

**RECITAL DE CONTRABAJO CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO  
INCLUYENDO PIEZAS DE LOS PERIODOS BARROCO, CLÁSICO Y  
ROMÁNTICO CON INDICACIONES TEÓRICAS Y TÉCNICAS PARA SU  
INTERPRETACIÓN.**

**DAVID SINARD HERRERA SERNA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTE  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2015**

**RECITAL DE CONTRABAJO CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO  
INCLUYENDO PIEZAS DE LOS PERIODOS BARROCO, CLÁSICO Y  
ROMÁNTICO CON INDICACIONES TEÓRICAS Y TÉCNICAS PARA SU  
INTERPRETACIÓN.**

**DAVID SINARD HERRERA SERNA**

**Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música**

**Director**

**JANUSZ KOPYTKO**

**Magister en artes**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**ESCUELA DE ARTES**

**LICENCIATURA EN MUSICA**

**BUCARAMANGA**

**2015**

## **DEDICATORIA**

A mis padres, mis hermanos, mi esposa y mi hija por ser ellos quienes siempre me apoyaron a lo largo de mi carrera con sacrificio y amor.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi padre por ser mi principal influencia musical desde pequeño.

Al pastor Henesy Estevez por sus enseñanzas musicales y brindarme el Espacio y las herramientas para desarrollarlas.

A mi hermana por creer siempre en mí y en el camino que elegí.

A Sandra Milena y María Luciana mi esposa e hija por acompañarme en todo momento y ser la inspiración para lograrlo todo.

A mi maestro Januzs Kopitko por desarrollar mis cualidades como intérprete del contrabajo con paciencia y sabiduría, logrando fomentar el amor que tengo por este instrumento.

A todos los profesores de la licenciatura en música que contribuyeron para mi formación artística y musical.

A la doctora Socorro Jerez por ayudarme desde todos los aspectos posibles para poder realizar mis estudios de manera consecutiva.

## CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
INTRODUCCIÓN	15
1. JUSTIFICACIÓN	16
2. OBJETIVOS.	17
2.1 OBJETIVO GENERAL	17
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
3. ACERCA DEL CONTRABAJO.	18
3.1 ORIGEN Y EVOLUCIÓN	18
3.1.1 El contrabajo como instrumento solista	19
3.1.2 Obras seleccionadas para el recital por periodo	21
4. SONATA No 11 EN SOL MENOR Bk.1	22
4.1 MARCO HISTORICO	22
4.1.1 Periodo barroco	22
4.1.2 El estilo	24
4.1.3 La forma sonata	24
4.1.4 Biografía del compositor	26
4.2 INTERPRETACION DE LA SONATA EN SOL MENOR.	27
4.2.1 Carácter, estructura y sugerencias interpretativas	27
4.2.2 Primer movimiento, Largo	27
4.2.3 Segundo movimiento, Allegro con espíritu	29
4.2.3 Tercer movimiento, adagio	30
4.2.4 Cuarto movimiento, vivo	30

5. CONCIERTO PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA EN DO MAYOR, PRIMER MOVIMIENTO ALLEGRO.	33
5.1 MARCO HISTÓRICO	33
5.1.1 Periodo clásico	33
5.1.2 Estilo clásico	34
5.1.3 Forma musical concierto	34
5.1.4 Biografía del compositor	35
5.2 INTERPRETACIÓN, CONCIERTO PARA CONTRABAJO EN D MAYOR, PRIMER MOVIMIENTO	36
5.2.1 Carácter, estructura y sugerencias interpretativas	36
5.2.2 Parte A	37
5.2.2 Parte B (desarrollo)	40
5.2.3 Parte A prima, (reexposición)	42
6. ELEGIA EN D MAYOR	44
6.1 MARCO HISTORICO	44
6.1.1 Romanticismo	44
6.1.2 Estilo romántico	45
6.1.3 La elegía	46
6.1.4 Biografía del compositor	46
6.2 INTERPRETACION ELEGIA EN RE No 1, CARACTER ESTRUCTURA Y SUJERENCIAS INTERPRETATIVAS.	47
6.2.1 Carácter	47
6.2.2 Sugerencias de interpretación	48
7. CANCION TRISTE OP. 2, ANDANTE OP 1 No 1 Y VALS MINIATURA OP 1 No 2.	52
7.1 MARCO HISTORICO	52
7.1.1 Posromanticism	52
7.1.1 Biografía del compositor	53

7.2 INTERPRETACIÓN CANCION TRISTE CANCION TRISTE OP. 2, ANDANTE OP 1 No 1 Y VALS MINIATURA OP 1 No 2.	55
7.2.1 Canción triste	55
7.2.2 Andante	57
7.2.3 Vals miniatura	58
8. CONCLUSIONES	60
BIBLIOGRAFIA	61
ANEXOS	64

## LISTA DE FIGURAS

	<b>Pág.</b>
Figura 1 compositores barrocos	23
Figura 2. Henry Eccles	26
Figura 3 Compases 1 al 7 sonata en sol menor	27
Figura 4. Compases 3 al 6	28
Figura 5. Primer compas segundo movimiento con indicación del arco por cuadros.	30
Figura 6. Fragmento movimiento vivo compas 1	31
Figura 7. Fragmento movimiento vivo compases 21 al 24	32
Figura 8. Fragmento compases 35 al 37 movimiento 4	32
Figura 9. Retrato de Anton Hoffmeister	35
Figura 10. Motivo inicial del concierto 1	38
Figura 11. Ubicación del arco al inicio del concierto imagen de Zbig borowicz	38
Figura 12. Distribución del arco en figuras con puntillo	39
Figura 13. Distribución del arco en figuras con puntillo	39
Figura 14. Compases 62 a 69 del concierto	40
Figura 15. Compases 78 al 80	41
Figura 16. Posición de la mano en los acordes y ubicación del arco	41
Figura 17. Crescendo de los compases 81 al 85	42
Figura 18. Trino compas 93	42
Figura 19. Pasaje de los compases 176 al 182	43
Figura 20. Giovanni Bottessini	46
Figura 21. Frase inicial con indicación de digitación en el compas 6	48
Figura 22. Posición y ubicación del arco	49
Figura 23. Relación de los compases 10, 12 y 16	50
Figura 24. Pasaje de los compases 22 al 27 y luego compas 29	50

Figura 25. Armónicos	51
Figura 26. Retrato de Sergei Koussevitzky	53
Figura 27. Motivo de los compases 4, 8 y 12	55
Figura 28. Parte B	56
Figura 29. Inicio del motivo principal	57
Figura 30. Indicación escala cromática, arco	57
Figura 31. Sugerencia en la distribución del arco	58
Figura 32. Contrastes expresivos en la parte B por fragmentos de su ubicación	59
Figura 33. Distribución del arco en compases 106 y 107	59

## LISTA DE ANEXOS

	<b>Pág.</b>
Anexo A. Ubicación del arco para algunas situaciones	64
Anexo B. Interpretes del contrabajo tenido en cuenta para el proyecto.	65
Anexo C. Partituras con arcos y dijitacion	67

## RESUMEN

**TÍTULO:** Recital de contrabajo con acompañamiento de piano incluyendo piezas de los periodos barroco, clásico y romántico con indicaciones teóricas y técnicas para su interpretación\*.

**AUTOR:** David Sinard Herrera Serna\*\*

**PALABRAS CLAVE:** Recital, Contrabajo, Henry Eccles, Anton Hoffmeister, Giovanni Bottesini, Serge Koussevitzky, interpretación, contrabajo.

### DESCRIPCIÓN:

Este proyecto contiene una selección de obras musicales incluidas en la literatura contrabajística universal, correspondientes a distintos periodos de la música, con las cuales se hizo un bosquejo general de su forma musical, así como un análisis histórico con apuntes acerca de su estilo y todos aquellos datos históricos que rodean su desarrollo, tales como la biografía del compositor y el contexto sociocultural por el que fueron influenciadas sus ideas compositivas y las obras mismas, incluyendo aquellos detalles que configuran su interpretación en los distintos periodos de la música barroca, clásica y romántica como el uso del arco, el manejo de sus dinámicas, articulaciones, expresiones e intención. Siendo todos éstos, elementos fundamentales a la hora de abordar una correcta interpretación musical.

Las obras seleccionadas para este proyecto son: Sonata en sol menor para viola de Henry Eccles, Concierto N° 1 para contrabajo de Anton Hoffmeister, Elegía N° 1 en re mayor de Giovanni Bottesini, Canción triste, Andante y Vals miniatura de Serge Koussevitzky. Obras de las cuales se sustrajeron algunos pasajes para hacer sobre los mismos algunas sugerencias de carácter técnico.

Aparte de lo ya mencionado en cuanto al ropaje histórico de las obras escogidas, se han anexado una serie de sugerencias interpretativas basadas en la experiencia de algunos maestros que se recopilaron a través de entrevistas realizadas personalmente, así como mediante el acceso al compendio de la literatura histórico musical y el aprovechamiento de la herramienta web para un profundo seguimiento de la interpretación del contrabajo registrada por los grandes maestros del mundo a través de sus videos y clases magistrales disponibles en internet. Todo lo anterior con el fin de lograr un mejor discernimiento entre las opciones interpretativas de estas obras por parte de los estudiantes a los cuales les pueda interesar este proyecto.

---

\* Proyecto de grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Director del proyecto: Januzs Kopytko

## ABSTRACT

**TITLE:** RECITAL OF CONTRABASS PIANO WITH ACCOMPANYING PARTS INCLUDING THE BAROQUE PERIOD, CLASSIC AND ROMANTIC WITH INDICATIONS AND TECHNIQUES FOR THEORETICAL INTERPRETATION.\*

**AUTHOR:** DAVID SINARD HERRERA SERNA\*\*

**KEYWORDS:** Recital, Contrabass, Henry Eccles , Anton Hoffmeister, Giovanni Bottesini , Serge Koussevitzky , interpretation , bass.

### DESCRIPTION:

This Project contains a selection of musical Works included in the universal contrabass literature belonging to different periods of music from which a general draft about its musical form was done. The same as a historical analysis with notes about its style and all those historical data surrounding its development, such as the biography of the composer and the socio-cultural context their composing ideas and the works themselves were influenced by, including those details that make up its interpretation in the different periods of barroque, classical and romantic music, like the use of bow, the handle of the dynamics, articulations, expressions and purpose; being all of them, fundamental elements when approaching a correct musical interpretation.

The selected Works for this Project are: Sonata in G minor for viola of Henry Eccles, Concert No. 1 for contrabass of Anton Hoffmeister, Elegy No. 1 in D major of Giovanni Bottesini, Sad Song, Andante and miniature Waltz of Serge Koussevitzky. Works from which some passages were taken out to work on themselves some suggestions of technical character.

