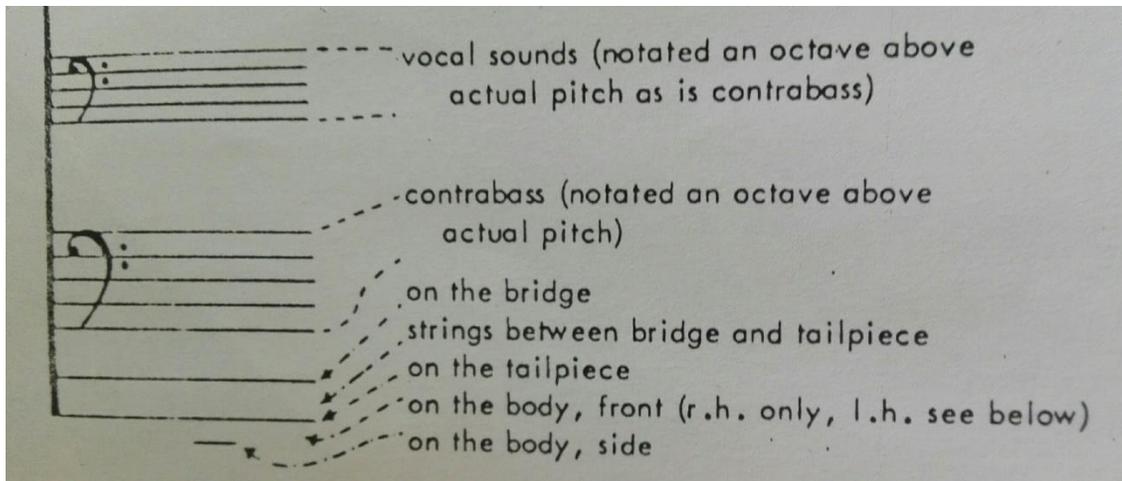
Análisis de *Valentine for Solo Contrabass*

El primer acercamiento a *Valentine* exige comprender la notación no tradicional de la pieza y, por lo tanto, los diferentes símbolos usados por el compositor. Como ya se mencionó en una de las citas, Jacob Druckman explica que el uso notas blancas (que naturalmente equivaldrían a dos tiempos) y las notas negras (equivalentes a un tiempo), no son utilizadas para determinar el ritmo, sino, algún método de producir un sonido, ya sea con el arco, pizzicato con mano izquierda o derecha o con la baqueta.

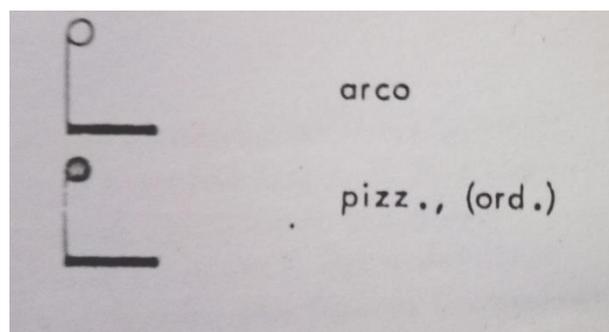
En *Valentine* la duración de las frases se define por los lapsos de tiempo indicados en la parte superior de los pentagramas. El ritmo, no está especificado por duraciones concretas, sino por medidas aproximadas: notas cortas, notas largas que serán de una duración determinada por el intérprete según el contexto de la frase y los motivos rápidos:



En *Valentine* se utilizan tres pentagramas:¹⁰⁴ uno para los sonidos vocales, ubicado en la parte superior; en la parte de en medio está el utilizado para las notas realizadas con el arco o la baqueta de timbal en las cuerdas; y en la parte inferior encontramos el pentagrama referente a los sonidos percutidos, realizados sobre los distintos lugares del cuerpo del contrabajo, ya sea con la baqueta o con la mano.



Las notas blancas (que tradicionalmente equivalen a dos tiempos) indican que esos sonidos se tocan con arco, y las notas negras señalan el uso de *pizzicato*; las notas en forma de cuadrado indican que se tocará con la baqueta de timbal; las notas en forma de triángulo indican un golpe con los dedos de la mano izquierda contra el diapasón tan fuerte como sea necesario para que la cuerda resuene. Las notas en forma de cruz son el golpe producido con los dedos de la mano izquierda en el cuerpo del instrumento.



¹⁰⁴ Los llamaremos así a los tres, aunque el último (sonidos percutidos) solo cuenta con dos líneas.

+



left hand pizz.

+o



pizz. harmonic, left hand alone, thumb on harmonic node, pluck with second or third finger below node

oo



pizz. harmonic, right hand alone, as above or, preferably, touch node with outer (little finger) side of hand, and pluck with thumb above node

□



timp. stick, head

■



timp. stick, wood or legno with bow

□

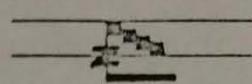


repetition, in fast passages app. same speed as , in slow passages simply tremolando

■



"buzz" hit string with wood of stick, let it bounce while squeezing against string creating fast, tight roll



"buzz" as above while making rapid arpeggio across strings between bridge and tailpiece, in this case descending

▲

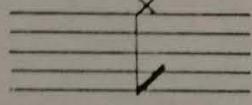


left hand alone, bring finger down hard so that string resonates

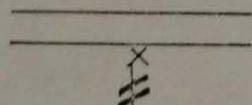
■



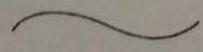
rapid repetition (tremolando) of above



tap on body with fingertips (left hand)



tap on body with fingertips (right hand), in this case tremolando



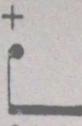
indicates that tapping on body (fingertips or timp. stick) should change position so that timbre changes

Los sonidos vocales son indicados por la fonética del International Phonetic Alphabet, y por una serie de diferentes sonidos onomatopéyicos como un suspiro o un sonido con la boca cerrada:

Vocal sounds:
 Phonetics are written in the International Phonetic Alphabet:

i	beet	bit	u	do	du
ɪ	bit	bit	ə	among	əmʌŋ
ɛ	bet	bɛt	ʒ	measure	mɛʒə
ɑ	bat	bat	ʔ	glottal stop	
ɑ̣	dot	dot	-	nasal sound	
u	foot	fut			

	voiced (definite pitch)
	unvoiced (whispered)
	inhaling (semi-voiced)
	voiced, indeterminate pitch (half spoken)

	mouth closed (hum)
	voiced, falsetto
////	repeat last written syllable
ə-----a-----i	gradual change (diphthong) from one vowel to another

En los pentagramas hay una serie de líneas sólidas, punteadas y de diferentes grosores que corresponden a diversas indicaciones: repetición de figuras musicales por un cierto tiempo; improvisación de figuras rítmico-melódicas dentro del espectro de un grupo determinado de notas, ya sea disminuyendo o aumentando la textura.

several degrees of indeterminate notation are used:

(pp. 6 and 7) repeat figure within solid lines an unspecified number of times for approximately the time indicated by the dotted lines

(p. 8) improvise figures similar to those immediately preceding the dotted lines, in this case the diminishing heavy black lines indicate a proportional increase of silence and a decrease of frequency of the figures; the figures themselves remain fast

(p. 10) as above, but activity remains constantly thick

Por último, en las instrucciones a la partitura, Jacob Druckman hace énfasis en la importancia de la teatralidad en la representación de la obra:¹⁰⁵

(p. 4) this is a special case having to do with the theatrical aspects of the piece. In concert performance the player begins by playing the groups within the "box" (the groups separated by (7)) in any order, at a completely inaudible level for ca. 20 seconds. This should be a visual rather than an aural experience; the performer making furiously rapid passes at the instrument while the audience hears nothing. After ca. 20 seconds occasional accented notes become barely audible, the performer goes back to the beginning without any break whatsoever and plays the work through, ignoring the "box" and playing the figures in the order written. (This is why the time indications begin at 20 seconds.)

¹⁰⁵ Druckman 1970

Traducción de los textos de *Valentine*

Para facilitar la interpretación de la obra y para un mejor entendimiento del público, se decidió traducir del inglés al español los textos que aparecen como parte integrante de la composición. La decisión se tomó con base a dos criterios: primero, que los textos no son poéticos y responden más bien a una estética sonora de amalgama entre la voz del intérprete y los sonidos producidos por el contrabajo, aunque se cuidó el contenido semántico en los lugares cruciales; segundo, en la entrevista de Bruce Duffie a Jacob Druckman, éste último deja claro que la interpretación de sus obras tiene gran flexibilidad pues, para él, es muy importante que dice el intérprete y el resultado final:

BD: How much latitude do you allow for “interpretation” when they play your piece, either a chamber piece or a big orchestral piece?

JD: I think I allow; I lean. Let me say that I lean very heavily on the performer. I think of myself as a performer. I grew up playing the violin, and as a teenager played trumpet. So I grew up playing in orchestras, and I identify with the performing end of it. [...] ¹⁰⁶

En el primer texto que dice: “whisper this instruction aloud, barely audibly, as fast as posible; try to keep the same even pulse of the preceeding music while leaning forward and peering intensely at the score; begin again on the Word ‘now’”, se tradujo como: “susurra estas instrucciones en voz alta, apenas audible, tan rápido como sea posible; intenta mantener el mismo pulso de la música anterior mientras te inclinas hacia adelante miras atentamente la partitura; comienza de nuevo con la palabra ‘ahora’”.

