

EL CONTRABAJO COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN EL PERÍODO
ROMÁNTICO

MANUEL HERNANDO ARBONA RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES- MÚSICA

BUCARAMANGA

2017

EL CONTRABAJO COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN EL PERÍODO
ROMÁNTICO

MANUEL HERNANDOARBONA RODRÍGUEZ

Proyecto de grado para optar por el título de Licenciado en Música

Director

JANUSZ KOPYTKO

Magister en artes

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES-MÚSICA

BUCARAMANGA

2017

DEDICATORIA

A Dios por darme la vida y permitirme conocer este mundo tan maravilloso como lo es la música.

A mis padres, y mi hermano que con mucho sacrificio y esfuerzo me apoyaron a lo largo de toda la carrera.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Alfredo Arbona Martínez y Luz Marina Rodríguez Garzón por creer en mí y ser mi apoyo en cada una de las etapas de mi carrera.

A mi hermano Luis Alfredo Arbona, por apoyarme y acompañarme todos estos años de estudio.

A mi maestro Janusz Kopytko quien me enseñó a lo largo de todos estos años de estudio a desarrollar cada una de mis habilidades como contrabajista.

A la familia Gómez Otálora y Otálora Ariza, por brindarme su apoyo durante la carrera y permitir que hiciera parte de su familia.

Al profesor Ludwig Miranda quien me acompaña en el piano.

A cada uno de los profesores de Licenciatura en música que contribuyeron en mi formación musical.

A todos mis amigos.

Contenido

	Pág.
INTRODUCCIÓN	16
1. GENERALIDADES	17
1.1.OBJETIVOS	17
1.1.1.Objetivo general:	17
1.1.2.Objetivos específicos	17
1.2.JUSTIFICACIÓN	18
2.MARCO REFERENCIAL	19
2.1.EL CONTRABAJO	19
2.1.1.Partes del contrabajo:	20
2.2.EL ROMANTICISMO	21
2.2.1.El contrabajo en el período romántico, siglo XIX	22
2.3.COMPOSITORES Y OBRAS PARA EL PROYECTO.	26
2.3.1.Tarantela, Giovanni Bottesini	26
2.3.2.Biografía, Giovanni Bottesini	26
2.3.3.Análisis de la tarantela	28
2.3.4.Sonata No. 2 Op. 6 en mi menor (afinación de escordatura) I-II Movimiento	32
2.3.5.Biografía, Adolf Misek.	32
2.3.6.Análisis primer movimiento. Con fouco	33
2.3.7.Análisis del segundo movimiento, andante	36
2.3.8.Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor Op. 3, Sergei Koussevitzky (Reducción para piano)	38
2.3.9.Biografía, Sergei Koussevitzky.	38
2.3.10.Análisis del primer movimiento, allegro	40
2.3.11.Análisis segundo movimiento, andante	48
2.4.ALGUNAS SUGERENCIAS TÉCNICAS.	55
2.4.1.Tarantella de G. Bottesini.	55
2.4.2.Primer movimiento de la Sonata en E menor de Adolf Misek.	57
2.4.3.Segundo movimiento de la sonata en E menor de Adolf Misek.	59

2.4.4.Primer movimiento del Concierto para Contrabajo y Orquesta de Sergei Koussevitzky	61
2.4.5.Segundo movimiento, Andante	64
3.CONCLUSIONES	66
BIBLIOGRAFIA	67
ANEXOS	70

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. EL CONTRABAJO, VISTA LATERAL Y FRONTAL	19
Figura 2. (De izquierda a derecha) TECNICA ALEMANA Y FRANCESA	20
Figura 3. Introducción, compás 10-17. Tarantella	28
Figura 4. Cadenza contrabajo Tarantella	29
Figura 5. Compás 65-77 Tarantella	31
Figura 6. Compás 188-199.	32
Figura 7. Compás 7-10	41
Figura 8. Compás 21-40	42
Figura 9. Compás 40	43
Figura 10. Compás 59-62	44
Figura 11. Compas 68-77	45
Figura 12. Compás 117-131	46
Figura 13. Compás 128-139	47
Figura 14. Compás 142-144	48
Figura 15. Compás 1-4	50
Figura 16. Compás 19-20	51
Figura 17. Compás 21-26	52
Figura 18. Compás 42-46	52
Figura 19. Compás 59-66	53
Figura 20. Compás 4-5	54

Figura 21. Compás 70-71	54
Figura 22. Compás 86-103	55
Figura 23. Pasaje 1 cadenza	56
Figura 24. Pasaje 2 compás 165-181	57
Figura 25. Pasaje 1 compás 119-134	58
Figura 26. Pasaje 2 compas 151-164	58
Figura 27. Pasaje 3 compás 207-210	59
Figura 28. Pasaje 1 compás 16-17	60
Figura 29. Pasaje 2 compás 100-114	60
Figura 30. Pasaje 3 compás 111-113	61
Figura 31. Pasaje 1 compás 7-10	62
Figura 32. Pasaje 2 compás 57-69	62
Figura 33. Pasaje 3 compás 128-144	63
Figura 34. Pasaje 1 compás 11-14	64
Figura 35. Pasaje 2 compás 86-103	65

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Estructura del primer movimiento de la Sonata No 2 de Mises.	35
Tabla 2. Estructura del II Movimiento Del concierto para contrabajo y orquesta en fa sostenido menor de Sergei Koussevitzky.	49

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO 1. PARTITURA DE LA TARANTELLA DE G. BOTESINNI	70
ANEXO 2. PARTITURA DE LA SONATA No. 2 EN MI MENOR DE ADOLF MISEK	73
ANEXO 3. PARTITURA DEL CONCIERTO PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA EN FA SOSTENIDO MENOR DE SERGEI KOUSSEVITZKY	79

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. G. Bottesini	26
Imagen 2. Adolf Mises	32
Imagen 3. Koussevitzky	38

RESUMEN

TITULO: El contrabajo como instrumento solista en el período romántico *

AUTOR: Manuel Hernando Arbona Rodríguez **

PALABRAS CLAVES: Contrabajo, período romántico, campo solista.

DESCRIPCIÓN

Este proyecto busca resaltar el desarrollo del contrabajo como instrumento solista en el período romántico, dando a conocer cada uno de sus principales intérpretes y compositores de este período, que, a través de sus obras llevaron la interpretación del contrabajo a un nivel muy alto, en el campo solista, tales como Giovanni Bottesini, Sergei Koussevitzky, Adolf Misek, Achille Gouffe entre otros. Se abordarán algunas de sus obras. Haciendo un análisis musical que permitirá conocer los tipos de estructuras que maneja en su parte melódica, fraseológica rítmico-métrica, armónica, textural y formal.

Las obras escogidas serán: Concierto para Contrabajo y Orquesta de Serguei Koussevitzky en fa sostenido menor, I –II Movimiento (Reducción para piano), Tarantella de Giovanni Bottesini con acompañamiento de piano, Sonata No 2 Op. 6 en mi menor (afinación de escordatura) de Adolf Misek, I-II movimiento. De cada una de las obras anteriormente mencionadas se darán algunas sugerencias de carácter técnico como arcadas, digitación, dinámicas, articulaciones etc. Con el fin de crear una ayuda para quien busque abordar dichas obras (Las cuales se encontraran en su totalidad en los anexos) basadas en la experiencia obtenida durante el periodo de estudio y ensamble de las obras, con la ayuda del maestro.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música. Director Janusz Kopytko.

ABSTRACT

TITLE: THE CONTRABASS AS A SOLOIST INSTRUMENT IN THE ROMANTIC PERIOD*

AUTHOR: MANUEL HERNANDO ARBONA RODRIGUEZ**

KEY WORDS: Contrabass, Romanticism, soloist Field.

DESCRIPTION

This project seeks to highlight the development of the contrabass as a soloist instrument in the Romantic period, making known every one of the most important interpreters and composers of this period that through his pieces took the performance of the contrabass at a very high level, in the soloist field such as G. Bottesini, Sergei Koussevitzky, Adolf Misek, Achille Gouffe and others. Making a musical analysis that will allow to know the types of structures that is use on his melody part, phraseological, rhythmic-metric, armonic, textural and form.

The pieces chosen were; concert for contrabass and orchestra by Sergei Koussevitzky in F sharp minor, I-II movement (with piano reduction). Tarantella by Giovanni Bottesini with piano accompaniment. Sonata No 2 Op 6 in E minor (scordatura pitch) by Adolf Misek, I-II movement. Of every one of the previous pieces it will be given suggestions of the technical character such as arcades, digitation, dynamics, articulations, etc. with the purpose of giving a help to those who are preparing to play this pieces (every sheet of the pieces will be found in the attachments) based upon the experience obtained through the period of study and assemblage of the pieces with the help of the professor.

* Thesis dissertation

** Faculty of ciencias Humanas. School of Arts-Music. Director Janusz Kopytko

INTRODUCCIÓN

Desde los inicios de la historia de la música, el contrabajo siempre se dio a conocer como un instrumento de acompañamiento debido a que presentaba un registro sonoro grave y sus cuerdas eran de un grosor muy fuerte. Por eso ningún compositor lo tomaba en cuenta. Pero eso cambió cuando el contrabajista italiano Doménico Dragonetti lo llevo a escena, dando inicio así a su desenvolvimiento en el campo solista.