Besides the mentioned above in relation to the historical dressing of the chosen Works, a series of interpretative suggestions based on the experience of some masters that were summarized through interviews done in person, as well as through the access of the compendium of historical musical literatura and the profit of the web tool for a deep following of the interpretation of the contrabass registered by the greatest masters of the world based on their videos and master classes available on internet. All the above in order to reach a better reflection among the interpretative choices of these Works done by the stuentos to whom this Project may have interest.

---

\* Draft grade.

\*\* Faculty of Humanities, School of Arts. Proyect Director: Janusz Kopytko

## INTRODUCCIÓN

La interpretación musical es un aspecto desde todos los puntos de vista sumamente complejo, que a través de la historia ha generado mucha discordia entre los ejecutantes del arte musical, pues es prácticamente indescifrable saber con exactitud que pensaban los compositores en el momento de dar a luz una composición, y que pretendían con ella, o cual era la intención deseada. Debido a esto solo se cuenta con todas las indicaciones plasmadas en las partituras rescatadas a través de la historia y con el contexto histórico que rodeaba las ideas de los compositores, que siempre iban de la mano con la evolución de las demás artes cada vez más inmersas en el sentir del ser humano y menos sometidas al carácter monarca y religioso.

Aun mas en nuestro contexto estamos no solo a miles de kilómetros del epicentro de la música erudita si no también a cientos de años de distancia de conocer a ciencia cierta que se pretendía lograr a través de una composición musical ya que esto no forma parte de nuestra historia y por lo tanto se deja pasar, limitando nuestra interpretación a lo que se encuentra en la partitura, y aun así esta misma también ha sufrido cambios mínimos pero de gran importancia a la hora de ejecutarla en algún instrumento, ya que posiblemente aunque se escriban igual, sean distintas las articulaciones, las dinámicas y los tiempos entre un periodo musical y otro.

En este trabajo se busca acercarse un poco a todas estas ideas para tratar de entender a manera general aquellos elementos externos e internos que configuran una obra musical, a fin de no solo reproducir unas notas si no darles el toque humano que como cualquier arte debe llevar la música.

## 1. JUSTIFICACIÓN

El contrabajo con su grave y robusto sonido no es precisamente el instrumento solista que todos quisieran escuchar, pese a esto a tenido una grandiosa evolución en cuanto a literatura y técnica dedicada para él, sacándolo de la parte trasera de las orquestas y de el fondo de las grandes piezas musicales a un protagonismo concertista por grandes solistas que dedicaron su vida al embellecimiento de su timbre y enriquecimiento de sus recursos, convirtiéndolo hoy por hoy en un apetecido instrumento por su grandiosa versatilidad.

En nuestro contexto colombiano es muy poco el conocimiento que se tiene acerca de la evolución del contrabajo como instrumento solista siendo éste prácticamente un tema de la elite de sus intérpretes, así mismo la información para instituciones educativas de formación musical está sometida a los proyectos que hacen una recopilación de datos importantes y permiten a los interesados en la interpretación del contrabajo conocer más del mismo y de las diferentes técnicas de ejecución.

El recital de contrabajo con sugerencias interpretativas no solo conlleva un trabajo de investigación acerca del instrumento si no también una ardua tarea de preparación para el ejecutante que tiene la misión de transmitir todos aquellos conocimientos obtenidos por parte de los docentes que contribuyeron a su formación y especialmente su maestro de instrumento principal y transmitirlo a otros para que diversifiquen su conocimiento tomando todo aquello que se considere importante como digitaciones, fraseo, intención, carácter, y puesta en escena.

## **2. OBJETIVOS.**

### **2.1 OBJETIVO GENERAL**

Realizar un recital de contrabajo donde se evidencie un estudio eficaz y técnico de cada obra seleccionada para el repertorio. Exponiendo claramente los aspectos más relevantes de cada obra en cuanto a teoría y técnica

### **2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Realizar un estudio minucioso de cada obra incluida en el recital no solo desde la interpretación del contrabajo si no también desde la realización estética de una expresión artística como la música
- Tomar pasajes puntuales de dichas obras donde se requiera una exposición de elementos técnicos tales como la digitación, los arcos, la intención las dinámicas y las posiciones para brindar opciones de estudio y ejecución. Y sugerencias interpretativas.
- Realizar un bosquejo histórico de los periodos clásico y romántico y su influencia e importancia en el repertorio para el contrabajo como instrumento solista con sus protagonistas.

### **3. ACERCA DEL CONTRABAJO.**

#### **3.1 ORIGEN Y EVOLUCIÓN**

Son refutables por los historiadores de la música los orígenes exactos del contrabajo, ya que su forma y protagonismo actual ha sido el resultado de una serie de acontecimientos en torno al instrumento.

A mediados del siglo XVI se conocía un instrumento llamado el violón el cual fue descrito por el musicólogo alemán Michael Praetorius como un enorme instrumento de cinco cuerdas con las características del contrabajo actual y con sonidos graves transpuestos a una octava por debajo de su escritura original, que al parecer formaba parte de la familia, de la viola da gamba sin duda presente en la forma del contrabajo como se conoce tradicionalmente.

Durante estos siglos los compositores no le dieron mucha importancia y solo lo utilizaban para reforzar los cellos, su gran tamaño era un problema para la ejecución del mismo y provoco que se le excluyera de los cuartetos de cuerdas retrasando su éxito y protagonismo en los grandes actos de la música, posteriormente con la inclusión de cuerdas más delgadas se logro reducir el tamaño del cuerpo del contrabajo.

La situación del contrabajo para el siglo XVIII no era la más placentera en el medio musical, y así lo fue hasta la aparición en los escenarios del músico italiano Doménico Dragoneti(1763 1846), uno de los primeros virtuosos del contrabajo y a quien se le debe la inclusión del mismo en las grandes orquestas aunque no estuvo presente para ver como el contrabajo progresiva mente se iba ganando su merecido lugar independiente de los cellos en las composiciones orquestales, si

alcanzo a asistir a la difusión de sonatas y dúos para escritos especialmente para el instrumento.

Finalmente gracias a los compositores románticos como Beethoven, Wagner, Strauss, Tchaikovski etc. Quienes apostaron por el protagonismo de este en sus producciones dándole un sorprendente y pesado lirismo con muchos más interpretes al de las orquestas anteriores.

**3.1.1 El contrabajo como instrumento solista:** Las cada vez más complejas líneas para contrabajo dentro del repertorio orquestal fuera de la sombra de los violonchelos, ayudaron a dar luz propia al instrumento, lo que genero la aparición de distintos métodos realizados por los ejecutantes del mismo, y una escuela nueva de contrabajistas empezó a surgir en Italia, con espléndidos intérpretes como Giovanni Bottesini (1823 1889) conocido como el “Paganini” del contrabajo, (él tocaba un instrumento afinado una segunda mayor por encima de lo normal y con solo tres cuerdas) quien dejaría un legado invaluable de hermosa literatura contrabajística indispensable a la hora de desarrollar un nivel respetado en este instrumento. Sin embargo actualmente la historia enseña que los más remotos trazos del contrabajo por buscar la escena solista datan de la década de 1760 con la puesta en escena de un extraordinario numero de contrabajistas virtuosos en Viena y sus alrededores gracias a que el instrumento era preferido al violonchelo para la sonoridad del bajo continuo, especialmente en iglesias, y conciertos al aire libre.

Estos personajes además de interpretar magistralmente el contrabajo aportaron un sin número de composiciones aunque muchas de ellas fueron para una extraña afinación que combinaba terceras y cuartas otorgando con esto otra posibilidades de uso (por ejemplo Fa, La, Re, Fa#). Algunos de estos intérpretes fueron Joseph Kämpfer, Friederich Pischelberger, Johann Mattias Sperger y Joseph Mannl.

Desde estos tiempos hasta el día de hoy un sin número de composiciones y compositores han posicionado al contrabajo en la elite de los grandes escenarios abandonando lo que en principio parecía una frustrante posición con muy pocas esperanzas de protagonismo para sus intérpretes, convirtiéndose ahora en uno de los instrumentos más versátiles y con mas aplicaciones dentro de diversos contextos musicales.

Algunas de las obras más representativas para contrabajo son:

Doménico Dragonetti

- Concierto en *La* mayor para contrabajo y orquesta.
- Concierto n.º 5 en *La* mayor, para contrabajo y orquesta.
- Sonata para contrabajo y piano.
- Concierto en *Sol* mayor (Andante, Allegretto) para contrabajo y orquesta.
- 12 valeses para contrabajo.

Dittersdorf: Concierto No 2 en Re mayor para contrabajo

Vanhal: Concierto en Re mayor para contrabajo

Vaclav Pichl: Concierto en re mayor para contrabajo

Anton Hoffmeister: Concierto en D mayor para contrabajo

Giovanni Bottesini

- *Gran Dúo Concertante*.
- *Concierto n.º2 para contrabajo y orquesta*.
- *Tarantella*.
- *Elegía n.º1 en Re*.

- *Rêverie*.

Serguéi Kusevitski

- Concierto para contrabajo en Fa sostenido menor (allegro)
- Vals miniatura
- Canción triste
- Andante
- Humoresque

### **3.1.2 Obras seleccionadas para el recital por periodo**

Barroco:

- Sonata en Sol menor, Henry Eccles<sup>1</sup>

Clásico:

- Concierto para contrabajo en Re mayor, Anton Hoffmeister

Romántico:

- Elegía en Re mayor, Giovanni Bottesini
- Canción triste, Andante y vals miniatura, Serguéi Kusevitski

---

<sup>1</sup> Originalmente escrita para viola, pero ha sido transcrita para diversos instrumentos entre ellos el contrabajo, gracias a su calidad musical.

## 4. SONATA No 11 EN SOL MENOR Bk.1

### 4.1 MARCO HISTORICO

**4.1.1 Periodo barroco<sup>2</sup>:** Un extenso periodo de cerca de 150 años (1600 a 1750) de importantes sucesos en la historia de la música pues su forma ya no es tan unívoca y se empiezan a sentar las diferencias entre los países y los distintos estilos de la música, la nobleza muestra sus ansias de poder y surgen conflictos religiosos y de todo tipo de poderes que desembocan en la guerra de los treinta años, siendo el arte parte de la vida, se ve influenciado por todos estos acontecimientos aflorando el deseo de expresión más presente que en ningún otro periodo.

La influencia de la iglesia católica pesaba sobre casi toda la música, lo que genero un sin número de composiciones de carácter religioso como los oratorios y las misas. A lo largo de la primera parte del periodo barroco las violas da gamba fueron remplazadas por la familia de los violines y la orquesta como hoy la conocemos empezó a tomar forma a partir del establecimiento de la sección de cuerdas. El sistema modal fue decayendo poco a poco y hacia finales del siglo XVII Toda la música estaba asentada en el sistema tonal.