Los siguientes textos, de la página cinco, que dicen: “whisper this instruction aloud, as before, while exchanging the timp. stick for the bow” y “while peering, of course, intensely at the score”; se tradujeron como: “susurra esta instrucción en voz alta, como antes, mientras cambias la baqueta por el arco” y “mientras miras, por supuesto, atentamente la partitura”.

¹⁰⁶ Duffie 1989

Por último el texto, de las páginas nueve y diez, que dice: “whisper this instruction as before, this time, however, continue the drone on the open E and the tailpiece, while it is not necessary to repeat the rhythmic figure exactly, the steady pace of the drone should not be interrupted; these interjections such as the body should be accomplished without any noticeable break in the drone also the side we continue with the body then both of them together then alternate while we get louder and we move into the grand”; se dirá así: “susurra esta instrucción como antes, sin embargo, esta vez continua con el pedal en Mi al aire y en el cordal, aunque no es necesario repetir exactamente la figura rítmica, el constante fluir del pedal no debe interrumpirse; estas interjecciones como al cuerpo, deben de realizarse sin interrupción perceptible del pedal, también al lado y continuamos con el cuerpo, después ambas juntas y después se alternan, mientras nos ponemos más ruidosos y avanzamos hacia lo grandioso.”¹⁰⁷

Conclusiones.

La obra *Valentine* es un parteaguas en la música contemporánea escrita para contrabajo ya que es innovadora tanto en el sentido técnico instrumental como en el musical. Con *Valentine*, Druckman inovó tanto en la escritura como en los recursos sonoros del instrumento así como en las demandas interpretativas hechas al contrabajista. Por otro lado, el acercamiento a la obra situó al instrumentista en otro nivel de demanda pues lo llevó a enfrentar retos hasta entonces poco comunes como: el deciframiento de una nueva notación musical, el aprendizaje de las nuevas técnicas específicas empleadas en la pieza y, lo más complicado, la implementación del sentido teatral de la obra. Sin duda, el aspecto más difícil e innovador de *Valentine* es el sentido teatral, el reto de lograr esta escena de amor (grotesco o erótico, según el propio Druckman) entre el instrumento y el instrumentista, lleva al extremo las capacidades del intérprete.

¹⁰⁷ Druckman 1970

Concierto no.1 en Fa sostenido menor (Gran Concierto en Fa sostenido menor)

Giovanni Bottesini (1821-1889)

Mencionar el nombre de Giovanni Bottesini es hablar del mayor exponente del contrabajo, tanto como intérprete como compositor de música para dicho instrumento. Sin embargo, es importante señalar que la importancia de Bottesini no sólo radica en esos aspectos de su quehacer musical, también fue un destacado director de orquesta, educador y compositor de óperas, música orquestal y música de cámara.

Giovanni Bottesini nació el 22 de diciembre de 1821 en Crema, Italia. Desde pequeño vivió en un ambiente musical: su padre Pietro era compositor y clarinetista de la capilla de la catedral y del *Teatro Sociale*; su hermanos Luigi, Cesare y Angelina también fueron músicos, aunque, de los tres, fue ella quien llegó a destacar como pianista.¹⁰⁸

A la edad de cinco años, Bottesini comenzó sus estudios de violín bajo la tutela de su tío Carlo Cogliati, un sacerdote que fue primer violín de la capilla de la catedral y director de la *Accademia Musicale di Crema*. Desde esa edad y hasta antes de los once años, cantó en coros de iglesias y tocó los timbales en el *Teatro Sociale*.¹⁰⁹

En 1835 su padre inscribe al joven Giovanni al Conservatorio de Milán, donde sólo había dos lugares disponibles: uno para fagot y otro para contrabajo. Por la familiaridad con los instrumentos de cuerda, Bottesini elige el contrabajo y así inicia sus estudios con Luigi Rossi (a quien Bottesini le dedicó los tres *Grand Duets* para contrabajo); sus profesores de armonía, contrapunto y composición

¹⁰⁸ Martin 1963: 6

Autores como Raymond Elgar y Paul Brun, mencionan que la fecha de nacimiento de Giovanni Bottesini fue el 24 de diciembre de 1821 como fecha de nacimiento. (Elgar 1963: 68) (Brun 2000: 224)

¹⁰⁹ Martin 1983: 6

fueron: Pietro Ray, Nicola Vaccai y Francesco Basili.¹¹⁰ Durante su estancia en el conservatorio escribió un gran número de composiciones para contrabajo incluyendo los tres *Grand Duets* y el *Double Concerto*. Terminó la carrera en cuatro años, tres años antes de lo regular, por lo cual obtuvo un estipendio de trescientas liras que, junto a un préstamo de seiscientas liras, le permitieron comprar el contrabajo que usaría toda su vida: un instrumento hecho por Carlo Testore (1660- 1737).¹¹¹

El debut de Bottesini como solista fue en 1840 en la ciudad de Crema, siendo un rotundo éxito. A partir de ese momento emprendió una gira extensa desde Italia hasta Viena, lo cual lo llevó a aparecer en el teatro *alla Scala* de Milán. La crítica Vienesa dijo lo siguiente después de su aparición en 1840: “*Giovanni Bottesini from Milan played with distinction as far as one would call the double bass a solo instrument*”.¹¹² En 1844, Bottesini es nombrado contrabajo principal en el *Teatro San Benedetto* de Venecia, ahí conoce a Verdi, con quien tuvo una amistad que duraría varios años.¹¹³

En 1846, Bottesini y su gran amigo el violinista Luigi Arditi son contactados por Nicolás Badiali, agente del empresario del *Teatro Tacón* en la Habana, Cuba. El fin era convencerlos, mediante un atractivo arreglo, de participar en la compañía de ópera que zarparía hacia la isla, los jóvenes por supuesto aceptaron. Con la compañía de ópera, Bottesini, además de tocar como miembro de la orquesta, tocaba como solista generalmente durante los intermedios de las óperas, y tuvo la oportunidad de dirigir el estreno de su primera ópera: *Cristophoro Colombo (Colón en Cuba)*.¹¹⁴

De 1847 a 1849, Bottesini tiene una serie presentaciones por Estados Unidos, Cuba, México y Londres tanto como solista como parte con la compañía de ópera. En 1849 debuta en Londres como parte del cuarteto *Onslow* tocando la parte

¹¹⁰ Slatford 2001: 85

¹¹¹ Rojas 2004: 98

¹¹² Martin 1983: 6

¹¹³ Ídem.

¹¹⁴ Ídem.

correspondiente al violonchelo, dicho acontecimiento lo promovió hacia una gira por Europa.¹¹⁵

Tomás Martín comenta que Bottesini en 1853 es nombrado director de orquesta en el *Teatro Santa Anna* en México invitado por la gran soprano del momento Henrietta Sontag (la Condesa Rossi), ella muere al siguiente año, y el contrabajista regresa a La Habana.¹¹⁶ Sin embargo, Giovanni vino a México como parte de la compañía de ópera contratada para el Teatro Santa Anna en el año de 1854. A los tres meses murió Henrietta Sontag pero que él permaneció en México y fue elegido para ser el director permanente de la orquesta, con la que trabajó hasta noviembre del mismo año.¹¹⁷

En 1855, Bottesini acepta dirigir en el *Theatre des Italiennes* en París, posición que mantiene por dos años, de ahí llega a dirigir en el *Teatro Bellini* en Italia de 1861 a 1863. En 1866, Bottesini parte de gira por Inglaterra, Rusia y Francia; en Rusia toca bajo la dirección de Anton Rubinstein. El 24 de diciembre de 1871, Bottesini dirige el estreno de la ópera *Aida* en el Cairo, invitado por el mismo compositor: Giuseppe Verdi.¹¹⁸

El primero de enero de 1889, Bottesini toma el cargo de director del Conservatorio de Parma, por recomendación de Verdi; lamentablemente poco dura en el puesto, ya que el 7 de julio de ese año muere a causa de cirrosis del hígado. Debido a la mala economía que sufría Bottesini en aquel tiempo, los gastos funerarios fueron cubiertos por el gobierno de Parma; al funeral asistieron una gran cantidad de personas, varias bandas y tres miembros de la familia de Bottesini.

In the course of his career as a performer, he earned astronomical amounts of money and yet, if not altogether poor, he certainly did not die rich. He did not really comprehend the value of money. [...]¹¹⁹

¹¹⁵ Mendoza 2013: 45

¹¹⁶ Martín 1985: 26

¹¹⁷ Agradezco al Mtro. Luis Antonio Rojas la comunicación vía personal de esta información que forma parte de su investigación doctoral.

¹¹⁸ Martín 1985: 27, 31-32

¹¹⁹ Martín 1985: 38-39

Bottesini como compositor.