En el período romántico, compositores e intérpretes como Giovanni Bottesini, Serguei Koussevitzky, Achille Gouffe, Adolf Misek y Franz Simandl entre otros, se encargaron de darle un repertorio solista al contrabajo, creando obras de una gran dificultad técnica en las cuales aprovechan cada uno de los recursos sonoros que el contrabajo posee, plasmando en ellas arpeggios, armónicos, escalas, generando pasajes de difícil ejecución e interpretación. Este proyecto aborda el desarrollo del contrabajo como instrumento solista en el período romántico, época en la que obtiene un progreso más amplio en el campo solista.

De tres compositores e intérpretes del contrabajo entre los que se mencionaron anteriormente se escogieron algunas de sus obras, a las cuales se les hará un análisis musical, y se darán algunas sugerencias que pueden ayudar a un mejor estudio e interpretación de ellas.

1. GENERALIDADES

1.1. OBJETIVOS

1.1.1. **Objetivo general:** Mostrar la importancia del contrabajo solista en el periodo romántico por medio de la ejecución de un recital donde se interpretarán algunas de las obras más destacadas de este periodo.

1.1.2. Objetivos específicos

- Realizar una breve contextualización del contrabajo y su desarrollo en el período romántico.
- Identificar algunos compositores de la época de obras solistas para el contrabajo.
- Mencionar algunos aspectos técnicos de cada una de las obras, con el fin de mejorar la técnica para una buena interpretación.
- Mostrar un análisis de las obras a interpretar.
- Hacer ensamble con el piano acompañante.
- Realizar un recital en donde se ejecuten piezas de tres compositores de la época.

1.2. JUSTIFICACIÓN

Debido a que el contrabajo casi siempre se ha visto como un instrumento acompañante o de soporte armónico a lo largo de la historia, se busca por medio de la realización de este proyecto mostrar el desarrollo del contrabajo como solista durante el período romántico, interpretando algunas de las obras más destacadas de este período en un recital.

Lo anteriormente mencionado impulsa la idea de realizar este trabajo, el cual también será un referente para aquellos estudiantes que opten por realizar como proyecto un recital. Además, permitirá profundizar el conocimiento del contrabajo como instrumento solista en la época del romanticismo y podrá ayudar a incentivar el estudio minucioso por parte del estudiante de este instrumento en la escuela de artes.

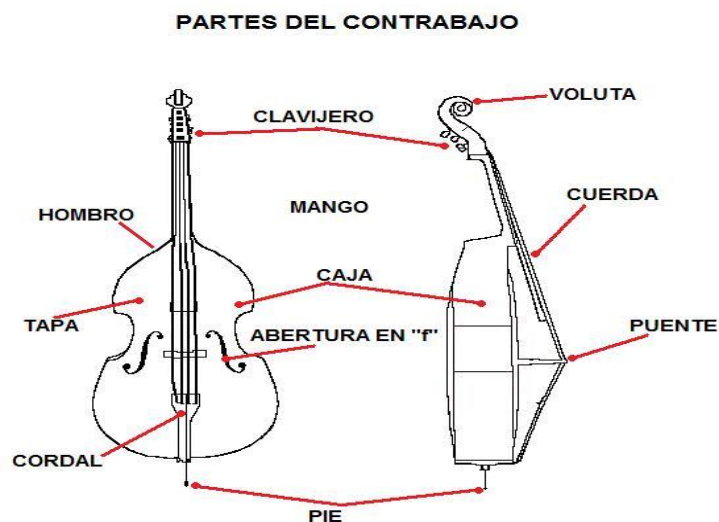
2. MARCO REFERENCIAL

2.1. EL CONTRABAJO

Son muchas las investigaciones que se han realizado acerca del contrabajo, las cuales buscan desentrañar los orígenes de este instrumento. Pero de lo que sí es seguro según Francisco Javier Almenara es: “el origen y primera evolución del contrabajo es la relación existente en el nacimiento y desarrollo de la orquesta como principal grupo instrumental desde finales del siglo XVII y la inclusión del contrabajo en ella”¹.

El contrabajo actual es conocido como el instrumento más grave de la familia de las cuerdas frotadas, el cual posee un tamaño de 1.80 m de altura, tiene cuatro cuerdas, afinadas por cuartas (G-D-A-E). Existen otros contrabajos de cinco y tres cuerdas, aunque no son tan frecuentes.

FIGURA 1. El contrabajo, vista lateral y delantera.



¹ Francisco Javier Almenara. EL CONTRABAJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Capitulo primero. Pág. 21”.

Fuente: [en línea] Disponible en internet: http://jertemusic.es/instrumentos/imagenes_instrumentos/contrabajo/partes_del_contrabajo.jpg

2.1.1. Partes del contrabajo: Posee unos hombros caídos y una caja de resonancia muy grande comparada con los otros instrumentos de cuerda frotada, el violonchelo, el violín o la viola. En su tapa delantera posee dos orificios en forma de “f”. Tiene cuatro cuerdas afinadas por cuartas, las cuales se extienden desde el tira cuerdas en la parte de abajo hasta el clavijero, pasando sobre el puente y el diapasón. Este se encuentra sobre el mango y no posee trastes. Su sonido es producido al frotar las cuerdas con un arco, o pulsándolas con los dedos (pizzicato).

Cabe mencionar que existen dos tipos de técnicas o estilos en la forma de tocar con el arco, que son el alemán y el francés.

FIGURA 2. (De izquierda a derecha) Técnica francesa- Técnica alemana.



FUENTE: [En línea] Disponible en internet: <http://musiclife.com.mx/wp-content/uploads/upload/67entrevistaAaron2.jpg>

2.2. EL ROMANTICISMO

El Romanticismo se da a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, el cual rompe cada uno de los sistemas que se venían trabajando en lo político, lo cultural y social de la época, en los países europeos. Este movimiento se caracteriza por aspectos como la búsqueda de la libertad, la subjetividad, el encuentro del ser con la naturaleza, el sentimentalismo, y se da pie a la imaginación. Se dan hechos que sobresalen y marcan este periodo como la Revolución Francesa, las guerras Napoleónicas y la revolución industrial entre otros.

Cada uno de estos cambios que trae consigo este periodo se ven reflejados en cada una de las esferas que posee el arte, entre ellas la música, donde encontramos a Beethoven como el precursor de este movimiento a nivel musical. Vemos entonces compositores que le dan libertad a su imaginación plasmando así en cada una de sus obras sentimientos de dolor, alegría, gozo, compasión, traición, amor, nacionalismo, etc. que nos muestran lo que se vivía en esta época.

2.2.1. El contrabajo en el período romántico, siglo XIX: La desaparición a finales del siglo XVII del violone y la aparición de Doménico Dragonetti en Viena tocando un contrabajo de tres cuerdas, son algunas de las causas por las cuales el contrabajo se establecerá como un instrumento importante tanto en la orquesta como en el campo solista durante el siglo XIX. También influyó la no adaptación del violone a las exigencias de la música que traía consigo el período romántico. Sucedió entonces que remodelaron los antiguos violones haciendo cambios como quitarles la quinta cuerda y los trastes, se cambiaron las proyecciones y las tapas, barras armónicas y puentes fueron rediseñados para que tuvieran una mayor resistencia a la presión.

Ya a finales del siglo XVIII se establece una afinación por cuartas. Dicha afinación permitía hacer escalas con mayor facilidad y sin muchos cambios de posición. También son comunes los contrabajos de tres cuerdas debido a que en ellos se podían ejecutar mucho mejor los *sforzatos* y *fortissimo*. Así llegamos a los inicios del siglo XIX en donde se ve una variedad en el número de cuerdas y distintas afinaciones para el contrabajo, aunque en el transcurso del siglo se vuelven a establecer los contrabajos de cuatro cuerdas principalmente en Alemania. Luego en Francia, Gouffe lo introduce en la orquesta y Saphft junto con Labró en la escuela de conservatorio en España se generaliza en la orquesta, pero el contrabajo de tres cuerdas se da en el campo solista.

Solo hasta 1920, que se adopta el entorchado de metal para todas las cuerdas y las clavijas con un mecanismo dentado, se establecerá el contrabajo de cuatro cuerdas que actualmente, conocemos.

Respecto a los tipos de arcos que se presentan en la historia del contrabajo tenemos el estilo alemán, que fue la evolución del arco que utilizó Dragonetti, y el estilo francés que fue el estilo de Bottesini.

Todos estos cambios que se viven en este siglo respecto al contrabajo hacen que los compositores empiecen a darle un papel “protagonista” en la orquesta, y debido a eso empieza a nacer la escuela del contrabajo, pues dicho protagonismo exigía una mayor capacitación de los contrabajistas. Esto se ve reflejado con la inclusión de la cátedra de contrabajo en las escuelas de música y la cantidad de métodos para contrabajo que empiezan a surgir en este período. Cabe resaltar que durante este siglo un factor común en los contrabajistas es que eran intérpretes, compositores y pedagogos de su propio instrumento.

Hablando del campo solista, llegan grandes intérpretes de este instrumento y uno de los que más se destacó y resaltó al contrabajo en el período romántico fue Giovanni Bottesini, quien fue considerado uno de los mejores contrabajistas de la época. Con su forma de interpretar este instrumento explotó cada uno de los recursos sonoros de este, y a su vez dejó innumerables composiciones que exigen y llevan al límite la capacidad del intérprete.