Entre las formas musicales y los estilos que los compositores del barroco desarrollaron durante este periodo se encuentran la ópera, el oratorio, la cantata, el recitativo, el aria, la sonata, la fuga, el concierto grosso y el solo concierto.

---

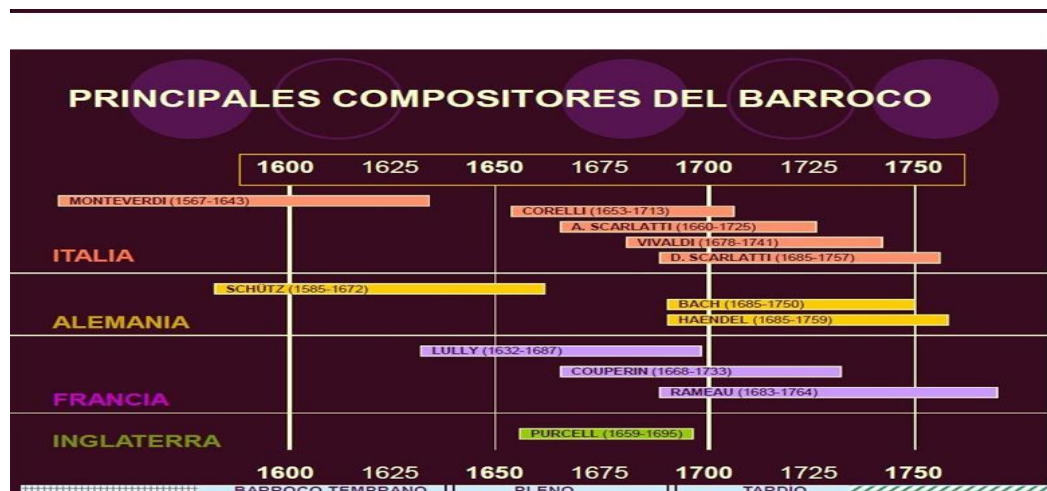
<sup>2</sup> La palabra “barroco” (que en portugués significa alhaja o joya de forma irregular se utilizo primeramente para describir el estilo densamente ornamentado y a veces grandioso de la arquitectura y el arte del siglo XVII los músicos adoptaron la palabra y la utilizaron para describir el estilo musical.

Una de las características más relevantes que marcaron el barroco musical es el uso del bajo continuo u obstínate. Este se puede definir como una parte obligada ejecutada por la parte grave o baja de la orquesta bien sea el contrabajo, el violonchelo o en ocasiones el fagot. Esta línea de bajo continuo, servía de suelo para que los instrumentos encargados de los acordes como el laúd, el clavicémbalo y el órgano improvisaran sobre la misma rellenando así las armonías y ornamentando la textura musical, en ocasiones este bajo continuo contaba con un cifrado para especificar los acordes estrictamente solicitados para la interpretación, lo que se conoce como “bajo cifrado” una idea que se mantuvo a lo largo del periodo barroco estableciendo la base armónica de todo tipo de piezas.

Durante este periodo emerge la independencia de los instrumentos encaminando el arte de la composición para solistas y el virtuosismo se hace notar en instrumentos como el violín, el violonchelo, la flauta etc.

Hay tres importantes etapas en este periodo, el barroco temprano, barroco medio, barroco tardío durante las cuales grandes compositores marcaron la historia de la música con un estilo único y noble algunos de ellos son Corelli, Vivaldi, Sebastián Bach, Haendel, Couperin, purcell.(ver figura 1)

**Figura 1 compositores barrocos**



**4.1.2 El estilo:** los compositores del barroco emplean texturas musicales livianas y monofónicas, melodía simple con ornamentos acompañados de acordes, pero con el paso del tiempo se retoman las texturas polifónicas y el contrapunto vuelve a ser protagonista llevado a un nivel severo por los compositores.

Por lo general a lo largo de la interpretación se mantiene un mismo ambiente sonoro con largos motivos musicales bastante enérgicos y frases métricas constantemente cadenciales sin casi ninguna clase de indicación como dinámicas o expresiones.

**4.1.3 La forma sonata:** *“Desde el año 1000, en que D Arezzo nos regalara la escritura musical, hubo que esperar otros seiscientos años para que ésta no fuera la expresión condicionada de la palabra ni de la danza, si no que tomara la forma de su propia abstracción. Formas puramente instrumentales, independientes de cualquier otra referencia. Escritura musical para el pensamiento musical.*

*a imitación de la danza, la música había organizado parte de su discurso, pero fue sobre todo a través de la palabra como la música adquirió sus formas, desde las celebraciones de las primeras iglesias cristiana, pasando por la complejidad polifónica del organum y el motete, la lirica vernácula, la claridad del madrigal y finalmente la opera, el oratorio y la cantata barrocas. Ya no es ahora solo la escritura la que se independiza de la palabra, si no la forma. La revolución armónica del barroco expresada en el bajo continuo permitió el florecimiento de formas instrumentales. Lo que antes se cantaba ahora nace sonando: la sonata barroca.<sup>3</sup>*

Como se puede apreciar en el párrafo anterior la sonata barroca constituye un paso gigantesco en la forma de apreciar la música pues hasta el siglo XVI esta no se concebía sin el canto así que los instrumentos solo eran un adorno a la voz

---

<sup>3</sup> Fragmento extraído del libro. Historia mínima de la música de occidente, Raúl Zambrano

cantada y protagonista en la escena, sería en Italia donde los compositores fijaran su atención por las piezas instrumentales que en un principio solo eran los modelos de las obras cantadas reemplazando la voz por un instrumento principalmente de viento o cuerda frotada, alternando varias partes que variaban en cuanto a la velocidad, el ritmo, el compás y la textura. A esto se le denominó sonata, un término que al igual que la cantata (pieza musical cantada) hacía referencia a una pieza musical para ser sonada.

Esta nueva modalidad de forma musical rápidamente se hizo popular en tres tipos de ejecución instrumental; sonata a solo (para un único instrumento), sonata a dúo (para dos instrumentos como violín y bajo continuo) y sonata a trió (para dos instrumentos bien sea dos violines o violín y flauta acompañados por un bajo continuo)<sup>4</sup>.

La sonata barroca solía tener cuatro movimientos en los que se desarrolla un tema principal a lo largo de toda la pieza habitualmente todos en la misma tonalidad y escritos en forma binaria pero con un contraste en el tempo (ejemplo: lento, rápido, lento, rápido).

---

<sup>4</sup> Para estos dos últimos estilos el bajo podía ser ejecutado por un instrumento de registro grave, un órgano o un clavicémbalo.

#### 4.1.4 Biografía del compositor

### Henry Eccles

**Figura 2. Henry Eccles**



Fuente: música Henry Eccles [en línea] disponible en: <http://www.musica.com>

(1682-1742) nacido en Londres poco se sabe de este compositor, solo que es descendiente de una familia una familia de músicos ingleses era, cuando Haendel apareció en la escena musical Eccles ya era respetado como músico desempeñándose en la corte del rey William III y reina II, después tendría el mismo cargo en la corte de la reina Anne hasta 1710 cuando decide trasladarse a París y logro integrarse entre los músicos del rey de Francia, fue durante este tiempo que publicó dos libros de sonatas para violín y clave o bajo continuo entre las que se encuentra la sonata en Sol menor la más popular de todas un ejemplar hermoso de sonata barroca Chiesa “sonata de iglesia compuesta en cuatro movimientos con forma lento, rápido, lento, rápido. Murió en París en 1742.

## 4.2 INTERPRETACION DE LA SONATA EN SOL MENOR.

**4.2.1 Carácter, estructura y sugerencias interpretativas.** Esta obra fue desarrollada por el compositor durante su estadía en la corte del rey de Francia en el barroco tardío, así que puede considerarse como una composición de carácter noble pensada para el deleite de la realeza en sus reuniones de alta sociedad desbordando estilo y belleza en sus pasajes.

Consta de cuatro movimientos cada uno escrito en forma binaria simple (largo, allegro con espíritu, adagio y vivo).

### 4.2.2 Primer movimiento, Largo

- parte A compases 1 al 6 con anacrusa y casilla de repetición donde se expone el tema principal en la tónica.

**Figura 3 Compases 1 al 7 sonata en sol menor**



Esta parte A, inicia con una anacrusa de corchea la cual debe empezar en punta del arco y llegar al talón, con el arco situado aproximadamente en la mitad del espacio de las cuerdas entre el puente y el final del diapasón para exponer el tema con fuerza y mantenerse todo el tiempo allí.

Ya sea que estén separadas o ligadas las arcaídas de la frase, debe haber una clara separación de cada nota para la claridad de las mismas especialmente en las notas con puntillo.

Hay que mantener las notas largas con la misma presión del arco hacia las cuerdas para evitar un sonido ondulatorio ya que debe ser lineal

Los trinos deben ser constantes y mantenerse en la duración exacta de la figura, el ritardando final es muy leve sin retrasar mucho el tempo.

La repetición aunque es exactamente igual debe exponer el tema de una manera más sutil y, así que el arco debe ubicarse más cerca del final del diapasón donde las cuerdas tienen menos tensión y se puede lograr una expresión de piano más dulce.

Parte B compases 7 al 14 con anacrusa y repetición donde se expone una variación del tema principal en la relativa mayor (si bemol).

#### Figura 4. Compases 3 al 6



Esta parte debe llevar la misma intención e indicaciones de la parte A.

En este fragmento (figura 4) inicia un crescendo en el mi becuadro (segundo compas de este fragmento), y debe mantenerse y crecer hasta el re de la octava

prima del penúltimo compas donde hay clímax con la expresión de forte, para lograrlo es necesario iniciar con el arco más cerca del diapason y a medida que se crece acercarse más al puente utilizando cada vez mas arco.

**4.2.3 Segundo movimiento, Allegro con espíritu.** Esta compuesto en forma binaria simple

- Parte A está compuesta por dos partes, **a.** compases 1 al 8 con antecompas y **b** compases 9 al 18 con casilla de repetición
- Parte B por una sola parte desde los compases 19 al 42.

Recordando que el allegro es una indicación para un tempo rápido cabe mencionar que allegro con espíritu es un poco menos rápido (entre 80 y 90 beats por minuto) y más expresivo en cuanto a que las notas tienen que estar marcadas con fuerza y bien separadas tratando de mantenerse en la mitad del arco.