Bottesini escribió una gran cantidad de obras para orquesta, música de cámara, óperas, un réquiem y música para contrabajo, sin embargo, mucha de su música nunca ha sido publicada, por lo que es imposible realizar un catálogo integral. Deben existir varias obras en colecciones privadas, sociedades musicales, bibliotecas de conservatorios y muchas olvidadas en los lugares que Bottesini visitó.¹²⁰

Algunas de las obras más conocidas son: el *Concierto no. 1 en Fa sostenido menor para contrabajo y orquesta*, el *Concierto no. 2 en Si menor para contrabajo y orquesta*, el *Concerto di bravura*, el *Allegro di concerto alla Mendelsshon*, las fantasías *I Puritani* y *La Sonnambula*, el *Dúo para violín y contrabajo*; sin olvidar su *Metodo completo per contrabasso*.

Además de la gran cantidad de obras que Bottesini escribió para contrabajo solista, entre sus composiciones orquestales encontramos: *Graziella Overture*, *Sinfonia Caratteristica*, *Promenade des Ombres*, *Reverie for full orchestra*, *Funeral March*, *Prelude-Dawn on the Bosphorus*, y *Ode to Cavour* (ganadora de un premio); también dos quintetos de cuerda y once cuartetos, varias canciones para voz y piano, y piezas de música de cámara para diversas combinaciones de instrumentos; óperas como *Ero e Leandro* y *L'assedio de Firenze*, un oratorio: *The garden of Olivet* y una *Missa da Requiem*.¹²¹

La gran fama de Bottesini como contrabajista.

Sin lugar a dudas, Bottesini es recordado en la historia de la música, sobre todo por los contrabajistas, por ser un parteaguas en la construcción del concepto artístico y técnico que se asociaba con el contrabajo. La maestría de Bottesini no se limitó a una sorprendente técnica instrumental (nunca antes vista) sino a una concepción e interpretación musicales que rivalizaban con las de cualquier virtuoso contemporáneo suyo, sin importar el instrumento del que se tratara. Las

¹²⁰ Mendoza 2013: 47

¹²¹ Martin 1984: 6-12

siguientes citas dan muestra de la apreciación que se tuvo del virtuosismo de Bottesini.

The Musical Times del primero de agosto de 1889, poco después de su fallecimiento, publica lo siguiente acerca de Bottesini:

As a composer, Bottesini could not, and, in his modesty, never pretended to, rise to the lofty level of his friends and countrymen, Verdi, Boito, and Ponchielli; but, on his favourite instrument, the double bass, he was absolutely phenomenal. The beauty of the tone and sound he elicited from that unwieldy instrument, his marvellous facility, not to say agility, in executing the most difficult passages-the grace, elegance, and delicacy of his touch and method, gave proof of the most consummate art and unrivalled talent. He often competed victoriously even with celebrated violinists as, for instance, in a duet for violin and double bass, of his own composition, which he frequently played with Sivori, and in which his part of the performance invariably electrified the audience. Nothing could be more extraordinary, from a musical point of view, than this match between two instruments so entirely different in tone, size, and character. In precision, dash, accuracy, and withal in the softness of touch and phrasing, Bottesini had no equal on the 'contrabasso'.¹²²

El escritor y amante de la música Hugh Reginald Haweis, en su libro *My Musical Life*, escribe la anécdota de la primera vez que escuchó a Bottesini; en un inicio, Haweis estaba decepcionado de que en el programa no estuviera ningún violinista o pianista que lo pudiera deleitar, sin embargo, al escuchar a Bottesini su opinión fue la siguiente:

How he bewildered us by playing all sorts of melodies in flute-like harmonics, as though he had a hundred nightingales caged in his double-bass! Where he got his harmonic sequences from; how he hit the exact place with his long, sensitive, ivory-looking fingers; how he swarmed up and down the finger-board, holding it round the neck at times with the grip of a giant, then, after eliciting a grumble of musical thunder, darting up to the top and down again, with an expression on his face that never seemed to alter, and his face always calmly and rather grimly surveying the audience [...]. I never wearied of his consummate grace and finish, his fatal precision, his heavenly tone, his fine taste. One sometimes yearned for a touch of human imperfection, but he was like a dead shot: he never missed what he aimed at, and he never aimed at less than perfection.¹²³

¹²² C.P.S. 1889: 476

¹²³ Haweis 1989: 26-27

En el artículo *In Search of Bottesini* (parte uno), Tomas Martin hace mención de que Bottesini era reconocido por sus cualidades musicales y no solo por su gran técnica, así como otros aspectos artísticos:

He won admiration from all for his technique and intonation but also for his musicality and ability to sing on the instrument. I have come across much mention, as well, of two other aspects of his activities which seem to escape notice, one being a fine player of chamber music. [...] Second, he was a brilliant player and accompanist on the pianoforte and seems often to have accompanied other artists on programmes where he was also engaged as soloist.¹²⁴

Análisis del *Concierto no. 1 en Fa sostenido menor*.

El *Concierto no. 1 en Fa sostenido menor* también es llamado *Gran Concierto en Fa sostenido menor*. Cabe destacar que existe una versión en Si menor, o sea un intervalo de quinta justa por debajo de la original, editada por Edouard Nanny y reeditada por Stuart Sankey; dicha edición consiste solamente en el primer movimiento del concierto, con el acompañamiento de piano (una versión reducida) y una cadenza mucho más corta que la tradicional.¹²⁵

Según Tomas Martin, este concierto fue compuesto por Bottesini en su estadía en San Petersburgo, Rusia en los años 1867-1868; ahí mismo, se llevó a cabo la primera interpretación del concierto a cargo del compositor con la Filarmónica de San Petesburgo.

It is known that he [Bottesini] went with a concert party from Paris to St. Petersburg with many stops along the way – as was the custom in that time. In the party of six artists were Mme Artor, the French soprano and Henri Wieniawsky the Polish violinist (with whom Bottesini often played his *Gran Duo Concertante*).¹²⁶

¹²⁴ Martin 1983: 10

¹²⁵ Es una edición publicada por International Music Company en 1963 que no incluye una justificación editorial que fundamente las razones para dicho proceder. Bottesini, Giovanni. (1963). *Concerto no. 1 in B minor, (one movement)*. Sankey, Stuart. (ed.). New York: International Music Company.

¹²⁶ Martin 2010: 2

La primera interpretación de Bottesini del *Gran Concierto* en Londres fue en 1871, como parte de los prestigiosos conciertos de la Royal Philharmonic Society. Bottesini da una buena guía interpretativa de esta obra en una carta de ese año escrita en inglés desde su alojamiento en Bloomsbury St., Bedford Square, Londres.:

Dear Sir, There is the Concertino for double bass I wrote in St. Petersburg, especially for the Philharmonic concert three years ago. This is the first time that I played it in London. It is very *fatigant* for the instrument and perhaps I have rather overlooked the effect as a *vituose* for the advantage of the music sake.¹²⁷

Tomas Martin, apoyado en el anterior escrito de Bottesini, demuestra que el *Concierto no. 1 en Fa sostenido menor* es mucho más avanzado técnicamente que el *Concierto/Concertino no. 2*. En el concierto no. 1, Bottesini es mucho más aventurado al escribir en los registros bajos y medios del contrabajo debido, según Martin, a raíz de la innovación en su uso del tercer dedo de la mano izquierda (la técnica de Bottesini en posición de brazo era con los dedos primero y cuarto (índice y meñique)).

I'm convinced that he began using his 3rd finger more often as opposed to the 1-4 for both tones and semi-tones that his teacher used and which features in his earlier Works. [...] It is worth knowing that the composer pushed the string obliquely to the side (rather than pressing the string down) from the first D on the string in the thumb position.¹²⁸

De la misma manera que Bottesini escribe una versión con acompañamiento de cuerdas para su segundo concierto en la que utiliza el contrabajo afinado medio tono arriba (Do menor), existe una transcripción del compositor hecha sólo para el primer movimiento del primer concierto (Sol menor).¹²⁹

El primer movimiento del *Concierto no.1 en Fa sostenido menor* inicia con una introducción de *tutti* bastante extensa, comparado con el *Concierto no. 2*, de 67 compases. En esta introducción, el compositor expone los temas que posteriormente desarrolla el contrabajo solista. En los primeros 42 compases de

¹²⁷ Ídem.

¹²⁸ Ídem.

¹²⁹ Ídem. También existe una transcripción para Violonchelo hecha por el mismo Bottesini.

introducción, Bottesini presenta y desarrolla el tema principal, con el cual se presenta el contrabajo (Ej.1); posteriormente en el compás 43 despliega otro de los temas que el contrabajo retomará en el compás 100 (Ej.2).

(Ej.1):

Tutti.

Musical score for piano introduction, measures 1-5. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with a forte (*sf*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*) and a piano (*p*) dynamic. The left hand provides harmonic support with chords and triplets.

Contrabajo.

Musical score for double bass introduction, measures 66-70. The tempo is marked *Allegro moderato*. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps. The dynamics range from forte (*f*) to piano (*p*), with a decrescendo (*dim.*) and a fortissimo (*sf*) dynamic. The piece concludes with a fermata.

(Ej.2):

Musical score for double bass introduction, measures 43-105. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps. It is divided into three systems. The first system (measures 43-45) features a melodic line with a piano (*p*) dynamic and triplets. The second system (measures 46-50) includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic. The third system (measures 99-105) is marked *a tempo* and features a piano (*p*) dynamic, with various articulations and fingerings indicated.