Dentro del repertorio solista de este período encontramos a varios compositores en distintos países de toda Europa, en Francia, Achille Gouffe cuyas obras más destacadas son, Siciliana, Fantasía, Fantasía-Capricho, Rondo-Fantasía y concertino Op. 10, Charles Labro, con cuatro obras para Contrabajo y piano Op. 30 Sol y Re mayor, Op. 31 en Re, Op. 32 en Sol menor y Op. 33 en Mi menor.

Luego en Centroeuropa con Franz Simandl, del cual en su gran lista de composiciones se destacan el Concierto Op. 75 para Contrabajo y piano, andante, rondo y fuga para violín, viola, violonchelo y contrabajo, y su estudio concierto No

1 para contrabajo y piano; Findeisen, con Karnavalscene Op. 12 y la fantasía Nixenreigen Op. 9, estas con acompañamiento de piano; Max Dauthage, una elegía y un andante para contrabajo. Y Emanuel Storch con su concierto para contrabajo.

En Italia se encuentra el imponente trabajo de Bottesini, quien además de ser un virtuoso del contrabajo escribió una gran variedad de obras para este instrumento, entre las que se destacan su reviere, las elegías en Re y Mi menor, danzas como Gavotta, bolero y tarantella. También se destacan sus composiciones sobre tema y variaciones de temas del Carnaval de Venecia y Nel cor piu non mi sento. Otras obras serán su Allegreto Cappricioso, capriccio de bravura y Gran allegro de concierto "A la Mendelsohn".

Escribió acerca de fantasías sobre temas de óperas de autores famosos, dentro de las que sobresalen La sonámbula, Beatrice di tenda y Norma de bellini, La straniera y lucia de Lammermoor de Donizetti y I puritani de Verdi. También posee sus tres grades duetos para contrabajo, los cuales escribió cuando aún era estudiante, dedicados a su profesor Luigi Rossi. En su repertorio para contrabajo solista con acompañamiento de orquesta están su Concierto No 1 en Fa# menor, Concierto No 2 en Si menor y su Concierto para dos contrabajos subtítuloado "Pasione amorosa".

En España está Mariano Rodríguez de Ledesma con una obra para contrabajo con acompañamiento de cuerdas compuesta el 1839, Ramón Carnicer con su capricho para contrabajo y piano, Valentín Zubiaurre con una Pieza para contrabajo y orquesta de cuerda y el compositor más sobresaliente del siglo XIX en España Pedro Valls, con obras como: Cuatro fantasías, una de ellas subtítuloada

homenaje a Bottesini, un Concierto en La menor, dos Tarantellas, un Tema con variaciones, una Romanza, Una Suite andaluza, La Colección de cuatro juguetes para contrabajo y piano, Sorpresa, Humoresque y La espiritosa.

Ya al final de este periodo nos encontramos con Sergei Koussevitzky y Adolf Mises quienes nacieron a finales de este periodo, y llegaron a ser también parte del siglo XX. En el repertorio de Koussevitzky tenemos su gran obra, Concierto para Contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor (escordatura), y luego algunas obras pequeñas como, Valse miniature Op. 1, No 2, Chanson Triste Op. 2, Humoresque Op. 4 y el Andante Op. 1. Y en las obras a destacar de Mises estarían sus sonatas, Sonata No 1 en La menor, Sonata No 2 en Mi menor y su concert-Polonaise.²

²Fuente: [En línea] [citado en julio del 2017] Almenara, Francisco Javier. EL CONTRABAJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Cap. Tres. <https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>.

2.3. COMPOSITORES Y OBRAS PARA EL PROYECTO.

A continuación se mencionarán cada uno de los compositores para el contrabajo solista de la época que fueron seleccionados para el recital. Se mencionan cada una de sus biografías y la obra elegida de dicho compositor con un respectivo análisis musical.

2.3.1. Tarantela, Giovanni Bottesini

2.3.2. Biografía, Giovanni Bottesini

Imagen 1. G. Bottesini



Fuente: [en línea] Disponible en internet:
<http://www.associazionebottesini.com/EN/giovanni-bottesini/>

Crema, 1821- Parma, 1889. Realizó sus estudios en Milán estando bajo la dirección de Luigi Rossi, completando así sus estudios en piano, teoría musical y composición con los profesores Ray y Vaccai. En 1839 terminó sus estudios donde aprobó un examen presentando una sinfonía y una fantasía para contrabajo que él mismo compuso.

Después de varios años durante los cuales se presentó en algunos de los principales teatros de Europa, en el año de 1846 inicia una gira dirigiéndose hacia América como concertista junto con el violinista y pianista Ardi. Al regresar a Italia, se mantiene activo como concertista. Fue también director de la orquesta del teatro italiano de París y luego creó en la ciudad de Florencia la “SOCIETA DEL QUARTETTO” culminando una nueva temporada de conciertos por toda Europa.

En 1871 en la ciudad de Londres, crea la ópera buffa “Ali Baba” y a finales de ese mismo año para el mes de diciembre se encarga de dirigir en la ciudad de El Cairo el estreno de Aida de Verdi, donde obtuvo un gran éxito. Su vida de concertista seguirá hasta el año en que se retira, 1886, y llega ser Director del conservatorio de Parma y tres años después muere.

Dentro del repertorio que Bottesini compuso se encuentran grandes obras de tipo sinfónico y teatral, pero es en el repertorio para contrabajo solista con acompañamiento de piano u orquesta, música concertante y de cámara donde posee un mayor número de obras.³

³ Fuente: [En línea] [citado en julio del 2017] Almenara, Francisco Javier. EL CONTRABAJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Cap. Tres. <https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>.

2.3.3. **Análisis de la tarantela:** En este análisis se darán a conocer algunos aspectos morfo-sintácticos de la obra y para esto se abordarán aspectos de tipo melódico, rítmico y métrico, armónico, fraseológico, textural y estructural, los cuales brindarán una perspectiva general de la obra⁴.

Inicia con una introducción por parte del piano escrita en compás de cuatro cuartos, que precede la entrada del contrabajo solista quien tiene una cadencia. En esta introducción, el compositor utiliza un recurso compositivo conocido como “*octavas de llamada de atención*” y tiene un carácter cadencial. La introducción va hasta el compás 14, donde comienza el contrabajo solista con un pequeño puente hacia la cadencia del compás 17 como lo muestra la siguiente figura.

The image shows a musical score for the introduction of the tarantela, measures 10-17. The score is in 4/4 time and features piano accompaniment and a solo bassoon. A red circle highlights a note in the bassoon part at measure 10. A green arrow points to a note in the piano part at measure 10. A blue arrow points to a cadenza in the bassoon part at measure 17. A green arrow points to a note in the piano part at measure 17.

Figura 3. Introducción compás 10-17.

⁴ REIZÁBAL, de Margarita Lorenzo y REZÁBAL de Arantza Lorenzo. Análisis Musical, Claves para entender e interpretar la música. España: 2009. p. 1-253.

La cadenza del contrabajo solista se encuentra construída sobre varios arpeggios, inicia con el arpeggio de Re mayor con séptima de manera descendente y luego hace el mismo acorde pero utilizando saltos de intervalos de terceras, de quinta e intervalos de sexta en forma ascendente, utilizando grupos de fusas como material rítmico. Luego hace una progresión cromática y de saltos de terceras y quintas nuevamente, para darle paso al tema principal de la obra.

Figura 4. Cadenza contrabajo.

Esta obra posee una forma libre⁵, su tonalidad es Sol menor, aunque en la obra se presentan algunas modulaciones transitorias para luego modular de forma permanente. La melodía principal está a cargo del contrabajo solista, y esta melodía es tonal. El tipo de escala utilizada es diatónica menor, y las modulaciones que ocurren son de tipo cromático y diatónico.

⁵ Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música* / Aaron Copland; trad. De Jesús Bal y gay. 2da edición. México: FCE, 1994. Título original *What to Listen for in Music*. ISBN 968-16-4151-5. Pag. 135.

Posee un predominio de intervalos disjuncto y su salto de interés es la tercera. Respecto a su estructura melódica, algunos de sus puntos de reposo se encuentran en los siguientes compases: 25, 29, 37, 41, 45, 49, 53, 62, 73, 77, 81, 85. Posee algunas variaciones melódicas y sus ornamentaciones son notas de adorno de tipología acciacatura. Respecto a las dinámicas, sus motivos melódicos se beben de tocar a manera de crescendo y resaltar muy bien las notas que poseen los sforzatos, lo cual ayuda a mantener el carácter de la pieza. En el tempo muestra en la introducción un Andante mosso, luego una cadenza de parte del contrabajo, que se toca de manera libre a gusto del solista y después muestra un Allegretto que es donde inicia la melodía solista con el piano acompañante. Más adelante, en el compás 89, se disminuye un poco el tempo. Esto demora 28 compases hasta regresar al tempo de Allegretto. Su análisis rítmico métrico muestra que aunque la introducción tiene un tipo de compas 4/4, posee un tipo de compas compuesto 6/8 al momento de iniciar la melodía con el piano acompañante. Por tal razón su unidad de tiempo es negra con puntillo, y su pulso rítmico es la corchea.

Respecto a su análisis armónico, la obra es de contexto tonal por terceras. Su tipología es triádica, con disposiciones cerradas respecto al piano acompañante sus resoluciones son escolásticas. Iniciamos en Sol menor, pero se encuentran modulaciones tanto tonales como cromáticas hasta llegar al compás 162 donde modula completamente a Sol mayor. Por otra parte, su ritmo armónico por lo general es lento.

