

**EL CONTRABAJO EN LAS DIFERENTES ÉPOCAS DE LA MÚSICA
CLÁSICA Y EN EL JAZZ**

FABIÁN LEONARDO PEÑARANDA MELO

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE MÚSICA
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2004**

**EL CONTRABAJO EN LAS DIFERENTES ÉPOCAS DE LA MÚSICA
CLÁSICA Y EN EL JAZZ**

FABIÁN LEONARDO PEÑARANDA MELO

Tesis de grado para optar al título de Licenciado en Música

Director

**JANUSZ KOPYTKO
Magíster en Artes**

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE MÚSICA

LICENCIATURA EN MÚSICA

BUCARAMANGA

2004

A mi madre.

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa sus agradecimientos a:

Al maestro Janusz Kopytko, profesor de Contrabajo y Director del Proyecto por su sabia manera de guiarme.

A mi familia, mi mamá, Biviana, Ledy y Fabio, por su apoyo a lo largo de mi carrera y de mi vida.

A Jazmín, por su apoyo incondicional.

A Mónica Tobo, pianista acompañante, por su compromiso.

Al maestro Nelson Henry Cruz, Director de la Escuela y demás profesores de la Escuela de Música por sus enseñanzas y colaboración.

CONTENIDO

| | Pág. |
|---|-------------|
| INTRODUCCIÓN | 14 |
| OBJETIVOS | 15 |
| OBJETIVOS GENERALES | 15 |
| OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 15 |
| JUSTIFICACIÓN | 16 |
| 1. GENERALIDADES DEL CONTRABAJO | 17 |
| 1.1 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CONTRABAJO | 17 |
| 1.1.1 Consideración del tamaño del instrumento | 18 |
| 1.1.2 Medidas del Contrabajo | 18 |
| 1.1.3 Partes del Contrabajo | 19 |
| 1.1.4 Altura de las cuerdas | 20 |
| 1.1.5 Arco alemán y francés | 20 |
| 1.1.6 Las cerdas del arco | 21 |
| 2. EL BARROCO MUSICAL | 22 |
| 2.1 LA MÚSICA INSTRUMENTAL DEL BARROCO (1600 – 1750) | 22 |
| 2.1.1 EL Bajo Continuo | 23 |
| 2.1.2 Agrupaciones e instrumentos | 25 |
| 2.1.3 Uso del arco en el Barroco | 26 |
| 2.1.4 Sonata Barroca | 27 |
| 2.2 REPERTORIO DE COMPOSITORES BARROCOS EMPLEADOS EN LA LITERATURA CONTRABAJÍSTICA | 28 |
| 2.3 SONATA EN SOL MENOR DE GEORG FRIEDRICH HAENDEL | 29 |
| 2.3.1 George Friedrich Haendel | 29 |
| 2.3.2 Análisis morfológico de la sonata | 30 |

| | |
|--|----|
| 2.3.2.1 Superficie | 30 |
| 2.3.2.2 Estructura | 31 |
| 3. MÚSICA INSTRUMENTAL DE CLASICISMO (1750 – 1825) | 39 |
| 3.1 GENERALIDADES DEL ESTILO MUSICAL CLÁSICO | 39 |
| 3.1.1 Agrupaciones e instrumentos | 40 |
| 3.1.2 El concierto clásico | 41 |
| 3.1.3 Uso del arco en el Clasicismo | 42 |
| 3.2 REPERTORIO DE COMPOSITORES CLÁSICOS EMPLEADOS EN LA LITERATURA CONTRABAJÍSTICA | 42 |
| 3.3 CONCIERTO EN LA MAYOR DE DOMENICO DRAGONETTI | 43 |
| 3.3.1 Domenico Dragonetti | 43 |
| 3.3.2 Análisis Morfológico del concierto | 45 |
| 3.3.2.1 Superficie | 45 |
| 3.3.2.2 Estructura | 45 |
| 4. MÚSICA INSTRUMENTAL DEL ROMANTICISMO (SIGLO XIX) | 50 |
| 4.1 GENERALIDADES DEL ESTILO MUSICAL ROMÁNTICO | 50 |
| 4.1.1 Agrupaciones e instrumentos | 51 |
| 4.1.2 Uso del arco en Romanticismo | 53 |
| 4.2 REPERTORIO DE COMPOSITORES ROMÁNTICOS EMPLEADOS EN LA LITERATURA CONTRABAJÍSTICA | 54 |
| 4.3 ANDANTE DE SERGE KOUSSEVITZKY | 55 |
| 4.3.1 Serge Alexandrovitch Koussevitzky | 55 |
| 4.3.2 Análisis morfológico de la Miniatura Andante | 56 |
| 4.3.2.1 Superficie | 56 |
| 4.3.2.2 Estructura | 56 |
| 4.3.3 Análisis morfológico de la Miniatura Chanson Triste | 58 |
| 4.3.3.1 Superficie | 58 |
| 4.3.3.2 Estructura | 58 |
| 4.3.4 Análisis morfológico de la Miniatura Chanson Triste | 59 |
| 4.3.4.1 Superficie | 59 |

| | |
|--|----|
| 4.3.4.2 Estructura | 60 |
| 5. EL CONTRABAJO EN EL JAZZ | 63 |
| 5.1 ESTILOS | 63 |
| 5.1.1 1890 Ragtime (o tiempo sincopado) | 63 |
| 5.1.2 Inicio del Jazz 1900 – Nueva Orleans | 65 |
| 5.1.3 1910 Dixieland | 66 |
| 5.1.3.1 Primer aporte del contrabajo al Jazz | 66 |
| 5.1.4 1920 Chicago | 68 |
| 5.1.4.1 Aportes de los contrabajistas al Jazz | 68 |
| 5.1.5 1930 Swing | 68 |
| 5.1.5.1 Aportes de los principales contrabajistas | 69 |
| 5.1.6 1940 Bebop o Reboop | 71 |
| 5.1.6.1 Aportes de los principales contrabajistas | 72 |
| 5.1.7 1950 Cool Bop y Hard Bop | 74 |
| 5.1.7.1 Aportes de los principales contrabajistas | 75 |
| 5.1.8 1960 Free Jazz | 77 |
| 5.1.8.1 Aportes de los principales contrabajistas | 78 |
| 5.1.9 1970 Fusión o Jazz Rock | 80 |
| 5.1.9.1 Aportes de los principales contrabajistas | 81 |
| 5.1.10 1980 Jazz Contemporáneo | 83 |
| 5.1.10.1 Aportes de los principales contrabajistas | 83 |
| CONCLUSIONES | 86 |
| BIBLIOGRAFÍA | 87 |
| ANEXOS | 88 |

LISTA DE FIGURAS

| | Pág. |
|---|-------------|
| Figura 1. George Friedrich Haendel (1685 – 1759) | 29 |
| Figura 2. Sonata en Sol Menor – Tema A - Compás 6 – 13 | 32 |
| Figura 3. Sonata en Sol Menor – Allegro - Compás 1- 4 | 33 |
| Figura 4. Sonata en Sol Menor – Episodio B – Compás 17 al 21 | 34 |
| Figura 5. Sonata en Sol Menor – Episodio C – Compás 21 al 24 | 34 |
| Figura 6. Sonata en Sol Menor – Sarabanda – Compás 1 al 9 | 35 |
| Figura 7. Sonata en Sol Menor – Sarabanda – Compás 19 al 22 | 36 |
| Figura 8. Sonata en Sol Menor – IV Allegro – Compás 1 – 5 | 36 |
| Figura 9. Sonata en Sol Menor – IV Allegro – Compás 31 – 35 Contrabajo y Piano | 37 |
| Figura 10. Sonata en Sol Menor – IV Allegro – Compás 63 - 65 Contrabajo | 38 |
| Figura 11. Sonata en Sol Menor – IV Allegro – Segundo tiempo 68 – primer tiempo 68 con piano | 38 |
| Figura 12. Domenico Dragonetti (1763 – 1846) | 44 |
| Figura 13. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta Compás 12 – Primer tiempo del 19 | 46 |
| Figura 14. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Compás 65-72 | 46 |
| Figura 15. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Andante Compás 9 al 16 | 47 |
| Figura 16. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Andante | 48 |
| Figura 17. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. | 49 |
| Figura 18. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta | 49 |
| Figura 19. Serge Alexandrovitch Koussevitzky (1874 - 1951) | 56 |
| Figura 20. Concierto Andante. Compás 2 al 5 | 57 |

| | |
|---|----|
| Figura 21. Concierto Andante. Compás 23 | 58 |
| Figura 22. Concierto Chanson Triste. Op. 2. Compás 4 al 7 | 58 |
| Figura 23. Concierto Chanson Triste. Op. 2. Compás 24 al 27 | 59 |
| Figura 24. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2 | 60 |
| Figura 25. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2 | 61 |
| Figura 26. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2 | 61 |
| Figura 27. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2 | 62 |
| Figura 28. Ejemplo de la música hecha por Scott Joplin (Compuesta y pianística) | 64 |
| Figura 29. William “Bill” Johnson (1872 - 1972) | 67 |
| Figura 30. Jimmy Blanton (1918 – 1942) | 70 |
| Figura 31. Charles Mingus (1922 – 1979) | 73 |
| Figura 32. Scott LaFaro (1936 – 1961) | 76 |
| Figura 33. Ronald Levin Carter (1937-) | 78 |
| Figura 34. Dave Holland (1947 - 1961) | 81 |
| Figura 35. John Patitucci (1959 -) | 84 |

LISTA DE ANEXOS

| | Pág. |
|---|-------------|
| Anexo A. Sonata en Sol menor, de Gerg Friedrich Haendel | 88 |
| Anexo B. Concierto en La mayor de Domenico Dragonetti | 100 |
| Anexo C. Andante Opus I, No. 1 de Serge Koussevitzky | 115 |
| Anexo D. Chanson triste Opus 2 de Serge Koussevitzky | 119 |
| Anexo E. Vals miniatura Opus I, No. 2 de Serge Koussevitzky | 123 |

RESUMEN

TÍTULO: EL CONTRABAJO EN LAS DIFERENTES ÉPOCAS DE LA MÚSICA CLÁSICA Y EN EL JAZZ*.

AUTOR: PEÑARANDA MELO, Fabián Leonardo**

PALABRAS CLAVES:

- Música instrumental
- Sonata
- Concierto
- Miniatura
- Literatura Contrabajista
- Jazz
- Análisis de Repertorio.

CONTENIDO

Este proyecto recopila información sobre el desarrollo de los tres períodos de la música a los cuales pertenecen las obras para Contrabajo estudiadas y analizadas: Barroco, Clasicismo y Romanticismo, profundizando en las características de la música instrumental, como las agrupaciones de la época, los principales instrumentos, las formas musicales más importantes, los golpes de arco utilizados y en general los fenómenos musicales que marcaron cada uno de estos estilos.

El repertorio escogido en el presente trabajo lo conforman importantes obras de la literatura contrabajística. Éste se analiza morfológicamente incluyendo aspectos de superficie (título, origen, compositor, período histórico, edición), y estructura, y se complementa con el marco teórico referente a la vida y obra del compositor de cada obra, y al manejo y evolución del género musical en la época.

Otro aspecto importante al que hace referencia el proyecto, es al desempeño del Contrabajo en la música popular, específicamente el jazz. Dicho género es descrito de manera cronológica, citando las principales características históricas, sociales y musicales de cada estilo (Ragtime, Nueva Orleans, Dixieland, Chicago, Swing, Bebop, Hardbop, Fusión y Word Music), y el desarrollo y aportes de este instrumento a cada uno de estos estilos que enriquecieron su técnica e interpretación.

Este proyecto contiene además una parte sobre aspectos generales del Contrabajo, que muestra datos referentes a su origen, evolución, partes y dimensiones de manera muy concreta y asequible para los interesados en la historia de este instrumento.

* Proyecto de Grado.

** Facultad de Ciencias Humanas, Licenciatura en Música, Director del Proyecto, Janusz Kopytko.

SUMMARY

TITLE: THE DOUBLEBASS THROUGHOUT THE DIFFERENT EPOCHS IN CLASSICAL MUSIC AND JAZZ*

AUTHOR: PEÑARANDA MELO, Fabián Leonardo**

KEYWORDS:

- Instrumental Music
- Sonata
- Concerto
- Miniature
- Doublebass literature
- Jazz
- Repertoire analysis

CONTENTS:

The project gathers information on the development of three music periods, to which the doublebass works, studied and analyzed belong to: Baroque, Classicism and Romanticism; deepening in the instrumental music characteristics, as in the epoch's groups, main instruments, most important musical forms, the used bow strokes, and in general the whole music phenomena that chosen repertoire for this work is based on important doublebass literature works. This is analyzed morphologically, including surface aspects (title, origin, composer, historic period, edition) and structure aspects as well. It is complemented with a theoretic background on the life and work of each composer, also on the evolution and handling of the epoch's own musical genre.

Another important aspect to which the project refers to, is the doublebass performance in popular music, specifically jazz. This genre is described in a chronological manner, quoting the main historic, social and musical characteristics of each style (Ragtime, New Orleans, Dixieland, Chicago, Swing, Bebop, Hardbop, Fusion and World Music) also the development and contributions from this instrument to each one of the mentioned styles that enriched its technic and interpretation.

This work contains a part on general aspects of the doublebass, that show data referred to its origin, evolution, elements and dimensions in a very concrete and accessible manner, directed to the ones interested in the history of this instrument.

* Degree Project

** Faculty of Human Sciences, Licentiate in Music, Project Director: Janusz Kopytko.

INTRODUCCIÓN

Es lógico que quien ama su profesión y en este caso su instrumento desea involucrarse más a fondo con él y con su entorno. Este trabajo surge por la necesidad y el deseo de aportar a todos los que aman la música y en especial el Contrabajo un libro donde puedan encontrar una visión general en aspectos como su origen, evolución, su contexto histórico, social y musical desde el Barroco hasta el Romanticismo y su incursión en otros tipos de música diferentes a lo erudito como la música jazz.

También he elaborado un análisis de las obras estudiadas para mi recital escogidas entre lo más destacado de la literatura contrabajística y que representan cada uno de los períodos de la música ya mencionados con el fin de facilitar su estudio e interpretación.

Ello demuestra la evolución que ha tenido el Contrabajo de ser únicamente el soporte armónico de las grandes orquestas para convertirse en instrumento solista.

OBJETIVOS

OBJETIVOS GENERALES

- ★ Recopilar información pertinente al Contrabajo y su función en obras musicales de distintos géneros con el fin de proporcionar un material de consulta referente a este instrumento.
- ★ Presentar un recital con obras de diferentes períodos musicales, con el propósito de dar a conocer lo más representativo compuesto para Contrabajo.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ★ Organizar y presentar material bibliográfico pertinente a aspectos generales del Contrabajo.
- ★ Realizar un análisis musical de las obras estudiadas para facilitar su interpretación.
- ★ Ensamblar e interpretar las obras estudiadas.
- ★ Explicar aspectos importantes del Contrabajo en los diferentes estilos del jazz.

JUSTIFICACIÓN

La recopilación del material sobre aspectos generales del Contrabajo que contiene este proyecto, brinda información completa a todos los interesados en el conocimiento y estudio del instrumento.

El análisis de las obras de diferentes épocas es muy importante en el montaje de las mismas. Sumar a este análisis una investigación que contextualice al intérprete con las obras y el período histórico al cual pertenecen, enriquece el trabajo de estudio e interpretación.

El repertorio elegido en esta ocasión, hace parte de la literatura contrabajística y es importante que sea tenido en cuenta en el estudio de este instrumento.

1. GENERALIDADES DEL CONTRABAJO

1.1 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CONTRABAJO

El Contrabajo es el instrumento más grave de la familia de las cuerdas desde finales del siglo XVI.

Aunque este es un instrumento de esta familia (violín, viola, violonchelo y Contrabajo), ampliando la tesitura de la familia hasta los registros más graves, su origen no se debe por completo al desarrollo del violín, considerado el instrumento “tipo” de la familia, sino que deriva directamente de la familia de la “**viola da gamba**”, más concretamente del **violone**, llamado también Contrabajo de viola o Contrabajo de violón.