Básicamente el primer movimiento está construido a base de repetición de motivos rítmicos y melódicos comúnmente en pares. Por ejemplo: el primer motivo que aparece en el contrabajo solista, compases 69-75, se repite con una variación en los compases 76-83:

The image shows a musical score for bassoon in 3/4 time, marked *Allegro moderato*. It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 66 and ends at 72. The second system starts at measure 73 and ends at 79. The third system starts at measure 80 and ends at 83. The music features a repeating melodic motif in the bassoon line, often with triplets and dynamic markings such as *f*, *dim.*, *sf*, and *p*. There are also breath marks (V) and articulation marks (accents) throughout the passage.

Un claro ejemplo de lo arriba mencionado aparece en los compases 100 a 115, donde se repite el mismo motivo (con una variación en el final), sin embargo, utiliza el recurso de modificar el ritmo del acompañamiento para darle un sentido musical distinto:

The image shows a musical score for piano in 3/4 time, marked *Allegro moderato*. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 99 and ends at 105. The second system starts at measure 103 and ends at 115. The music features a repeating melodic motif in the bassoon line, often with triplets and dynamic markings such as *p* and *cresc.*. The piano accompaniment is characterized by a steady, rhythmic pattern of chords, which changes slightly in the second system to provide a different musical context for the same motif.

107

Musical score for measures 107-110. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 107 features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 108 begins with a piano introduction marked *dim.* in the treble staff, followed by a series of triplets in both the treble and bass staves. Measures 109 and 110 continue with these triplet patterns.

111

Musical score for measures 111-114. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps. Measure 111 features a melodic line in the bass staff. Measure 112 begins with a piano introduction marked *cresc.* in the treble staff, followed by a series of triplets in both the treble and bass staves. Measures 113 and 114 continue with these triplet patterns.

115

Musical score for measures 115-118. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps. Measure 115 features a melodic line in the bass staff marked *f*. Measure 116 begins with a piano introduction marked *f* in the treble staff, followed by a series of triplets in both the treble and bass staves. Measures 117 and 118 continue with these triplet patterns.

De los compases 202 a 219 hace una pequeña modulación a Fa sostenido mayor para regresar a Fa sostenido menor en el compás 220; a partir de ahí la textura está construída, mayormente, a base diesiseisavos. Para dar paso a la *cadenza*, hace una cadencia armónica similar a la que apareció en los compases 60 a 63, en el *tutti* para la presentación del solista, esta vez con la participación del contrabajo:

The image displays four systems of musical notation for piano and bassoon. The first system, starting at measure 59, features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked with dynamics *mp* and *sf*. The second system, starting at measure 67, is labeled "Solo" and shows the bassoon part with dynamics *f*, *dim.*, and *sf*, and the piano part with a dynamic of *p*. The third system, starting at measure 248, is marked "con fuoco a piacere" and includes a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *cresc.* and *f*. The fourth system, starting at measure 255, is marked "trattenuto" and "Cadenza" and shows the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *f* and *sf*.

La *cadenza* termina con un arpeggio de Fa sostenido menor, tanto en el contrabajo solista como en el *tutti* (Ej.3). En esta *cadenza*, podemos observar un motivo que es utilizado por Bottesini en la *cadenza* del *Concierto no. 2 en Si menor*, en cada ocasión en la tonalidad correspondiente a cada concierto (Ej.4); otro aspecto similar es el final de la misma (el *Concierto no. 2* también termina con un arpeggio que enfatiza la tonalidad de la obra) (Ej.5).

(Ej.3):

The image displays two systems of musical notation for Example 3. The first system, starting at measure 316, consists of a solo bass line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The solo part begins with a series of sixteenth-note arpeggios, marked with accents and a *crescendo* dynamic. It then moves to a *f* dynamic with a melodic line. The piano accompaniment also features a *crescendo* and a *ff* dynamic, with a prominent arpeggiated bass line. The second system, starting at measure 322, continues the solo and piano parts. The solo part is marked *riten.* and features a melodic line with a final cadence. The piano accompaniment also includes *riten.* markings and concludes with a final cadence. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4.

(Ej.4):

Concierto no. 1

301 *poco rit.* *quasi a tempo*

305 *ff*

Concierto no. 2

91 *Cadenza*

(Ej.5):

ff *ff*

El segundo movimiento del *Concierto en Fa sostenido menor*, continúa con la repetición de motivos; inicia con un tema muy sencillo y tranquilo en Re mayor que va de los compases 5 a 10 (Ej.6) para dar paso a un desarrollo del movimiento con muchos adornos y líneas melódicas extensas. En los compases 42 y 43 se presenta una pequeña *cadenza* para regresar al tema que presentó principalmente y después desarrollar la coda; al igual que el primer movimiento, este termina con un arpeggio en la tonalidad del movimiento: Re mayor (Ej.7).

(Ej.6):

4
Andantino
p con sentimento *p*

(Ej.7):

58
pp *pp*

El tercer movimiento, en la tonalidad de La mayor, no está exento de la repetición de motivos, a la manera de los dos anteriores (Ej.8) e inicia con un *tutti* de 27 compases, en donde el motivo rítmico dominante es una nota de cuarto y dos octavos (Ej.9), a partir de ahí predominará un acompañamiento al contrabajo solista de notas de cuarto como *ostinato* (Ej.10).

(Ej.8):

Allegro con fuoco
27
brillante
31
sf *scherezoso* *f*
36
p
41
f *D-S.* *p* *G-S.*

(Ej.9):

Musical score for Exercise 9, measures 1-11. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It features a bass line with an eighth-note pattern and a treble line with chords and melodic fragments. Measure numbers 7 and 12 are indicated. Dynamics include *f*, *pp*, and *p*. Performance markings include accents (*>*) and slurs.

(Ej.10):

Musical score for Exercise 10, measures 1-28. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It features a bass line with an eighth-note pattern and a treble line with chords and melodic fragments. Measure numbers 29 and 30 are indicated. Dynamics include *p*, *f*, and *sf*. Performance markings include accents (*>*), slurs, and the instruction *brillante*.

La melodía del contrabajo prácticamente todo el movimiento tiene la temática de notas de octavo, amén de dos pasajes que presentan notas de dos tiempos de

duración: el primero de los compases 105 a 133 y el segundo de los compases 197 al 209. Aunque, el acompañamiento mantiene el *ostinato* de notas de cuarto.

Musical score for measures 100-106. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 100-105) features a piano accompaniment with a steady quarter-note ostinato in the bass line. The right hand has a melodic line with dynamics *sf*, *dim.*, and *p*. The second system (measures 106-109) continues the accompaniment with a *poco cresc.* marking. The right hand continues with a melodic line.

Al igual que los dos movimientos anteriores, el tercer movimiento termina con un amplio arpeggio en La mayor:

Musical score for measures 247-253. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 247-252) features a piano accompaniment with a steady quarter-note ostinato in the bass line. The right hand has a melodic line with a *cresc.* marking. The second system (measures 253-256) continues the accompaniment. The right hand concludes with a wide arpeggio in the final measure.

Las tres ediciones, del *Concierto no. 1 en Fa sostenido menor* que actualmente están disponibles son: la editada por Heinz Hermann bajo la editorial *Hofmeister*, la de Tomas Martin bajo *International Music Company* y la de Umberto Ferrari (edición para orquesta) con la editorial *Nuove Consonanze*.¹³⁰ Entre ellas existen algunas diferencias de notas o ritmos. En el primer movimiento en el compás 240 las ediciones de Tomas Martin y Umberto Ferrari marcan el inicio de compás como una nota de octavo y dos dieciseisavos (Ej.11), mientras que en la editada por Heinz Hermann son cuatro dieciseisavos (Ej.12); en la cadenza en el compás 304 pasa algo similar al compás 240, en las ediciones de Martin y Ferrari vienen dos notas de octavo (Ej.13), mientras que en la de Hermann una nota de octavo y dos dieciseisavos (Ej.14).

(Ej.11):

The image displays two musical score excerpts for comparison. The top excerpt, labeled 'Tomas Martin', shows measures 235 through 240. The bottom excerpt, labeled 'U. Ferrari', shows measure 240. Both excerpts illustrate the beginning of a measure with an eighth note and two sixteenth notes.

¹³⁰ Bottesini, Giovanni

1960 Konzert für Kontrabass und Orchester fis-Moll. Herrmann, Heinz (ed.). Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag.

Bottesini, Giovanni

1990 Gran Concerto in Fa Diesis Min. Ferrari, Umberto (ed.). Busnago: Nuove Consonanze.

Bottesini, Giovanni

2010 Gran Concerto in F# minor. Martin, Tomas (ed.). New York: International Music Company

(Ej.12):

Musical score for Example 12, measures 240-244. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 240-241) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 242-243) includes a piano (*p*) dynamic marking in the bass clef and a forte (*f*) dynamic marking in the treble clef. The third system (measures 244) concludes the passage. The key signature has two sharps (F# and C#).

(Ej.13):

Two musical scores for Example 13. The top score is by T. Martin, measures 301-304, in bass clef with a tempo marking of *poco rit.* and a dynamic of *f*. The bottom score is by U. Ferrari, measures 300-304, in bass clef with a tempo marking of *poco riten.* and a dynamic of *f*. Both scores are in 3/4 time and share the same key signature of two sharps.