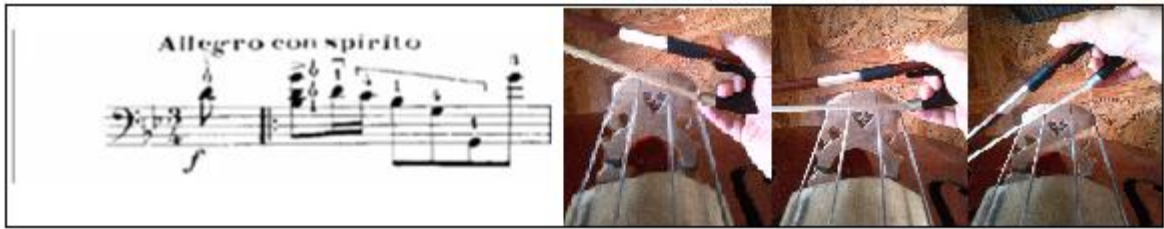
El acorde con el que inicia el segundo movimiento después de la anacrusa (figura 5), debe realizarse en forma de arpeggio de una manera rápida en el tiempo de corchea, para lograrlo es preciso ubicarse hacia el talón del arco realizando un movimiento de medio círculo con muy poco arco casi que en forma de staccato y bien acentuado, la nota re que le sigue inicia en la cuerda de sol.<sup>5</sup>

La parte B inicia con la misma intención hay que tener en cuan las mismas indicaciones que en la parte A.

---

<sup>5</sup> Para digitación y arcos ver anexos

**Figura 5. Primer compas segundo movimiento con indicación del arco por cuadros.**



#### **4.2.3 Tercer movimiento, adagio** Forma binaria simple.

- Parte A compases 1 hasta el tercer tiempo del 16.
- Parte B compases 17 al 27 con el antecompas del compas 16

Para interpretar este movimiento hay que tener en cuenta las indicaciones del primero, en cuanto al manejo del arco para realizar los cambios de expresión y dinámica.

Aunque es una melodía que bien podría expresar nostalgia, este no es su carácter si no como el de una parte tranquila ejecutada en medio de una reunión de la nobleza.

Tanto en el primer movimiento como en este, hay que tratar las dinámicas con mucha sutileza, al igual que el vibrato de ser muy leve y ya casi hacia el de final de las notas muy largas, recordar que en el barroco las melodías son simples pero bien desarrolladas a lo largo de la obra completa, Y el sentido no debe no debe perderse así varíe el motivo rítmico.

#### **4.2.4 Cuarto movimiento, vivo.** Está compuesto en forma binaria simple.

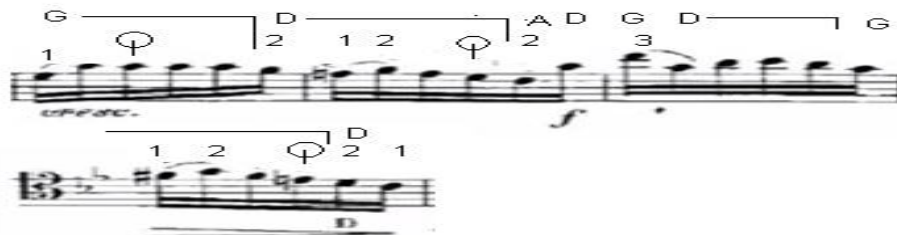
- Parte A compases 1 al 35
- Parte B compases 37 al 65 con ante compas

Se trata de un movimiento rápido y muy marcado, que al tener un motivo basado en semicorcheas puede generar complicaciones a la hora del manejo del arco.

Para lograr una correcta articulación de las notas se debe utilizar muy poco arco y ubicarse en la mitad del mismo, ejerciendo mucha presión sobre la cuerda para evitar que el arco salte, pues saltar sería un error que puede cometerse por la velocidad y la agrupación de las figuras. La fuerza y los movimientos cortos deben generarse en el peso de la mano y la muñeca respectivamente, pues el brazo debe estar relajado, cualquier tensión de este puede cambiar el sonido constante de las semicorcheas.

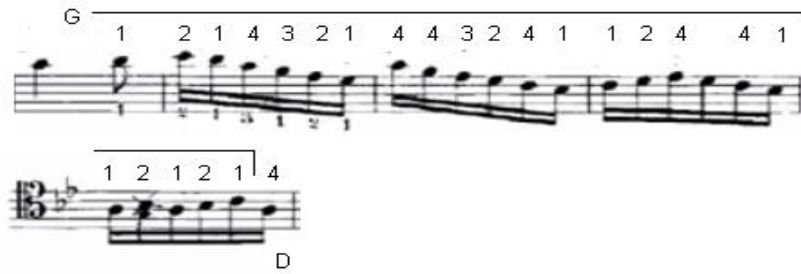
Para los compases 9 al 12 se recomienda la siguiente digitación (figura 6) ya que permite hacer todo con un mínimo movimiento de la mano izquierda.

**Figura 6. Fragmento movimiento vivo compas 1**



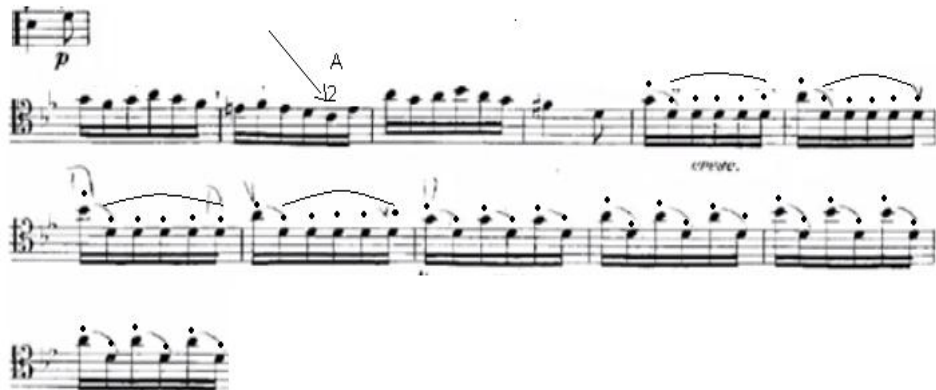
Se sugiere hacer la siguiente frase de los compases 21 al 24 con ante compas sobre la cuerda sol (figura 7) ya que permite un mejor fraseo por parte de la mano izquierda.

**Figura 7. Fragmento movimiento vivo compases 21 al 24**



Para los compases 35 al 37 es necesario mantener el capodastro para los sonidos re y sol y así poder utilizar do de la tercera cuerda para no cortar la frase teniendo que cambiar de posición, y lograr una mejor ejecución de la expresión piano que se encuentra allí,(figura 8) además el grupo de semicorcheas del compas 39 al 46 debe hacerse con un poco de staccato bien sea ligando las figuras o sueltas.

**Figura 8. Fragmento compases 35 al 37 movimiento 4**



## 5. CONCIERTO PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA EN DO MAYOR, PRIMER MOVIMIENTO ALLEGRO.

### 5.1 MARCO HISTÓRICO

**5.1.1 Periodo clásico<sup>6</sup>:** Durante el periodo clásico (1750 a 1810), las cortes contemplan la idea de que la música en su función primordial es la de proporcionar goce y prestigio. Para los burgueses del siglo XVIII era muy importante su supremacía espiritual, especialmente en un periodo en el que se estaba poniendo en tela de juicio su poder. La nobleza se iba haciendo muy poderosa en aspectos económicos y estaba inquieta por las limitaciones sociales, culturales, económicas y políticas que le imponían las instituciones del antiguo régimen. De allí la crítica de Rousseau atacando el formalismo artificial y vacío de la música aristocrática, defendiendo los valores emocionales, simples, y naturales presentes en la música como en la vida la nobleza ve en peligro sus privilegios e intenta compensarlos aumentando su generosidad en el patrocinio de las artes y dejándose ver más ilustrada y liberal todo para el pueblo pero sin el pueblo. Los músicos no dejaban de ser criados o lacayos de los burgueses o arzobispos.

El año de 1750 tras la muerte de J. S. Bach es una fecha que sirve de referencia para el comienzo de clasicismo, a la mitad del siglo XVIII se producen cambios demasiado importantes y fundamentales en la evolución de la música, aunque esta, muchos años atrás empezó a buscar su emancipación de las composiciones vocales, las líneas melódicas aun se creaban con referencia a la voz, y la estructura aun era horizontal y la tonalidad continuaba desarrollándose como el eje central de toda la música.

---

<sup>6</sup> Se considera "clásico" todo aquello que logra tanta importancia que constituye un modelo a seguir. Este término también se utiliza para separar la música clásica de la popular

La misión del compositor clásico sería la de restablecer la coherencia del lenguaje musical. Durante este periodo la sonata barroca se tomo como referencia para el desarrollo de la sonata clásica y la obertura italiana, evolución que finalmente dio la concepción a la sinfonía clásica. La orquesta que ya empezó a conformarse el barroco se estableció con mayor número de instrumentistas en el clasicismo, y comenzó a crecer hasta tomar forma y alcanzar un mayor equilibrio, eventualmente el bajo continuo fue desapareciendo, el piano reemplaza al clavicémbalo ya que este tiene una capacidad expresiva más poderosa.

**5.1.2 Estilo clásico:** la gracia, la belleza de las líneas melódicas, la perfección de la forma, la claridad y sobre todo la proporción y el balance son algunas de las características mas importantes de la música clásica. De alguna manera los compositores clásicos se proponen hallar un equilibrio entre la expresión y la estructura, lo que lleva a que desde este periodo se utilicen un mayor número de contrastes melódicos, rítmicos, tonales y dinámicos tales como *crescendo*, *diminuendo*, *esforzando* etc.

La textura se hace más ligera y menos complicada que la música del barroco con tendencia a la homofonía, y el contrapunto aunque ya no es la base de toda la música sigue presente en ella. Un mayor número de reglas armónicas se establecen en este periodo generando sonoridades particulares en el estilo.

Los compositores más importantes de esta época son los pertenecientes a la escuela vienesa, Franz Joseph Haydn (1732~1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756~1791), Ludwig Van Beethoven(1770~1827).

**5.1.3 Forma musical concierto:** este estilo de forma musical que empezó a desarrollarse en el barroco otorgando más protagonismo a los instrumentistas (hay que recordar que antes del barroco no se concebía la música sin ser asociada al canto) tuvo una evolución en el clasicismo con las modificaciones a los

instrumentos, tomando un gran auge en el periodo clásico como una gran forma musical en la que el instrumentista dialoga con la orquesta en tres movimientos que constan de un mosaico de ideas entre la sonata barroca, la sonata clásica y el concierto grosso.