Según esto, el Contrabajo sería anterior al resto de los instrumentos de su actual familia, prueba de ello sería la forma de su cuerpo, heredada de la familia de las Violas da Gamba, con los hombros formando ángulo agudo. También son características otras diferencias con los instrumentos de la familia de los violines, como la afinación por cuartas de sus cuerdas, no por quintas; y la supervivencia del arco alemán, que recuerda por su forma y técnica el antiguo arco de las violas da gamba. Todo esto hace que el Contrabajo tenga características peculiares que lo diferencian de los otros instrumentos de su actual familia.

El Contrabajo fue originalmente un instrumento creado para reforzar la base de la estructura armónica y ser el fundamento de toda la construcción polifónica. Su función en la labor de bajo continuo fue esencial.

En el siglo XVI se conoció el **contrabasso di viola** de seis cuerdas, que originó un instrumento híbrido, puesto que el Contrabajo conocido hoy presenta aún los rasgos propios de los **violines** y las **violas**.

Hubo contrabajos de diferentes tamaños denominados genéricamente violones. En el siglo XVII se presentó un ejemplar con cinco cuerdas, hombros estrechos y panza voluminosa. Predominando dos tipos de contrabajos: uno sin trastes, con cinco cuerdas y voluta; familia de los violines y otro de seis cuerdas, familia de las violas y con diapasón trasteado, oídos generalmente en forma de C, espalda plana y cabeza tallada.

En 1722 se presentó un Contrabajo de la familia del lirone al que llamaron *acordo*.

Sólo hasta principios del siglo XVII el uso del Contrabajo se generalizó en la orquesta y alcanzó verdadera importancia en el Clasicismo cuando se le dedicaron conciertos y partes solísticas orquestales.

1.1.1 Consideración del tamaño del instrumento. Dado el gran tamaño del Contrabajo, debe tenerse mucho cuidado en asegurar que el estudiante se encuentre tan cómodo como sea posible con el tamaño de su instrumento. Al Contrabajo de tamaño estándar se le llama también Contrabajo de 3/4. El Contrabajo viene en diferentes tamaños: 4/4, 3/4, 1/2, 1/8, 1/10. Pese a ello la medida concreta del instrumento 3/4 no está estandarizada; puede tener una longitud de escala de entre 39 1/2 y 42 pulgadas y el tamaño del cuerpo de los instrumentos puede variar significativamente.

1.1.2 Medidas del Contrabajo. Las medidas estándar del Contrabajo son:
Tiro de cuerda: 1050 mm a 1090 mm (típico 1070 mm).

Largo de la tastiera¹: 920 mm

Mango sin la voluta: 460 mm

Ancho de la tastiera: de 40 a 95 mm

1.1.3 Partes del Contrabajo

- Caja de resonancia: cuerpo principal del instrumento. Contiene la tapa anterior, construida con madera de arce; la tapa posterior, de madera de abeto rojo; y los aros, que unen las dos tapas por el exterior.

- La tapa anterior contiene las “efes” por las que sale el sonido; el puente, en sentido perpendicular, sobre el que asientan las cuerdas y que transmite la vibración de estas sobre la tapa; y el cordal, (en ébano o palo de rosa), que sujeta el extremo inferior de las cuerdas y está amarrado al dispositivo que abraza la pica (vástago para apoyar el Contrabajo en el suelo).

- El puente está fabricado con madera de haya o arce, una madera blanda muy propicia para transmitir las vibraciones. Se sujeta a la tapa anterior por la presión que ejercen las cuerdas sobre él.

- En el interior de la caja de resonancia encontramos el alma – en sentido perpendicular a las tapas – que transmite las vibraciones desde la tapa anterior a la posterior. También encontramos la barra armónica, que sirve para transmitir las vibraciones a lo largo de la tapa posterior. Estas vibraciones se amplifican en la caja de resonancia para salir finalmente por las “efes”.

- De la parte superior de la caja de resonancia sale el mango, sobre el que asienta, en parte, la tastiera o batidor, construido con madera de ébano o palisandro, que le da el característico color negro.

¹ Parte del Contrabajo en el que van apoyadas las cuerdas, generalmente hechas de ébano o palo de rosa.

- En el extremo superior del mango se encuentra la voluta, en forma de caracol, y sobre la que se asientan las clavijas, que en el caso del Contrabajo y a diferencia del resto de instrumentos de la familia, son metálicas y cuentan con un dispositivo mecánico de engranaje. El clavijero sirve para sujetar las cuerdas en su extremo superior y regula la tensión de las mismas (afinación).

- El Contrabajo tiene cuatro o cinco cuerdas de nylon, recubiertas de acero. Como ya hemos dicho, quedan sujetas por el clavijero en la parte superior, y por el cordal en la inferior. Apoyan sobre el puente a la altura de la mitad, aproximadamente, de la tapa anterior. Una parte muy importante en el sonido de cualquier instrumento de cuerda son las cuerdas. El sonido original para ser amplificado por la resonancia del instrumento. Un buen juego de cuerdas puede mejorar el sonido incluso del peor instrumento.

Existen cuerdas para orquesta y cuerdas para solista que son afinadas un tono arriba (F#, B, E, A, desde la más grande a la más aguda).

1.1.4 Altura de las cuerdas. Otro factor en el sonido y la facilidad de ejecución es la altura de las cuerdas desde el diapasón. Para los principiantes es particularmente importante asegurarse que la altura de las cuerdas no sea demasiada. Esto haría la ejecución innecesariamente difícil. Por otro lado, si es demasiado baja afectará la calidad del sonido, produciendo como resultado un sonido zumbante.

1.1.5 Arco alemán y francés. Es generalmente aceptado entre contrabajistas que un buen ejecutante con técnica sólida puede emerger cualquiera sea el tipo de arco que decida usar. Las técnicas para el uso del arco francés y del arco alemán son muy diferentes, pero los conceptos fundamentales para la producción del sonido son los mismos. Muy a

menudo un contrabajista llega a usar su estilo de arco por defecto porque es el tipo de arco que vino con su instrumento, o porque su profesor toca de esa manera, etc.

1.1.6 Las cerdas del arco. El arco necesita tener la cantidad suficiente de cerda en él, y la cerda debe estar en condiciones decentes (debe ser cambiada cada seis meses más o menos). La cerda negra es una buena elección para el estudiante principiante porque se “adhiera” más fácilmente, aunque su sonido es considerado por algunos como “áspero” o no tan suave como el de la cerda blanca (aún así muchos profesionales usan cerda negra; todo es cuestión de gusto).

2. EL BARROCO MUSICAL

2.1 LA MÚSICA INSTRUMENTAL DEL BARROCO (1600 – 1750)

La música del Barroco se caracteriza por la búsqueda de lo fastuoso y monumental, consecuencia del lujo que la monarquía absoluta vigente en Europa daba a los espectáculos.

A esta característica se suma la búsqueda de lo excesivo, lo irregular y lo extraño. Lo excesivo se demostró en el afán de explotar al máximo los recursos que ofrecían los instrumentos y el lenguaje musical. Lo irregular se apreció en el cambio del aspecto rítmico, de la rigidez a la irregularidad, y se manifestó en los preludios no medidos para laúd y clavecín; y en la utilización del ritmo libre por instrumentos como el violín. Y finalmente la búsqueda de lo extraño se observó en las disonancias no preparadas que resultaban para ese entonces un tanto osados.

Respecto a la vida musical durante el Barroco, puede decirse que al ser tan fastuosa como se había mencionado anteriormente fue un arte reservado a una elite, ya que compositores e instrumentistas estaban ligados generalmente a la corte o a familias nobles por relaciones de mecenazgo.

La burguesía y la Iglesia Católica también requerían de la música, los primeros en sus festividades (generalmente danzas) y la Iglesia como medio para atraer a los fieles. En esta época los instrumentistas profesionales no eran independientes. Gozaban de buenos salarios y ciertas libertades, cuando dependían de una ciudad o iglesia; y cuando pertenecían a una residencia noble no corrían con tanta suerte; estaban adscritos a la

servidumbre y se les exigía el dominio de varios instrumentos para poner variedad en los conciertos. En cuanto a los compositores, tenían las mismas dependencias de los instrumentistas, pero se beneficiaban de una consideración social superior, a ellos se les exigían nuevas obras para cada concierto, fiesta o servicio religioso.

2.1.1 EL Bajo Continuo. La música instrumental del Barroco asume algunos principios de la música vocal poniendo en primer plano una o varias partes solistas, sostenidas en un segundo plano por un acompañamiento que recibió el nombre de bajo continuo. Esto consistió en situar bajo la parte superior un bajo instrumental monódico, a veces provisto del cifrado de los acordes, que el ejecutante debía tocar con un instrumento polifónico. Así encontramos en la música del Barroco dos planos: la línea melódica, libre, expresiva y virtuosísima, y el bajo continuo, soporte armónico y medida del tiempo.

El bajo como portador de la armonía adquiere importancia mientras las partes intermedias actúan como un relleno sin interés y pasan a un segundo plano musical para el compositor, quien deja estas en manos de los instrumentistas en la música de cámara y de los copistas en la música orquestal.

La práctica del bajo continuo desaparece en la segunda mitad del siglo XVIII por la complejidad de la armonía y la pérdida de interés por el clavecín, instrumentos que realizaban los acordes.

Las formas musicales utilizadas en el Barroco, fueron fruto de evolución de géneros anteriores. La suite, la sonata y el concierto, fueron estas formas y tuvieron su origen en Italia.

La plenitud de las nuevas formas surgidas llegó entre 1650 y 1750. La creación de los conciertos públicos favoreció el desarrollo de la orquesta, para la cual se creó la sinfonía.

En lo referente a los instrumentos, debe mencionarse el clavecín que vivió en esta época su apogeo, pues era el encargado del bajo continuo; aparecía como solista en la suite y era rival de la orquesta en los conciertos. La familia de los instrumentos de arco se representa por las violas y los violines. La Viola da Gamba, antecesora del Contrabajo, apoyaba el bajo continuo, era solista y acompañante hasta principios del siglo XVIII, cuando perdió terreno frente al violonchelo.

La familia de los violines, experimentó crecimiento y admitió varias modificaciones durante esta época; en busca de un sonido más poderoso que exigían las salas de concierto, ampliaron las barras armónicas y el ángulo de caída del mástil. A diferencia de la viola da gamba que desapareció hacia 1750 por su débil sonido; y de instrumentos como el laúd y el clavecín que después de su auge vivieron sus últimos momentos de esplendor.

Los alti, los violonchelos y el Contrabajo, se incluían en la familia de los instrumentos de arco. A mediados del siglo XVII estos instrumentos presentaron diferentes formas, en Italia se llamaron la Violetta y el violín tenor; en Francia, se denominaron el violín contralto y la Taille y se afinaban de la misma manera. A principios del siglo XVIII se produjo la unificación de los diversos modelos siguiendo la viola moderna.

El violonchelo, afinado una octava grave del alto, apareció a finales del siglo XVII en Italia; en el Barroco fue sujetado entre las rodillas como la Viola da Gamba pues no había aparecido la pica.

Y finalmente el Contrabajo a 3, 4 ó 5 cuerdas, desplazó poco a poco al violón italiano, del que conserva su silueta de hombros caídos y el fondo plano.

2.1.2 Agrupaciones e instrumentos Con respecto a la reunión de instrumentos, en este período reina el intercambio entre instrumentos de la misma tesitura, según los recursos de que se disponga. Los instrumentos llamados de alto como la viola, el violín, el oboe y la flauta, eran intercambiables como lo eran los bajos melódicos: el bajo viola, el violonchelo y el fagot. Sin embargo algunos instrumentos se consideraban más apropiados que otras para ciertas obras. Hasta la segunda mitad del siglo XVIII los compositores no utilizan los instrumentos en función de su color sonoro o su timbre.

Además de las formaciones de cámara, los instrumentos se agrupaban también en bandas que reunían instrumentos de la misma familia (ejemplo la Gran Banda de los 24 violines de París). En Francia la segunda mitad del siglo XVII, la orquesta francesa se inspira en estas bandas y se basa en el quinteto de cuerdas formado por dos violines soprano, dos alti (violas), un tenor y un bajo, al que añaden instrumentos de viento como flautas, oboes y fagotes.

En Italia, la orquesta se basa en la sonata en trío, es decir dos partes de alto y bajo. Posteriormente se le añade a veces una parte de viola que llena el vacío existente entre el segundo soprano y el bajo. Esta orquesta basada en el cuarteto de cuerda a la que se le añaden instrumentos de viento como flautas, oboes, trompas o trompetas por pares, se generaliza en Europa a mediados del siglo XVIII.

Allí el bajo continuo siempre está presente y el compositor dirige su obra desde el clavecín que generalmente realiza el bajo.

El Contrabajo en las agrupaciones barrocas se manifestó a finales de esta época con la desaparición del violón, uno de sus predecesores. La función que éste realizó fue reforzar en octavas la parte del violonchelo para darle más cuerpo a la música interpretada. El papel del Contrabajo se limitaba a la función anteriormente nombrada ya que ningún compositor se había interesado en este instrumento para la labor solística, en consecuencia de esto la técnica no fue muy desarrollada.

2.1.3 Uso del arco en el Barroco. El curso de la historia musical fue decisivo en la elección de las técnicas de arco de cada período de la música. La técnica de arco y su diseño progresó del período Barroco hasta el presente, consecuentemente algunos avances contemporáneos de los golpes de arco no son usados en otra música.

Existen algunas generalizaciones en cuanto a los golpes de arco para los diferentes períodos de la música.

Los intérpretes, a lo largo del tiempo, alteraron discretamente las partes (partituras) para Contrabajo en razón de su comodidad.

Los contrabajistas en el Barroco se encargaban de doblar la mano izquierda del teclado, el violonchelo o la viola da gamba siempre que esto fuera posible. Sin embargo la elección de las arcadas para las cuerdas en general fue limitada a golpes de arco como el **detaché, martele, staccato o legato**.

La técnica de “apagar la cuerda” fue muy poco o casi nada utilizada pues los arcos tenían una forma ovalada y era muy difícil atacar saltando.

El contrapunto tan utilizado en la época, requirió partes de Contrabajo ricas en articulaciones.

2.1.4 Sonata Barroca. La sonata en sus orígenes fue un género reducido al ámbito italiano y destinado exclusivamente a la familia de los violines.

A comienzos del siglo XVII se distinguen dos formaciones principales, la sonata en trío y la sonata de solista. La primera, hecha para dos partes solistas o principales, generalmente dos violines sostenidos por el bajo continuo, que se doblaba con un instrumento de arco, el bajo de viola con el fin de darle cuerpo. La sonata para solista requería tres ejecutantes, uno para la parte solista o principal y dos para el bajo continuo.

En estos tipos de sonata el orden y números de movimientos eran variables, y respetaban el principio de alternancia de los tiempos. Generalmente los movimientos rápidos presentaban imitaciones, o también entradas entre solista y bajo.

Se distinguen dos tipos de sonata. La sonata da camera que convenía a la música profana y estaba destinada al concierto; y la sonata da chiesa, reservada a la Iglesia. La primera recogía características de la suite de danzas; y la segunda realizaba de tres a cinco movimientos designados por su tiempo: lento – vivo – lento – vivo. La sonata en la primera mitad del siglo XVII manifestó su búsqueda constante del virtuosismo.

Entre los principales compositores de esta forma, se destaca Arcangelo Corelli (1653-1713) en Italia; Henry Purcell (1659 -1695) en Inglaterra; y Francois Couperin (1668 – 1773) en Francia. Aparte de las sonatas para violín, aparecieron sonatas para otros instrumentos melódicos como la flauta, la viola da gamba y el violonchelo y para teclados solo, distinguiéndose en este tipo de composición para clavecín Domenico Scarlatti (1685 – 1757).

2.2 REPERTORIO DE COMPOSITORES BARROCOS EMPLEADO EN LA LITERATURA CONTRABAJÍSTICA

Éstas son algunas obras de importantes compositores del Barroco que han sido adaptadas para Contrabajo y que hacen parte del repertorio solista de este instrumento.