(Ej.14):

Musical score for Example 14, measures 300-304. The score is in bass clef, 3/4 time, and features a tempo marking of *poco rit.* and a dynamic of *f*. The key signature has two sharps.

En el segundo movimiento, en el compás 24 en el tercer tiempo, Tomas Martin coloca un ritmo de corchea y un seisillo, mientras Hermann y Ferrari un ritmo de dieciseisavo y 6 treintaidosavos (mismo ritmo que el compás 22).

Tomas Martin:

Musical score for Tomas Martin, measures 23-25. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 23 shows a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Measure 24 features a dynamic shift to piano (*p*) and a trill in the right hand. Measure 25 continues the melodic development with a piano (*p*) dynamic.

Hermann y Ferrari:

Musical score for Hermann y Ferrari, measures 23-25. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 23 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 24 features a dynamic shift to fortissimo (*sf*) and a trill in the right hand. Measure 25 continues the melodic development with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for Hermann y Ferrari, measures 26-28. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 26 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 27 features a dynamic shift to fortissimo (*f*) and a trill in the right hand. Measure 28 continues the melodic development with a piano (*pp*) dynamic.

En la edición de Heinz Hermann, al parecer sugiere una especie de attacca del segundo al tercer movimiento, aunque no existe ninguna indicación, no coloca barras finales:

The image displays two staves of musical notation. The upper staff begins at measure 58, marked with a piano (*pp*) dynamic. It features a melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the piece with a more rhythmic accompaniment, including chords and sixteenth-note patterns, also marked with *pp*. Below the notation, the word "Finale" is centered, followed by the tempo marking "Allegro con fuoco". The Roman numeral "III" is positioned between the two staves, indicating the third movement. The bottom staff shows the beginning of the finale with a forte (*f*) dynamic and a complex, rhythmic accompaniment.

Conclusiones.

El *Concierto no. 1 en Fa sostenido menor* de Giovanni Bottesini constituye una gran oportunidad para demostrar las cualidades musicales y técnicas del instrumento, y que forman parte del importante legado dejado por el virtuoso para toda la comunidad contrabajística.

También es fundamental darle su lugar a esta obra que, quizás por su dificultad, es mucho menos tocada que el *Concierto no. 2* u otras piezas del mismo Bottesini.

Bibliografía general

Altadill, Julio

1909 *Memorias de Sarasate*. Pamplona: Imprenta de Aramendía y Onsalo.

Bach, Johann S.

1997 *Six Suites à Violoncello Solo senza Basso*. Siegburg: Werner Icking.

Baguyos, Jeremy Castro

2005 "Synapse>Valentine: Reuniting the Acoustic and the Electronic." ICMC Proceedings.

Bottesini, Giovanni

1960 *Konzert für Kontrabass und Orchester fis-Moll*. Herrmann, Heinz (ed.). Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag.

Bottesini, Giovanni

1963 *Concerto no. 1 in B minor, (one movement)*. Sankey, Stuart. (ed.). New York: International Music Company.

Bottesini, Giovanni

1990 *Gran Concerto in Fa Diesis Min*. Ferrari, Umberto (ed.). Busnago: Nuove Consonanze.

Bottesini, Giovanni

2010 *Gran Concerto in F# minor*. Martin, Tomas (ed.). New York: International Music Company.

Boyd, Malcolm

1997 *Bach*. New York: Schirmer Books.

Brun, Paul

1989 *A History of the Double Bass*. Enschede: Febodruk Press.

Brun, Paul

2000 *A New History of the Double Bass*. Bélgica: Paul Brun Productions.

Clarkson, Austin

2001 "Druckman, Jacob Raphael". Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: McMillan

Davis, Nathan J.

1986 *The baroque violoncello and the unaccompanied cello suites of J. S. Bach, B. W. V. 1007-1012*. New York: New York University.

De Sarasate, Pablo.

1985 *Zigeunerweisen Op. 20*. Saenger, Gustav (ed.). New York: Carl Fisher

Dowley, Tim

2001 *Bach*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Druckman, Jacob

1970 *Valentine for solo Contrabass*. New York: MCA Music

Elgar, Raymond

1963 *More about the Double Bass*. New Jersey: A basso continuum publication.

Emery, Walter y Christoph Wolff

2001 "Johann Sebastian Bach", Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: McMillan.

Haweis, H. R.

1898 *My Musical Life*. London: Longmans, Green, and Co.

Horsley, Paul

2001 *Jacob Druckman and the "Terrible Power of the Orchestra"*. New York: Recorder Anthology of American Music, Inc.

Kinney, Gordon James

1998 *The musical literature for unaccompanied violoncello*. Michigan: Florida State University.

Martin, Tomas

1983 *In Search of Bottesini*. International Society of Bassists, Vol. X, no. 1, pp. 6-12.

Martin, Tomas

1984 *In Search of Bottesini*. International Society of Bassists, Vol. X, no. 2, pp. 6-12.

Martin, Tomas

1985 *In Search of Bottesini*. International Society of Bassists, Vol. XI, no. 2, pp. 24-39.

Martin, Thomas

2010 Estudio introductorio a *Gran Concerto in F# minor*. New York: International Music Company.

Mendoza, Ezequiel Lino

2013 *Notas al programa*. México: UNAM.

Nagorre Ferrer María

2009 *Pablo Sarasate: el violín de Europa*. Madrid: Príncipe de Viana.

Platón, Custodia

2000 *Pablo Sarasate*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Praetorius, Michael

1986 *Syntagma musicum II de organographia: parts I and II*. Crookes, David Z. (ed.) New York: Oxford University Press.

Rojas, Luis Antonio

2004 *Notas al programa*. México: UNAM.

Schwarz, Boris y Robin Stowell

2001 "Sarasate, Pablo de". Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: McMillan.

Sheldon, David A.

2001 "Galanterie". Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: McMillan.

Slatford, Rodney

2001 "Bottesini, Giovanni". Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: McMillan.

Spitta, Philip

1967 *Johann Sebastian Bach*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.

Terry, Charles Sanford

1963 *The music of Bach*. New York: Dover Publications.

Vogt, Hans

1988 *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*. Portland: Amadeus Press.

Recursos electrónicos

Bach, Johann S.

2009 *Bach Cello Suite No. 3*. [Archivo de video]. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=XWxvEi48YWQ> 20 de agosto de 2018

Bach, Johann S.

2012 *Bach/Karr Suite No. 3 BWV. 1009*. [Archivo de video]. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=bnASsRo6B3E&t=292s> 20 de agosto de 2018.

Ballew, Cranford B.

2007 An Annotated guide to electroacoustic solo Double Bass repertoire: published scores to 2005. Athens: University of Georgia. Obtenido de https://getd.libs.uga.edu/pdfs/ballew_cranford_b_200705_dma.pdf 12 de enero de 2015

Brehm, Alvin

1971 *Jacob Druckman – Synapse/Valentine* [Archivo de video]. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=Vlfia4rHF2U> 29 de mayo de 2018

C. P. S.

1889 *GIOVANNI BOTTESINI*. The Musical Times and Singing Class Circular, Vol. 30, no. 558, pp. 476,485. Obtenida de <http://www.jstor.org/stable/3360528>.

Campise, Paul J.

Sin fecha *Louis Gesensway*.

<http://www.thepianonetwork.com/LouisGesensway.html> 11 de enero de 2019

Chaudbourne, Eugene

Sin fecha *Bertram Turetzky*.

<https://www.allmusic.com/artist/bertram-turetzky-mn0000205647/biography> 11 de enero de 2019

Constanza, Christopher

2012 *Suite No. 3 in C Major*. Consultado en

<https://costanzabach.stanford.edu/commentary/suite-no-3-c-major> 16 de julio de 2018.

Cook, Joan

1979 *Renée Longy, Pianist, Music Theoretician, Bernstein's Teacher*.

<https://www.nytimes.com/1979/05/22/archives/renee-longy-pianist-music-theoretician-bernsteins-teacher.html> 11 de enero de 2019

Duffie, Bruce

1989 *Composer Jacob Druckman, a Conversation with Bruce Duffie*.

<http://www.bruceDuffie.com/druckman.html> 16 de mayo de 2018.

Jost, Peter.
2013 *Filched Melodies – Sarasate’s ‘Zigeunerweisen’ (Gypsy Aires) under suspicion of plagiarism.*

<http://www.henle.de/blog/en/2013/08/19/filched-melodies-%E2%80%93-sarasate%E2%80%99s-%E2%80%98zigeunerweisen%E2%80%99-gypsy-aires-under-suspicion-of-plagiarism/> 15 de junio de 2018

Liuzzi, Vito

Sin fecha *Il Contrabasso.*

<https://www.vitoliuzzi.com/history-8/> 22 de mayo de 2018

Liuzzi, Vito

Sin fecha *Il Contrabasso.*

<https://www.vitoliuzzi.com/thomas-martin-the-bottesini-of-the-double-bass> 5 de septiembre de 2018.

