

**Recital de contrabajo: Interpretación de tres piezas musicales, en pro de solucionar problemas técnicos en su ejecución como instrumento solista.**

**Edder Khons Arias Barragán**

**Trabajo de grado para optar al título de licenciado en música**

**Director**

**Álvaro Martín Gómez Acevedo**

**Maestro en música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga**

**Universidad Industrial de Santander**

**Facultad de Ciencias Humanas**

**Escuela de artes**

**Licenciatura en música**

**Bucaramanga**

**2021**

### **Agradecimientos**

A mi familia por el apoyo brindado durante toda mi carrera.

A mi tío John Barragán por inculcarme la música y apoyarme a seguir esforzándome.

A mis abuelos Lucila y Raúl Barragán que fueron siempre los oyentes principales durante mi formación como contrabajista.

A mi tía Aideé Barragán y Fernando García quienes me apoyaron económicamente y me acompañaron a toda presentación como contrabajista.

A mi Maestro Álvaro Martín Gómez, quien me aportó sus conocimientos como contrabajista y siempre confió en mi talento musical y me ayudó a desarrollarlo.

A mis profesores que aportaron información fundamental para mi crecimiento musical durante la carrera como lo son: Janusz Kopytko, Iryna Litvin, Carlos Basto, Dayra González, Manuel Mejía y a la profesora Liliana Amaya, quien me ayudó a inclinarme por la docencia.

## Contenido

Introducción .....	11
1. Justificación.....	15
2. Objetivos .....	17
2.1. Objetivo general .....	17
2.2. Objetivos específicos.....	17
3. El contrabajo en la historia.....	18
3.1. Generalidades .....	18
3.2. Partes del contrabajo. ....	19
3.3 .Historia .....	19
3.3.1. Periodo barroco .....	20
3.3.2. Periodo clásico .....	23
3.3.3. Periodo romántico .....	25
4. Compositores escogidos.....	28
4.1. Sergei Koussevitzky .....	28
4.2. Adolf Mišek.....	30
4.3. Franz Anton Hoffmeister.....	31
5. Análisis del repertorio propuesto.....	32
5.1. Andante (miniatura) Sergei Koussevitzky.....	34
5.1.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas. ....	39
5.2. Adolf Mišek - Erste Sonata (para contrabajo y piano) .....	49
5.2.1. Recomendaciones técnicas e interpretativas. ....	69
5.3. Concierto No.1 para contrabajo y orquesta - Franz Anton Hoffmeister .....	79
5.3.1. Recomendaciones técnicas e interpretativas. ....	104
6. Conclusiones .....	116
Referencias bibliográficas .....	118

## Lista de Figuras

Figura 1. <i>Partes del contrabajo</i> .....	19
Figura 2. <i>Sergei Koussevitzky</i> .....	28
Figura 3. <i>Adolf Mišek</i> .....	30
Figura 4. <i>Franz Anton Hoffmeister</i> .....	31
Figura 5. <i>Andante. Forma estructural de la obra</i> .....	34
Figura 6. <i>(c.1-9)</i> .....	35
Figura 7. <i>(c.10-16)</i> .....	36
Figura 8. <i>(c.16-22)</i> .....	36
Figura 9. <i>Sección de la partitura del acompañamiento de piano (c.21-23)</i> .....	37
Figura 10. <i>(c.23-30)</i> .....	38
Figura 11. <i>Uso cromático (c.31-37)</i> .....	38
Figura 12. <i>(c. 53-61)</i> .....	39
Figura 13. <i>Ejercicio 1. Escala y nota pedal en sol</i> .....	41
Figura 14. <i>Ejercicio 2</i> .....	41
Figura 15. <i>Ejercicio 3. Saltos de octava usando glissando</i> .....	42
Figura 16. <i>Ejercicio 4. Refuerzo posición capodastro</i> .....	43
Figura 17. <i>Ejercicio 5. Uso de dedos 123 en la posición de capodastro</i> .....	43
Figura 18. <i>Uso del arco con todas las cerdas</i> .....	44
Figura 19. <i>Uso del arco con la parte superior de las cerdas</i> .....	45
Figura 20. <i>Uso del arco con la parte inferior de las cerdas</i> .....	46