- ★ Sonata en Re menor para violonchelo de Arcangelo Corelli (1653 – 1713)
- ★ Sonata No. 1 en Re menor para violonchelo y piano Alessandro Scarlatti (1660 – 1725).
- ★ Sonata No. 2 en Do menor para violonchelo y piano Alessandro Scarlatti (1660 – 1725).
- ★ Sonata No. 3 en Do mayor para violonchelo y piano Alessandro Scarlatti (1660 – 1725)
- ★ Sonata en Sol menor para viola de Henry Eccles (1670 – 1742).
- ★ Sonata No. 5 en Mi menor de Antonio Vivaldi (1678 – 1741).
- ★ Sonata No. 6 en Re menor de Antonio Vivaldi (1678 – 1741).
- ★ Concierto en Sol mayor de G. F. Telemann (1681 – 1767).
- ★ Suites para violonchelo de Johan Sebastián Bach (1685 – 1750).
- ★ Sonata en Sol menor para oboe de Georg Friedrich Händel (1685 – 1759).
- ★ Sonata en Do menor Georg Friedrich Händel.
- ★ Sonata No. 1 en Fa mayor para violonchelo y piano de Benedetto Marcello (1686 – 1739).
- ★ Sonata No. 2 en Mi menor para violonchelo y piano de Benedetto Marcello (1686 – 1739).
- ★ Sonata No. 3 en La menor para violonchelo y piano de Benedetto Marcello (1686 – 1739).
- ★ Sonata No. 4 en Sol menor para violonchelo y piano de Benedetto Marcello (1686 – 1739).

- ★ Sonata No. 5 en Do mayor para violonchelo y piano de Benedetto Marcello (1686 – 1739).
- ★ Sonata No. 6 en Sol mayor para violonchelo y piano de Benedetto Marcello (1686 – 1739).
- ★ Sonata en Fa mayor para Contrabajo de Willem De Fesch (1687 – 1757)

2.3 SONATA EN SOL MENOR DE GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

2.3.1 Georg Friedrich Händel. Compositor alemán nacido en Halle Sajonia en 1685; pero pasó la mayor parte de su vida y compuso casi toda su obra en Inglaterra. En 1705 presentó en Hamburgo su primera ópera Almira. En 1707 viaja a Italia a perfeccionar sus estudios, allá escribió las dos óperas Rodrigo y Agripina y los dos oratorios Resurrección y el Triunfo del Tiempo.

Fue director de la Royal Academy of Music, en 1719 donde estrena muchas de sus operas italianas. En estos dos géneros la ópera y el oratorio alcanza su máximo esplendor, y con el oratorio El Mesías, se convierte en el máximo exponente de este género.

Figura 1. Georg Friedrich Händel (1685 – 1759)



Fuente: Microsoft Encarta, 2004

Poseía un conocimiento profundo de sus predecesores: Scarlatti, Pasquini, Corelli, Purcell y Lully, de quien toma a veces la estructura de obertura e incluye en sus suites Danzas Francesas. A este conocimiento de estilos y géneros musicales, se suma el interés de Händel por la instrumentación; sus arreglos presentan una rara variedad y utiliza los instrumentos que van decayendo (Viola da Gamba y Tiorba) y los más novedosos. Su música instrumental posee un aspecto libre y espontáneo, no se observa en ella un trabajo contrapuntístico ordenado; al que se añade la unidad de expresión de emociones.

La obra instrumental de Händel, no presenta originalidad en sus formas. Por ejemplo sus sonatas para instrumento solista o para trío, e incluso sus Concierti Grossi, muestran una clara influencia de Corelli.

La originalidad de este compositor se aprecia no en la elaboración de nuevas formas sino en la libertad con que trata las formas usadas. Se puede percibir en la mayoría de obras instrumentales de Händel el carácter vocal de los temas aplicado con reserva, esto en consecuencia de su gusto por el Bel Canto.

Entre su producción instrumental se cuentan suites para clavecín, sonatas para instrumento solista y bajo continuo, sonatas para trío, conciertos para órgano, suites para orquesta, oberturas de ópera y sinfonías.

Muere el 14 de abril de 1759 en Londres.

2.3.2 Análisis morfológico de la sonata

2.3.2.1 Superficie

Título: Sonata en Sol Menor

Autor: Georg Friedrich Händel (1685 – 1759)

Origen: Adaptación hecha por W. Sliwinski del Concierto para oboe, orquesta de Cuerdas y Chémbalo.

Período histórico: Barroco

2.3.2.2 Estructura

Forma de Sonata, compuesta por cuatro movimientos: I Grave, II Allegro, III Sarabanda y IV Allegro.

El tempo es implícito, pues no hay marcas de metrónomo.

El carácter se presenta en el primer movimiento majestuoso, el segundo se dirige más hacia la técnica y el virtuosismo, el tercero es largo y expresivo y culmina en el cuarto movimiento de carácter técnico, cantabile y con ideas que recuerdan el II Allegro.

★ I Movimiento Grave

Movimiento de libre estructura que presenta generalmente una armonía homófona.

La introducción está a cargo del piano, en tonalidad de La Menor consta de cinco compases (del 1 – 5) y culmina con una cadencia perfecta, cuyo acorde final es al mismo tiempo el primer acorde del tema A (compás 6 al primer tiempo del 13) que comienza en el compás número 6 con la entrada del Contrabajo.

Figura 2. Sonata en Sol Menor – Tema A - Compás 6 – 13

Fuente: HÄNDEL, Georg Friedrich. Sonata en Sol Menor. Adaptación hecha por W. Sliwinski del Concierto para oboe, orquesta de cuerdas y chémbalo.

En el transcurso del tema A se presenta una modulación (compás 9 – 10) a su relativa mayor, que se confirma más adelante con una cadencia perfecta (compás 11 – 12) donde termina el primer tema (A).

Continúa un puente (compás 13 – 14) que presenta una cadencia perfecta (compás 14) cuyo último acorde coincide con la entrada de tema B (primer tiempo del compás 15); esto se denomina punto de elisión.

El tema B (compás 15 al tercer tiempo del compás 24) presenta en su transcurso varias modulaciones:

- ★ Compás 15 – 16 Modulación a Re Menor
- ★ Compás 18 – 19 Cadencia auténtica y modulación a Mi Menor melódico
- ★ Compás 21 se suprime la armadura de Mi menor (Fa#) y pasa a La Menor.

El final del tema B (tercer tiempo compás 24) está a cargo de una cadencia auténtica.

La coda (cuarto tiempo del compás 24 – 27) está a cargo del piano y en sus últimos compases presenta motivos muy similares a los de la introducción de este movimiento.

★ II Allegro

El tema principal de estructura asimétrica, lo expone el Contrabajo, en tonalidad de La Menor, comienza en el primer compás y termina en el tercer tiempo de cuarto compás.

Figura 3. Sonata en Sol Menor – Allegro - Compás 1 - 4



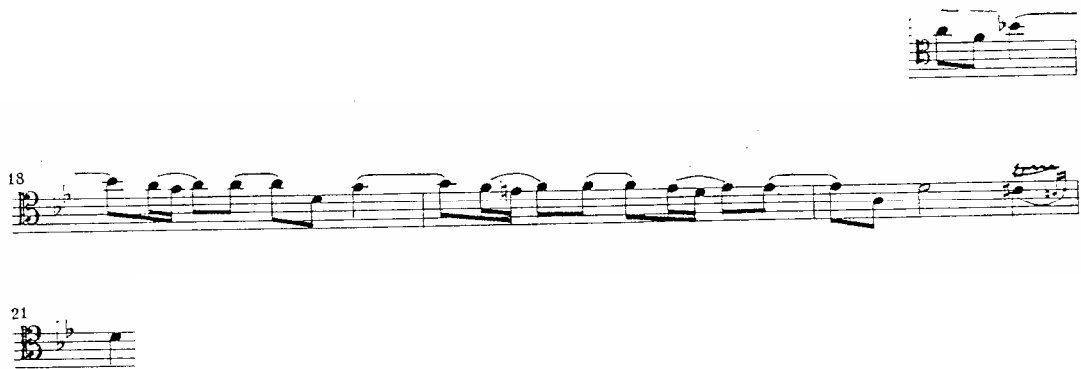
Fuente: HÄNDEL, Georg Friedrich. Sonata en Sol Menor. Adaptación hecha por W. Sliwinski del Concierto para oboe, orquesta de cuerdas y chémbalo.

Continúa con episodio “A” de semicorcheas en la melodía del Contrabajo (cuarto tiempo del compás 4 – tercer tiempo del compás 8). El episodio “A₁” (cuarto tiempo del compás 8 – tercer tiempo del compás 12) lo conforman motivos rítmicos de semicorcheas igual a la parte A.

Luego, encontramos un pequeño puente a cargo del piano (cuarto tiempo del compás 12 hasta el compás 13).

El episodio B lo conforman los compases del 14 hasta el segundo tiempo del 17, para continuar con una variante del tema principal (tercer tiempo del compás 17 hasta el primer tiempo del 21) que como éste es asimétrico.

Figura 4. Sonata en Sol Menor – Episodio B – Compás 17 al 21



Fuente: HÄNDEL, Georg Friedrich.. Sonata en Sol Menor. Adaptación hecha por W. Sliwinski del Concierto para oboe, orquesta de cuerdas y chémbalo.

Continúa con el episodio C, de motivos rítmicos de semicorcheas (segundo tiempo del compás 21 hasta primer tiempo del compás 24) que termina con una cadencia perfecta.

Figura 5. Sonata en Sol Menor – Episodio C – Compás 21 al 24



Fuente: HÄNDEL, Georg Friedrich.. Sonata en Sol Menor. Adaptación hecha por W. Sliwinski del Concierto para oboe, orquesta de cuerdas y chémbalo.

En seguida, presenta un juego con los motivos del episodio anterior (segundo tiempo compás 24 al segundo tiempo del compás 27), a partir de donde se presenta una progresión con los mismos motivos descendiendo por tonos (tercer tiempo del compás 27 al primer tiempo del 30), que cierra con una cadencia auténtica (cuarto tiempo del compás 31 - compás 32).

En los compases 36 (segundo tiempo) al 37, encontramos la reexposición parcial del episodio “C”, precedido por un puente a cargo del piano (tercer tiempo del compás 32 – primer tiempo del 36)

Finalmente se encuentran motivos melódicos que recuerdan el tema principal con algunas variantes rítmicas, (a partir del tercer tiempo del compás 42); y los últimos cuatro compases presentan motivos similares a los de los episodios en semicorcheas a cargo del Contrabajo.

★ III Sarabanda

El tema principal “A” (compás 1 – 9) asimétrico e irregular, lo expone el Contrabajo, en tonalidad de Do Mayor.

Figura 6. Sonata en Sol Menor – Sarabanda – Compás 1 a 9.



Fuente: HÄNDEL, Georg Friedrich.. Sonata en Sol Menor. Adaptación hecha por W. Sliwinski del Concierto para oboe, orquesta de cuerdas y chémbalo.

Luego encontramos una reelaboración motivica del tema “A” a cargo del piano (compás 10 – 12); que es continuada por el Contrabajo hasta el compás 18.

Continúa el tema “B”, también asimétrico e irregular (compás 19 hasta el primer tiempo del 31) finaliza con la variación de B (compás 31 – 42) que presenta una variación melódica en el compás 32.

Figura 7. Sonata en Sol Menor – Sarabanda – Compás 19 al 22.



Fuente: HÄNDEL, Georg Friedrich.. Sonata en Sol Menor. Adaptación hecha por W. Sliwinski del Concierto para oboe, orquesta de Cuerdas y Chémbalo.

★ IV Allegro

La introducción (compás 1 – 10), está a cargo del piano y la figuración melódica y rítmica hace parte del tema B y culmina con una cadencia perfecta. El tema principal “A” donde comienza el solo de Contrabajo.

Figura 8. Sonata en Sol Menor – IV Allegro – Compás 1 - 5



Fuente: HÄNDEL, Georg Friedrich.. Sonata en Sol Menor. Adaptación hecha por W. Sliwinski del Concierto para oboe, orquesta de cuerdas y chémbalo.

A partir del segundo tiempo del compás 15 hasta la primera nota del 19, comienza una progresión que reexpone motivos de la introducción realizada al comienzo del movimiento por el piano (compás 4-8) y culmina el compás 22 con una cadencia perfecta.

El tema B lo expone inicialmente el piano (segundo tiempo del compás 22 – primer tiempo del 24) y continúa su exposición el Contrabajo.

Recordemos que este tema fue expuesto por el piano en la introducción del movimiento. La exposición de B se alterna entre el piano y el Contrabajo.

Continúa con una progresión de motivos repetitivos de semicorcheas a cargo del Contrabajo, mientras el piano sigue con la reexposición del tema B. En el compás 38 el piano se queda solo, reexponiendo parcialmente el tema B.

Figura 9. Sonata en Sol Menor – IV Allegro – Compás 31 – 35 Contrabajo y Piano.



Fuente: HÄNDEL, Georg Friedrich.. Sonata en Sol Menor. Adaptación hecha por W. Sliwinski del Concierto para oboe, orquesta de Cuerdas y Chémbalo.

Se presenta un solo expresivo del Contrabajo acompañado por motivos rítmicos similares a cargo del piano (compás 44 – 48).

El Contrabajo retoma los motivos rítmicos de semicorcheas en una nueva progresión (compás 54 – 57), el piano reexpone de nuevo el tema B (compás 58) hasta una cadencia perfecta (compás 62).

En el compás 63 el Contrabajo comienza una progresión en figuración rítmica de semicorcheas arpegiadas, que desenlazan en unas escalas simultáneas y al unísono con el piano, y conducen a la gran cadencia perfecta del final (tercer tiempo del compás 68 - 72)

Figura 10. Sonata en Sol Menor – IV Allegro – Compás 63 - 65 Contrabajo.



Fuente: HÄNDEL, Georg Friedrich.. Sonata en Sol Menor. Adaptación hecha por W. Sliwinski del Concierto para oboe, orquesta de cuerdas y chémbalo.

Figura 11. Sonata en Sol Menor – IV Allegro – Segundo tiempo 66 – primer tiempo 68 con piano

Musical score for Figure 11, showing measures 66-68 of the piano accompaniment in G minor. The score is for piano and includes both treble and bass staves. The music is marked *cresc. molto* and *ff*. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (F major/G minor), and a 2/4 time signature. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and slurs. Measure numbers 66, 67, and 68 are indicated above the staves. Performance instructions include *cresc. molto*, *rall.*, and *ff e pesante*.

Fuente: HÄNDEL, Georg Friedrich.. Sonata en Sol Menor. Adaptación hecha por W. Sliwinski del Concierto para oboe, orquesta de Cuerdas y Chémbalo.

3. MÚSICA INSTRUMENTAL DE CLASICISMO (1750 – 1825)

3.1 GENERALIDADES DEL ESTILO MUSICAL CLÁSICO

En los años de 1750 a 1775 aproximadamente, vino un período caracterizado por la ambigüedad, los compositores pretendían desahogar sus emociones pero sólo disponían de los medios técnicos del Barroco. Existió la evolución pero no se manifestó totalmente, sólo en ciertos ámbitos. El músico rechazó elementos Barrocos y buscó crear un estilo nuevo basándose en las experiencias de los años de transición. Muchos de ellos no pudieron rechazar esta herencia y continuaron plasmándola, especialmente en la armonía y la forma. F.J. Haydn, W.A. Mozart y L.V. Beethoven, principales representantes de este estilo, si consiguieron dominar totalmente los distintos elementos del lenguaje musical. De su obra se desprendió este estilo llamado clásico.

Un aspecto que distingue este estilo, es la concepción del tema. La frase musical en la época clásica es breve, periódica y delimitada claramente; y se desarrolla en forma más suelta, posee dinámica natural, y generalmente se divide en dos partes iguales. Esto implica la percepción global de la obra musical. Todos estos aspectos despertaron también el interés por los conceptos de verticalidad y horizontalidad, análisis por bloques que provocaba la fusión de diversos elementos.