En los parámetros fraseológicos, tomando como punto de partida la definición de frase de Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal que dice:

“frase; entendida en su acepción más amplia, llamamos frase a una idea musical completa, esto es, que tiene sentido completo. Una frase debe contener una propuesta musical, su desarrollo y una conclusión”⁶, se puede decir que el fraseo de la obra en su gran mayoría es cuadrático, es decir cada frase abarca 4 compases. Como se muestra en la siguiente figura.



Figura 5. Compás 65-77.

Posee una coda que abarca los 11 últimos compases de la obra, que se aprecia a continuación.



⁶ REIZÁBAL, de Margarita Lorenzo y REZÁBAL de Arantza Lorenzo. Análisis Musical, Claves para entender e interpretar la música. Edit. BOILEAU. España: 2009. p. 141-143.

Figura 6. Compás 188-199.

La presentación de los acordes por el piano acompañante en su gran mayoría es acordal, y según el ritmo armónico es ligero. Puede entenderse dentro de dos texturas tímbricas, una que es la solista acompañante y la otra camerística.

2.3.4. Sonata No. 2 Op. 6 en mi menor (afinación de escordatura) I-II Movimiento

2.3.5. Biografía, Adolf Misek.

Imagen 2. Adolf Misek



Fuente: [en línea] [citado en julio del 2017] disponible en internet:
https://www.radioteka.cz/detail/CRo_xml_12505555/Adolf-Misek-Kvintet-pro-dvoje-housle,-violu,-violoncello-a-kontrabas-Es-dur

Compositor, director y contrabajista nacido en Modletín (Checoslovaquia). Dirigió el coro y la orquesta de Viena y tocó con la Orquesta de la Opera de de esta

ciudad. Fue discípulo de Franz Simandl, que durante la época de Misek estuvo asociado al conservatorio de Viena. Más tarde regresaría a Bohemia. Desde 1920 hasta 1934 vivió y trabajó en Praga donde desarrolló su carrera como solista en el teatro nacional. En el siglo XIX, el repertorio de contrabajo estaba compuesto casi exclusivamente de música ligera. Misek, que había tocado el contrabajo en orquesta, rompe con la tradición y escribe composiciones que otorgan al contrabajo un lugar importante en la música de cámara. Sus sonatas pertenecen a la gran tradición romántica de Brahms y Dvorak⁷.

2.3.6. Análisis primer movimiento. Con fouco: Este primer movimiento se encuentra en la tonalidad de Mi menor y aunque a lo largo del movimiento se encuentran algunas modulaciones, su final es también en Mi menor. A nivel melódico posee una organización tonal con un predominio de los grados tonales. Maneja un tipo de escala diatónica menor, modulaciones diatónicas y cromáticas aunque en su mayoría son cromáticas. Muestra un perfil melódico con un predominio de intervalos por movimiento conjunto en donde sus saltos de interés son de tercera. Tiene una tipología de adorno que son el trino y el mordente.

Mirando su perfil rítmico métrico, muestra un compás tres cuartos donde su unidad de tiempo es la negra y su pulso rítmico es la corchea. El ritmo, junto con la métrica, tienen que oscilar a cierta velocidad (140 o 150 pulsos por minuto) para que el carácter no se vea afectado.

⁷ Fuente: [en línea]. [citado en julio del 2017]. Disponible en: [http://www.classicalplanet.com/magister/resultsSearch.html?method=results&locale=es&selection\(work\)=236&selection\(composer\)=89&selection\(instrument\)=8#](http://www.classicalplanet.com/magister/resultsSearch.html?method=results&locale=es&selection(work)=236&selection(composer)=89&selection(instrument)=8#)

En su análisis armónico, el estudio de los acordes que maneja es tonal con una tipología triádica. Respecto al manejo de los acordes por el piano acompañante, posee resoluciones escolásticas.

Dentro de sus modulaciones se pueden mencionar algunas como: Sol mayor, Si menor, Mi bemol mayor, Mi mayor, Re mayor y Fa mayor. Su pulso armónico es lento, un claro ejemplo de esto se encuentra en los primeros compases de este movimiento.

El análisis fraseológico muestra que la organización interna de sus frases, teniendo en cuenta la definición de frase que se mencionó anteriormente, es irregular y asimétrica. Un claro ejemplo de esto son las primeras frases que se encuentran al inicio del movimiento. No posee ninguna introducción, y tiene una coda ubicada en los últimos 11 compases del movimiento. También cabe mencionar que dentro del movimiento se encuentran algunos puentes que conectan cada uno de los temas melódicos que propone este primer movimiento.

Su análisis textural indica que este primer movimiento tiene una melodía homofónica, es decir melodía con acompañamiento. Según lo armónico tiene organización escalística tonal, su textura tímbrica puede ser entendida como solista acompañante o camerística.

Posee una forma sonata en la que se encuentra:

Tabla 1. Estructura del primer movimiento de la Sonata No 2 de Misk.

Exposición	Desarrollo	Re- exposición
-------------------	-------------------	-----------------------

A	b	C	D	A	B
----------	----------	----------	----------	----------	----------

Dentro la exposición se encuentran dos secciones, A Y B. La sección A, abarca desde el compás 1 hasta el 46, luego sigue un puente de 8 compases que conectan a la parte *b*, que abarca del compas 55 hasta el compas 94, donde se llega a otro puente que consta de cuatro compases que llevan hacia la parte del desarrollo.

Dentro del desarrollo se encuentran otras secciones que se nombran como C y D en donde C inicia desde el compás 99 abarcando hasta el compás 146, y nuevamente se llega a otro puente que se mantiene durante cuatro compases para conectar con la siguiente sección que es D, partiendo esta última desde el compas 151 hasta el compas 206, y luego otro puente que conecta hacia la re-exposición, con una duración de 4 compases.

En la re-exposición nuevamente se repite la parte A de la exposición pero con una pequeña variación en la parte final antes de llegar a un puente que conecta con otra sección a la que se le dio el nombre de *b*. Aquí se espera que el contrabajo como solista siga con la melodía de esta sección, pero la melodía pasa a ser llevada por el piano, el cual después de 8 compases se la vuelve a entregar a el contrabajo. Este retoma su papel solista pero solo por otros 8 compases, y nuevamente la melodía va hacia el piano. Es una conversación entre el piano y el Contrabajo en donde intercambian sus roles, la cual llega hasta el compás 300, donde se encuentra nuevamente un puente que conecta con una sección que se

llamara B. Aquí se repite el mismo motivo rítmico de la sección C perteneciente al desarrollo pero en otra tonalidad.

Una vez más ocurre un tipo de intercambio de papeles entre el contrabajo y el piano. El material que toca el contrabajo se cambia para el piano. Ya en la conclusión de este movimiento se llega a una coda, la cual le da un furioso y marcadísimo final a este primer movimiento.

2.3.7. Análisis del segundo movimiento, andante: En el análisis melódico de este segundo movimiento se encuentra que la organización escalística es tonal, con un predominio de modulaciones cromáticas en su mayoría, y su predominio de intervalos es conjunto.

Mirando ya su análisis rítmico métrico, inicia con un compas de dos cuartos, posteriormente pasa a un compas de doce octavos y luego regresa al dos cuartos. Su pulso rítmico en el primer dos cuartos es la corchea, pero su tempo es la negra. En el compás doce octavos su pulso rítmico es de corchea, pero el pulso del compas sigue siendo negra con puntillo. Posee algunas hemiolas de dos contra tres y cuatro contra seis, y también las de corchea con puntillo semicorchea, contra tresillos de corchea.

En su parte armónica tiene una tipología de acordes organizados por terceras en su gran mayoría, con disposiciones abiertas. Presenta modulaciones cromáticas, como por ejemplo Si bemol menor. El ritmo armónico de la obra generalmente es lento.

Respecto a su análisis fraseológico, posee frases de tipo cuadrático, es decir, maneja frases de cuatro compases en su gran mayoría. En cuanto a sus elementos estructurales respecto a lo fraseológico, tiene una introducción de 16 compases, presenta algunos puentes y una coda al final del movimiento.

La parte del análisis textural muestra que posee una melodía homofónica y su textura rítmico-métrica es mono-rítmica en cada una de sus secciones. Su textura armónica es tonal, utiliza una presentación de acordes de una manera desglosada, es decir, en forma de arpeggios y su textura tímbrica podría considerarse solista o acompañada.

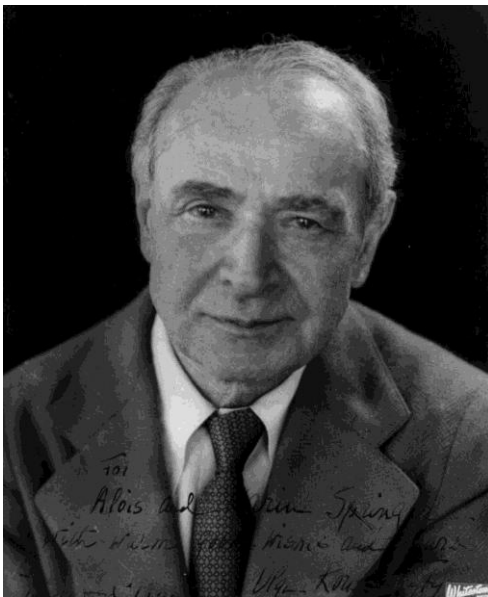
Este movimiento posee una forma libre, con una introducción en los primeros 16 compases que muestran parte del motivo de la melodía con la que inicia el contrabajo. Después de esta introducción inicia el contrabajo solista con una sección, a la cual se le asignará la letra A.