Figura 21. <i>Motivo principal (c.1-4)</i> .....	48
Figura 22. <i>Uso de cromatismos</i> .....	48
Figura 23. <i>(c.31-36)</i> .....	49
Figura 24. <i>Estructura primer movimiento</i> .....	50
Figura 25. <i>Motivo rítmico-melódico. Tema 1</i> .....	51
Figura 26. <i>Tema 1 compases 1-8</i> .....	52
Figura 27. <i>Compases 16-24</i> .....	53
Figura 28. <i>Motivo tema 2 piano compas 25 -29</i> .....	53
Figura 29. <i>Semifrase transformada y extendida tema 2 (c.31-36) anacrúsico</i> .....	54
Figura 30. <i>Compases 36-44 Intercambio de ideas</i> .....	55
Figura 31. <i>Compases 45 - 57 sección b</i> .....	56
Figura 32. <i>Resumen exposición</i> .....	57
Figura 33. <i>Compases 60 -73</i> .....	58
Figura 34. <i>Compases 75 – 82</i> .....	59
Figura 35. <i>Resumen desarrollo</i> .....	59
Figura 36. <i>Compases 114-120. Puente entre tema 1 y tema 2</i> .....	60
Figura 37. <i>Resumen reexposición</i> .....	61
Figura 38. <i>Resumen del primer movimiento sonata</i> .....	62
Figura 39. <i>Tema 1 y motivo principal</i> .....	63
Figura 40. <i>Motivo tema 2</i> .....	64
Figura 41. <i>Modulación momentánea en Re bemol</i> .....	65
Figura 42. <i>Tema y preparación para conectar con la sección de desarrollo</i> .....	65
Figura 43. <i>Resumen exposición segundo movimiento sonata</i> .....	66

Figura 44. <i>Melodía al unísono con acompañamiento en semicorcheas.</i> .....	67
Figura 45. <i>Punto climácico y melodía en armónicos. Compás 91-101</i> .....	68
Figura 46. <i>Resumen desarrollo segundo movimiento.</i> .....	68
Figura 47. <i>Resumen reexposición segundo movimiento</i> .....	69
Figura 48. <i>Escala de armónicos.</i> .....	71
Figura 49. <i>Ejercicio 1. Staccato.</i> .....	72
Figura 50. <i>Ejercicio 2. Acento.</i> .....	72
Figura 51. <i>Ejercicio 3. Uso de staccato y legato de dos y cuatro notas.</i> .....	73
Figura 52. <i>Ejercicio 4. Corchea con puntillo y semicorchea en staccato.</i> .....	73
Figura 53. <i>Ejercicio 5. Legato.</i> .....	74
Figura 54. <i>Ejercicio 6. Staccato y legato.</i> .....	75
Figura 55. <i>Ejercicio 7. Staccato y legato.</i> .....	75
Figura 56. <i>Digitación motivo principal del primer movimiento</i> .....	76
Figura 57. <i>Digitación Fragmento compás 13-16</i> .....	77
Figura 58. <i>Fragmento sección B de la exposición del primer movimiento. Compases 47-50</i> .....	77
Figura 59. <i>Fragmento parte final de la exposición en los compases 51- 53</i> .....	78
Figura 60. <i>Fragmento de la re exposición. Compases 126-132 anacrúsico</i> .....	78
Figura 61. <i>Fragmento de la re exposición. Compases 135-145 anacrúsico</i> .....	79
Figura 62. <i>Fragmento de armónicos del segundo movimiento. Compases 92-101</i> .....	79
Figura 63. <i>Forma estructural del primer movimiento del concierto</i> .....	81
Figura 64. <i>Motivo y semifrase antecedente. Compás 1-4. Introducción concierto</i> .....	82
Figura 65. <i>Motivo rítmico-melódico y frase antecedente. Compás 28-31. Contrabajo solo.</i> .....	82
Figura 66. <i>Idea melódica expuesta por el piano</i> .....	83