El rasgo más característico de la música clásica fue la expansión de la forma sonata, que apareció en el primer Allegro de géneros como la sinfonía, el concierto, la sonata y en todas las piezas de música de cámara. Este tipo de obra tan pensada y construida no daba lugar a la improvisación de la época

barroca. De esta forma se ven limitadas las iniciativas del intérprete y la partitura pasa a ser lo más importante.

En consecuencia de que lo escrito pase a primer plano surge la necesidad de que la partitura se descifre con anticipación al concierto, por lo cual nace la práctica de los ensayos. Además la complejidad de la escritura musical hace necesaria la presencia de un director de orquesta que no deba dirigir desde el clavecín o siendo el primer violín como ocurría en el Barroco. Esta función fue realizada generalmente por el compositor.

3.1.1 Agrupaciones e instrumentos. La orquesta en el Clasicismo constaba aproximadamente de 24 instrumentistas, aunque Haydn usó alguna vez una enorme orquesta compuesta por 60 músicos y Beethoven dirigió una no mucho mayor. En esta encontramos ya, toda la familia de las cuerdas: violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos. También están presentes todas las maderas: flautas, oboes, clarinetes y fagotes. En cuanto a los metales, encontramos cornos y trompetas; y los timbales representan la percusión. Al principio los instrumentos de cuerdas conservan la herencia barroca y asumen el papel principal, mientras los vientos duplican y/o rellenan armonías.

A finales del siglo XVIII, se incorporan los clarinetes, que adquieren importancia con Mozart, gracias a sus timbres característicos; de esta forma la orquesta queda estandarizada.

El clavecín, fue desplazado poco a poco por el pianoforte, instrumento que se perfeccionó hasta tener un teclado de seis octavas. Para este instrumento Haydn, Mozart y Beethoven escribieron sonatas, temas variados, fantasías y diferentes danzas; así nació el nuevo estilo musical del teclado que exigió progresos en su técnica interpretativa. Al desplazarse el bajo continuo por la

desaparición del clavecín, la función del Contrabajo dentro de la orquesta clásica varió también. Se dio campo a un tratamiento incorporado el “Bajo Alberti”, en el que se disgregaba el acorde completo en arpeggios de forma sucesiva.

La música de cámara fue el mejor medio en el que los principales compositores se desarrollaron. Escribieron para tríos con o sin piano, pero su originalidad se reveló en los cuartetos; el precursor de este formato musical fue Haydn.

Mozart experimentó la reunión de dos violines, dos violas y un violonchelo. Estos quintetos se consideran las composiciones más grandiosas y conmovedoras de la música instrumental clásica por la amplitud de sus formas y la preocupación por la expresión dramática. Este mismo compositor se distinguió con sus divertimentos, canciones o serenatas. Esta forma se refería a suites de movimientos o de danzas de estructura muy libre. La sinfonía se desarrolló y alcanzó su perfección clásica, siendo la forma orquestal por excelencia.

3.1.2 El concierto clásico. Los tres compositores vieneses del Clasicismo trataron al parecer de igual forma la sinfonía, pero en el tratamiento del concierto, existieron diferencias que hicieron que las obras de Mozart y Beethoven fueran más brillantes que las de Haydn.

Con la aparición de la sinfonía, desapareció el Concerto Grosso del Barroco, que transcurría entre los tutti-soli de la agrupación. Los compositores clásicos, prefirieron el contraste producido entre solista-orquesta, y se dio preferiblemente mayor realce al solista que a la orquesta, continuando con la característica de las estructuras bitemáticas del estilo clásico.

En el concierto, se dio mucha importancia al papel del solista por su intervención de la exposición temática y en el desarrollo central. Este podía dar libre curso a su virtuosismo en la cadencia, que al principio era improvisada y posteriormente fue escrita por el compositor.

La forma brillante del concierto clásico ocultaba en ocasiones su contenido expresivo. Sin embargo la calidad de expresión revivía en los movimientos lentos, prueba de esto son los andantes de Mozart y los adagios de Beethoven.

3.1.3 Uso del arco en el Clasicismo. El período clásico expandió la técnica de la música barroca hacia incluir la técnica de “apagar la cuerda”.

Tourte, constructor de arcos (1747-1835), perfeccionó el arco con la invención del “arco invertido”, que amplió la capacidad técnica del arco.

La música en este período fue generalmente luminosa en el carácter, y las notas fueron claramente cortas.

Predominaron los golpes de arco en movimientos de spiccato y sautille en las sinfonías de Haydn, Mozart y Beethoven. También se empleó el “ricochet”.

3.2 REPERTORIO DE COMPOSITORES CLÁSICOS EMPLEADOS EN LA LITERATURA CONTRABAJÍSTICA

En el período clásico, se contó con la suerte de que se escribiera originalmente para Contrabajo. Compositores contrabajistas y no contrabajistas aportaron mucho a la literatura para este instrumento.

Además, se suman al repertorio adaptaciones de obras de compositores muy importantes de esta época como Beethoven, Mozart, etc.

- ★ Concierto en Mi mayor de Karl Ditters Von Dittersdorf (1739-1799)
- ★ Concierto en Mi mayor de Joan Baptist Vanhal (1739-1813)
- ★ Concierto en Re menor de Vaclav Pichl (1741-1804)
- ★ Concierto de Johan Matías Sperger (1750-1812)
- ★ Concierto en Fa mayor de Antonio Capuzzi (1753-1818)
- ★ Concierto No.1 en Do mayor de Franz Anton Hoffmeister (1754-1812)
- ★ Concierto en Sol mayor de Giovanni Cimador (1761-1805)
- ★ Concierto en La mayor de Domenico Dragonetti (1763-1846)

3.3 CONCIERTO EN LA MAYOR DE DOMENICO DRAGONETTI

3.3.1 Domenico Dragonetti. Nació el 10 de abril de 1763 en Venecia (Italia) y murió el 16 de abril de 1846 en Londres.

Compositor y virtuoso del Contrabajo, Carlo Maria Domenico Dragonetti comenzó a tocar guitarra, violín y Contrabajo desde pequeño. A los 12 estudió con Michele Berini y a los 13 fue nombrado contrabajista principal en la Opera Buffa de Venecia. A los 14 pasó a la Grand Opera Seria y más tarde sucedió a Berini en la capilla ducal en San Marco. En Venecia entabló una cercana amistad con el violinista Incola Mestrino y ambos pasaron muchas horas experimentando con la acústica de los instrumentos así como creando caprichos y otras piezas cortas.

Figura 12. Domenico Dragonetti (1763 – 1846).



Fuente: Microsoft Encarta, 2004.

El 16 de septiembre de 1794 Dragonetti dejó Venecia y se trasladó a Londres, donde trabajaría por medio siglo después de debutar en el King's Theatre. En 1798 visitó a Haydn en Viena y en 1808 apareció regularmente en festivales de Inglaterra y comenzó a ganar fama en toda Europa por sus interpretaciones junto al cellista Robert Lindley. Tan grande era su reputación que ningún encuentro musical se consideraba completo si su participación.

Llamado "il Drago" por sus amigos, Dragonetti ganó mucho dinero ya que frecuentemente cobraba el doble o el triple que otros músicos. Coleccionaba instrumentos, antigüedades, pinturas y muñecas con vestimentas de distintos países. Entre sus conocidos estaban Paganini, Rossini; Spohr, Hummel y Liszt. Tras su muerte legó sus manuscritos y extensa biblioteca musical a su amigo Vincent Novello. Entre las numerosas obras que compuso hay ocho conciertos, más de 30 quintetos para cuerdas con Contrabajo, así como muchas obras para Contrabajo solo o con acompañamiento, tanto orquestal como de piano.

3.3.2 Análisis Morfológico del concierto

3.3.2.1 Superficie

Título: Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta

Autor: Domenico Dragonetti (1763 – 1846).

Edición: Reducción o versión para Piano y Contrabajo de Edward Nanny

Período histórico: Clasicismo.

3.3.2.2 Estructura

Compuesto en tres movimientos: I Allegro Moderatto, II Andante y II Allegro Giusto.

Este concierto sigue el esquema de movimientos típicos del período; su tempo es implícito, no hay marcas de metrónomo y el ejecutante lleva la responsabilidad del tiempo.

El carácter del primer movimiento es hacia la técnica y virtuoso, el segundo es recitativo en el que se debe cantar con el instrumento y el tercero tiene carácter de danza, giusto y ternario.

★ Primer Movimiento

El primer movimiento tiene la estructura de una sonatina. Consta de tres partes. La introducción es a cargo del piano (compás 1 – 11).

Luego encontramos el tema “A” o principal expuesto por el solista (compás 12 – primer tiempo del 19)

Figura 13. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Compás 12 – Primer tiempo del 19.



Fuente: Dragonetti, Domenico. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Reducción o versión para Piano y Contrabajo de Edward Nanny

En el fin de este tema, encontramos un puente a cargo del piano que conduce al tema “B” (compás 23 hasta el segundo tiempo del compás 38), este tema es más amplio por las extensiones rítmicas de las frases.

En el compás 38, el piano realiza un puente o episodio que conduce a la coda de la primera parte (A+B) que va hasta el tercer tiempo del compás 49. Culmina la primera parte con la mezcla de motivos de “A” y “B”, exactamente en el compás 57 con una elisión (que le da continuidad) del primer tiempo del Contrabajo y un anuncio temático del siguiente solo a cargo del piano. El solo del Contrabajo (compás 65) está dividido en 4 frases con silencios de articulación llegando al clímax.

Figura 14. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Compás 65 al 72

Fuente: Dragonetti, Domenico. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Reducción o versión para Piano y Contrabajo de Edward Nancy.

En el compás 81 comienza la reexposición del tema A, que culmina en el primer tiempo del compás 88 con un nuevo puente a cargo del piano. El compositor realiza una reelaboración motivica o variación para extender las posibilidades del material temático que comienza en el compás 92 y se encuentra con una parte en armónicos del Contrabajo que semeja una cadenza (compás 108-115).

Para finalizar el I Movimiento, se encuentra la coda, que resume con elementos del tema principal.

★ Andante

Movimiento de libre estructura en forma de diálogo. Presenta un único tema.

Comienza con el tema a cargo del piano; en el compás 9 entra el solista con el tema extendido hasta el tercer tiempo del compás 24.

Figura 15. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Andante. Compás 9 al 16.



Fuente: Dragonetti, Domenico. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Reducción o versión para Piano y Contrabajo de Edward Nanny

El desarrollo de la forma lo inicia el piano con la indicación dulce (cuarto tiempo del compás 24); éste expone elementos que ya se han situado originalmente. Continúa un anuncio del piano, con elementos del solista, quien en el compás 29 reitera lo que dice el piano y agrega algo (compás 31 – 32); esto a manera de diálogo (solista – piano) que culmina en un común acuerdo de las dos partes (compás 37 – 41).

Figura 16. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Andante



Fuente: Dragonetti, Domenico. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Reducción o versión para Piano y Contrabajo de Edward Nanny

En el compás 42 comienza la coda que cierra la segunda sección y por consiguiente el diálogo entre los dos instrumentos, en este mismo momento el piano hace un anuncio del tema, que reexpone el solista a dobles cuerdas en terceras (compás 45 – 52), y continúa con variaciones de éste en armónicos (compás 53 – 60). La cadenza (compás 61), comienza con una escala y continúa en forma arpegiada evocando el tema. En los últimos tres compases se encuentra la coda final.

★ **Allegro Giusto**

Este movimiento presenta una estructura libre y dialogada más clara. Aquí no se reexpone, sino que cada vez se crean temas nuevos.

El primer tema consta de ocho compases a manera de introducción, éste tiene dos frases que interactúan como “pregunta – respuesta”, a manera de diálogo. El Contrabajo entra e reiterar el tema (última subdivisión del compás 8 hasta primera subdivisión del compás 24), seguido de un puente a cargo del piano, que finaliza la primera parte en el compás 32.

Figura 17. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta.



Fuente: Dragonetti, Domenico. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Reducción o versión para Piano y Contrabajo de Edward Nanny

El desarrollo del tema, con entrada anacrúsica (última subdivisión del compás 32) presenta confrontaciones temáticas entre el contrabajo y el piano. En el compás 68, aparece un puente a cargo del piano que finaliza en el compás 75.

En la última subdivisión del compás 83 al 91 el solista hace un unísono con el piano, éste es continuado por un puente que conduce a la segunda parte. En ésta, encontramos una confrontación entre la melodía del solista y el piano que cambia la textura (última subdivisión del compás 99 – compás 131).

Figura 18. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta.



Fuente: Dragonetti, Domenico. Concierto en La Mayor para Contrabajo y Orquesta. Reducción o versión para Piano y Contrabajo de Edward Nanny

La reexposición del tema comienza en la última subdivisión del compás 131 y conduce hasta la coda final que comienza en el compás 155.

4. MÚSICA INSTRUMENTAL DEL ROMANTICISMO (SIGLO XIX)

4.1 GENERALIDADES DEL ESTILO MUSICAL ROMÁNTICO

El rasgo esencial del Romanticismo fue la exaltación de la sensibilidad unida a un modo de expresión muy subjetivo. Estas características fueron directamente influidas por el romanticismo literario, apoyado en la línea popular y que fue anterior al Romanticismo musical; al misticismo manifestado en el s. XVIII a través de sectas y sociedades secretas que exaltaban estados místicos, religiosidad, sentimiento y que unían al movimiento poético; y finalmente por el impacto causado por la revolución francesa, que enseñó a los hombres el sentido de la palabra libertad y dio origen a una nueva clase burguesa que fue el medio en el que se desarrolló el movimiento romántico.

En este período que reacciona frente al arte clásico, se abandona el Clavecín, decaen las técnicas de imitación del pasado que representaba el repertorio religioso y surge apatía hacia las formas clásicas.

El romanticismo favorece la aparición de nuevos timbres, cada vez más diversificados, con los que busca traducir su visión del universo.

La danza, ocupa en esta etapa un lugar privilegiado y contribuye a la evolución del estilo instrumental. Así, la mayor parte del repertorio romántico de salón, consistía en valeses o contradanzas, cuadrillas, polcas, mazurcas; piezas que trascendieron en el ámbito de la danza.

Otro aspecto muy importante es la unión de literatura y música. Se hacen fantasías recuerdos o variantes sobre motivos de óperas célebres destinados al piano, al violín o al órgano. Las tendencias individualistas de los románticos dan lugar al virtuosismo y a la demostración de las proezas técnicas, hasta el punto de exaltación y pretender que el instrumento prolongue y supere las posibilidades de la mecánica humana, en aspectos como la velocidad y el volumen sonoro.

El piano se impuso en toda Europa como principal propagador de la música romántica. Beethoven, Mendelsohn, Chopin, Liszt, Saint Saëns, principales representantes del movimiento romántico fueron virtuosos del teclado. Este instrumento se convierte además en el mejor acompañante, y a él se le confían numerosos conciertos y se le atribuye equilibrar por sí solo toda la masa orquestal.

4.1.1 Agrupaciones e instrumentos. Aparte de todos los perfeccionamientos técnicos que afectaron al piano y los instrumentos de cuerda que admitieron detalles para su mejoramiento y los acercaron cada vez más a su aspecto actual; los mejores cambios los experimentaron las maderas y los metales. Los constructores prestaron mucha atención al mejoramiento de la afinación y la potencia. Se adaptaron las llaves a la maderas y se dotó a la trompa y a la trompeta los pistones. El órgano también llegó a las salas de concierto gracias a su evolución. Los constructores, buscaron nuevos timbres para satisfacer la exigencia de novedad. Por eso surgen instrumentos como el acordeón (Viena 1830), el armonio (París, 1842), el cornetín (1830), el saxofón patentado en 1846; y el octobajo de Vuillame, contrabajo gigante del que todavía se conserva un ejemplar en el conservatorio de París, que sólo se usó de forma excepcional.

La mayoría de innovaciones afectan a los bajos de las diferentes familias, como la flauta grave en Sol perfeccionada por Bohem, la tuba Wagneriana con embocadura de trompa.

Los compositores románticos manifiestan predilección por los graves. Por ejemplo, Berlioz rehabilita la viola y se interesa por el violonchelo. Se utilizan también en la orquesta el corno inglés, el clarinete bajo y el contrafagot.