#### 5.1.4 Biografía del compositor

**Figura 9. Retrato de Anton Hoffmeister**



Fuente: Wikipedia

La presencia de Anton Hoffmeister es fundamental en la Viena del periodo clásico.

Nacido en Rotterburg am neckar (Alemania) se radico desde muy joven en Viena en una época en que el epicentro del clasicismo europeo albergaba a sus tres más grandes representantes: Haydn, Mozart, y Beethoven. Aunque su llegada a Viena fue para realizar una carrera de derecho la cual llevo a cabalidad siguiéndole después una carrera musical consiguiendo mucha popularidad con sus obras.

Hoffmeister desempeño ahí una tarea fundamental al establecer una compañía editorial que se encargaría de la producción de sus propias obras y la de sus contemporáneos.

Por ese tiempo para las reuniones de los nobles eran muy solicitadas las partituras de los grandes compositores entre los melómanos y Hoffmeister no era la excepción, que por su labor editorial se hizo poseedor de la primera colección de cuartetos de Hydn y obras de Beethoven y Bach. Como amigo personal de Mozart se ocupó de la edición de algunas obras del mismo, incluyendo un cuarteto que el genio de la música le dedico a Hoffmeister, el “cuarteto Hoffmeister” Kv 499.

Sus labor como editor llego a la cima en el año de 1771, año en el cual empezó a dedicarle más tiempo e interés a la composición.

A Hoffmeister se le debe un extenso repertorio para flauta, operas, sinfonías, conciertos (entre esos el numero uno para contrabajo), sonatas para clarinete, canciones y composiciones de cámara.

El concierto No 1 para contrabajo y orquesta en do mayor fue compuesto para su querido amigo y colega Lajos Montag un joven estudiante de contrabajo en Budapest, esperando con alegría que esta composición pudiera servirle a él y la orquesta de su escuela de música.<sup>7</sup>

## **5.2 INTERPRETACIÓN, CONCIERTO PARA CONTRABAJO EN D MAYOR, PRIMER MOVIMIENTO**

**5.2.1 Carácter, estructura y sugerencias interpretativas.** Como la historia de la música enseña, el carácter del concierto clásico es muy galante, noble e imponente, a la hora de interpretar se debe pensar que este estilo desborda belleza, claridad y precisión en sus líneas melódicas, dando a las figuras musicales su valor exacto, y la frase musical su sentido artístico como quien recita una poesía pero en vez de la voz habla a través de su instrumento, así pues que

---

<sup>7</sup> Tomado y traducido de las notas del director. Concierto para contrabajo y orquesta de Anton Hoffmeister editado por Konrad Siedbach.

debe estar claro donde comienza una frase o motivo y donde termina para empezar otra.

Las dinámicas y expresiones *crescendo*, *diminuendo*, *esforzato* son más marcadas en este estilo musical, y además muy importante tener en cuenta que se está manteniendo un dialogo bien sea con una orquesta o piano acompañante por lo tanto ambas partes deben estar compartiendo la misma intención, pero es el solista (en esta caso de contrabajo) quien debe delimitar todo el sentido de la obra.

El primer movimiento de este concierto, se desarrolla en tres partes (forma ternaria compuesta), parte **A**, parte **B**, parte **A** prima.

**5.2.2 Parte A:** Contiene una parte **a**, primeros 25 compases y una parte **b**, los siguiente 25 compases.

Antes que nada es importante delimitar las expresiones de todo el primer movimiento de la más alta a las baja para poder interpretarlas del mismo modo, de manera que cuando llegue la hora de hacerla ya se sepa con exactitud cómo vamos a ubicar el arco y la fuerza precisa para que el volumen correspondiente a la expresión siempre sea el mismo.

En la parte **a** se expone el motivo principal con la expresión **forte** (figura 10), este comienzo debe hacerse con seguridad aplicando la fuerza que se requiere desde el primer momento.

Para lograr buen un sonido en el inicio se sugiere utilizar todo el arco desde el talón a la punta y ubicar el mismo muy cerca al puente donde se va a obtener un timbre más brillante fuerte y sonoro, preciso para darle un carácter de ímpetu a la obra y a este motivo principal, mientras estemos en la dinámica forte es mejor

mantenerse cerca a esta región (figura 11) del contrabajo pues va ayudar bastante a diferenciar la expresión de las otras. salvo en las melodías con dobles cuerdas que el arco debe estar más cerca al final del diapasón para articularlas mejor.

**Figura 10. Motivo inicial del concierto 1**



Las figuras de negra ubicadas en el compas 31 (tener en cuenta los 27 compases de la introducción) después del inicio aunque no esté en la partitura llevan un contraste de **forte** a **piano** por las características del fraseo en el estilo clásico al terminar una frase

**Figura 11. Ubicación del arco al inicio del concierto imagen de Zbig borowicz**

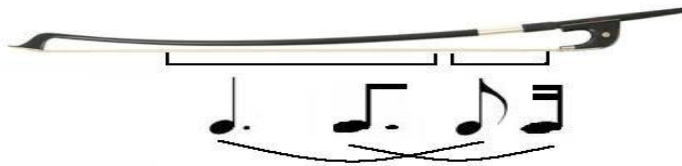


Fuente: Youtube al inicio de su interpretación del concierto

Este motivo inicial está presente a lo largo de la obra en el compas 107 sobre la dominante (sol mayor) segunda parte y finalmente en la reexposición del compas 149 otra vez en la tónica, en las tres ocasiones debe llevar la misma intención y carácter.

La figura musical de negra con puntillo y corchea o corchea con puntillo y semicorchea que siempre la vamos a encontrar ligada en este movimiento debe articularse de manera muy marcial, bien sea que empiece en punta o talón del arco, la corchea debe ser corta con un poco de *staccato* y hacia alguno de los extremos del arco (figura 12) pues en la mitad no tendría la misma fuerza.

**Figura 12. Distribución del arco en figuras con puntillo**



En los compases 38 al 43 se encuentran una serie de arpeggios y acordes con un poco de complejidad por el tempo de la obra, se recomienda la siguiente digitación.(figura 1) para en lo mas cercano lograr una clara articulación de cada nota, y una mejor definición en las líneas melódicas a dos cuerdas, el acorde del compas 42 y 43 se hace en dos partes tocando rápidamente primero el do y luego los otros dos, todo con el mismo arco y en el tiempo de negra.

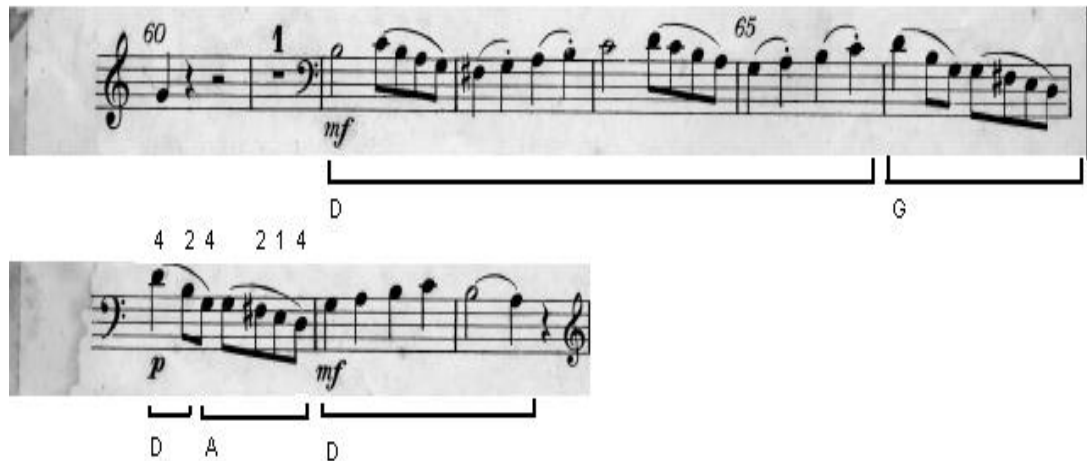
**Figura 13. Distribución del arco en figuras con puntillo**



En los compases 62 al 69 se encuentra una frase muy lirica y ligera (figura 14) en la cual se sugiere utilizar mucho vibrato y ubicar el arco más cerca al diapasón para obtener un sonido menos tenso, todo sobre la cuerda de **re** salvo el compas

66 donde se sugiere cambiar para la cuerda **g**, pues se puede obtener un buen efecto de **mf** (mezzo forte) a **piano** en esta parte de la melodía que se repite en el siguiente compas, si se alternan los timbre de ambas cuerdas con la digitación sugerida.

**Figura 14. Compases 62 a 69 del concierto**



En las figuras de negra de los compases 63 y 65 ligadas con puntillo, el puntillo no debe hacerse tan corto es solo una separación muy leve entre una figura y la otra, la segunda negra en cada caso siempre va menos acentuada que la primera.

Este pasaje se encuentra presente en otras dos ocasiones durante este movimiento, si bien no está en el mismo registro o acorde la intención al ejecutarlo debe ser la misma en las tres oportunidades.

**5.2.2 Parte B (desarrollo)** Tiene una parte **a**, compases 78 al 117 sobre la dominante (sol mayor) y una parte **b**, compases 118 al 138

Para los acordes de los compases 78 al 80 (figura 14), se puede obtener una mejor definición en el sonido si se hacen hacia el talón del arco con el mismo bien apoyado en la cuerdas, pues están digitados en una región poco sonora por el

registro y la posición en el diapasón. Hay que tener en cuenta las indicaciones anteriores, cuando se utilizan acordes triádicos en el contrabajo, para una mayor apreciación ver figura 15

**Figura 15. Compases 78 al 80**



En los compases 81 al 85 se encuentra un **crescendo** sobre la escala de sol, (figura 17) se sugiere iniciar en punta del arco todo sobre la cuerda de sol y a medida que se sube el arco se acerca más hacia el puente con movimientos muy cortos en la mitad del arco, debe lograrse un buen efecto en este **crescendo**, es precisamente el clímax en este movimiento.

**Figura 16. Posición de la mano en los acordes y ubicación del arco**



**Figura 17. Crescendo de los compases 81 al 85**



En los compases siguientes se repite la frase con una pequeña variación en el ritmo pero intención es la misma.

En el compas 93 (figura 18) se encuentra un trino que dura los cuatro tiempos del compas, se surge de dividirlo a la mitad en dos arcos, hacia arriba y hacia abajo.

**Figura 18. Trino compas 93**



**5.2.3 Parte A prima, (reexposición)** Tiene una parte **a**, compases 149 al 175 y una parte **b**, compases 176 al 191.

En esta parte se retoman las indicaciones de la exposición (parte **A**) ya que debe llevar el mismo carácter e intención.