Figura 67. <i>Motivo rítmico-melódico en Sol mayor.</i> .....	84
Figura 68. <i>Puente moduladorio para la sección de desarrollo. Compases 86-95.</i> .....	85
Figura 69. <i>Predominio de tresillos de corchea. Sección B Desarrollo</i> .....	86
Figura 70. <i>Melodía con armonía que se hace uso de las dobles cuerdas. Compás 176-184.</i> .....	88
Figura 71. <i>Forma estructural del segundo movimiento del concierto</i> .....	89
Figura 72. <i>Motivo propuesto por el piano para unir frases con una pequeña melodía arpegiada</i> .....	90
Figura 73. <i>Motivo principal del movimiento. Compases 9 y 10.</i> .....	90
Figura 74. <i>Melodía en tonalidad de Re mayor que servirá de conexión con el puente para pasar a la sección B.</i> .....	91
Figura 75. <i>Motivo basado en el motivo presentado en el compás 22.</i> .....	92
Figura 76. <i>Frase que toma elementos de los compases 26 y 29.</i> .....	92
Figura 77. <i>Relación tonal para llegar a la cadenza.</i> .....	93
Figura 78. <i>Forma estructural tercer movimiento del concierto.</i> .....	94
Figura 79. <i>Motivo principal expuesto por el piano y luego expuesto por el contrabajo</i> .....	95
Figura 80. <i>Motivo principal y su variación</i> .....	96
Figura 81 <i>Frase 2. Idea melódica similar, pero con uso de dobles cuerdas.</i> .....	97
Figura 82. <i>Compás 58 al 72. Semifrases antecedente y consecuente.</i> .....	98
Figura 83. <i>Compás 74-81.</i> .....	98
Figura 84. <i>Frase consecuente y su desarrollo para conectar con el puente.</i> .....	99
Figura 85. <i>Compases 129 al 145. Elementos tomados de la frase consecuente para la frase 2.</i> 100	
Figura 86. <i>Frase que conecta al puente con la sección de re exposición.</i> .....	101
Figura 87. <i>Compás 179-183.</i> .....	101

Figura 88. <i>Compás 185-189.</i> .....	102
Figura 89. <i>Frase con motivo acéfalo. Compás 191 al 201.</i> .....	102
Figura 90. <i>Compás 203-206</i> .....	103
Figura 91. <i>Tresillos, arpegio y cadencia final</i> .....	104
Figura 92. <i>Ejercicio con dobles cuerdas.</i> .....	106
Figura 93. <i>Ejercicio con dobles cuerdas haciendo uso de legato.</i> .....	106
Figura 94. <i>Ejercicio 1. Uso de legato.</i> .....	107
Figura 95. <i>Ejercicio 2. Uso de staccato.</i> .....	107
Figura 96. <i>Ejercicio 3. Uso de staccato y legato.</i> .....	108
Figura 97. <i>Ejercicio 4. Uso de spicatto.</i> .....	109
Figura 98. <i>(c.29-31)</i> .....	110
Figura 99. <i>(c.38-42)</i> .....	111
Figura 100. <i>(c.70-77)</i> .....	111
Figura 101. <i>(c.79-83)</i> .....	112
Figura 102. <i>(c.108-111)</i> .....	112
Figura 103. <i>(c.122-125)</i> .....	112
Figura 104. <i>(c.130-138)</i> .....	113
Figura 105. <i>(c.176-184)</i> .....	113
Figura 106. <i>(c.63-65). Segundo movimiento.</i> .....	114
Figura 107. <i>Cadenza.</i> .....	114
Figura 108. <i>Tercer movimiento (c.74-77)</i> .....	114
Figura 109. <i>(c.191-201)</i> .....	115
Figura 110. <i>(c.214-221)</i> .....	115

## Resumen

**Título:** Recital de contrabajo: Interpretación de tres piezas musicales, en pro de solucionar problemas técnicos en su ejecución como instrumento solista.

**Autor:** Arias Barragán, Edder Khons.

**Palabras clave:** Recital, Contrabajo, romanticismo, periodo clásico, interpretación.

**Descripción :** Con este proyecto se culmina el proceso llevado a cabo para obtener el título de Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander. El desarrollo del mismo busca, desde las miras del intérprete, facilitar herramientas para la ejecución e interpretación de las obras escogidas para otros instrumentistas que opten por presentar un recital para su concierto de grado en donde pongan a prueba en escena todas las habilidades adquiridas durante la carrera. El repertorio escogido es fundamental en el desarrollo como solista y junto con el análisis de cada obra dentro del estilo y su época, ayudará a cada intérprete a desarrollar una mejor idea respecto a cada una de ellas para una mejor interpretación.