La extensión de los registros, es otro campo en el que se experimentó; también se incrementó la práctica de los sonidos armónicos.

Los músicos buscaron nuevos modos de producción de sonido. Los violines utilizaron el Col Legno y las flautas el trémolo dental. También nació el interés por agrupar las diversas fuentes sonoras, es decir el arte de la instrumentación y la orquestación. Uno de los compositores más destacados en este ámbito fue Héctor Berlioz.

En esta época existían los conciertos masivos, en teatros incómodos tanto para la audiencia como para los músicos; las audiciones minoritarias de salón, muy de moda en la época y los conciertos al aire libre.

Los conciertos de música de cámara no eran tan apetecidos por la audiencia, a pesar de esto en el siglo XIX nacieron los primeros conjuntos de cámara profesionales e independientes.

La figura del director de orquesta experimenta cambios y se hace cada vez más importante debido al aumento de los instrumentistas que forman la orquesta. Compositores como Mahler y Mendelssohn fueron también grandes directores de orquesta.

La orquesta sinfónica de los años 1830 – 1850 incluye a parte de las cuerdas y los timbales, veinte instrumentos de viento: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, una tuba; es decir un total de sesenta instrumentos.

En cuanto a los géneros, la sinfonía y la sonata a las que se les añadió una expresión nueva continuaron siendo estimadas aunque poco abordadas. El concierto, favoreció el desarrollo del virtuosismo, destacándose los conciertos para piano. La formación de más auge en la que se introducía este instrumento fue el trío, generalmente con violín y violonchelo. Esta modalidad también fue aplicada en composiciones para viento y teclado dando muy buenos resultados.

Las suite reapareció con el deseo de los románticos de yuxtaponer diversos movimientos. El poema sinfónico originado en la obertura fue un género cultivado especialmente por Franz Liszt que veía en él la mejor forma de consumir la música y la poesía.

Finalmente, el sinnúmero de piezas breves usadas en la época, construidas generalmente sobre un tema de modo: el estudio, dedicado a la técnica instrumental, y géneros como las bagatelas, baladas, caprichos, impromptus, preludios, rapsodias, romanzas; que reflejaron los gustos de la época y se adaptaban tanto a la audiencia frívola de los salones como a los virtuosos oyentes de este período musical.

4.1.2 Uso del arco en el Romanticismo. La música romántica hizo uso de dinámicas exageradas y cambios dramáticos de carácter. Así, la considerable versatilidad del arco fue requerida para su interpretación.

Las frases son mucho más largas y requieren que se mantenga una gran intensidad (como en la música de Brahms y Tchaikowsky). Allí hay mucha libertad para escoger la dirección del arco por la cantidad de posibilidades que presentan las frases largas. En estas frases, conformadas por tantas notas no es necesario señalar que toda la frase va en un misma dirección.

El fraseo debe buscar mantener la intensidad de la línea melódica, por tanto el instrumentista debe cambiar el arco en los intervalos apropiados de la frase.

4.2 REPERTORIO DE COMPOSITORES ROMÁNTICOS EMPLEADOS EN LA LITERATURA CONTRABAJÍSTICA

En este período de la música existen innumerables obras originales y adaptadas para el Contrabajo. Acá se mencionan las más importantes.

- ★ Concierto Op. 3 de Serge Koussevitzky (1874 – 1951)
 - Andante Op. 1 N. 1 de Serge Koussevitzky (1874 – 1951)
 - Vals miniatura Op. 1 N. 2 de Serge Koussevitzky (1874 – 1951)
 - Chanson Triste Op. 2 Serge Koussevitzky (1874 – 1951)
 - Humoresque Op. 4 Serge Koussevitzky (1874 – 1951)

- ★ Concierto No. 2 de Giovanni Bottesini (1821 – 1889)
 - Elegía No. 1 en Re mayor de Giovanni Bottesini (1821 – 1889)
 - Tarantella de Giovanni Bottesini (1821 – 1889)

- ★ Sonata No. 2 Op. 6 en Mi menor de Adolf Misek (1875 – 1954)
 - Leyenda de Adolf Misek (1875 – 1954)

- ★ Sonata de Paul Hindemith (1895 – 1963)

Y otras obras menores como:

- ★ Aria de Giuseppe Verdi (1813 – 1901)
- ★ Il Cisne y el Elefante (del Carnaval de los animales) de Camille Saint – Saens (1835 – 1921)
- ★ L' Allegro Ciociaro y el minuetto de G. M. Marangoni (1866 – 1947)
- ★ Vocalise Op. 34 N. 14 de Sergei Rachmaninoff (1873 – 1943)
- ★ Marzenie de Madienski (1877 – 1923)

4.3 ANDANTE DE SERGE KOUSSEVITZKY

4.3.1 Serge Alexandrovitch Koussevitzky. Nació en Vishny – Volotchok, Rusia el 26 de julio de 1874 y murió en Bostón, Estados Unidos el 4 de junio de 1951. A los catorce años ingresó al Conservatorio de Moscú para estudiar Contrabajo y tal era su talento que a sólo dos años de comenzar sus estudios dio un concierto en el Conservatorio. También estudió dirección orquestal, obteniendo su diploma en 1894. Durante este período dio muchos recitales en Moscú y obtuvo el puesto de primer Contrabajo de la orquesta del teatro del Bolshoy, donde estuvo por once años. En 1905 se casa con la hija de un millonario ruso y da conciertos en Inglaterra, Francia y Alemania. También dirige en estos años la Orquesta Sinfónica de Londres. Después de la revolución del año 1917 Koussevitzky se va a vivir a Francia y de ahí a Estados Unidos. En 1924 es invitado a dirigir la Orquesta Sinfónica de Boston, con la que permaneció por más de 25 años demostrando ser uno de los grandes directores del siglo XX. Entre las obras con las que enriqueció el repertorio contrabajístico se encuentra su concierto estrenado en 1905 y compuesto con ayuda de Reinhold Gliere, Humoresque, Chanson Triste, Valse Miniatura, Andante y Obertura y Pasacaglia.

Figura 19. Serge Alexandrovitch Koussevitzky (1874 - 1951)



Fuente: Microsoft Encarta 2004

4.3.2 Análisis morfológico del Andante

4.3.2.1 Superficie

Título: Andante

Autor: Serge Koussevitzsky (1874 – 1951)

Período histórico: Romanticismo

4.3.2.2 Estructura

La forma de esta miniatura es de período clásico de lied, ABA.

Comienza con una corta introducción en el piano de dos compases, que prepara en este mismo segundo compás la entrada anacrúsica del solista.

El tema “A” (quinta subdivisión del compás 2 hasta el compás 22), consta de tres períodos, el primero del compás 2 hasta la primera subdivisión del compás 10. La célula motívica se repite en el transcurso de la miniatura.

Figura 20. Concierto Andante. Compás 2 al 5.



Fuente: KOUSSEVITZSKY, Serge. Andante

El segundo, también anacrúsico comienza en la quinta subdivisión del compás 10 y termina en la tercera subdivisión del compás 16.

Hay que mencionar que estos períodos se dividen a su vez en dos semiperíodos que dan sentido a las frases melódicas expresivas de la miniatura.

En la quinta subdivisión del compás 16, comienza la reexposición parcial del tema principal del primer período de A (recordar compases 2 – 9), en donde sólo cambia el final de la frase.

El tema “B”, marcado con la indicación *Più mosso*, inicia en el compás 23 y termina en el calderón que da paso a la cadencia solística en el compás 38. Este tema lo conforman dos períodos. El primero formado a su vez por dos semiperíodos cada uno de cuatro compases; y el segundo por tres semiperíodos a manera de progresión en la línea melódica del Contrabajo.

Seguido de la cadenza encontramos la reexposición del tema A, complementada en su última frase por una coda de notas largas para el Contrabajo.

Figura 21. Concierto Andante. Compás 23.



Fuente: KOUSSEVITZSKY, Serge. Andante

4.3.3 Análisis morfológico del Chanson Triste

4.3.3.1 Superficie

Título: Chanson Triste. Op.2.

Autor: Serge Koussevitzky (1874 – 1951)

Edición: Por Fred Zimmermann

Período histórico: Romanticismo

4.3.3.2 Estructura

Esta miniatura consiste en una forma clásica regular y simétrica. El tempo es implícito, pues no hay marca de metrónomo en la partitura. La indicación “con tristezza” que aparece al comienzo, nos da la idea del carácter de esta pieza.

Comienza con la introducción del piano (compás 1 – 3). El tema “A” (compás 4 – 19) lo expone el solista en su entrada y lo componen dos períodos. El primer período (compás 4 – 11) a su vez se divide en dos semiperíodos. Uno de ellos nos muestra el motivo principal que reposa en los silencios del piano y el solista (compás 7).

Figura 22. Concierto Chanson Triste. Op. 2. Compás 4 al 7.



Fuente: KOUSSEVITZSKY, Serge. Chanson Triste. Op.2. Por Fred Zimmermann.

El segundo período comienza en el compás 12 y termina en el compás 19, es un período irregular y simétrico, compuesto por dos semiperíodos cada uno de cuatro compases.

El tema B (compás 20 – 35) lo conforman dos períodos, cada uno de ocho compases. El primer período (compás 20 – 27) se divide a su vez en dos semiperíodos, el primero en los compases 20 al 23, dividido en motivos de dos compases; el segundo semiperíodo (compás 24 – 27), dividido en cuatro motivos de un compás.

Figura 23. Concierto Chanson Triste. Op. 2. Compás 20 al 27.



Fuente: KOUSSEVITZSKY, Serge. Chanson Triste. Op.2. Por Fred Zimmermann.

El segundo período (compás 28 – 35), se divide en dos semiperíodos, el primero (compás 28 – 31) formado por dos motivos de dos compases cada uno; y el segundo (compás 32 – 35) formado por dos motivos cada uno de dos compases; que terminan en el calderón (compás 35) y preparan el inicio de la cadenza.

En el compás 39 se reexpone el tema A idéntico hasta el final.

4.3.4 Análisis morfológico del Vals Miniatura

4.3.4.1 Superficie

Título: Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2

Autor: Serge Koussevitzsky (1874 – 1951)

Edición: Por Fred Zimmermann

Período histórico: Romanticismo

4.3.4.2 Estructura

Esta miniatura presenta abundantes elementos expresivos, el tempo de vals se encuentra especificado en la partitura.

Comienza con una introducción a cargo del piano (compás 1-4). La exposición del tema “A” la comienza en forma crúsica.

Este tema “A” está dividido en 2 períodos, el primero (compás 5-12) consta a su vez de dos frases cada una de cuatro compases.

La primera (compás 5-8), presenta motivos rítmicos de 6 corcheas ligadas que finalizan en dos blancas con puntillo; y la segunda (compás 9-12) presenta reelaboración en estos motivos rítmicos de la frase anterior.

Figura 24. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2.



Fuente: KOUSSEVITZSKY, Serge. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2. Por Fred Zimmermann.

La exposición de la parte B es anacrúsica y comienza en el tercer tiempo del compás 22 y termina en el compás 42.

“B” consta de tres períodos, el primero de ocho compases (compás 23-30) que a su vez se divide en frases con motivos rítmicos repetitivos.

El segundo de cuatro compases (compás 31-34) y el tercero, de ocho compases (último tiempo del compás 34 – compás 42).

Figura 25. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2.



Fuente: KOUSSEVITZSKY, Serge. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2. Por Fred Zimmermann.

En el compás 43, comienza la reexposición parcial del tema, llamada en esta ocasión “A”, y finaliza en el segundo tiempo del compás 58.

La parte “C” es anacrúsica, comienza en el último tiempo del compás 58 con una síncopa como motivo principal y finaliza en el compás 90.

Continúa con la reexposición parcial de A en (compás 91-102) y finaliza con la CODA (compás 103-115), que presenta motivos arpegiados y finalmente en tresillos a cargo del Contrabajo, para culminar con dos arpeggios, el último disminuido.

Figura 26. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2.



Fuente: KOUSSEVITZSKY, Serge. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2. Por Fred Zimmermann.

Figura 27. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2.



Fuente: KOUSSEVITZSKY, Serge. Vals Miniatura para Contrabajo y Piano, Opus 1, No. 2.
Por Fred Zimmermann.

5. EL CONTRABAJO EN EL JAZZ

El jazz es una forma musical que surgió de la confrontación del ritmo, del fraseo y una peculiar producción del sonido que se derivan del concepto musical de los afroamericanos; con la melodía y armonía que se derivan de la tradición musical europea.

Esta nueva música está caracterizada por tres elementos vitales que son el swing o balanceo, la improvisación o invención de un tema musical y finalmente una sonoridad y un fraseo que reflejan la personalidad individual del músico.

Los orígenes del término “Jazz” se encuentran en Nueva Orleans donde “Jass” significa “sexo” y sus antecesores fueron el Ragtime y el Dixieland con elementos del blues y la tradición de la canción de trabajo de los negros de aquel entonces como el Gospel y los Spirituals.

El Contrabajo hizo sus primeros aportes al jazz en la época del dixieland, compitiendo con la tuba que era el instrumento bajo de aquel entonces; pero su esplendor y auge lo alcanzó en la época del swing y bebop, dejando de ser una simple base armónica para convertirse en un instrumento lleno de protagonismo y virtuosismo.

5.1 ESTILOS

5.1.1 1890 Ragtime (o tiempo sincopado). Aunque fue Nueva Orleans la ciudad más importante en el surgimiento del jazz, la capital de Ragtime fue Sedalia, al sur del Estado de Missouri, debido a que Scott Joplin (Texas

1868-1917) considerado el compositor y pianista de este estilo, se radicó en este estado.

El Ragtime es una música compuesta y pianística, a la cual por ser compuesta le falta el rasgo decisivo del jazz: la improvisación. Generalmente suele estar compuesto a la manera de la música de piano del siglo XIX. En ocasiones parece como si tuviera la forma del trío del minuetto clásico y otras veces consta de diversas unidades formales como por ejemplo, los valeses de Johann Strauss.

Este género encontró un campo de florecimiento muy propicio en los campos de trabajadores que trazaban las grandes vías ferrocarrileras a través de Norteamérica. Según su origen y forma esta es una música de blancos tocada por los negros a su manera, pues combina muchos elementos de la antigua tradición europea con el sentido rítmico de los negros.

Uno de los primeros músicos que se separó de la interpretación compuesta del Ragtime y que procedió con mayor libertad acercándose más al sentido del jazz fue Jelly Roll Morton quien afirma haber inventado el jazz en 1902.

Aquí se puede ver un ejemplo de la música hecha por Scott Joplin en este estilo del jazz.

Figura 28. Ejemplo de la música hecha por Scott Joplin (Compuesta y pianística).



Fuente: JOPLIN, Scott. Ragtimes Für Klavier – For Piano. Band – Volumen II. New York: C.F. Peters.

5.1.2 Inicio del Jazz 1900 – Nueva Orleans. A principios de siglo en Nueva Orleans existía diversidad de pueblos y razas. La vieja ciudad era muy musical y se sabe de cerca de 30 orquestas en la primera década de este siglo.

Nueva Orleans fue un punto de cristalización incluso para la música que se producía en el campo (Work Songs), que cantaban los negros en las plantaciones durante su trabajo, los Spirituals que se escuchaban durante las ceremonias religiosas al aire libre y para los viejos y primitivos blues folclóricos. Todo esto quedó conjugado en las formas de creación del jazz. Las razones que explican la importancia de Nueva Orleans en el jazz son las siguientes:

- ★ El intercambio cultural que produjo la invasión franco-hispánica.
- ★ La combinación de diversos grupos raciales, ideológicos y musicales.
- ★ La rica vida musical de la ciudad.
- ★ La reunión de elementos disímiles en Storyville, el barrio de diversiones de la ciudad sin prejuicios y sin diferenciaciones de clase alguna.

Este estilo se caracteriza por tener tres líneas melódicas que en general son tocadas por una corneta o trompeta, un trombón y un clarinete, instrumentos melódicos frente a los cuales se encuentra el grupo de los instrumentos rítmicos como la tuba o el Contrabajo, las percusiones o la batería y el banjo o la guitarra. Algunas veces incluía el piano.