En los 176 al 182 hay una simultaneidad de terceras atacando a la cuerda sol al aire, el sonido de la cuerda sol al aire debe ser muy constante y estar por debajo

de la intensidad del volumen de las terceras simultaneas, las cuales deben estar acentuadas con movimientos cortos en el lugar del arco donde se tenga mejor equilibrio para controlarlo.

Se sugiere la siguiente digitación (figura 19)

**Figura 19. Pasaje de los compases 176 al 182**

The image displays a musical score for three staves, likely representing different parts of a string ensemble. The top staff is in treble clef and contains measures 176 through 182. It features a series of triplets of eighth notes. Above the staff, fingering numbers are provided: '4 0' and '1' above the first measure, '4 2' above the second measure, and '3 1' above the third measure. The dynamic marking 'mp cresc.' is written below the first measure. The middle staff is in bass clef and contains measures 180 through 182, also featuring triplets of eighth notes. A fingering number '1' is placed above the first measure of this staff. The dynamic marking '180' is written above the first measure. The bottom staff is also in bass clef and contains measures 180 through 182, with triplets of eighth notes. The overall piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Para el trino final tener en cuenta la indicación de la figura 17, ya que se hace igual.

## 6. ELEGIA EN D MAYOR

### 6.1 MARCO HISTORICO

**6.1.1 Romanticismo:** En el año de 1789 bajo los inicios de la revolución francesa una nueva generación de clase de burgués revolucionaria que poco a poco habían adquirido sus tierras. Todas las artes se ven afectadas con un nuevo entorno social, y la música no fue la excepción, ya que a partir de este periodo nacen nuevas formas, y estructuras musicales, ahora la música.

*“El romanticismo relleno el molde de la sinfonía con un contenido tremendo y nuevo, basado en los pensamientos grandiosos y nobles, la representación de la lucha de la humanidad, la celebración de lo heroico y la comunicación de la inspiración y el júbilo, tan necesarios para la confianza en la victoria”.*<sup>8</sup>

La música que antes era hecha para el gusto y el deleite de los nobles o la iglesia en su padrinazgo, tomando en cuenta y sus propias convicciones subjetivas empezó a liberarse, Beethoven considerado como el primer romántico compone para la humanidad y el que desea seguir su estilo tiene que estar a su nivel. El rol de poderes pronto provocaría que los artistas comenzaran a odiar a los burgueses que todo, inclusive el arte era parte de su política y de sus armas para escalar posiciones, ante esta realidad la música se convierte en un medio de escape que mitigaba la nueva realidad que no era muy alentadora, la única verdad era el sufrimiento y la salida a este era el arte.

---

<sup>8</sup> SERRANO VIDA Montserrat, GIL CORRAL Jesús. Temario para la preparación de oposiciones. Música volumen III. Editorial Mad, S.L España 2003

Ese mismo impulso de libertad e igualdad que motivaba a los compositores románticos conlleva a la creación de nuevas formas musicales más pequeñas ya no tan métricas en su estructura entre las cuales se destaca el lied, el nocturno, el vals, el estudio, el capricho, la rapsodia etc.

El periodo romántico fue la consagración del piano por su amplio registro fue el instrumento consentido por los compositores que además eran grandes ejecutantes del mismo por ejemplo: Beethoven, Schubert, Liszt, Schumann, Chopin y también un gran número de virtuosos en cada familia de instrumentos que ya habían evolucionado para ese entonces, mejorando la forma para ser interpretados.

**6.1.2 Estilo romántico** la melodía sigue siendo la parte activa de la música y la de mayor importancia, pero a diferencia con el periodo clásico las frases no resisten tanta métrica pues el compositor necesita expresarse libremente y dejarse llevar por sus sentimientos en el periodo romántico se buscan otros fines en la estética musical y abundan los recursos expresivos, ya que en muchas formas se buscaba crear un ambiente de nostalgia, incertidumbre, decepción, enojo etc. A través de este subjetivismo que cada compositor deseaba plasmar en sus obras aparecen ritmos poco usuales antes como la sincopa, figuras irregulares de tresillos y seisillos, frecuentes amalgamas del ritmo entre compases binarios y ternarios. Los cambios de tempo son muy frecuentes en este estilo además del rubato y el ad libitum.

Aunque a Beethoven es considerado el primer romántico se les considera románticos netos a los nacidos a finales del siglo XVIII y principios del XIX algunos de los principales exponentes de este nuevo estilo fueron: Franz Schubert (1797~1828), Hector Berlioz (1803~1869), Johann Strauss (1804~1849), Felix Mendelssohn (1809~1847), Robert Schumann (1810~1856), Frederick Chopin (1810~1849), Franz Liszt (1811~1886), Richard Wagner (1813~1883 quien le

daría nuevamente el resplandor a la opera con sus geniales composiciones operísticas), Piotr Ilich Chaikovski (1840~1893).

**6.1.3 La elegía:** La elegía es un subgénero de la poesía lírica que expresa dolor, lamento, duelo, por la pérdida de algo significativo en nuestras vidas, ya sea un amor o un ser querido que fallese, la pérdida de la ilusión o la esperanza. El subgénero lírico fue adoptado por los compositores románticos que le dieron más profundidad al expresar a través de la música todo este sentimiento de tristeza, lo que las palabras no lograrían por ser mucho más limitadas que el universo de los sonidos musicales.<sup>9</sup>

#### 6.1.4 Biografía del compositor

**Figura 20. Giovanni Bottesini**



Fuente: MELOMANOS Giovanni Bottesini [en línea] disponible en: <http://www.melomanos.com/La-musica/compositores/giovanni-bottesini>

---

<sup>9</sup> RITTER Rodolfo. Grabación programa radial [www.codigoradio.cultura.df.gob.mx/](http://www.codigoradio.cultura.df.gob.mx/). México D.F 2011

**Giovanni Bottesini (1821~1889).** Nació en crema Italia es reconocido por su gran aporte a literatura del contrabajo. Perteneció a una familia de músicos y su formación música empezó a los cinco años con el violín, mas tarde con el canto y los timbales. con el fin de entrar al conservatorio de música de Milán preparo una audición en el contrabajo en tan solo dos semanas pues solo habían cupos para este instrumento y el fagot, tal era su genialidad que consiguió una beca en esta

Institución y dos años más tarde obtendría su titulo como instrumentista, a los dieciséis años ya daba recitales en su ciudad natal, lo que lo llevo por otras ciudades de Italia, Viena, estados unidos y Europa.

En 1846 es nombrado director de la casa de la opera en la habana, puesto que lo obligo dejar un poco su carrera solista, allí estreno su primera ópera llamada *Cristóforo Colombo*, su gran labor como director lo llevo a México como invitado especial para dirigir el estreno del himno nacional de este país.

Todas sus composiciones para contrabajo son de alta calidad técnica y expresionismo, colmadas de virtuosas cadencias y líneas melodías que abarcan un completo registro del contrabajo incluyendo los sonidos armónicos algunas de estas obras son: Gran Dúo Concertante. Concierto nº2 para contrabajo y orquesta, Tarantella .Elegía nº1 en Re, Rêverie, Capricho da bravura y fantasía sonámbula.

## **6.2 INTERPRETACION ELEGIA EN RE No 1, CARACTER ESTRUCTURA Y SUJERENCIAS INTERPRETATIVAS.**

**6.2.1 Carácter:** como se ha mencionado en el marco histórico anteriormente la **elegía**, es una composición de carácter melancólico así que a lo largo de la pieza la melodía puede sufrir ciertos cambios en el tiempo, la mayoría de las versiones realizadas por los grandes intérpretes del contrabajo difieren unas de otras en



(figura 22 posición y ubicación del arco ).El sol del compas 7 donde inicia nuevamente la frase, es mucho más sutil que el primero, se sugiere ubicar el arco de la misma manera pero cerca al final del diapasón y no del puente, en ambas ocasiones el arco puede retornar a su posición normal después de esta nota.

**Figura 22. Posición y ubicación del arco**



Fuente: Imagen de katalin rotaru y Alberto boccini tomada de youtube en el momento preciso donde inicia su interpretación del la **elegía**).

En los compases 10, 12 y 16 se encuentran unos saltos de octava (figura 23) los cuales deben ser inmediatos casi que se mezclen ambos sonidos y sobre la misma cuerda a excepción del compas 12, pues el sol al aire no permitiría mucha expresión igual a los anteriores, en este caso hay que aplicar menos peso al primer sol para tratar de imitar el timbre de la cuerda mas grave.

**Figura 23. Relación de los compases 10, 12 y 16**



En la figura 23 también se puede apreciar el **pp** (doble piano) recordar las indicaciones del arco para poder obtener esta expresión tan sutil.

En la figura 24 se muestra el pasaje de los compases 22 al 27 y luego el compas 29, los arpeggios encerrados en un círculo rojo deben ejecutarse con sonidos armónicos naturales,<sup>11</sup> a aceptación de la nota si, de la octava **prima** que no tiene armónico natural en esta octava. Los demás salen exactamente en el punto donde saldrían las alturas pisando la cuerda. Para los armónicos fuera del diapason ver figura 24

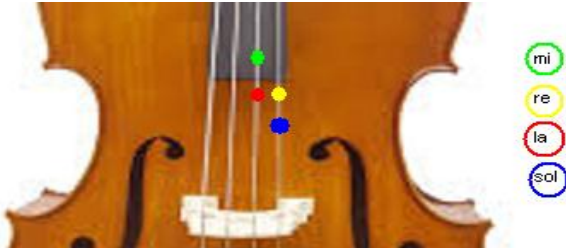
**Figura 24. Pasaje de los compases 22 al 27 y luego compas 29**



Para que los armónicos suenen con más claridad y facilidad es necesario frotar la cuerda, con el arco muy cerca al puente.

<sup>11</sup> Son los sonidos que se obtienen poniendo el dedo sobre la cuerda sin pisarla.