Luego se encuentra otra sección denominada con la letra B. Después de esta sección que termina en el compás 76, se encuentra un cambio de compás de dos cuartos a doce octavos y es aquí donde inicia otra sección que será C, con algunas secciones pequeñas en las que ocurre un cambio de roles entre el contrabajo y el piano, en donde el contrabajo presenta un tema y luego el piano presenta el mismo tema pero con algunas variaciones. Se mantienen así hasta regresar al mismo tipo de compás del inicio del movimiento, es decir dos cuartos, llegando a otra sección que será A'. Aquí el contrabajo presenta la melodía que expuso el piano en la introducción y luego retoma elementos de la melodía de la parte A pero con algunas variaciones. Esto se mantiene hasta llegar a una coda que marca el final del movimiento.

2.3.8. Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor Op. 3, Sergei Koussevitzky (Reducción para piano)

2.3.9. Biografía, Sergei Koussevitzky.

Imagen 3. KOUSSEVITZKY



Fuente: [en línea] Disponible en internet: <https://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=pv&GRid=6449882&PIpi=251387>

Vishny-Volotchok, 1874- Boston, 1951. Contrabajista y director de orquesta ruso-americano. Nació en una familia judía y pasó su niñez en Vyshni Volochok, en el Oblast de Tver, pueblo situado a unos 250 km al noroeste de Moscú. Sus padres fueron músicos profesionales que le iniciaron en el violín, violoncello y piano. A los 14 años recibió una escolaridad en el instituto Músico-Dramático para estudiar contrabajo y teoría musical. Llegó a dominar muy bien el contrabajo, uniéndose a la Orquesta del Teatro Bolshói a los veinte años, y sucediendo a su maestro como contrabajista principal a los veintisiete.

En 1901 hizo su debut como solista en Moscú, y ganó la ovación de los críticos por su primer recital en Berlín en 1903. En 1908, hizo su debut profesional como director de orquesta, alquilando y dirigiendo un concierto con la ORQUESTA Filarmónica de Berlín. Al año siguiente fundó su propia orquesta en Moscú y se lanzó al negocio de la edición de música, creando su propia compañía y comprando los catálogos de los compositores más destacados de su tiempo.

Entre 1909 y 1920 se forjó una reputación como brillante director en Europa. Después de la Revolución Rusa de 1917, regresó a su patria por un breve lapso para dirigir la Orquesta Sinfónica Estatal de Petrogrado. En 1920 se estableció en París, donde organizó los "Conciertos Koussevitzky", presentando obras nuevas de Prokófiev, Stravinski y Ravel. En 1924 se trasladó a los Estados Unidos, obteniendo la nacionalidad en 1941. Fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Boston en 1924, comenzando una época dorada para el conjunto que siguió hasta 1949.

Con la Sinfónica de Boston hizo numerosas grabaciones, algunas de las cuales están actualmente disponibles en CD. Entre sus estudiantes y protegidos más distinguidos estuvieron Leonard Bernstein y Sarah Caldwell. En 1922, Koussevitzky encargó a Maurice Ravel el que sería uno de los mejores y más populares ejemplos de orquestación del repertorio, la transcripción de la suite para piano Cuadros de una exposición (1874) de Modest Músorgski. Fue estrenada por la Sinfónica de Boston en 1923, y rápidamente se convirtió en la orquestación más famosa y celebrada que se haya realizado. El director Arturo Toscanini, que aparentemente no tenía gran entusiasmo por la música rusa del siglo XIX, consideró la versión de Músorgski-Ravel como el mejor ejemplo de orquestación jamás realizado, dirigiendo y grabando la obra.

Koussevitzky siempre dio gran apoyo a la música contemporánea, encargando muchas obras a destacados compositores. Para el cincuentenario de la Orquesta Sinfónica de Boston encargó el Concierto para piano de Ravel, la Segunda Rapsodia de Gershwin, la Sinfonía No 4 de Prokófiev (que luego fue revisada por el compositor), la Música Concertante para Cuerdas y Metales de Hindemith, el Concierto para Orquesta de Béla Bartók y la Sinfonía de los salmos de Igor Stravinski, además de obras de Roussel y Hanson.

En 1942 creó la fundación Koussevitzky para encargarse e interpretar nuevas composiciones, entre ellas la ópera Peter Grimes de Britten⁸.

2.3.10. **Análisis del primer movimiento, allegro:** Este concierto fue compuesto con la colaboración técnica del también contrabajista Reinhold Gliere. El concierto desafía al intérprete, ya que presenta frases extensas y fragmentos con una dificultad técnica debido a la velocidad y precisión que dichos pasajes requieren. Lo curioso de este concierto es que está escrito en un solo movimiento, como lo describe Francisco Javier Almenara en su libro, *el contrabajo a través de la historia*:

“su peculiaridad es que está escrito en un solo movimiento muy extenso que, aunque aparece dividido en tres que atienden a las definiciones de, Allegro-Andante - Allegro, bien podrían traducirse en un esquema A-B-A.”⁹

Koussevitzky también tiene influencia de los estilos de la ópera y obras vocales de la época que manejaban países como Francia y Alemania.

⁸ Fuente: Texto extraído de: [en línea]. [citado en Julio de 2017] [http://www.classicalplanet.com/magister/resultsSearch.html?method=results&locale=es&selection\(work\)=450&selection\(composer\)=149&selection\(instrument\)=8#](http://www.classicalplanet.com/magister/resultsSearch.html?method=results&locale=es&selection(work)=450&selection(composer)=149&selection(instrument)=8#)

⁹ Fuente: [En línea] Almenara, Francisco Javier. El contrabajo a través de la historia. Cap.IV. <https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>.

El primer movimiento Allegro, escrito en forma binaria, inicia con una introducción orquestal (piano acompañante). Seguida con una cadencia desarrollada sobre el acorde de mi menor (Scordatura de fa# menor) para darle paso al tema principal.

Compases 7-10.

SERGE KOUSSEVITZKY, Op. 3

Allegro

— Notas importantes
— Arpeggio conector

Figura 7.

La grafica anterior muestra el primer recitativo el contrabajo, el cual ejecuta a manera de una cadencia en la que se resaltan las notas de mayor importancia (color anaranjado) debido a que estas se encuentran en las partes extremas de la frase que sería un Si natural, con el cual se inicia la frase y desde este se desciende dos octavas hasta llegar a otro Si natural, estas y las otras notas de pertenecientes al acorde de Mi menor (C# en escordatura) Mi y Sol, serian las de mayor importancia. Esta funciona como una contestación a la introducción hecha por el acompañamiento y funcionando también, como dominante de la tonalidad original en mi menor, que es el Si, generando que esta nota sea de mayor importancia en este fragmento.

Después ocurre una respuesta del acompañamiento y entra de nuevo el contrabajo, haciendo referencia entonces al sexto grado de la tonalidad y a través

de una sucesión de notas cromáticas, precedida de un acorde con séptima ejecutado por el acompañamiento, llega a lo que constituye el primer tema de la obra.

Compases 21-40.

The musical score for measures 21-40 is presented in four systems. The first system is marked 'Alla breve' and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic line with a fortissimo (*f*) dynamic and includes fingering numbers (1, 3, 3, 2, 2, 4). The third system shows the melodic line with a fortissimo (*f*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic, with various fingering numbers. The fourth system is a single line of music.

Figura 8.

Esta primera frase posee cambios importantes. Primero, dado por la indicación, *Alla Breve*, dicha indicación nos da a entender que tanto el Tiempo y la sensación métrica sufren un cambio. En vez de pensar la sensación métrica en cuatro cuartos se piensa en una métrica de dos medios. La frase se mantiene en Em.

En esta parte, la melodía que tiene el solista está compuesta a partir de grados conjuntos y exige que el intérprete conecte de forma muy sutil cada una de las notas. Además debe ir generando un crescendo progresivo, el cual debe llegar hasta el final de la frase y terminarla sin ningún decrescendo debido a que inmediatamente el acompañamiento inicia con el siguiente tema.

Compas 40.

— Final de frase, contrabajo
— Inicio tema, acompañamiento

Figura 9.

A continuación encontramos la siguiente frase del contrabajo basada en el motivo de la primera frase pero ahora sobre el sexto grado, C mayor, de la tonalidad. Después que expone una vez más el motivo, inicia una sucesión de variaciones del motivo con el objetivo de llegar al compás 61, donde se encuentra un puente construido sobre tresillos, los cuales a su vez inician sobre arpeggio con bordados.

Compas 59-62.

— Arpeggio D menor

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef, 4/4 time, with markings 'rit.' and 'a tempo'. The bottom staff is in treble clef. Red circles highlight specific notes in both staves, corresponding to the 'Arpeggio D menor' legend.

Figura 10.

En este pasaje se deben resaltar los arpeggios e ir realizando un crescendo en cada una de las pequeñas frases que se encuentran dentro de este fragmento. Luego sigue otro pasaje similar, pero construido sobre semicorcheas, en el que como en el pasaje anterior, se mantiene un juego de crescendo y decrescendos hasta el final del pasaje dándole importancia a cada una de las notas iniciales de cada grupo de semicorcheas, como se muestra en la siguiente figura.

Compas 68-77.