El ritmo original de Nueva Orleans se haya aún muy cerca del ritmo de la marcha europea, los acentos se hacen en el primer y tercer tiempo y todavía no existe el efecto flotante del ritmo del jazz, que se debe a que en cada compás se acentúan el segundo y cuarto tiempo.

5.1.3 1910 Dixieland. En Nueva Orleans, el jazz no era privilegio exclusivo de los negros. Desde el comienzo parece haber existido también bandas de blancos. Desde 1891, Papa Jack Laine, tenía bandas dándose a conocer como “El padre del jazz blanco”.

Los blancos tenían un estilo menos expresivo pero con mayores recursos técnicos. Las melodías eran más pulidas, las armonías más limpias; mientras que en las bandas negras la necesidad respaldaba tanto el entusiasmo y alegría vital, como el ambiente cargado de los blues, sin importar la formación del sonido un poco primitiva y llena de glissandi y vibratos sumamente expresivos.

Se ha vuelto usual designar la manera de tocar jazz de los blancos como “Dixieland Jazz” para distinguirla del jazz de Nueva Orleans propiamente dicho. En el renacimiento del Dixieland no hubo un solo músico importante de piel negra.

Con el Ragtime, el jazz de Nueva Orleans y el jazz de Dixieland comienza la historia de la música jazz.

Entre sus más importantes representantes tenemos al trombonista Georges Brunet y el clarinetista Leon Rappolo.

5.1.3.1 Primer aporte del Contrabajo al Jazz. Aquí comienza realmente la historia y participación del Contrabajo en el jazz cuya función es proporcionar a los músicos de un grupo de jazz una base armónica sobre la que estos puedan moverse; y una función rítmica como espina dorsal de cualquier grupo.

El Contrabajo se convirtió en la mayor competencia para la tuba, que era el instrumento base de esta época. La tradición era tan vigorosa que todavía treinta años después muchos contrabajistas de jazz como John Kirby y Red Callendar sabían tocar la tuba.

En 1911, Bill Johnson organizó la “Original Creole Jazz Band”.

Bill tocaba el Contrabajo con arco. Cuando la banda trabajaba cierta noche en Shreveport, se le rompió el arco. El resto de la noche se vio obligado a pulsar las cuerdas de su instrumento (pizzicato).

Se dice que el efecto fue tan novedoso e interesante que desde ese día el Contrabajo se toca pulsado.

★ **William “Bill” Johnson.** Nació en el año 1872, Bill fue quien organizó las primeras bandas en Nueva Orleans. También trabajó con una de las bandas más populares de la época la Original Creole Orchestra. Luego se traslada a Chicago donde es muy reconocido como contrabajista y en 1950 se retira de la música y se va a vivir a México.

Figura 29. William “Bill” Johnson (1872 - 1972)



Fuente: Available from Internet: URL:<http://www.apoloybaco.com.html>>

5.1.4 1920 Chicago. Lo esencial de los años veinte se puede resumir en tres puntos, la gran época de los músicos de Nueva Orleans, el blues clásico, y el estilo de Chicago.

Chicago llamada la ciudad del viento, situada a orillas del lago Michigan, había cautivado ya desde hacía mucho tiempo a gran cantidad de músicos de Nueva Orleans. Estos músicos comenzaron la gran migración ya que Nueva Orleans se había convertido en esos días en puerto de guerra debido a la intervención de los Estados Unidos a la Primera Guerra Mundial.

En esta época en Chicago se destaca la grabación de los famosos discos del jazz de Nueva Orleans para gramófono; entre estos el de una de las más importantes bandas de Nueva Orleans, la dirigida por King Oliver, y los Red Hot Peppers dirigidos por Jerry Roll Morton.

En cuanto al estilo de la música de Chicago predomina lo particular y la parte del solista adquiere cada vez mayor importancia. Destacándose los trompetistas Louis Armstrong y Bix Beiderbecke.

5.1.4.1 Aportes de los contrabajistas al Jazz. Esta década fue un período de transición entre el Dixieland y el swing, por esta razón no se puede encasillar a los contrabajistas, ya que pertenecen a las dos corrientes. Entre las que vale la pena mencionar se encuentran George Kraslow y Milt Hinton por sus apariciones con importantes músicos de esta corriente como Bix Beiderbecke y Louis Armstrong.

5.1.5 1930 Swing. Con la migración de Chicago a Nueva York se llevó a cabo el surgimiento del swing.

En oposición al two beat jazz, uno de los estilos más antiguos, surgió el four beat jazz en el que se tocaban regularmente los cuatro golpes del compás.

La palabra swing es un término clave de la música de jazz. Se emplea en dos sentidos. En primer lugar se designa un elemento rítmico del cual obtiene el jazz aquella tensión que la música europea consigue por medio de la forma; y por otra parte se designa como “swing” el estilo de los años treinta en el que el jazz obtuvo sus mayores éxitos comerciales antes de que surgiera la música de fusión.

Lo característico de este estilo en los años treinta fue la formación de grandes bandas y orquestas y que fue siempre tan importante el grupo como el solista.

En los años treinta el auge de la radio contribuyó positivamente en el desarrollo de este estilo, permitiendo la difusión de las grandes bandas y solistas, dentro de los que se destacan el clarinetista Benny Goodman, considerado el rey del swing; los bateristas Gene Krupa, Cozy Cole y Sid Catlett; los pianistas Teddy Wilson, Fats Waller y Duke Ellington; los trompetistas Bunny Berigan, Rex Stewart y Roy Eldridge; y los saxofonistas altos Johnny Hodges y Benny Carter.

5.1.5.1 Aportes de los principales contrabajistas. Con la época del swing comienza la emancipación del Contrabajo en la música jazz. La historia del Contrabajo puede enfocarse desde el mismo punto de vista de la guitarra.

Así como la historia de la guitarra moderna empieza con Charlie Christian, la historia del Contrabajo moderno comienza con Jimmy Blanton. Ellos revolucionaron la manera de tocar sus instrumentos convirtiéndolos en instrumentos de vientos. Un ejemplo es el dueto grabado por Blanton y Duke Ellington en 1939 convirtiendo al Contrabajo en un instrumento solista.

Los contrabajistas más importantes de esta época son:

★ **Jimmy Blanton.** Nació en Chattanooga (Tennessee) el 5 de octubre de 1918 y murió en los Ángeles (California) el 30 de julio de 1942.

Blanton, fue el primer virtuoso del Contrabajo que tuvo el jazz. Nació en el seno de una familia entusiasta de la música, estudió violín en sus primeros años de instituto, pero rápidamente se pasó al Contrabajo. Su primer trabajo profesional fue con la orquesta de Jeter – Peters, pero fue en 1939, cuando su vida y su carrera musical dieron una vuelta espectacular. Durante una gira por St. Louis, Duke Ellington lo escuchó tocar el Contrabajo y rápidamente lo incorporó a su orquesta. Blanton da de nuevo importancia al Contrabajo con arco y su fama perdura hasta hoy. En 1941, enfermó de tuberculosis y tuvo que abandonar forzosamente la orquesta de Ellington para ingresar en un sanatorio. Murió al año siguiente.

Figura 30. Jimmy Blanton (1918 – 1942)



Fuente: Available from Internet: URL:<http://www.apoloybaco.com.html>>

★ **Pops Foster.** Durante los años treinta Foster fue elegido varias veces como el “contrabajista de todos los tiempos del jazz”. También era un gran intérprete de la tuba como muchos contemporáneos.

Foster quien trabajó con Freddie Keppard, King Oliver, Louis Armstrong, entre otros, desarrolló una técnica llamada "Slapping", que consiste en golpear las cuerdas contra el diapasón del Contrabajo. Al principio fue rechazada por parecer antitécnico, pero en la década de los setenta lo retomaron utilizándolo para aumentar el sonido y la intensidad a este instrumento.

★ **John Kirby y Walter Page.** Son los grandes contrabajistas de la época del swing. Kirby surgió de la banda de Fletcher Henderson y Walter Page, fue miembro de la clásica sección rítmica de Count Basie.

★ **Slam Stewart.** Se dio a conocer sobre todo por la forma en que cantaba en octavas mientras tocaba con su arco semejándose al efecto zumbante de una abeja, que puede resultar divertido sino se oye tan a menudo.

5.1.6 1940 Bebop o Rebop. Debido a la gran comercialización del swing hubo un repudio parcialmente consciente de esta moda y se formó un grupo de músicos que en lo fundamental tenían una nueva idea. La novedad se produjo en los pequeños locales desconocidos de Harlem, en Kansas City y especialmente en un lugar llamado Minton's Playhouse; este sitio se convirtió en el punto de cristalización como cuarenta años antes lo había sido Nueva Orleans.

Este nuevo estilo de jazz moderno recibió el nombre de "Bebop", palabra que refleja onomatopéyicamente el intervalo de quinta disminuida descendente, el más popular de la época.

Según Dizzy Gillespie uno de los principales exponentes del nuevo estilo, las palabras Bebop o Rebop se formaban por sí solas cuando se querían cantar tales saltos melódicos.

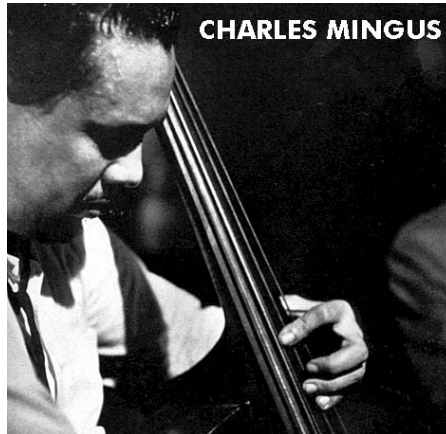
El Bebop se caracterizó por sus frases frenéticas y nerviosas, y por la eliminación de cualquier nota innecesaria. Allí, las improvisaciones se enmarcaban por el tema presentado al unísono al comienzo y al final de cada pieza, tocado generalmente por dos instrumentos de viento, la mayoría de las veces una trompeta y un saxofón.

Los principales músicos y precursores del estilo fueron los pianistas Thelonious Monk y Glyde Hart; los trompetistas Dizzy Gillespie y Roy Eldridge; los bateristas Jo Jones, Dave Tough, Max Roach, Kenny Glarke y el saxofonista tenor Lester Young; el saxofonista alto Charlie Parker; y el guitarrista Charlie Christian y los contrabajistas Jimmy Blanton y Charles Mingus.

5.1.6.1 Aportes de los principales contrabajistas

★ **Charles Mingus.** Nació el 22 de abril de 1922 en Nogales, Arizona, muy cerca de la frontera con México, sus abuelos maternos poseían nacionalidades Chinas y Británicas mientras que los paternos eran de origen Sueco y Afro-americano respectivamente. Con un magnífico oído, escogió el trombón como primer instrumento en su carrera pero la afortunada incompetencia de su profesor para el jazz, hizo que Charles desviara la atención hacia el chelo. Un amigo suyo, conocedor de las ideas antirracistas de Mingus, le advirtió que estaba ensayando con un instrumento más propio de blancos que de negros. Mingus se entregó a partir de ahí al estudio del Contrabajo. Empezó escuchando a Duke Ellington y recibió clases del magnífico contrabajista de la era del swing Red Callendar.

Figura 31. Charles Mingus (1922 – 1979)



Fuente: Available from Internet: URL:<http://www.apoloybaco.com.html>>

En 1952, fundó su propio sello discográfico “Debut” y su primera grabación fue el concierto en Toronto en 1953.

Mingus fue sin duda, un genio de la música y del jazz moderno. Su aportación al desarrollo del jazz fue extraordinario considerado uno de los grandes compositores del siglo XX. Murió en 1979.

★ **Oscar Pettiford.** Sucesor de Blanton en la banda de Duke Ellington. Condujo el Contrabajo de ser un instrumento armónico en uno melódico comparándolo con las notas de un chelo, ya que era este su segundo instrumento.

★ **Ray Brown.** Es el bajista más confiable y con mayor swing en el jazz clásico moderno. Fue solista de un concierto para Contrabajo que grabó Dizzy Gillespie con su gran banda a fines de los años cuarenta, con el título de One Bass Hit. Comparado con las proezas técnicas de los contrabajistas de hoy, tal vez no sea un gran virtuoso, pero imprime gran swing y soltura a una banda.

★ **Milt Hinton y Georg Duvivier.** Son músicos preferidos por otros músicos; poco conocidos entre los aficionados, pero altamente apreciados entre los músicos por su seguridad y confiabilidad.

★ **Percy Heath.** Llegó a ser un músico muy solicitado gracias a su estilo superior y jazzístico en el Modern Jazz Quartet.

★ **Red Mitchel.** Es un contrabajista que frasea sus solos con una intensidad y agilidad similares al saxofón.

5.1.7 1950 Cool Bop y Hard Bop. Es una expresión de seguridad y equilibrio contraria a la nerviosa intranquilidad y agitación del Bebop².

La concepción fresca llamada “Cool” domina en todo el jazz de los años cincuenta, pero, es notable que su forma más válida y representativa la haya encontrado en el momento de su surgimiento, en la famosa orquesta “Capitol” de Miles Davis. En 1946 el pianista ciego de Chicago Lennie Tristano (1919-1978) llegó a Nueva York y se encargó de proporcionar al Cool Jazz un fundamento a través de su música y sus ideas. El jazz moderno ha sido muy influenciado por la escuela de Tristano a pesar de la lejanía de éste de la “frescura” respecto a la armonía y en lo referente a la predilección característica de líneas melódicas largas.

Entre la costa oriental y la costa occidental surgió una contraposición y tensión, manifestada en la conciencia clasicista y un grupo de jóvenes músicos en su mayoría negros que tocaban un bebop moderno llamado HARD BOP. Este Hard Bop es el jazz más vital tocado hacia fines de los años cincuenta, en conjuntos y ensambles dirigidos por ejemplo por los bateristas Max Roach y Art Blakey o el pianista Horace Silver con músicos

² BERENDT, Joachime. El jazz. México, 1998. p.48.

como los trompetistas Clifford Brown, Lee Morgan o Donald Byrd, los saxofonistas tenores Sonny Rollins, Hank Mobley e inicialmente, también John Coltrane.

Aquí surgieron elementos nuevos, sin renunciar a la vitalidad. El pianista y compositor Horace Silver redescubrió nuevas formas en las que se unen la forma del Lied (canción) de 32 compases, sobre la que se construyen casi todas las improvisaciones jazzísticas con otras formas que componen verdaderos grupos o bloques d formas, como lo habían hecho de manera similar los pianistas de Ragtime, Jelly Roll Morton y otros músicos del primer período del jazz bajo la influencia de la forma serial del vals vienés.

5.1.7.1 Aportes de los principales contrabajistas.

★ **Scott LaFaro.** Rocco Scott LaFaro nació el 3 de abril de 1936 en Newark (New Jersey) y murió en Nueva York el 6 de julio de 1961.

LaFaro dispuso de muy poco tiempo para alterar radicalmente la forma de tocar el Contrabajo en el jazz, pero lo consiguió con elegante facilidad. Afirmó lo que es el bajo en su segunda emancipación: “Una especie de guitarra superdimensionada y afinada en registros bajos”.

Se inició en la música con el clarinete mientras cursaba estudios en el instituto en Nueva York a donde se había trasladado su familia, y eligió el Contrabajo en la adolescencia. Trabajó inicialmente en bandas de Rhythm and Blues, pero desde 1956 hasta 1957 estuvo tocando con el trompetista Chet Baker en los Ángeles.

Figura 32. Scott LaFaro (1936 – 1961)



Fuente: Available from Internet: URL:<http://www.apoloybaco.com.html>>

★ **Paul Chambers.** Fallecido en 1959. Uno de los contrabajistas de Miles Davis; poseía la vitalidad e intensidad de la generación del Jazz de Detroit de aquella época y también era un maestro del Contrabajo con arco y lo empleaba con una entonación y un fraseo que recordaba al saxofonista tenor Sonny Rollins.

★ **Charlie Haden.** Perteneció varias veces al cuarteto de Ornette Coleman. Haden revolucionó la concepción armónica del toque del Contrabajo en el jazz, quitando los rellenos armónicos y creando un sólido fundamento armónico sacado del flujo de una prosa melódica.