Meyer, Edgar

2011 *Zigeunerweisen*. [Archivo de video]. Consultado en

<https://www.youtube.com/watch?v=QcXQcsAOx0I> 23 de noviembre de 2018

Patkoló, Roman

2008 *Pablo de Sarasate*. [Archivo de video]. Consultado en

<https://www.youtube.com/watch?v=7uvO789F1Kc> 15 de junio de 2018

Pierce, Lauren

2014 *Zigeunerweisen (double bass and guitar version) – Pablo Sarasate*. [Archivo de video] Consultado en

https://www.youtube.com/watch?v=-Av5jV_ISsI 15 de junio de 2018

Rands, Bernard

1996 *Obituary: Jacob Druckman*.

<https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-jacob-druckman-1336793.html> 7 de mayo de 2018

Rotaru, Catalin

2017 *Zigeunerweisen*. [Archivo de video]. Consultado en

<https://www.youtube.com/watch?v=fkkwze3ESic> 23 de noviembre de 2018

Tommasini, Anthony

1996 *Jacob Druckman, 67, Dies: A Composer and Teacher*.

<https://www.nytimes.com/1996/05/27/arts/jacob-druckman-67-dies-a-composer-and-teacher.html> 7 de mayo de 2018

Turetzky, Bertram

1974 *The Contemporary Contrabass*. Los Angeles, CA: University of California Press.

Consultado en:

<https://books.google.com.mx/books?id=RO7Zc3NclQoC&pg=PA46&lpg=PA46&dq>

[=valentine+jacob+druckman&source=bl&ots=zHbPFcvCF&sig=1bqfE1gVXd3V7dZdUvQ-NryiqwQ&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiMqaab0-faAhUI2VMKHWVSCVs4ChDoAQhYMAg#v=onepage&q=valentine%20jacob%20druckman&f=false](https://www.youtube.com/watch?v=xnSO9RnFdMQ)

Yang Liu, Tian

2013 *Zigeunerweisen*. [Archivo de video]. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=xnSO9RnFdMQ> 15 de junio de 2018

http://baguyos.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/baguyos_cv_nasm.pdf
11 de enero de 2019

https://bangonacan.org/bang_on_a_can_all_stars/robert_black_bass 11 de enero de 2019

<http://contrabajistas-mexicanos.blogspot.com/2013/01/el-tololoche.html> 23 de agosto de 2018.

<https://joelquarrington.com/bio-english/> 23 de agosto de 2018.

<https://www.britannica.com/art/branle> 13 de febrero de 2019

<http://www.jondeak.com/bio.htm> 11 de enero de 2019

Anexo 1. Programa de mano.

Bach, Johann Sebastian (1685-1750). *Suite para Cello solo no. 3 BWV 1009*

- I. Prelude
- II. Allemande
- III. Courante
- IV. Sarabande
- V. Bourrée I y II
- VI. Gigue

Johann Sebastian Bach escribió seis Suites para violonchelo solo, las cuales conocemos gracias a una copia manuscrita realizada por su esposa Anna Magdalena. Las Suites datan del período de Bach como director musical en la corte de Cöthen (1717 – 1723), en el cual compuso gran cantidad de obras para música de cámara.

La versión presentada fue realizada por mí, y la traté de hacer lo más apegada a la original para violonchelo.

Sarasate, Pablo (1844-1908). *Zigeunerweisen Op.20*

Pablo Sarasate fue uno de los mejores violinistas y compositores españoles para su instrumento de finales del siglo XIX y principios del XX. Desde niño fue un prodigio en el violín, estudió en los Conservatorios de Madrid y París. De violinista profesional recorrió y triunfó por alrededor del mundo, como compositor escribió obras que combinaron la música de concierto con elementos de música popular. Así lo es *Zigeunerweisen Op. 20*, que incluye melodías populares de música húngara y gitana.

La versión presentada, al igual que la Suite de Bach, es una transcripción realizada por mí. Siendo lo mayormente fiel a la original de Sarasate incluyendo al gran rango grave del contrabajo.

Druckman, Jacob (1928-1996). *Valentine for solo Contrabass*

El nombre de Jacob Druckman es pocas veces mencionado en el argot musical, sin embargo, el nombre es muy importante para la música a partir de los años 1960. Druckman fue de los pioneros en atreverse a componer música de concierto con recursos electrónicos, procedimientos aleatorios y experimentar con tendencias teatrales.

Valentine es una obra innovadora que deja de lado el uso del arco como elemento principal del contrabajista de música de concierto, para utilizar una baqueta de timbal y usar el contrabajo también como un instrumento de percusión; también utiliza la voz del ejecutante como parte de la obra.

Bottesini, Giovanni (1821-1889). *Concierto no.1 en Fa sostenido menor*

- I. Allegro moderato
- II. Andante
- III. Allegro con fuoco

A pesar de Bottesini fue de los compositores más prolíficos para el contrabajo, solo compuso dos conciertos. En palabras de Bottesini, este primer concierto mucho más virtuosístico y quizás menos enfocado a la parte musical que el concierto no. 2, sin embargo, no deja de ser una de las grandes piezas que Bottesini escribió para el contrabajo.

La tonalidad de Fa sostenido menor es poco común en los conciertos para contrabajo, quizás unos años más tarde Serge Koussevitzky, quien escribió el *Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor Op. 3*, se haya basado en la obra de Bottesini.

Anexo 2. Traducciones de citas en inglés.

Suite para Cello Solo no. 3 BWV 1009.

Pág. 9:

- [...] Pero hay buenas razones para pensar que las dos últimas (Suites) se originaron independientemente de las otras. En primer lugar, son notablemente más difíciles de tocar, con una mayor proporción de acordes (por lo menos en la no. 6), pasajes más virtuosos. Más allá de ello, la no. 6 es en realidad para un instrumento diferente, uno con una cuerda adicional afinada en *Mi* (un intervalo de quinta más alta que la cuerda superior normal), mientras que la no. 5 emplea una *scordatura*, la cuerda más aguda se baja de *La* a *Sol*.

Pág. 10:

- [...] las *Seis Suites para Violonchelo* presentan, aproximadamente, un incremento progresivo en dificultad técnica para el intérprete y, por lo tanto, pueden haber sido escritas con un algún objetivo didáctico en mente, no como meros ejercicios, sino con el mismo objetivo que las *Inventionen und Sinfonien* del mismo compositor, las cuales publicó en forma revisada en un solo volumen en 1723.
- Un informe reciente indica que el manuscrito fue destruido en los ataques aéreos a Berlín durante la Segunda Guerra Mundial y que solo queda una copia en microfilm del mismo, conservada en la Deutsche Staatsbibliothek de Berlín.

Pág. 11:

- Cuando toqué las *Suites para Violonchelo Solo* por primera vez en Alemania, los puristas dijeron que eso no era Bach, y el Bach que en ese momento se tocaba era ejecutado como un ejercicio, sin ningún significado musical real. Tenían miedo de poner algo en ello... e incluso muchos artistas hoy en día temen tocar Bach porque han aceptado la teoría errónea de que la música de Bach es "objetiva".

Pág. 16:

- Desde el punto de vista de la técnica de la mano izquierda, las suites para violonchelo demandan una mayor "flexibilidad y fuerza", así como "resistencia física" en comparación a cualquier otra obra anterior para violonchelo solo. [...] Las suites también requieren una sofisticada técnica de arco. [...] Él [Bach], sin embargo, espera lo máximo en lo que se puede denominar 'arcadas', casi todos los patrones posibles de notas ligadas y sueltas en grados conjunto o disjuntos, a menudo combinados con cambios bruscos de cuerda que frecuentemente involucran saltos ágiles sobre una o dos cuerdas.

Pág. 17:

- Dado que las indicaciones de las articulaciones de arco en el manuscrito son aleatorias e inconsistentes, solo pueden tomarse como sugerencias del estilo deseado y en ningún sentido como una expresión literal de las intenciones del compositor. En consecuencia, la elaboración de las arcadas, en combinación con la digitación, constituye el mayor problema de interpretación para el ejecutante de estas suites, probablemente el más fascinante en todo el repertorio del violonchelista, porque es interminable. Esta es la razón principal por la cual las diferencias en las numerosas ediciones de estas obras representan tantas soluciones arbitrarias propuestas para este problema, por lo que, tal vez nunca se encontrará una solución definitiva.

Zigeunerweisen Op. 20.

Pág. 26-27:

- Estimado Señor:

El Sr. Sarasate, quien no habla alemán, me pidió que le dijera que su deseo concerniente a la impresión de su hermosa canción será considerado. Ya le he escrito al respecto al Sr. Senff. Aquí expresamos nuestras felicitaciones por su encantadora inspiración. El Sr. Sarasate había escuchado la melodía tocada por los gitanos y le habían dicho que era de índole popular, por lo que la usó sin más. Tanto mejor que el afortunado autor también tiene melodías populares.

Atte. Otto Goldschmidt.

Valentine for Solo Contrabass.

Pág. 38:

- [...] Mi travesía por los años sesenta, me hicieron considerarlos una gran época de cambios. Puede que hayas oído hablar mucho de lo que hice y de lo que otros hicieron -un poco de eso, de hecho, incluso en concordancia con lo que estaba diciendo, ocasionalmente. Regresando, cuando yo era el compositor en residencia de la Filarmónica de Nueva York, hice una serie de festivales basados en la idea de que, en efecto, un cambio importante en la estética del mundo musical ocurrió en la segunda mitad de la década de los sesenta, y todavía estoy completamente convencido de que los libros de historia del futuro apuntarán a esos años, como lo hicieron al principio del s. XVII, en el que se dieron los grandes cambios del principio del período Barroco.