Figura 25. Armónicos



## 7. CANCION TRISTE OP. 2, ANDANTE OP 1 No 1 Y VALS MINIATURA OP 1 No 2.

### 7.1 MARCO HISTORICO

**7.1.1 Posromanticismo:** Durante este periodo se puede decir que Europa pasaba por un periodo de tranquilidad y seguridad es la etapa del inmenso capitalismo la expansión industrial y la construcción de grandes ciudades. La incredulidad religiosa estaba en auge pues la concepción burguesa de la existencia prevalecía. La música y el arte en general sufrió un asfixiante abuso de lo ornamental.<sup>12</sup>

La estética musical que demarca el final del siglo XIX es la de un romanticismo en periodo de agonía plasmado sobre todo en obras orquestales ( Strauss, Mahler, Elgar, Sibelius, Nielsen, Rachmaninov, etc) y en los grandes dramas germanos que guardan secretamente un culto al poder y la fuerza, la exuberancia vigorosa caracteriza un gran número de obras con exagerados desarrollos sinfónicos semejante a la confianza agresiva que caracteriza a las clases dirigentes. Cada vez más los compositores plasman sus emociones en la música el camino a la libertad de expresión musical empieza a abrirse, y todas aquellas formas y recursos tradicionales parecen agotarse o transformarse en otras formas más grandes que buscan en una paleta musical sonoridades distintas con plantas orquestales inmensas y experimentos tímbricos que señalan el final de una era romántica.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> JR HISTOCLASICA. Música postromanticismo musical. [en línea] <http://histoclasica.blogspot.com/2015/01/postromanticismo-musical.html> [citado el 20 de abril]

<sup>13</sup> ROBERTO I. Pajares Alfonzo. Historia de la música en seis bloques. ética y estética. Editorial visión libros. 2014

### 7.1.1 Biografía del compositor

**Figura 26. Retrato de Sergei Koussevitzky**



Fuente: Tomada de wikipedia

Contrabajista y director de orquesta nacido en Rusia el 26 de julio de 1874 fue un gran promotor de la obra de compositores contemporáneos del siglo XX a los cuales dedico la dirección de sus obras.

Desde muy temprana edad inicio su educación musical aprendiendo a tocar trompeta pero sería contrabajo su instrumento principal cuando ingreso a estudiar a escuela de música en la escuela de la filarmónica de Moscú, de la mano del profesor Rambusek aprendió su técnica en el contrabajo. En 1894 ingreso a la orquesta del teatro Bolshoi, reemplazando a su maestro como contrabajista principal.

En 1905 se caso con Natalia Ushkov, la hija de un adinerado hombre de negocios lo cual sería un importante suceso en su vida pues este se convertiría en su patrocinador. En ese mismo año compuso su primer concierto para con la ayuda del compositor ucraniano Glière.

En 1908 debuto como director para la orquesta filarmónica de Berlín, donde dirigió el concierto para piano y orquesta en Do menor de Rachmaninov con el propio compositor como solista, y recibió las mejores críticas.

En 1909 vuelve a Rusia fundo algunas orquestas que se dedicaban a preservar e impulsar la obra de los compositores rusos contemporáneos como Scriabin, Stravinski, y prokofeiv. También colaboro en la difusión de la obra de algunos compositores franceses.

Finalmente se radico en estados unidos donde permaneció el resto de su carrera profesional como director de la orquesta sinfónica de Boston, y creó una importante fundación musical realizando importantes labores pedagógicas musicales y e impulsando la música de compositores estadounidenses y rusos.<sup>14</sup>

Canción triste, Andante Vals miniatura y humoresque (este último no está incluido en el recital) las cuatro piezas fueron escritas en los veinte años cuando, como joven concertista, estaba buscando material original para complementar las transcripciones de material solista, especialmente sonatas barrocas, en esa época, la era vienés de los Strauss y Fritz Kreisler , hubo una gran hambre de viñetas, piezas cortas que servirían para embellecer una tarde de de tazas de te o copas de jerez o incluso una jarra de cerveza, fue en este espíritu que el joven contrabajista compuso las cuatro piezas.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> CEBRIÁN COELLO Mercedes. Sergei Koussevitzky biografía. [en línea] <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=koussevitzky-sergei>. Citado el [citado el 20 de abril]

<sup>15</sup> WALTER David. Four Pieces for doublé bass and piano. Sergei Koussevitzky. Liben Music publishers. Cincinnati, Ohio

## 7.2 INTERPRETACIÓN CANCIÓN TRISTE CANCIÓN TRISTE OP. 2, ANDANTE OP 1 No 1 Y VALS MINIATURA OP 1 No 2.

### FORMA Y SUJERENCIAS INTERPRETATIVAS

**7.2.1 Canción triste** Está compuesta en forma ternaria simple parte **A** compases 4 al 19 después de 3 compases de la introducción en piano, parte **B** compases 20 al 39 con **cadencia** que inicia en el compas 35 y final mente parte **A** de los compases 40 al 54.

Al inicio de la pieza clara mente se observa una indicación que dice “**con tristeza**” que puede ayudar un poco para tener en cuenta la intención con la que se deben tratar las dinámicas.

La negra con la que inicia la melodía, se recomienda ejecutarla con todo el arco el arco en un movimiento un poco rápido como si se quisiera lanzar su sonido hacia algún lado, este debe quedar de cierta manera suspendido en la caja de resonancia de nuestro contrabajo<sup>16</sup>, esto debe tener en cuenta para los compases señalados en la figura 27, en si todo este periodo a es muy pesado y se debe usar mucho arco para mantener esta característica de pesadez en la interpretación.

**Figura 27. Motivo de los compases 4, 8 y 12**



<sup>16</sup> Sin ser una sugerencia, una forma de conseguir este efecto seria iniciar con el sonido armónico de re, pero eso ya es a juicio del ejecutante.

La segunda repetición se debe iniciar más sutil, denotando una diferencia con la primera como si la melodía cayera pero vuelve a levantarse.

La frase del la parte **B** inicia un poco más rápido como indica el *píu mosso*, cuando inicia esta frase no “respira” la melodía hasta que termina en el compas 27 hay que tener en cuenta esto para no cortar la frase antes, cuando inicia el compas 28 hay una melodía similar pero con mucha más tensión de hecho cambia la dinámica, y el acompañamiento en el piano se hace más tenso, lo que sugiere que la frase está contando lo mismo pero con mas angustia hasta que finalmente llega a su clímax en el inicio de la cadencia del compas 25. (figura 28 en rojo y azul para diferenciar ambas frases y su terminación)

**Figura 28. Parte B**

The image shows a musical score for Part B, consisting of three staves. The top staff is marked with *mf* and *Píu mosso.* The middle staff is marked with *mf* and *accelerando*. The bottom staff is marked with *Cadenza*. The score is divided into two sections by a red box and a blue box. The red box covers the first two staves, and the blue box covers the second and third staves. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern.

Durante la interpretación de esta parte **B** se sugiere sostener el arco bien apoyado contra las cuerdas y aprovechar toda la longitud del mismo, esto permitirá mantener una frase tan larga, que de hecho es mucho a más ligera que la frase de la parte **A**, y deber ejecutarse con mayor fluidez.

La cadencia es ritmo libre pero no debe alejarse de la intención de la obra. Para retornar a la parte **A**, recordar las mismas indicaciones es prácticamente lo mismo.

**7.2.2 Andante** Es una pieza sencilla estructurada de forma ternaria simple, **Parte A**, compas 2 al compas 22. Parte **B** compas 23 al compas 38 con cadencia es este compas. Parte **A prima**, compas 39 al compas 61.

El motivo principal de la pieza inicia con 2 corcheas las cuales se sugiere no hacerlas a tiempo, por el carácter andante de la obra este comienzo lleva un poco de rubato allí y cada vez que se encuentre este motivo (figura 27), por lo demás la intención de la pieza debe ser muy ligera y con un sonido brillante, sin exagerar demasiado las dinámicas ni las expresiones, se está simplemente caminando sobre una melodía con un sentido regular sin ningún tipo de tropiezo que altere el carácter tranquilo de la obra.

Sobre la parte **B** en los compases 35 y 36 se encuentra una escala cromática en descenso (figura 29), que debe sonar totalmente ligada pese a que está repartida en tres notas por arco, se sugiere aparte de utilizar todo el arco delimitar el mismo espacio en el mismo para cada nota haciendo un claro énfasis de detache muy ligero y sutil, esto ayudara que este cromatismo sea constante y sin interrupciones

**Figura 29. Inicio del motivo principal**



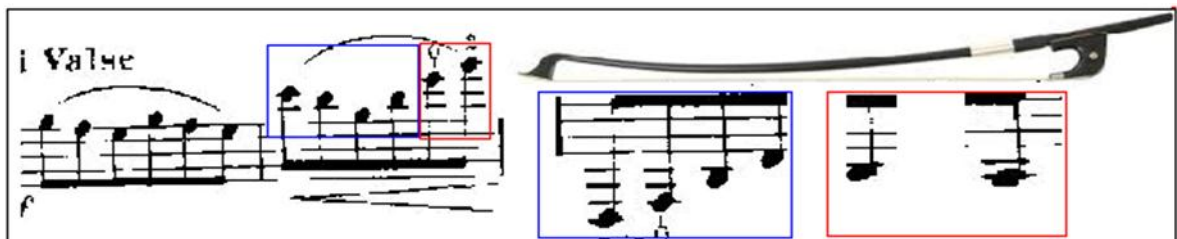
**Figura 30. Indicación escala cromática, arco**



**7.2.3 Vals miniatura** Está compuesta en forma ternaria simple incompleta, tiene una parte **A**, dividida en **a**, compas 5 al 20 con casilla de repetición, **b**, compas 21 al 41 y **a prima**, compas 42 hasta el segundo tiempo del 57. Parte **B**, compas 58 con antecompas del 57 al compas 89. Parte **A prima** del compas 90 al compas 113

Recordando que el vals es una danza o baile de salón, cabe mencionar que a la hora de bailar la música fluye por nuestro cuerpo permitiéndonos llevar los pasos de baile, y es precisamente eso lo que se debe transmitir a la hora de interpretar el vals miniatura, el sonido que se produzca debe ser muy ligero, expresivo y constante.

**Figura 31. Sugerencia en la distribución del arco**



El tema **A** inicia con una frase larga que atraviesa una buena parte del registro del contrabajo con un motivo de corcheas, para lograr una buena intención y ejecución de esta frase se sugiere un buen manejo del arco en el segundo grupo de corcheas (figura 31), realizando las primeras cuatro en la mitad del arco y las otras dos en la otra mitad, esto al mismo tiempo permitirá realizar mejor el crescendo de esta frase.