The image shows a musical score for five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with several notes circled in red. The second staff is in alto clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, containing a rhythmic accompaniment with notes circled in red. The third staff is in alto clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, also with a rhythmic accompaniment and notes circled in red. The fourth staff is in alto clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, featuring a dense texture of notes with a *ff* dynamic marking and a *p cresc.* marking. The fifth staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, showing a melodic line with a *fff* dynamic marking and a 4-measure rest at the end. A legend below the staves indicates that the red circles highlight notes to be emphasized.

— Notas a resaltar.

Figura 11.

Así se va preparando la entrada hacia el segundo tema del concierto, precedido del acompañamiento y de un breve material cromático del contrabajo, llegando a la exposición del nuevo tema contrastante, el cual se encuentra en el compás 86. Este nuevo tema propone una melodía en la cual los movimientos cromáticos y grados conjuntos están presentes todo el tiempo. También es necesario, saber manejar las dinámicas presentes a lo largo de la melodía, como los crescendos y decrescendos para poder llegar al fortísimo que indica la partitura, situado en el compás 118 en donde llegamos a la nota Mi, que se convierte en el punto donde el tema alcanza un punto de clímax. Y es también desde este punto donde la melodía, en los siguientes compases empieza a decrecer hacia el compás 128 donde se encuentra una coda final de dobles cuerdas, como lo muestra la siguiente gráfica.

Compas 117-131.



-  Coda dobles cuerdas.
-  Nota climax.

Figura 12.

Llegando así a un final complejo y exigente para el intérprete debido a la utilización de dobles cuerdas haciendo intervalos de terceras, de quinta y sexta menor. Para la realización de estos dos últimos intervalos se requiere hacer extensiones que permiten realizarlos de manera rápida, y resaltar las notas superiores de este fragmento debido a que estas notas van formando un tipo de melodía ascendente que lleva hacia la nota Mi. Figura 9.

Compas 128-139

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a series of chords, with red double-headed arrows pointing to the first and second notes of each chord. A dynamic marking 'f' is placed below the first measure. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, showing a melodic line with red double-headed arrows pointing to specific notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, featuring a series of chords with green double-headed arrows pointing to the first and second notes of each chord. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, showing a melodic line with green double-headed arrows pointing to specific notes. Below the staves, there is a legend: a red double-headed arrow and a green double-headed arrow, followed by the text 'Notas a resaltar.'

Figura 13.

En el compás 136 se vuelve a repetir el motivo de las dobles cuerdas pero con la diferencia que ya no están ligadas las dos primeras de cada grupo de semicorcheas. Luego en los compases 142 a 144 ocurre una conversación importante entre el acompañamiento y el contrabajo en el cual se forma un arpeggio marcando así el final de este primer movimiento.

Compas 142-144.



Figura 14.

Seguido de una melodía realizada por el acompañamiento cuya función es conducir hacia el segundo movimiento.¹⁰

2.3.11. **Análisis segundo movimiento, andante:** Este segundo movimiento, Andante, posee un marcado lirismo y a su vez está estructurado de forma A-B-A', con una pequeña introducción al inicio.

Tabla 2. Estructura del II Movimiento del concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor de Koussevitzky.

¹⁰ Fuente: [En línea] [citado en julio del 2017].

El contrabajo romántico: análisis del concierto para contrabajo y orquesta Op. 3 en FA sostenido menor de Sergei Koussevitzky. Fuente Online: [En línea] disponible en: <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/4568/1/tesis282.pdf>.

Introducción	A	B	A'	coda
Compas 1-3	Compas 4-31	Compas 32-48/ 49-69	Compas 70-90	91-103

se encuentra en la tonalidad de Sol mayor (La mayor scordatura) y como ya se había mencionado anteriormente, se encuentra conectado al primer movimiento, no solo por la indicación *Attaca* que se encuentra en la partitura, sino también por la manera armónica, la cual podemos ver claramente en el penúltimo compas del primer movimiento, donde hay una sucesión de acordes de séptima con relación hacia la tónica, y es ya en el ultimo acorde de dominante con séptima donde su objetivo es el de resolver a un Sol mayor. Figura 11.

Compas 1-4.

— Acorde Sol mayor

Figura 15.

Al momento en el que se llega al acorde de Sol mayor, inicia la exposición del tema de este segundo movimiento a cargo del contrabajo y se establece la nueva tonalidad.

La primera parte de este segundo movimiento empieza con una introducción que se conforma por un grupo de acordes con séptima, mencionados anteriormente. Luego sigue una melodía en Sol mayor, que está construida por corcheas y moviéndose ligeramente por grados conjuntos. El acompañamiento se mantiene permitiéndole una mayor expresividad al intérprete al momento de estar tocando esta melodía. Que inicia desde el compás 4 al 23.

Otro aspecto a tener en cuenta en este movimiento, es el de estar atento a la ejecución exacta de los silencios presentes en la melodía, ya que estos crean y dan impulso a cada entrada del solista. Estos se encuentran a lo largo de toda la melodía de la parte A, y un claro ejemplo lo podemos encontrar en el compas numero 19. Figura 12

Compás 19-20.



Figura 16.

La figura 12 nos muestra el silencio del cual se hablaba anteriormente en donde se encuentra al mismo tiempo con el acompañamiento. Aquí el solista después de este silencio toca un motivo melódico, que inicia en un Mi, el cual se debe tocar con dramatismo, una de las características que marcan a este segundo movimiento.

Para llegar a este punto después del inicio de la parte solista del contrabajo, se va generando un crescendo hasta llegar al punto donde encontramos un fortísimo. Aquí se vuelve a repetir una estructura melódica, de los compases 11-13, lo que genera que se reafirme lo expuesto anteriormente pero con mayor intensidad. Figura 13.

Compas 4-26.

The image shows a musical score for Kontrabass, measures 4-26. The score is in 2/4 time and features a tempo marking of 'Andante'. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems, with the second system marked 'II'. The tempo 'Andante' is written above the first system. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The score is annotated with red circles and arrows. A red arrow points down to the first measure of the first system, and another red arrow points up to the first measure of the second system. Two red circles highlight specific melodic phrases in the first and second systems.

Figura 17.

La parte B de este movimiento está construida por dos frases grandes contrastantes. La primera se conforma de semicorcheas y está en Do mayor. Y luego de esta secuencia de semicorcheas la transporta a Re mayor. Luego va

dirigiéndose a una sección de arpeggios, los cuales van de forma ascendente llegando así a un punto en donde la afinación y el buen manejo del arco juegan un papel muy importante porque se llega a grupos de tresillos formados por octavas consecutivas que se encuentran de forma ascendente. Aquí se debe tener claridad en resaltar la nota más aguda ya que dichas octavas forman dos voces y se debe dar una diferenciación entre estas.

Compas 42-46.



— Octavas en forma ascendente.

The image shows a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a fortissimo (ff) dynamic. A red oval highlights a triplet of eighth notes in the first measure, which are an ascending octave. The notes are G4, A4, and B4. The rest of the score consists of various rhythmic patterns and rests.

Figura 18.

Después de este pasaje se llega a una sección donde se encuentra una melodía en el registro grave del contrabajo. Todo este tiempo el solista ha venido tocando en el registro agudo del instrumento, pero ahora toma importancia el grave. Este motivo melódico marca el final de la segunda parte de este movimiento, por lo tanto se requiere que el solista mantenga un sonido potente para que se pueda resaltar y no se vea opacado por el acompañamiento.

Compas 59-66.



Figura

19.

La figura anterior muestra el motivo melódico del cual se habla anteriormente mostrando este motivo del contrabajo sobre su registro grave. Así termina la parte B de este segundo movimiento.

La tercera parte de este movimiento inicia con una re-exposición del tema de la primera sección, pero solo en la parte solista ya que el acompañamiento posee algo muy diferente a lo que hace en la primera sección.

Compás 4-5.



Acompañamiento
primera parte.

Figura 20.

La grafica anterior muestra el acompañamiento, donde marca solamente acordes en cada uno de los tiempos. Pero en la tercera parte donde se vuelve a re-exponer la melodía ya no muestra una marcación de simple acordes, si no que aparece una nueva textura, formando arpeggios con semicorcheas partiendo de su función tonal. Como lo muestra la siguiente figura 17.

Compás 70-71.

Acompañamiento
Tercera parte



Figura 21.

Para la finalización de este movimiento, se llega a un tema escrito en armónicos, dando paso a la introducción del primer movimiento. En la siguiente figura es señalado dicho pasaje de armónicos que abarca los compases del 91 al 103.

Compás 86-103.



Figura 22.

2.4. ALGUNAS SUGERENCIAS TÉCNICAS.

Cada una de las obras que se analizaron anteriormente posee algunos fragmentos o pasajes que presentan un nivel notable de dificultad para el estudiante al momento de ser abordados. A continuación se presentarán algunos de estos fragmentos y se darán algunas sugerencias para ser ejecutados. Cabe resaltar que estas sugerencias buscan que el estudiante o ejecutante encuentre en ellas una opción que podrá servirle de ayuda al momento de enfrentarse a dichos pasajes o fragmentos de cada obra musical expuesta en este trabajo.

2.4.1. Tarantella de G. Bottesini.

Pasaje 1. Cadenza

The image displays a musical score for the Cadenza of the Tarantella by G. Bottesini. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It is divided into three systems. The first system is marked 'Andante' and includes a triplet of eighth notes. The second system is marked 'p' (piano) and contains several technical annotations: a red bracket highlights a group of notes, a green bracket highlights another group, and two blue arrows point to specific notes. Two red circles highlight specific notes in the second system. The third system is marked 'presto' and features a blue bracket spanning the entire system, with a blue arrow pointing to the beginning of the system. The word 'Cadenza' is written above the first system.