Pág. 39:

- [...]Durante los años sesenta hubo la sensación de que era necesario reinventar las artes, dijo, 'para comenzar desde cero y no tener absolutamente nada que ver con el pasado'. Esto se rompió en la década de

1970, cuando el dogma del serialismo comenzó a ceder ante un énfasis en el romanticismo, la tonalidad diatónica y la expresión personal. Como compositor en residencia de la Filarmónica de Nueva York durante la década de 1980, Druckman organizó el muy influyente festival *Horizons*, centrándose en lo que ya era llamado "El Nuevo Romanticismo". Más tarde, sin embargo, dijo que el movimiento hacia una música más accesible había comenzado ya en la década de 1960. "No creo que *Horizons* fuera la marca. Fue la primera afirmación fuerte en el sentido de que algo había sucedido."

Pág. 40:

- El compositor escribió en su nota original del programa: "El desarrollo musical de *Counterpoise* está fuertemente enfocado y coloreado por el gran contraste entre los dos poetas: Emily Dickinson y Guillaume Apollinaire". El vertiginoso éxtasis espiritual de la poetisa estadounidense y las visiones de tristeza y demencia del poeta francés parecen tirar en direcciones opuestas en los extremos de una sola línea recta. De hecho, es una extraña simetría tener los poemas de Apollinaire de su primera colección *Alcools* (bebida fuerte) en un polo mientras que, en el otro polo, Dickinson canta "Ebria de aire estoy".
- "El tema de mi *Concierto para Viola* es la transformación de la relación entre el solista y la orquesta", escribió el compositor. "La voz hermosa pero ligeramente velada de la viola está rodeada por el terrible poder de la orquesta completa. Hay un patrón insistente: la viola inicia la actividad, siguiéndola en principio la orquesta. El solista gradualmente desata la fuerza de la orquesta a medida que la orquesta aprovecha momentos de su discurso y los imita, subraya, elabora y transforma."

Pág. 41:

- [...] Recuerdo una vez que Gerald Alpino, el coreógrafo del Joffrey Ballet, había hecho varias de mis piezas y en un momento le conté sobre una nueva pieza. De hecho, lo llevé a mi apartamento en Nueva York para escuchar una grabación de ella. Escuchó y pensó, y dijo: "Dime, ¿has hecho algo más?". Le dije: "Bueno, hay otra pieza que hice, pero no es nada que puedas usar" y le hablé sobre esta pieza para contrabajo solo llamada *Valentine*. La escuchó y dijo: "¡Oh, Dios mío! ¡Esta es la pieza!" Y efectivamente, la hizo y fue la mejor de nuestras llamadas "colaboraciones". No fueron realmente colaboraciones.
- BD: ¿Tenías a Bert Turetzky en mente cuando la escribiste?
JD: De hecho, fue escrita principalmente porque Turetzky me estaba molestando para que escribiera una pieza para él. En ese momento, estaba viviendo en París y esperando para entrar a los estudios de música electrónica a trabajar en una pieza que ya había empezado en Nueva York en los Estudios Columbia Princeton. Recibí otra carta de Turetzky que decía "¿Por qué no me escribes una pieza para contrabajo?" Y pensé, oh, ¿qué

demonios? Tengo cinco semanas libres porque ese el período de espera antes de que pueda entrar al estudio. En ese momento, vivíamos en Montmartre, justo encima de Place Pigalle, alrededor de esa área no solo se encontraban todos los clubes nudistas y prostitutas, sino también el distrito teatral. Es un lugar donde hay muchos lugares de alquiler de instrumentos musicales y de iluminación teatral. Así que bajé las escaleras, alquilé un contrabajo y regresé.

BD: ¿Solo para ver lo que podías hacer?

JD: ¡Exactamente! Y comencé a jugar con él. Lo siento ... No fue intencional, te lo aseguro. Pero así es como se desarrolló la pieza.

Pág. 42:

- JD: [...] De hecho, en términos de lo que estaba haciendo, era lo típico de finales de los años sesenta, lo que los franceses llaman el *recherche sonore* en el cual estaban buscando las nuevas posibilidades sonoras en los instrumentos. Pero empecé a trabajar en ello e inventé varias técnicas, obtuve *pizzicati* a dos manos, *pizzicati* armónicos que fueron engendrados por técnicas de arpa y cosas que la mayoría de los bajistas no saben. Pero lo que coloreó la pieza tan increíblemente, fueron las circunstancias bajo las que estaba trabajando y probando estas cosas y, a veces, tocando las cuerdas con una baqueta de timbal, que tomé prestada de mi hijo. [...]

JD: [...] En fin, ahí estaba, trabajando sobre el contrabajo en una típica sala de estar francesa con chimenea y justo sobre la repisa había un espejo. Así que, de vez en cuando me inclinaba sobre esta enorme y grotesca forma femenina, me veía a mí mismo echándome a reír porque todo podría haber parecido una escena de una película del Marqués de Sade. [Ambos se ríen]

BD: Creo que fue genial verte y tener una idea de cómo luciría, como hacen los bailarines de ballet.

JD: Bueno, la pieza se desarrolló mayormente de esa manera y se convirtió en una gran obra teatral, una especie de escena de amor entre el bajista y el contrabajo.

BD: [Con un suave empujón] No se vuelve obsceno, ¿verdad?

JD: Bueno ...

BD: ¿Puede?

JD: No lo sé. [Risas] No gráficamente, pero el título es ligeramente eufemístico –*Valentine*.

Pág. 43:

- Dado que la partitura está escrita en notación análoga, las connotaciones rítmicas tradicionales de las notas blancas y negras no son válidas. Las notas blancas y negras se utilizan, en cambio, para indicar diferentes métodos de producción de sonido. El tiempo transcurrido aproximado se indica sobre cada línea en intervalos de cinco segundos. El espacio real asignado a cada intervalo de cinco segundos es mayor en las dos primeras páginas que en el resto de la partitura para dar espacio a las figuras extremadamente rápidas. Además del tradicional arco y pizz, esta obra emplea sonidos vocales y sonidos realizados con una baqueta para timbales de fieltro suave...

Pág. 44:

- Aunque solo hay ocho páginas de 'música', es probable que el artista pase muchas semanas o meses para dominar completamente las complejidades y el virtuosismo de la pieza. *Valentine* no está dirigida al contrabajista amateur o novato y requiere una técnica avanzada junto con una personalidad extrovertida y exuberante para comunicar todo lo que el compositor pretendió.

Pág. 46:

- "Veo a *Synapse* y a *Valentine* como un par de obras indivisibles". [...] "Para mí tienen el mismo gesto, la misma postura, el mismo sentido de ironía. Ninguna es muy seria. No quiero que se ejecuten por separado". En una entrevista publicada una década después, Druckman reiteró la relación. En respuesta a una pregunta sobre su preferencia por las interpretaciones en vivo con cinta sobre composiciones completamente electrónicas, Druckman declaró: "El único trabajo totalmente electrónico que he hecho fue para un disco del sello Nonesuch. Es una pieza llamada *Synapse*, y se hizo como preludeo a *Valentine*."
- *Valentine* puede ser precedida por la única obra electrónica que Druckman escribió, una pieza titulada *Synapse*, ejecutada en un escenario vacío con un reflector iluminando hacia el banco del contrabajo, las luces de sala suben y bajan para distinguir la silla ocupada y dar paso a *Valentine* (solo).

Pág. 52:

- BD: ¿Cuánta latitud permites para la "interpretación" cuando tocan tu obra, ya sea una pieza de cámara o una gran pieza orquestal?

JD: Creo que doy libertad; soy flexible. Déjame decir que me apoyo mucho en el ejecutante. Me considero a mí mismo un intérprete. Crecí tocando el violín y de adolescente tocaba la trompeta. Así que crecí tocando en orquestas y me identifico con el fin de la interpretación [...].

Concierto no.1 en Fa sostenido menor.

Pág. 56:

- En el curso de su carrera como intérprete, ganó cantidades astronómicas de dinero y, sin embargo, si no es del todo pobre, ciertamente no murió rico. Realmente no comprendió el valor del dinero. [...]