Visto técnicamente Haden no es un virtuoso, sino un maestro de la sencillez, lo que figura entre las cosas más difíciles.

En 1959 salió de gira con Benny Goodman. Trabajó con estos artistas como Stan Getz, Barney Kessel, pero se dio a conocer con el trío de Bill Evans.

Después de abandonar la casa de su madre para dirigirse a un ensayo con el trío de Evans, LaFaro se mató cuando su auto se salió de la carretera y chocó contra un árbol. Tenía tan sólo 25 años.

Otros contrabajistas importantes fueron: Wilbur Ware, quien tocó con Thelonious Monk; Jimmy Woode, de la orquesta de Duke Ellington; Jimmy Garrison, quien dio a conocer el “bajo flamenco” y tocó con John Coltrane; y Doug Watkins quien también era un extraordinario chelista.

5.1.8 1960 Free Jazz. En la década del 60 apareció un nuevo jazz, que rompió con los esquemas tradicionales del jazz.

En este estilo surgió una nueva forma de tratar los elementos sonoros y un cambio global de las actitudes, tanto de los músicos como del público.

La expresión “free jazz” surgió con la grabación del disco llamado precisamente “free jazz” realizada por Ornette Coleman, saxofonista, trompetista, violinista y compositor, en 1960 teniendo como principal idea la improvisación absoluta.

Este estilo se caracteriza por la improvisación con yuxtaposición de climas, ritmos y melodías; el rechazo del academicismo y la extensión del sonido musical, abarcando el ámbito del ruido. Otro nuevo aspecto en esta época es la utilización de elementos e instrumentos nunca antes utilizados y el interés por elementos musicales provenientes del mundo árabe, hindú, africano y japonés.

Europa fue una de las grandes cunas del free jazz, Inglaterra experimentó con ruidos y collage de sonidos, y se ocupó más de la música electrónica; los países bajos incursionan en un free jazz humorístico y burlón, inclinados a la

parodia jocosa y teatral con músicos como Han Bennink y Guillem Breuker; y en República Federal la tendencia fue enérgica y frenética con músicos como Peter Brotmann y Manfred Schoof.

5.1.8.1 Aportes de los principales contrabajistas

★ **Ron Carter.** Ronald Levin Carter. Nació el 4 de mayo de 1937 en Ferndale (Michigan) nacido en una familia de músicos, Ron Carter estudió numerosos instrumentos pero escogió el Contrabajo como su inseparable compañero. Su carrera está llena de excelentes y fecundas colaboraciones con numerosos maestros de jazz como: Cannonball Adderley, Bill Evans, Randy Weston o el compositor Jaki Byard.

Su éxito y popularidad le llegó cuando formó parte entre 1963 y 1968 del excepcional quinteto de Miles Davis.

Ron Carter es un contrabajista excepcional dotado de un sonido neto, impecable y seguro. Es un improvisador con tal riqueza de ideas que, a veces parece que estuviese tocando dúos consigo mismo. Además es un maestro del Note Bending, calido estirar y alargar del tono.

Figura 33. Ronald Levin Carter (1937-)



Fuente: Available from Internet: URL:<http://www.apoloybaco.com.html>>

★ **David Izenzon.** Muerto en 1979. En esta época tocó con el trío de Ornette Coleman. Su bajo posee una sonoridad parecida a la de una guitarra con el ritmo y continuidad de un baterista.

★ **Richard Davis.** Es el más versátil de todos los contrabajistas. Quien ha dominado con igual perfección la música sinfónica hasta todas las clases de jazz, desde el bop hasta el estilo free.

★ **Eddie Gómez.** Nacido en Puerto Rico. Es el más brillante intérprete entre los continuadores del virtuosismo de Scout La Faro. Durante once años fue contrabajista en el trío Bill Evans. Charles Mingus lo nombró su sustituto para las grabaciones en que Mingus, por motivos de salud, ya no podía tocar. Gómez frasea en el Contrabajo como un chelo supradimensional, llevando el toque emancipado del bajo, con un tono claro y cantarino, hasta las más altas tesituras. En su forma de tocar imprime un toque “percusivo” al Contrabajo. Sus líneas pizzicato suenan como si fueran producidas en un instrumento de percusión. Es un maestro en desgarrar la cuerda sol, efecto que se produce al separar bruscamente el costado del dedo del diapasón, con lo que surge un tono desgarrado y explosivo, parecido a la técnica de slip, pero más flexible (porque la cuerda no golpea contra el brazo del instrumento).

Desde 1976 toca el Contrabajo piccolo (instrumento de la música barroca), que posee una afinación similar a la de chelo, que es uno de los instrumentos preferidos de Carter.

Otros contrabajistas importantes en esta tendencia son: Gary Peacock, Steve Swallow y Barre Phillips.

5.1.9 1970 Fusión o Jazz Rock. Este estilo se desarrolló mediante la interacción del free Jazz con elementos tradicionales del jazz, la música europea de concierto, la música exótica, el blues y el rock.

El jazz rock o fusión es así, la combinación de la improvisación del jazz, con los ritmos y la electrónica del rock.

Con respecto a este último aspecto, cabe destacar la incursión de elementos como procesadores de sonido, amplificadores, pedales como el wah-wah, distorsionadores, guitarras de doble diapasón y teclados con infinidad de sonidos.

Aquí se ordena la libertad del free jazz y predomina la improvisación colectiva.

Las primeras señales de fusión pudieron verse a finales de los años sesenta en grupos como el "Garg Burton Quartet", el grupo Dreams del saxofonista Michael Brecker entre otros. El desarrollo de este estilo fue inicialmente mucho mayor en Gran Bretaña con grupos como la Graham Band Organization, del organista Graham Band y el guitarrista John McLaughlin.

Es interesante saber que no solo el rock intervino en este estilo; muchos músicos de rock comenzaron a incorporar en sus ritmos de rock, frases y solos de jazz; entre estas bandas como Chase, Chicago y Blood.

Entre los grupos y músicos más destacados se encuentran en primer lugar la Orquesta Mahavishnu del guitarrista británico John McLaughlin y el grupo Weather Report del vienés Joe Zawinul y los pianistas Chick Corea y Herbie Hancock.

5.1.9.1 Aportes de los principales contrabajistas. En la época de fusión el Contrabajo fue un poco desplazado por el bajo eléctrico, quien empieza a tomar fuerza a partir de esta época.

★ **Dave Holland.** Su nombre real es David Holland y nace en Wolverhampton (Inglaterra) el 1 de octubre de 1947.

Figura 34. Dave Holland (1947 -)



Fuente: Available from Internet: URL:<http://www.apoloybaco.com.html>>

Holland, se interesó por la música a una edad muy temprana. Con sólo cuatro años empezó a tocar el ukelele, a los diez años empezó a aprender la guitarra y a los trece años continuó con el bajo. Toma algunas lecciones de piano y se entusiasma leyendo libros de música y escuchando la radio. Forma entonces una pequeña banda con sus amigos para tocar en pequeños clubes, hasta que a los quince años abandona la escuela para intentar aprender y vivir como músico interpretando el bajo y escuchando a los grandes bajistas, Ray Brown y Leroy Viniestra.

A pesar de que Dave Holland estaba trabajando aún con el bajo, él comenzó a frecuentar clubes de jazz con el Contrabajo. Estos intensos contactos con grandes músicos, lo llevaron a integrar desde muy joven una serie de bandas

desde las cuales llega a acompañar al cantante Johnny Ray. Se traslada a Londres y comienza sus estudios con James E. Merritt, quien fue el bajista principal de la Orquesta Filarmónica de Londres. Todo este bagaje de conocimientos lo llevan a relacionarse pronto con lo más selecto de la sociedad jazzística de Londres.

1966 es un año estelar para Holland. Comienza a tocar con John Surman, John McLaughlin, Evan Parker, Kenny Wheeler, John Taylor, Chris MacGregor y otros músicos de Londres que comenzaron a influenciarlo por las innovaciones del jazz contemporáneo. En julio de 1968, Miles Davis visita uno de los clubes en donde tocaba Holland, y queda impresionado, invitándolo a unirse a su banda para hacer unas giras por Nueva York.

★ **Charnett Moffett.** Hijo del baterista Charles Moffett, tocaba a sus 6 años en la banda de Wynton Marsalis. Desde entonces es considerado uno de los bajistas que mejor se adaptan a los cambios en la escena actual: desde intérprete tradicional de la corriente dominante al estilo de Ray Brown, pasando por la continuación del legado de Paul Chambers, hasta llegar a los sonidos de fusión de Stanley Clarke.

★ **Cecil Mc Bee y Búster Williams.** Cultivan y ponen al día la tradición de Coltrane en el Contrabajo, de manera similar a como lo hace McCoy Tyner en el piano.

★ **Miroslav Vitous.** Este contrabajista Checo fue en 1971 miembro fundador del primer grupo Weather Report. Es especialista en un juego de arco no convencional.

Otros grandes contrabajistas de fusión son: Steve Rodby, el francés Bruno Chevillon y Stanley Clarke.

5.1.10 1980 Jazz Contemporáneo. A partir de esta época no se puede fijar una única tendencia musical predominante, ya que el jazz marcó el origen de la diversidad musical que caracterizó la música de las siguientes décadas.

El gran avance de las comunicaciones promovió en los años ochenta la llamada World Music o Música Mundial, que consistía en la integración de un gran número de culturas musicales como India, Brasil, China, Japón, Arabia, Latinoamérica, etc., teniendo como base el jazz y todas las tendencias ya mencionadas.

Entre los músicos más destacados tenemos a los trompetistas Art Farnes y Wynton Marsalis, los saxofonistas Michael Brecker y David Sanborn, los guitarristas John Scofield y Pat Metheny, los pianistas Chick Corea y Keith Jarrett; y los contrabajistas John Patitucci y Bryan Bromberg.

5.1.10.1 Aportes de los principales contrabajistas. Es sorprendente que la mayoría de los contrabajistas de esta época, procedan del campo de la música clásica (o al menos están íntimamente ligados a él). Desde los años 80 hasta nuestros días existen innumerables contrabajistas que sería muy complicado nombrarlos a todos sin pasar por alto a una buena cantidad.

★ **John Patitucci.** Nació en Brooklyn (Nueva York) en 1959. A los diez años comenzó a tocar el bajo eléctrico. Rápidamente incursionó en el soul, rock, blues, jazz y música clásica. Comenzó a componer a los doce años, a los quince comenzó a tocar el Contrabajo y a los dieciséis el piano.

Figura 35. John Patitucci (1959 -)



Fuente: Available from Internet: URL:<http://www.apoloybaco.com.html>>

Estudió con trabajo clásico en la San Francisco State University y en Long Beach State University. En 1980 continuó su carrera en los Ángeles haciendo estudios de jazz.

Ha tocado en discos de diferentes artistas como B.B. King, Bonnie Raitt, Chick Corea; Wayne Shorter, George Benson, Dizzy Gillespie y otros como Dave Grusin, Natalie Cole y Bon Jovi, entre otros. Patitucci es uno de los seguidores del legado de Eddie Gomez, pero complementado con una interpretación ligada y virtuosa.

★ **Marc Johnson.** Es el bajista ideal de trío en la escena actual; por ejemplo, en el trío de Bill Evans o en el de John Abercrombie. Es un experto en anticipar los cambios armónicos. Con su grupo “Bass Desires” contribuyó decisivamente a los inesperados honores alcanzados por el Contrabajo en los años ochenta en el contexto del jazz-rock.

★ **David Friesen y Glen Moore.** Se destacaron en el campo de los músicos del mundo con una serie de grabaciones de música de cámara: Friesen a dúo, con el flautista Paul Horn, con quien logra un sonido totalmente propio, por ejemplo que produce en el “Contrabajo Oregon” construido por él mismo. Moore también es miembro del grupo Oregon.

★ **Aladar Pege.** Profesor de Contrabajo en el Conservatorio Nacional Húngaro en Budapest, ha sido elogiado desde hace más de 15 años como “increíble milagro por su técnica en el Contrabajo”. Su presentación en el Jazz Yatra de 1980 en Bombay conmovió a la viuda de Charles Mingus a tal punto que le regaló un Contrabajo de su esposo.

★ **Niels – Henning Orsted Pedersen.** Durante las dos últimas décadas, cada vez que un solista norteamericano enfila por Europa necesitó un contrabajista, el músico llamado casi siempre era Niels – Henning.

★ **Bob Hurst.** Cultiva en forma muy conveniente el timbre natural del Contrabajo con esa calidez y flexibilidad inherentes a la madera de que está hecho el instrumento.

★ **Lonnie Plaxico.** Es un contrabajista de enorme flexibilidad y de gran efecto que ha tocado con bateristas tan importantes como Art Blakey y Jack DeJohnette.

Otros contrabajistas importantes son: Avery Sharpe, Charles Fambrough, Liz Coleman, Reginald Veal y Santi Debriano, entre otros.

CONCLUSIONES

- ★ Indagar aspectos generales sobre el Contrabajo, sobre el marco histórico origen de las obras que estudié y el análisis morfológico que realicé de éstas, unido al estudio del instrumento, me enriqueció y complementó conceptualmente como músico.
- ★ La preparación del repertorio solístico de diferentes épocas de la música es excepcional en la formación y realza el nivel de un instrumentista.
- ★ El conocimiento del Jazz, amplió mi visión sobre el importante papel del Contrabajo en este género diferente de la música clásica solística y orquestal; y me motivó a incursionar en el estudio de esta música.
- ★ La disciplina y una buena asesoría son herramientas fundamentales en la preparación del repertorio solístico. Sin estos dos, hubiera sido imposible incursionar en este campo.

BIBLIOGRAFÍA

BERENDT, Joachim E. El jazz. Colección popular. México: Fondo de Cultura Económica. 1986.

CASELLA, Alfredo. La técnica de la orquesta contemporánea.

ENCICLOPEDIA SALVAT DE LOS GRANDES COMPOSITORES. Pamplona, España: Salvat S.A. 1981.

GREEN, Berry. Double bass playing. Piper Company. Cincinnati, Ohio. 1976.

MARTÍN BARRERA, Gustavo. Entendamos la música. México: Coordinación de difusión cultural. Universidad Autónoma de México. 1986.

MICROSOFT ENCICLOPEDIA ENCARTA, 2004.

PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis. Historia de la música. Espasa Calpe S.A. 2001.

RIAMBAU, Joan. La discoteca ideal del jazz. Barcelona, España: Planeta. 2001.

Anexo A. Sonata en Sol menor de Georg Friedrich Händel

Georg Friedrich Händel

Sonata g-moll

(W oryginale Koncert g-moll
na obój i orkiestrę smyczkową)

Opracowanie Wincentego Słowińskiego na kontrabas i fortepian
na podstawie wydawnictwa Breitkopfa i Härtla
*Drei Sonaten nach Instrumental-Konzert
für Violoncell und Pianoforte*

Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Sonata g-moll

opracowanie partii fortepianu
August Lindner

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
(1685-1759)

Kontrabas

Grave

Fortepian

Cf

Solo

mf a piacere

mf

5



7 *a tempo*

This system contains the first two staves of music. The top staff is a single melodic line with various ornaments and slurs. The bottom two staves are a piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords.



9 *cresc.* *dim.*

This system contains the next two staves. The top staff continues the melodic line with slurs. The bottom two staves continue the piano accompaniment. The dynamic markings *cresc.* and *dim.* are placed in the piano part.



11

This system contains the next two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom two staves continue the piano accompaniment with similar rhythmic complexity.



13 *f* *p*

This system contains the final two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom two staves continue the piano accompaniment. The dynamic markings *f* and *p* are placed in the piano part.

4

16

19

22

25

Allegro

f *mf* *p*

5

p *f* *p*

9 *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *mf*

13 *f*

6

17

f

f

This system contains two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves feature a series of sixteenth-note runs with slurs. The dynamic marking *f* (forte) is present in both staves.

29

f *f*

p *mf*

This system contains two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The top staff has two measures of sixteenth-note runs with slurs, marked with *f*. The bottom staff has two measures of chords, marked with *p* and *mf*.