Figura 23.

Sin duda alguna, esta cadenza representa un gran desafío para el intérprete debido a que utiliza muchos armónicos y requiere por parte del ejecutante una agilidad muy alta. Se recomienda que al momento de enfrentar este pasaje se tengan ante todo claras cada una de las digitaciones y arcadas (mirar anexos) para lograr una buena ejecución de los sonidos. También se deben establecer varias “secciones” (ver figura 23). En la figura se muestran distintas secciones, las cuales se deben iniciar siempre con un tipo de acelerando hacia el final de cada sección. También se recomienda conocer muy bien cada una de las ubicaciones de los armónicos.

Pasaje 2. Compás 165-181.

The image shows a musical score for two staves, likely violin and viola. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in G major and 4/4 time. The violin part features a melodic line with many natural harmonics, while the viola part provides a rhythmic accompaniment with many natural harmonics. The score is divided into two systems. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a red arrow pointing up to the first measure. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'p', and a red arrow pointing down to the second ending in the first system.

Figura 24.

Este fragmento posee unas dobles cuerdas en las cuales siempre se mantiene la cuerda G sonando, mientras que se va ejecutando la voz superior en la cuerda D, se recomienda mantener un equilibrio en estas dos voces y que la voz de abajo no esté sobre la voz superior ya que esto se puede presentar debido a que la cuerda

G se encuentra sonando constantemente. Para evitar esto es aconsejable que la voz baja se haga con poco arco.

2.4.2. Primer movimiento de la Sonata en E menor de Adolf Misek.

Pasaje 1. Compás 119-134.

Figura 25.

Se hace referencia en los compases donde se presentan una escala de La menor melódica en forma ascendente y Si locrio con sexta aumentada, que en realidad es una escala de La menor armónica ejecutada desde el segundo grado. Estas se deben iniciar con poco arco iniciando hacia abajo, e ir crescendo a medida que se avanza sobre la escala. Esto se repite dos veces, y es recomendable que estas escalas se hagan en la posición sobre la que se encuentra y no sobre la cuerda. Ver anexos.

Pasaje 2. Compás 151-164.

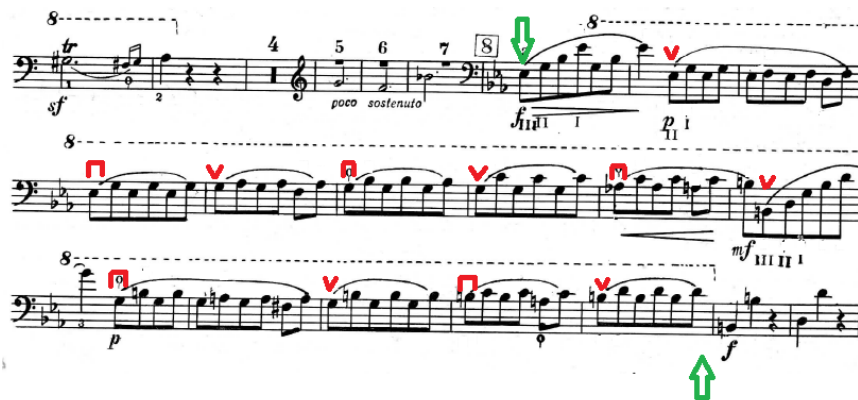


Figura 26.

En este pasaje se debe tener un muy buen dominio sobre el arco debido a que el contrabajo hace un tipo de acompañamiento, mientras el piano hace una melodía. El arco debe iniciar desde el talón, es decir la parte baja del arco. Se recomienda que al momento de llegar a este pasaje se tome de una manera lenta y concisa, es decir, tener bien clara la figuración rítmica y sobre todo la afinación de cada uno de los intervalos y los dos arpeggios que se presentan en este pasaje. Algunos de estos intervalos se forman sobre las cuerdas de G y D, y se recomienda que cuando se llegue a ellos se resalte un poco más la voz superior del intervalo.

Pasaje 3. Compás 207-210.



Figura 27.

En estos cuatro compases se retoma el arco al talón y la siguiente sucesión de notas se hará de forma muy corta y articulada haciendo un crescendo hacia el clímax de este fragmento, y en sus últimas cuatro notas se hará un tipo de rallentando, ya que lo que sigue es la re-exposición del tema inicial, que es a donde resuelve el C# que será un D.

2.4.3. Segundo movimiento de la sonata en E menor de Adolf Misesk.

Pasaje 1. Compas 16-17.



Figura 28.

Después de una introducción del piano, se encuentra el inicio del contrabajo solista en donde hace las notas F-F-Eb. Estas tres notas se deben tocar con una dirección del arco hacia la punta del mismo, y haciendo una especie de rallentando, debido a que el motivo de la melodía aún no inicia y estas tres notas son las que se encargan de dar esa entrada al inicio de esta melodía que se da en la nota D ubicada en el siguiente compás.

Pasaje 2. Compás 100-114.

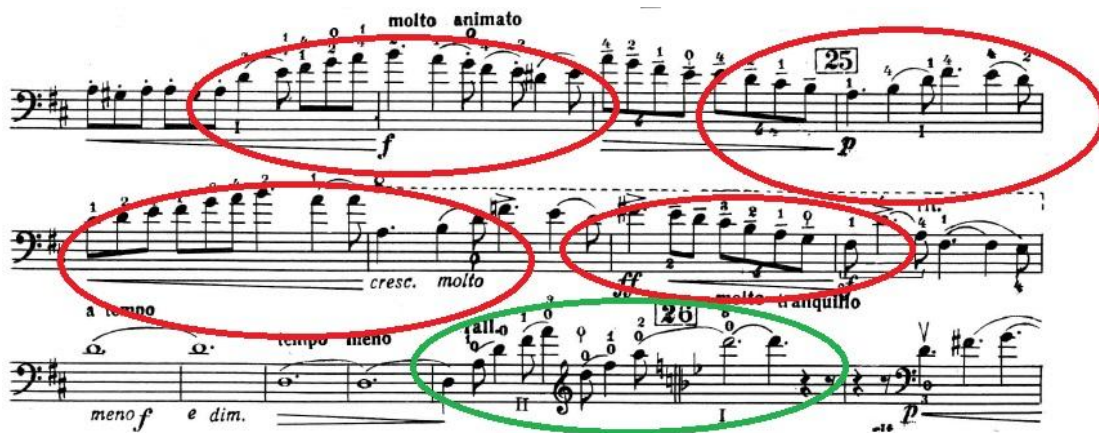


Figura 29.

En esta sección se recomienda estar muy atento a las dinámicas, al pulso y al piano acompañante debido a que el piano lleva también una melodía y mantener un buen equilibrio de las dinámicas crescendo a forte y decrescendo a piano hace que estas melodías se puedan entender. Esto se debe lograr manejando una buena distribución del arco en cada una de las notas que se presentan en esta sección al igual que la presión que se ejerce con el arco sobre las cuerdas.

Pasaje 3. Compás 111-113.



Figura 30.

En este corto fragmento de dos compases se recomienda utilizar poca cerda con el arco e ir direccionando esas notas del arpeggio de D mayor hacia la nota D, la

cual se irá desvaneciendo de forma muy sutil. Las notas, que son armónicos, se deben atacar de una forma muy suave para que el cambio de un sonido a otro apenas se logre notar o en el mejor de los casos no se note.

2.4.4. Primer movimiento del Concierto para Contrabajo y Orquesta de Sergei Koussevitzky

Pasaje 1. Compás 7-10.

The image shows a musical score for Sergei Koussevitzky's Concerto for Double Bass and Orchestra, Op. 3, first movement. The score is written for double bass and includes measures 7-10. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The score is written for double bass. A red circle highlights a specific note in measure 8, and a green circle highlights another note in measure 9. The score is titled 'SERGE KOUSSEVITZKY, Op. 3'.

Figura 31.

En este pasaje se muestra una cadenza por parte del contrabajo que debe iniciarse de una forma imponente. Aquí es importante resaltar las notas pertenecientes al acorde de E menor, y al llegar a la nota más grave, en este caso será Si natural, se debe hacer un tipo de calderón e ir nuevamente en forma de crescendo sobre el arpeggio de E menor hasta llegar a un Si natural, pero ubicado una octava arriba que es donde inicia. Nuevamente se recomienda mantener un buen dominio del arco y la distribución del mismo sobre las notas.

Pasaje 2. Compás 57-69.



Figura 32.

Este juego de tresillos que se presentan en este fragmento se debe de abordar primero: de una forma lenta. Aquí se debe estar consciente de la cantidad de arco que se distribuye sobre cada grupo de tresillos, los cuales están escritos en grupos de dos. En segundo lugar, se debe mantener un control sobre las dinámicas, que son crescendo y decrescendo, ya que siempre el fraseo se encuentra sobre estas dos dinámicas. Se resalta una parte de un compás con la intención de mencionar que en dicho lugar se hace un tipo de rallentando con el fin de dar una mayor expresividad al momento de tocar.

Pasaje 3. Compás 128-144.



Figura 33.

Este fragmento probablemente sea el de mayor dificultad del primer movimiento debido a que maneja dobles cuerdas en registro agudo del contrabajo. Este pasaje se debe abordar de una manera muy lenta para poder tener clara la afinación y digitación de cada uno de los intervalos de los cuales se conforma. Es muy importante manejar un buen control del arco debido a la articulación que pide el fragmento, donde en la primera parte liga las dos primeras semicorcheas y las otras las pide en staccato. En la segunda parte del mismo fragmento se encuentra el mismo juego de dobles cuerdas, pero ahora se hacen todas en staccato. Aquí, a medida que se avanza se debe ir utilizando mas arco e ir hacia la posición de sul ponticello.