Pág. 58:

- Como compositor, Bottesini no pudo y, en su modestia, nunca pretendió, alcanzar el elevado nivel de sus amigos y compatriotas: Verdi, Boito y Ponchielli; pero, en su instrumento favorito, el contrabajo, fue absolutamente fenomenal. La belleza del tono y el sonido que obtuvo de ese abultado instrumento, su maravillosa facilidad, por no decir agilidad, al ejecutar los pasajes más difíciles; la gracia, la elegancia y la delicadeza de su toque y método, dieron prueba del arte más consumado y un talento sin igual. A menudo compitió victoriosamente aún con violinistas célebres como, por ejemplo, en el dúo para violín y contrabajo, de su propia composición, que tocaba frecuentemente con Sivori, y en el que su parte de la interpretación electrizzaba invariablemente al público. Nada podía ser más extraordinario, desde un punto de vista musical, que este enfrentamiento entre dos instrumentos tan completamente diferentes en tono, tamaño y carácter. En cuanto a la precisión, el brío, la exactitud y principalmente en la suavidad de toque y fraseo, Bottesini no tuvo igual en el contrabajo.
- ¡Cómo nos sorprendió tocando todo tipo de melodías en armónicos como una flauta, como si tuviera cien ruiseñores enjaulados en su contrabajo! De dónde obtuvo sus secuencias armónicas; cómo acertó el lugar exacto con sus largos y sensibles dedos de color marfil; cómo subía y bajaba en el diapasón, sosteniéndolo alrededor del brazo a veces con el agarre de un gigante, luego, después de provocar un gruñido de trueno musical, lanzándose hacia arriba y hacia abajo de nuevo, con una expresión en su rostro que nunca pareció alterarse, y su rostro siempre calmado y algo sombrío observando a la audiencia [...]. Nunca me cansé de su consumada gracia y acabado, su precisión fatal, su tono celestial, su fino gusto. Uno a veces anhelaba un toque de imperfección humana, pero él era como un tiro certero: nunca fallaba a lo que apuntaba, y nunca apuntó a nada menos que la perfección.

Pág. 59:

- Se ganó la admiración de todos por su técnica y entonación, pero también por su musicalidad y habilidad para cantar en su instrumento. También he mencionado mucho otros dos aspectos de sus actividades que parecen pasar desapercibidos, uno el de su excelencia como intérprete de música de cámara. [...] En segundo lugar, fue un brillante pianista y acompañante y parece que a menudo acompañó a otros artistas en programas en los que también aparecía como solista.

- Se sabe que él [Bottesini] fue a una serie de conciertos de París a San Petersburgo, con muchas paradas en el camino, como era la costumbre en ese momento. En el grupo de seis artistas estuvieron Mme Artor, la soprano francesa y Henri Wieniawsky, el violinista polaco (con quien Bottesini a menudo tocaba su *Gran Dúo Concertante*).

Pág. 60:

- Estimado señor, aquí está el *Concertino para contrabajo* que escribí en San Petersburgo, especialmente para el concierto de la Filarmónica hace tres años. Esta es la primera vez que lo toco en Londres. Es muy fatigante para el instrumento y quizás hubiera sido mejor que ignorara el efecto virtuoso en beneficio de la música.
- Estoy convencido de que comenzó a usar el tercer dedo con más frecuencia en contraste con la combinación 1-4 para los tonos y semitonos que usaba su maestro, y que aparece en sus anteriores obras. [...] Vale la pena notar que el compositor jalaba la cuerda oblicuamente hacia un lado (en lugar de presionar la cuerda hacia abajo) desde el primer *Re* de la cuerda en la posición de pulgar.

Anexo 3.

Johann Sebastian Bach

III Suite Cello

Arr. Luis Enrique Aguilar Martínez

Prelude

Arr. Luis Enrique Aguilar Martínez

Contrabajo

31
Cb.

34
Cb.

37
Cb.

40
Cb.

43
Cb.

46
Cb.

49
Cb.

52
Cb.

55
Cb.

58
Cb.

61
Cb.

64

Cb. 

67

Cb. 

70

Cb. 

73

Cb. 

76

Cb. 

81

Cb. 

85

Cb. 

2

20
Cb.



22
Cb.



23
Cb.



24
Cb.



Courante

Contrabajo

6

Cb.

11

Cb.

16

Cb.

21

Cb.

26

Cb.

31

Cb.

36

Cb.

42

Cb.

47

Cb.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Courante". The score is written for a double bass (Contrabajo) and ten cellos (Cb.). The music is in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The score is divided into ten systems, each starting with a measure number: 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 42, and 47. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are also some slurs and accents. The double bass part starts with a treble clef, while the cello parts use bass clefs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

52
Cb. 

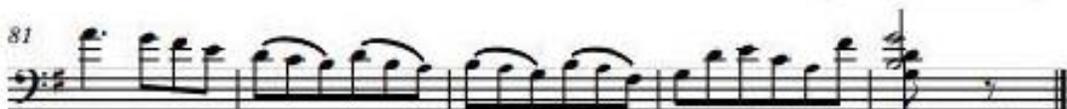
57
Cb. 

62
Cb. 

67
Cb. 

72
Cb. 

77
Cb. 

81
Cb. 

Sarabande

Contrabajo

5

Cb.

9

Cb.

13

Cb.

17

Cb.

21

Cb.

Bourrée I y II

Contrabajo

6

10

14

18

22

26

31

35

40

2

44

Cb.



48

Cb.



51

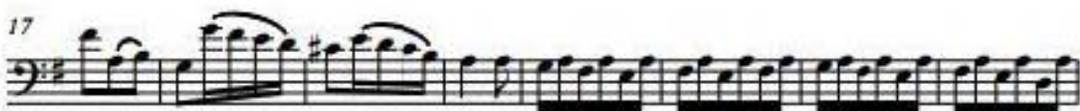
Cb.



Gigue

Contrabajo  Musical notation for Contrabajo, measures 1-8. The piece is in G major (one sharp) and 3/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord (G2, B1, D2). The melody starts on the second measure with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The piece concludes with a repeat sign at the end of the eighth measure.

9  Musical notation for Contrabajo, measures 9-16. The melody continues with quarter notes D4, E4, and F#4, followed by eighth notes G4, A4, and B4. The piece concludes with a repeat sign at the end of the sixteenth measure.

17  Musical notation for Contrabajo, measures 17-24. The melody continues with quarter notes C5, B4, and A4, followed by eighth notes G4, F#4, and E4. The piece concludes with a repeat sign at the end of the twenty-fourth measure.

25  Musical notation for Contrabajo, measures 25-31. The melody continues with quarter notes D4, E4, and F#4, followed by eighth notes G4, A4, and B4. The piece concludes with a repeat sign at the end of the thirty-first measure.

32  Musical notation for Contrabajo, measures 32-41. The melody continues with quarter notes C5, B4, and A4, followed by eighth notes G4, F#4, and E4. The piece concludes with a repeat sign at the end of the forty-first measure.

42  Musical notation for Contrabajo, measures 42-48. The melody continues with quarter notes D4, E4, and F#4, followed by eighth notes G4, A4, and B4. The piece concludes with a repeat sign at the end of the forty-eighth measure.

49  Musical notation for Contrabajo, measures 49-54. The melody continues with quarter notes C5, B4, and A4, followed by eighth notes G4, F#4, and E4. The piece concludes with a repeat sign at the end of the fifty-fourth measure.

55  Musical notation for Contrabajo, measures 55-62. The melody continues with quarter notes D4, E4, and F#4, followed by eighth notes G4, A4, and B4. The piece concludes with a repeat sign at the end of the sixty-second measure.

63  Musical notation for Contrabajo, measures 63-70. The melody continues with quarter notes C5, B4, and A4, followed by eighth notes G4, F#4, and E4. The piece concludes with a repeat sign at the end of the seventy-third measure.

71  Musical notation for Contrabajo, measures 71-78. The melody continues with quarter notes D4, E4, and F#4, followed by eighth notes G4, A4, and B4. The piece concludes with a repeat sign at the end of the seventy-eighth measure.

2

78

Cb.

85

Cb.

92

Cb.

101

Cb.

105

Cb.

Anexo 4

Pablo de Sarasate, Op. 20

Zigeunerweisen

Arr. Luis Enrique Aguilar M.

+ Pizz. mano izquierda

V

Contrabajo

4

6

8

10

11

13

15

16

19

f

8^{va}

8^{va}

6

3

3

pizz. *Lento*

loco

arco

très passioné

rall.

8^{va}

p *rit.* *pp* *f* *rit.* *espressivo*

6

dim. *rit.* *pressiez* *rit.* *pp*

21 Cb. *f* *a tempo*

23 Cb. *rit.* *pp* *rit* *vite* *molto rit.*

Cb. *pp* *en glissant.* *en retenant.*

27 Cb. *dim.* *rit.*

29 Cb. *f* *a tempo.* *pp* *rit.* *8^{va}.....*

32 Cb. *6^{va}*

34 Cb. *rit.* *rit.*

36 Cb. *p* *f*

38 Cb. *pp* *f* *rit.* *en mesure.* *8^{va}.....*

40 Cb.

42 Cb. *rit.* *8^{va}.....* *rit*

44 Cb. *avec beaucoup d'expression*

53 Cb. *pp* *ppp rit.*

63 Cb. 1. 2. *pp* 8^{va}

67 Cb. *a tempo. 6*

69 Cb. *ff* 6

76 Cb. 6

82 Cb. 6

87 Cb. *p* *acc*

92 Cb. *p* *acc*

97 Cb. 1. 2. *f* + *pizz.* *arco*

104 Cb. *f* + *pizz.* *arco*

110
Cb.

116
Cb.
poco più pp

121
Cb.
1. 2.

126
Cb.
1. 2.

132
Cb.

138
Cb.
f

143
Cb.

148
Cb.
pizz. *arco*

154
Cb.
Animes

160
Cb.
Plus animes

165
Cb.

168
Cb.
cresc.
ff