23

p *pp*

p *pp*

This system contains two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The top staff has two measures of sixteenth-note runs with slurs, marked with *p* and *pp*. The bottom staff has two measures of chords, marked with *p* and *pp*.

27

f *poco* *a* *poco*

poco *a* *poco*

This system contains two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The top staff has four measures of sixteenth-note runs with slurs, marked with *f*, *poco*, *a*, and *poco*. The bottom staff has four measures of chords, marked with *poco*, *a*, and *poco*.

31

cresc. *ff*

cresc.

38

f *p* *poco a poco* *cresc.*

p *poco a poco* *cresc.*

40

- sen - do

ff

- sen - do

f

41

f *cresc.* *rall.*

p *cresc.* *ff*

Sarabanda Largo

The musical score for "Sarabanda Largo" is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The first system (measures 1-4) begins with a *p-tutti* dynamic and includes a 3/4 time signature. The second system (measures 5-8) features a *p* dynamic and includes a circled melodic phrase in the treble clef. The third system (measures 9-15) shows dynamics ranging from *f* to *dim*. The fourth system (measures 16-23) continues with *p* dynamics and includes a circled melodic phrase in the treble clef. The score is characterized by flowing lines, often with slurs and ties, and a steady accompaniment in the bass clef.

Musical score system 1, measures 31-36. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, marked with a piano (*p*) dynamic. The lower staff (bass clef) provides harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. A trill-like figure is present in the upper staff around measure 35.

Musical score system 2, measures 37-42. The upper staff continues the melodic line, marked with piano (*p*) dynamics, and includes a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The lower staff accompaniment also shows dynamic changes, with piano (*p*) and fortissimo (*f*) markings.

Allegro

Musical score system 3, measures 43-48. The tempo is marked "Allegro". The upper staff features a more active melodic line with trills and slurs, marked with fortissimo (*f*) dynamics. The lower staff accompaniment is marked with a fortissimo (*f*) dynamic.

Musical score system 4, measures 49-54. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents, marked with fortissimo (*f*) dynamics. The lower staff accompaniment is marked with a fortissimo (*f*) dynamic.

10

Solo

11 *mp*

p

cresc. e dim.

mp

16

f

21 *f*

tr

mp

f

p

26

tr

Musical score system 1, measures 31-34. The system consists of three staves: a top staff with a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern, a middle staff with a melodic line featuring trills (tr) and slurs, and a bottom staff with a bass line. The dynamic marking *p* (piano) is present at the beginning of the system.

Musical score system 2, measures 35-40. The system consists of three staves. The top staff continues the arpeggiated pattern. The middle staff features a melodic line with trills (tr) and slurs. The bottom staff has a bass line. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of the system.

Musical score system 3, measures 41-45. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with a *f* (forte) dynamic marking and the instruction *f* *espress.* (f marcato). The middle staff has a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking. The bottom staff has a bass line.

Musical score system 4, measures 46-50. The system consists of three staves. The top staff continues the arpeggiated pattern. The middle staff features a melodic line with trills (tr) and slurs. The bottom staff has a bass line.

12

Measures 48-50 of the musical score. The system consists of two staves. The upper staff features a series of sixteenth-note chords with a dynamic marking of *f*. The lower staff provides a bass line with chords and single notes.

51

Measures 51-54 of the musical score. The system consists of two staves. The upper staff continues with sixteenth-note chords, including trills marked with *tr*. The lower staff continues with the bass line.

59

Measures 55-60 of the musical score. The system consists of two staves. The upper staff features a *f marcato* section with trills. The lower staff continues with the bass line.

61

Measures 61-65 of the musical score. The system consists of two staves. The upper staff includes markings for *cresc. molto*, *rall*, and *ff e pesante*. The lower staff includes markings for *cresc. molto* and *ff*.

66

Музыка Министерства Музыкального Искусства СССР. Издательство "Советская Музыка". Москва, 1974 г. Печать на специальной бумаге. Тираж 100 000 экз. Цена 1 руб. 50 коп. Д. Ш. 104. 204. 74.

Anexo B. Concierto en La mayor de Domenico Dragonetti

DRAGONETTI

07.08

CONCERTO

in A major

FOR STRING BASS AND PIANO

(NANNY-SANKEY)



No. 2098

INTERNATIONAL MUSIC COMPANY
NEW YORK

PRINTED IN U.S.A.

CONCERTO

in A major for String Bass and Piano*

Revised by EDOUARD NANNY
Newly edited by STUART SANKEY (1991)

DOMENICO DRAGONETTI
(1763-1846)

Allegro moderato

PIANO

mf

cresc.

f

p

cresc.

*Originally for String Bass and Orchestra.

Copyright © 1963 by International Music Company, New York

109

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass. Dynamic markings include *ff* and *fp*.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass. Dynamic markings include *mf* and *fp*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass. Dynamic markings include *dolciss.* and *dolciss.*

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass. Dynamic markings include *p*, *crenc.*, and *mp*.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass. Dynamic markings include *mp*.

First system of a musical score in G major, 4/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamics include *f* and *sf*. The word *dolce* is written above the right hand.

Second system of the musical score. It continues the piano accompaniment. Dynamics include *rit.*, *mf*, and *a tempo*. The word *dolce* is written above the right hand.

Third system of the musical score. It continues the piano accompaniment. Dynamics include *mf*.

Fourth system of the musical score. It continues the piano accompaniment. Dynamics include *p* and *cresc.*.

Fifth system of the musical score. It continues the piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *mf*, *poco rit.*, and *a tempo*. The word *dolce espress.* is written above the right hand.

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various performance markings: *mf*, *dim.*, *rit.*, *a tempo*, *leg.*, *mf*, *crese.*, *poco rit.*, and *crese.*. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents.

First system of musical notation. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo marking is *f a tempo*. The music features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature remains two sharps. The tempo is *f a tempo*. The bass staff has a *mf* marking. The treble staff has a *cresc.* marking. The music continues with intricate melodic and harmonic textures.

Third system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps. The tempo is *f a tempo*. The music features a prominent melodic line in the bass staff with triplets and a complex accompaniment in the treble staff.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps. The tempo is *f a tempo*. The music features a melodic line in the bass staff and a complex accompaniment in the treble staff.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps. The tempo is *f a tempo*. The music features a melodic line in the bass staff and a complex accompaniment in the treble staff.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef, and a separate bass line. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system features a complex, fast-moving bass line with triplets and sixteenth notes, while the right hand plays chords and single notes. The second system is marked *(meno mosso)* and includes dynamic markings *f* and *p*. The third system continues the intricate bass line. The fourth system is marked *a tempo* and includes dynamic markings *f* and *cranc.*. The fifth system concludes with a *ff* marking and a final *f* dynamic. The score is densely notated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings.

Andante

p *mp dolce*

pp *espress.*

p *dolce*

mp

dolce espress.

cresc. *f*

frail. *f*

a tempo
p *mf dolce*

calando
p *pp a tempo*

p

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The grand staff contains a piano accompaniment. The tempo marking *dolce espress.* is written above the piano staff. The dynamic marking *p* is written below the piano staff. The tempo marking *rall.* is written above the piano staff towards the end of the system.

Second system of musical notation. It features a single bass clef staff with a complex, rapid melodic line. Above the staff, the word *Cadenza* is written. The grand staff below is mostly empty, with the dynamic marking *f* written above the piano staff and the word *Cadenza* written below it.

Third system of musical notation, consisting of three staves. Each staff contains a complex, rapid melodic line with many slurs and ornaments. The dynamic marking *mf* is written below the first staff.

Fourth system of musical notation. It consists of a single bass clef staff and a grand staff. The bass staff contains a complex melodic line with slurs and ornaments. The grand staff contains a piano accompaniment. The dynamic marking *pp* is written below the piano staff. The tempo marking *rall.* is written above the piano staff. The tempo marking *piu lento* is written above the piano staff. The dynamic marking *p* is written below the piano staff. The dynamic marking *pp* is written below the piano staff. The dynamic marking *perendosi* is written below the piano staff.

Allegro giusto

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The tempo is marked "Allegro giusto". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *dolce* (softly), *p* (piano), and *f* (forte). The piece features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with some sections marked with accents and slurs. The final system ends with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation, consisting of a bass staff and a grand staff (treble and bass staves). The music features a complex texture with many sixteenth notes and slurs.

Second system of musical notation, consisting of a bass staff and a grand staff. The tempo marking *poco rit.* is present in the upper right of the system.

Third system of musical notation, consisting of a bass staff and a grand staff. The tempo marking *a tempo* is present in the upper left. Dynamic markings *f* and *p* are visible.

Fourth system of musical notation, consisting of a bass staff and a grand staff. Dynamic markings *f*, *p*, *mf*, *sf*, and *cresc.* are present throughout the system.

Fifth system of musical notation, consisting of a bass staff and a grand staff. Dynamic markings *f* and *p* are present.

The image displays a musical score for piano and bass, organized into five systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The score includes various dynamic markings such as *leg.*, *f*, *mf*, *pp*, *ff*, *p*, and *sf*. A section marked with an asterisk (*) is present in the second system. The notation includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

First system of musical notation. It consists of a bass staff and a grand staff (treble and bass). The bass staff begins with a trill (tr) and a piano (p) dynamic. The grand staff features a melodic line in the treble clef with a dolce marking and a piano (p) dynamic. The bass line of the grand staff is also marked piano (p).

Second system of musical notation. The bass staff continues with a piano (p) dynamic. The grand staff features a melodic line in the treble clef with a poco sf marking and a piano (p) dynamic. The bass line of the grand staff is also marked piano (p).

Third system of musical notation. The bass staff continues with a piano (p) dynamic. The grand staff features a melodic line in the treble clef with a dolce marking and a mezzo-forte (mf) dynamic. The bass line of the grand staff is also marked mezzo-forte (mf).

Fourth system of musical notation. The bass staff begins with a crescendo (cresc.) marking and a forte (f) dynamic. The grand staff features a melodic line in the treble clef with a rit. marking and a tempo marking. The bass line of the grand staff is marked mezzo-forte (mf) and then piano (p).

Fifth system of musical notation. The bass staff continues with a piano (p) dynamic. The grand staff features a melodic line in the treble clef with a piano (p) dynamic. The bass line of the grand staff is also marked piano (p).

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with dynamic markings *mf* and *p*.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef with dynamic markings *pp* and *sempre pp*.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with dynamic markings *p*, *mp*, and *pp*.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with dynamic markings *p*, *pp*, *mf*, and the instruction *accrl. poco a poco*.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with dynamic markings *f* and *ff*.

Anexo C. Andante Opus I, No. 1 de Serge Koussevitzky

3

АНДАНТЕ

Редакция В. Хоменко

С. КУСЕВИЦКИЙ, соч. 1 № 1

The musical score is written for a double bass (Контрабас) and piano (Ф-п.). It is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked "Andante". The score consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a double bass line starting with a melodic phrase marked *p* and *cantabile*, and a piano accompaniment starting with a rhythmic pattern marked *mf*. The second system continues the development of these themes. The third system concludes the page with a *cresc.* marking in the double bass line. The piano part features a steady accompaniment with some harmonic changes.

* Партия контрабаса в клavierе выписана в натуральном звучании.

4

dim. pp

This system contains the first two staves of music. The upper staff is a single melodic line with a decrescendo hairpin and a *pp* dynamic marking. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines.

ppp

This system contains the next two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides accompaniment. A *ppp* dynamic marking is present in the upper staff.

p Più mosso
cresc. *p*

This system contains the third and fourth staves. The tempo changes to *Più mosso*. The upper staff has a *p* dynamic marking, and the lower staff has a *cresc.* hairpin followed by a *p* dynamic marking.

mf *mf*

This system contains the final two staves. Both the upper and lower staves have *mf* dynamic markings.

30705

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes a single bass staff and a grand staff (treble and bass). The second system includes a single bass staff and a grand staff. The third system includes a single bass staff and a grand staff. The fourth system includes a single bass staff and a grand staff. The fifth system includes a single bass staff and a grand staff. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions such as 'rit.', 'a tempo', 'poco cresc.', 'accelerando', 'Cadenza', and 'Tempo I' are present. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *f*.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score features various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** The first system begins with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand. The second measure of the system has a *p* (piano) dynamic marking.
- System 2:** The second system continues the melodic and harmonic development. It includes a *dim.* (diminuendo) marking in the right hand and a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the right hand towards the end of the system.
- System 3:** The third system features a *ppp* (pianississimo) dynamic marking in the right hand, indicating a very soft passage.
- System 4:** The fourth system concludes the piece with a *pp* dynamic marking. It includes a *rit.* (ritardando) marking in the right hand and a *dim.* marking in the left hand. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Anexo D. Chason Triste Opus 2 de Serge Koussevitzky

KOUSSEVITZKY



CHANSON TRISTE

Opus 2

FOR STRING BASS AND PIANO



No. 1155

INTERNATIONAL MUSIC COMPANY
511 FIFTH AVENUE
NEW YORK CITY

CHANSON TRISTE

Edited by FRED ZIMMERMANN

SERGE KOUSSEVITZKY, Op. 2

Con tristezza

Bass

PIANO

f

p

The musical score is arranged in three systems. The first system features a Bass line and a Piano part. The second system continues the Bass line and introduces a Treble clef for the Piano part. The third system concludes both parts. Dynamics are marked as *f*, *p*, and *pp*. The tempo/mood is 'Con tristezza'.



Piu mosso

mf *m.s.* *f*

Red. *Red.*

ff *f*

mf *p*

senza Red.

accel. *f* *accel.*

*Red. ** *Red. ** *Red. **

Cadenza

So.

tr. tranquillo *Tempo I* *p*

pp tranquillo *Tempo I* *p*

So. * So. * So. *

Anexo E. Vals miniatura Opus I, No. 2 de Serge Koussevitzky

7

ВАЛЬС-МИНИАТЮРА

Соч. I № 2

Tempo di Valse

f *mf* *p* *pp*

cresc. *p* *f* *ff*

1. 2. *f*

1. 2. *rit.* *p* *mf* *p*

8

First system of musical notation, consisting of a grand staff with three staves. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are piano accompaniment. Dynamics include *mf* in the top staff and *mf* in the bottom left.

Second system of musical notation, consisting of a grand staff with three staves. Dynamics include *f* in the top staff and *mf* in the bottom right.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff with three staves. Dynamics include *p* in the top staff and a circled *p* in the bottom left.

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff with three staves. Dynamics include *dim.*, *p*, *pp*, and *cresc.*. Performance markings include *rit.* and *a tempo*.

30705

First system of musical notation, consisting of three staves (bass, treble, and bass). The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line in the lower staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in the lower staff.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings of *p* (piano) and *mp*, and tempo markings of *rit.* (ritardando) and *a tempo*.

Fourth system of musical notation, concluding the page with a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of *len.* (ritardando).

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *mp* and *p*.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *pp*, *mf*, and *mp cresc*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *pp*, *p*, and *mp*, along with tempo markings *rit.* and *a tempo*.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *p*, *pp*, and *cresc.*, along with tempo markings *rit.* and *a tempo*.

30705

First system of musical notation. It consists of a grand staff with three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two lower staves with bass clefs. The music features a melodic line in the top staff with slurs and a crescendo marking 'cresc.' towards the end. The lower staves provide harmonic accompaniment with various chordal textures and a piano marking 'pp'.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a grand staff with a treble clef and two bass clefs. The top staff continues the melodic line with slurs and a mezzo-piano marking 'mp'. The lower staves have a piano marking 'pp' and include some dynamic markings like 'f'.

Third system of musical notation. The grand staff continues with a treble clef and two bass clefs. This system includes several triplet markings over the notes in the top staff, with a 'cresc.' marking. The lower staves also feature a 'cresc.' marking and a piano marking 'pp'.

Fourth system of musical notation. The grand staff continues with a treble clef and two bass clefs. This system includes dynamic markings such as 'f', 'p', 'cresc.', 'mf', and 'ff'. It also features a 'rit. S...' marking and a tempo change to 'a tempo'.