2.4.5. Segundo movimiento, Andante: En este movimiento se recomienda que cada fraseo se haga de una forma calmada. No hay prisa en realizar cada uno de los motivos melódicos.

Pasaje 1. Compás 11-14.



Figura 34.

El motivo de este fragmento se encuentra repetido en casi toda la primera parte del movimiento. Se recomienda atacar la primera nota de una forma no tan enérgica y siempre generar un crescendo y decrescendo al final de cada motivo. Esto se logra quitando un poco de presión del arco sobre la cuerda.

Pasaje 2. Compás 86-103.



Figura 35.

Este pasaje se encuentra al final de este movimiento, el cual requiere mucha sutileza al momento de ser tocado ya que está conformado de armónicos. Se recomienda que el arco se encuentre en posición sul ponticello y cada armónico se ataque suavemente, con la intención de unir cada motivo de una manera muy delicada.

3. CONCLUSIONES

Se podría concluir entonces que en el periodo romántico el contrabajo obtuvo un papel muy importante en el campo solista debido a los instrumentistas que surgieron durante la época, en especial Giovanni Bottesini, considerado uno de los mayores exponentes del contrabajo en el campo solista del romanticismo.

La realización de un recital permite al músico mejorar su desempeño instrumental ayudándole a fortalecer su perfil profesional.

El conocer cada uno de los aspectos que conforman una obra musical tales como forma, fraseo y armonía, entre otros, genera en el músico instrumentista una perspectiva mucho más amplia sobre la obra al momento de interpretarla.

Se puede concluir también que el contrabajo posee un repertorio con un alto nivel de dificultad en el campo solista y que manejar este tipo de repertorio como músico, en este caso Contrabajista, juega un papel importante en su carrera como profesional

BIBLIOGRAFIA

ALMENARA FRANCISCO JAVIER. EL CONTRABAJO A TRAVEZ DE LA HISTORIA. [En línea] disponible en: <https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>.

BIOGRAFIA DE ADOLF MISEK. Fuente Online [En línea]: disponible en: [http://www.classicalplanet.com/magister/resultsSearch.html?method=results&locale=es&selection\(work\)=236&selection\(composer\)=89&selection\(instrument\)=8](http://www.classicalplanet.com/magister/resultsSearch.html?method=results&locale=es&selection(work)=236&selection(composer)=89&selection(instrument)=8)

BIOGRAFIA DE SERGEI KOUSSEVITZKY. [En línea] disponible en: [http://www.classicalplanet.com/magister/resultsSearch.html?method=results&locale=es&selection\(work\)=450&selection\(composer\)=149&selection\(instrument\)=8#](http://www.classicalplanet.com/magister/resultsSearch.html?method=results&locale=es&selection(work)=450&selection(composer)=149&selection(instrument)=8#)

BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire. Historia de la música: La música occidental desde la edad media hasta nuestros días. Madrid, Espasa. 1997

COPLAND, Aaron. Cómo escuchar la música / Aaron Copland ; trad. De Jesús Bal y Gay.—2da ed.—México :FCE, 1994. 219 p. Título original What to Listen for Music.

EL CONTRABAJO ROMÀNTICO: ANÀLISIS DEL CONCIERTO PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA OP. 3 EN FA SOSTENIDO MENOR DE SERGEI

KOUSSEVITZKY. Fuente Online: [En línea] disponible en:
<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/4568/1/tesis282.pdf>.

LORENZO DE REIZABAL, Margarita; LORENZO DE REIZÁBAL, Arantza. Análisis Musical, claves para entender e interpretar la música. Editorial de Música BOILEAU.

PLANTINGA, León. La música romántica una historia del estilo musical en la europa decimonónica. Ediciones Akal. S.A. 1992

ZAMBRANO, Raúl. Historia mínima de la música en occidente. —2da ed. México, D.F: el colegio de México, centro de estudios Históricos.

ANEXOS

ANEXO 1. PARTITURA DE LA TARANTELLA DE G. BOTESINNI, CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO.

The image displays a page of a musical score for the Tarantella by G. Botesinni, with piano accompaniment. The score is written in a single system with two staves: a bass staff for the piano accompaniment and a treble staff for the violin. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/8. The score is divided into several sections:

- Andante:** The first section, marked with a tempo of 3/8 and a dynamic of *p*. It includes a *Cadenza* section with complex fingerings and slurs.
- Allegretto:** The second section, marked with a tempo of 7/8 and a dynamic of *p*. It features a series of eighth notes and includes first and second endings.
- poco trattenuto:** The third section, marked with a tempo of 19/8 and a dynamic of *p*. It includes a *poco trattenuto* marking and a *rit.* marking.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*p*, *f*, *pp*). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The page number 3 is visible in the top right corner.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piece in 4/6 time. The score is written on ten staves, with measures numbered 90, 97, 103, 107, 113, 120, 130, 133, and 140. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Key performance instructions include "crescendo" at measure 97, "Ritardando" at measure 103, and "Tento" at measure 130. The score concludes with a double bar line and the word "fine" at the bottom right.

152

158 *crescendo* *f* 8va

164 *calando* *sf* *p*

172 (180) *p*

178 186 *p*

191 (199) *f sf*

204 *sf*

210 (226) *p*

216 (232) *f p*

242 *p*

247 *f ff*

2

tempo giusto rubato

Контрабас

pp

5

8

cresc. poco a poco

f

ff

6

p

8

cresc. poco a poco

7

ff

Tempo I

8

sf

poco sostenuto

8

mf

8

p

9

p

831

11 1

11 1

Detailed description: This is a page of a musical score for double bass, numbered 2. The title is 'Контрабас' (Double Bass). The tempo is 'tempo giusto rubato'. The score consists of ten staves of music, numbered 5 through 9. The key signature has one sharp (F#). The music is written in bass clef. It features various dynamics including piano (pp), piano (p), mezzo-forte (mf), forte (f), and fortissimo (ff). There are several 'cresc. poco a poco' markings. The score includes fingering numbers (1-4) and bowing/playing techniques like 'tr' (trill) and 'V' (vibrato). A 'Tempo I' marking appears between measures 7 and 8. Measure 8 includes the instruction 'poco sostenuto'. The page number '831' is located at the bottom center. The bottom of the page shows the beginning of measure 10, with the number '9' in a box and the dynamic 'p'. The page ends with the numbers '11 1' and '11 1' under the final notes.

Контрабас

tempo tranquillo

poco rit. 14 *p dolce*

pp 15 *p dolciss.*

pp *pizz.* *arco* *poco rit.* 16 *tempo*

pp *pizz.* *arco* *poco rit.* 16 *tempo*

pp *pizz.* *arco* *poco rit.* 16 *tempo*

cresc. poco a poco 17 *pizz.* *arco* *pizz.* *cresc. sempre*

cresc. poco a poco 17 *pizz.* *arco* *pizz.* *cresc. sempre*

mf 18 *tempo stretto* *cresc.* *p* *cresc.* *cresc.*

mf 18 *tempo stretto* *cresc.* *p* *cresc.* *cresc.*

f *ff* *sf* *fff marcato*

e furioso *ff* *ff* *ff* *pesante* *G.P.*

Com. NANO Izquierda

Контрабас

II

Andante cantabile

12 poco rit. a tempo

13 14 15 p II I

8

cresc.

19 rit. a tempo

pp mf

20

affrettando pesante

poco a poco cresc. ff

21

meno f dim. mf dim. P rit. II

22

espress. pp

Animato

mf con affetto

23

Контрабас

mf

24

p

molto animato

pp

f

25

p

cresc. molto

ff

molto tranquillo

a tempo

tempo meno

rall.

26

meno f e dim.

rit.

Tempo I

p

rall.

27

a tempo

p

28

mf

f

p

cresc. poco

29

a poco

ff

meno f

p

morendo ma espressivo

rit.

pizz.

*) Начинать с нижней ноты большим пальцем

ANEXO 3. PARTITURA DEL CONCIERTO PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA
EN FA# MENOR DE SERGEI KOUSSEVITZKY

KONZERT
Kontrabass
I

SERGE KOUSSEVITZKY, Op. 3

Allegro

The score consists of several systems of music. The first system begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It includes a 3-measure rest followed by a 1-measure rest, then a 1-measure rest. The music then begins with a series of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The second system continues with eighth notes and includes a 3-measure rest. The third system features a 1-measure rest, followed by eighth notes, and includes a forte (*f*) dynamic and a *rit.* (ritardando) instruction. The fourth system is marked *Alla breve* and begins with a piano (*p*) dynamic, followed by eighth notes and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth system continues with eighth notes and includes a forte (*f*) dynamic. The sixth system features a 1-measure rest, followed by eighth notes, and includes a forte (*f*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. The seventh system includes a 3-measure rest, followed by eighth notes, and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *rit.* instruction. The eighth system continues with eighth notes and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *rit.* instruction. The ninth system includes a 3-measure rest, followed by eighth notes, and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *rit.* instruction.

Kontrabass

3

f

rit. *a tempo*
mf

poco rit. *a tempo*
p

mf

f

p

f

ff *p cresc.*

fff

6204

Kontrabass

Alla breve

a tempo