A lo largo de la pieza hay una serie de contrastes especialmente en la parte **B** (figura 32) se deben tener en cuenta las indicaciones ya sugeridas en las piezas anteriores sobre la ubicación del arco en las cuerdas y la forma de tomarlo para

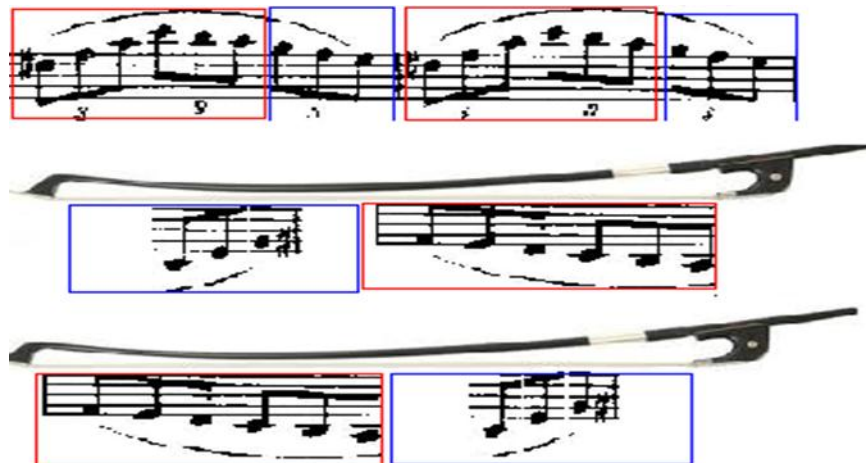
poder obtener estos contrastes de una manera más clara especialmente el doble piano *pp* que inicia en el compas 73<sup>17</sup>

**Figura 32. Contrastes expresivos en la parte B por fragmentos de su ubicación**



El grupo de tresillos de corchea por la velocidad y la ligadura es muy difícil de obtener si no hace la presión suficiente del arco hacia las cuerdas en el movimiento de medio círculo, se sugiere la distribución del arco en la figura 33 para compensar peso en el arco con velocidad y lograr mas claridad en estos compases 106 y 107

**Figura 33. Distribución del arco en compases 106 y 107**



<sup>17</sup> Ver anexo 2 para una mejor comprensión del arco en las expresiones.

## **8. CONCLUSIONES**

La música es un hermoso arte y como tal lleva impregnada diversos sentimientos plasmados por los artistas que a través de la historia han dejado una herencia para ser transmitida de generación en generación con fin de que la música no pierda su estilo y su carácter humano, depende de cada intérprete si solo quiere hacer sonar unas notas musicales o si desea seguir transmitiendo un legado humano y artístico estudiando cada una de las obras que desea interpretar desde todos los puntos de vista posibles.

El contrabajo es un hermoso instrumento que acompañado de una correcta interpretación no solo nos va a brindar la posibilidad de acompañar desde la parte armónica grandes obras y piezas musicales, sino también ser tomar un protagonismo absoluto como solistas con melodías que deben llevar una ardua labor de ejecución para perfeccionarlas en un instrumento de tan difícil técnica como lo es el contrabajo.

## BIBLIOGRAFIA

AULA VIRTUAL DE CONTRABAJO. El contrabajo solista en Viena. [en línea]. disponible en: <http://www.xente.mundo-r.com/aulacb/articulos/cbsolistaviena.html>.

BENNET Roy. Léxico de Música. Editorial Akal. Madrid España. 2003

BENNET Roy. Investigando los estilos musicales. Editorial Akal. Madrid España, 1998

BOCCINI, Alberto. Elegia en re mayor. [en línea]. disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=s3V8omPDjO4>

BOROWICZ, Zbig Chanson triste opus 2. S. Koussevitzky. [en línea]. disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WxDOAp76bX0>

BOROWICZ, Zbig. Concierto No 1 para contrabajo en DO mayor Hoffmeister. [en línea]. disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2V2hrnOFLPY>

CASTRO LOBO, Manuel Rafael. Música para todos: una introducción al estudio de la música. I edición. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José de Costa Rica, 2003.

GUSTEMS CARNICER, Joseph. Atlas básico de la música. Editorial Parramont. España, 2011

LAINE, Esko. Máster classes. Sonata en Sol menor, Henry Eccles. [en línea]. disponible en:

<http://www.classicalplanet.com/magister/player.html?qVideo=2802&qMovimiento=6340000000001&qRetorno=2>

MAARANDA. Breve historia del contrabajo. [En línea]. disponible en: <http://maaranda.blogspot.com/2007/10/historia-del-contrabajo.html>.

MASTROPIERO CARLOS. Estrategias instrumentales para el contrabajo. [En línea]. disponible en: <http://www.latinomericamusica.net/ensenanza/mastropietro/contrabajo.html>

MCTIER, Duncan. Máster classes, Elegía en RE mayor, G. Bottesini. [En línea]. disponible en: <http://www.classicalplanet.com/magister/player.html?qVideo=6378&qMovimiento=&qRetorno=1>

MUSICANDOTE. El contrabajo. [En línea]. disponible en: <http://musicandote.com/el-contrabajo/>

PARADZIK, Bozo. Master classes. Vals miniatura Op. 1 No 2. [en línea]. disponible en: <http://www.classicalplanet.com/magister/player.html?qVideo=4989&qMovimiento=&qRetorno=2#>

ROTARU, Katalin. Vals miniatura Op. No. 2. S. Koussevitzky. [En línea]. disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fm8SKRNaBTw>.

ROTARU, Katalin. Elegia en RE mayor. [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=xiq1ady9rp0>

STOLL, Klauss. Enseña a interpretar el contrabajo. [En línea]. disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=-fycoR-f-E>

VIDA SERRANO, Montserrat, Gil Corral Jesús. Música Volumen III, profesores de secundaria, temario para la preparación de oposiciones. Editorial Mad, S.L. España, 2003.

ZAMBRANO, Raúl. Historia mínima de la música en occidente. 2ª edición Editorial El colegio de Méjico, centro de estudios históricos, Méjico, D.F. 2012.

ZEPPERITZ, Rainer. Máster classes. Sonata en Sol menor, Henry Eccles. [en línea]. disponible en:  
<http://www.classicalplanet.com/magister/player.html?qVideo=2177&qMovimiento=15730000001574&qRetorno=2>.

## ANEXOS

### Anexo A. Ubicación del arco para algunas situaciones



*forte brillante*



*forte ~mezzo forte*



*piano~mezzo piano*



*pp ~ ppp*  
El arco debe estar de  
lado para solo usar  
pocas cerdas



*piano brillante*  
=====



*mejor lugar para  
obtener armónicos mas  
definidos*

**Anexo B. Interpretes del contrabajo tenido en cuenta para el proyecto.**

**Catalin Rotaru**



Imagen tomada de <http://www.cultura.gov.py/lang/es-es/2012/08/nuevo-concierto-de-temporada-de-la-osn/>

**Alberto Boccini**



imagen tomada de <http://www.bass2014.eu/?Artists>

**Zbig Borowicz**



Tomada de [http://www.yourepeat.com/watch/?v=ZH6\\_YUY2C\\_4](http://www.yourepeat.com/watch/?v=ZH6_YUY2C_4)

**Duncan Mctier**



<http://duncanmctier.co.uk/McTier/Biography.html>

## Klaus Stoll



tomada de <http://www.klausstoll.com/fotos.htm/>

## Bozó Paradzik



tomada de <https://www.flickr.com/photos/contrabajoconcertante/5445477072/>



BASS 3

The score consists of ten staves of music, primarily in bass clef. The first staff is marked with a *mf* dynamic and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The second staff continues with similar notation and includes a *tr* (trill) marking. The third staff features a *mf* dynamic and includes a *tr* marking. The fourth staff has a *mf* dynamic and includes a *tr* marking. The fifth staff is marked *crecc.* (crescendo) and includes *f* and *sf* dynamics. The sixth staff is marked *f ff* and includes a *f* dynamic. The seventh staff is marked *Adagio* and includes a *mf* dynamic. The eighth staff includes a *pp* dynamic. The ninth staff includes a *f* dynamic. The tenth staff includes a *ritard.* (ritardando) marking and a *tr* marking. The score is heavily annotated with handwritten notes, including fingerings, accents, and performance instructions.

**Vivace** **BASS**

mf

*cresc.*

*f*

*f*

*p*

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*f f*

Solostimme

# Konzert Nr.1

für Kontrabaß und Orchester

Franz Anton Hoffmeister (1754-1812)  
Herausgegeben von Konrad Siebach

## I. Satz

Allegro 27

The musical score consists of ten systems of music. The first system is a bass clef line starting with a forte (*f*) dynamic. The second system is a treble clef line. The third system is a bass clef line with a forte (*f*) dynamic. The fourth system is a bass clef line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth system is a bass clef line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth system is a bass clef line with a piano (*p*) dynamic. The seventh system is a bass clef line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The eighth system is a treble clef line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The ninth system is a bass clef line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tenth system is a treble clef line with a piano (*p*) dynamic. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including numbers and checkmarks.

Handwritten musical score with ten systems of staves. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *cresc.*, *mf*, and *tr*. It also features performance instructions like *dim.* and *mf*. Measure numbers are indicated throughout the score, including 80, 85, 90, 95, 110, 115, 120, 125, 130, 135, 140, and 150. The notation includes treble and bass clefs, and various rhythmic values and articulations.

Handwritten musical score for a piece, likely for piano. The score is written on ten staves, alternating between bass and treble clefs. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings include dynamics (*mf*, *f*, *p*, *mp*, *cresc.*), articulation (*tr*), and phrasing (*dolce*). Measure numbers 155, 160, 165, 170, 175, 180, 185, and 190 are indicated. There are also handwritten annotations in blue ink, such as "40", "314 1", "3 2", "1 1", and "1 1", which appear to be fingering or performance instructions. A large purple stain is visible on the page, partially overlapping the staves.

# ANDANTE

S.KOUSSEVITZKY  
Op. 1 No. 2

Contrabajo

Andante

1  $\forall$  0 1 2 1 2 3  $\forall$

*p* *cantabile* *mf*

5  $\forall$  30 *cresc.*

14 2 *pp* *Pia. mosso*  $\frac{6}{8}$  *mf*

20 4 2 rit. A tempo *f* *mf*

24 *accel.* *doco cresc.* 32 1 2 1 2 1 2 1 2 3 *Cadenza*

30 *Tempo 1* *p*

37 *mp* *cresc.*

42 *pp*

56

# VALSE MINIATURE

Edited by FRED ZIMMERMANN

BASS

SERGE KOUSSEVITZKY, Op. 1, No. 2

Tempo di Valse

mf 6

ff

f

mf

ff

f

mf

mf rit.

tempo

f

p

BASS

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and ends with *mf*. The second staff starts with *p*. The third staff has *p* and *pp* markings. The fourth staff features *f* markings. The fifth staff includes a *rit.* instruction. The sixth staff is marked *tempo* and *mf*. The seventh staff has a *f* marking. The eighth staff contains the numbers 3, 4, 5, 2, 9, 1 written below the notes. The ninth staff has *ff* marking. The tenth staff also has a *ff* marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Chanson triste.

Contrabasso.

S. KOUSSEVITZKY. Op. 2.

*mf con tristezza*

*f*

*Più mosso.*

*mf*

*ff*

*mf*

*accelerando*

*pp*

*rit. mf tempo I.*

*rit. mf tempo I.*

*mf*

*mf*

*mf*

*Cadenza*