Las obras escogidas para el proyecto son: Andante de Sergei Koussevitzky (miniatura), Sonata para contrabajo y piano No. 1 opus 5 en La mayor (afinación de *scordatura*) de Adolf Mišek (primer y segundo movimiento) y finaliza con el concierto No. 1 para contrabajo y orquesta de Franz Anton Hoffmeister, de las cuales se extrajeron pasajes específicos para sugerir posibles digitaciones y golpes de arco con el fin de facilitar su ejecución.

Este proyecto concluye exponiendo la importancia del estudio técnico a profundidad, para así concientizar a los músicos acerca de la necesidad de su debido análisis con el fin de apropiarse de cada obra a interpretar y con ello tener un gran soporte para aquellos contrabajistas que quieran trabajar obras para un proyecto de tipo recital.

---

Trabajo de grado

Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música. Director Álvaro Martín Gómez Acevedo. Maestro en música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

### Abstract

**Title:** Double bass recital: Performance of three musical pieces aiming to solve technical problems in their execution as a solo instrument.

**Author:** Arias Barragán, Edder Khons.

**Keywords:** Performance, Contrabass, Romanticism, Classic period, Interpretation.

**Description :** This project culminates the process carried out to achieve the title of music graduate from the Universidad Industrial de Santander. The development of this search, from the performer's point of view, aims to provide tools for the execution and interpretation of works chosen for other musicians who choose to make a degree recital project, where they test on stage all the skills acquired during the career. The chosen repertoire is fundamental in the development as a soloist and, along with the analysis of each work within its style and period, it will help performers to develop a better idea about the works for a better interpretation.

The repertoire chosen for the project is: Andante by Sergei Koussevitzky (miniature), Sonate for contrabass and piano No. 1 opus 5 in A major (scordatura tuning) by Adolf Mišek (first and second movements) and ends with the Concert No. 1 for contrabass and orchestra by Franz Anton Hoffmeister. Specific passages were extracted to suggest possible fingerings and bow strikes in order to facilitate their execution.

The project concludes by exposing the importance of in-depth technical study, in order to raise awareness among musicians of the need for proper analysis to appropriate each work to be performed and thus have a great support for those bassists who want to work pieces for a recital-type project.

---

Degree Work

Faculty of Human Sciences. School of Arts-music. Director Álvaro Martín Gómez Acevedo. Master of Music Autonomous University of Bucaramanga.

## **Introducción**

### **Finalidad e interés del proyecto.**

Los estudiantes de contrabajo son generalmente guiados por diferentes docentes o maestros de música, lo que conlleva a desconocer mucho repertorio para el instrumento solista, además de la carencia en la enseñanza de golpes de arco o las posibles técnicas para la ejecución del instrumento. Todo ello genera que el nivel instrumental sea heterogéneo y el repertorio muy variado en cualquier parte.

El interés de este proyecto radica en contribuir a subsanar la carencia de una propuesta metodológica en las tesis investigadas para el estudio de las obras que se aborden en un recital, y que sin importar el autor, la época o la dificultad de la misma, se logren identificar y abordar los principales pasajes de mayor dificultad y buscarles posibles soluciones que ayuden a la mejora en su ejecución e interpretación.

En la elaboración de este proyecto se contó con el apoyo de maestros como Álvaro Martín Gómez, Janusz Kopytko e Iván Peña (residente en Cali), quienes aportaron información basada en su experiencia sobre la ejecución de las diferentes técnicas y golpes de arco utilizables en el instrumento.

### **Metodología, consulta y recopilación de datos**

Para la realización del presente proyecto se buscaron, en primera instancia, los posibles repertorios a ejecutar teniendo en cuenta las observaciones realizadas por los maestros, quienes recomendaron acomodar el repertorio de acuerdo al nivel instrumental alcanzado por el solista.

Para la recolección de las obras fue necesario tener en cuenta lo anteriormente mencionado acerca del alcance del nivel que pueda obtener el instrumentista. Se tomaron obras de enseñanza en los primeros niveles de la carrera trabajados por los diferentes maestros, de su respectiva escuela, hasta obras con gran dificultad.

Ya revisado el recopilado, se hizo una posible lista de compositores y de obras (grandes y pequeñas) que pudieran ser ejecutadas, en donde se destacaron en primera instancia compositores como Dragonetti, Bottesini, Sperger, Fryba, Koussevitzky y Míšek, entre otros, pero estos compositores demandan demasiada exigencia técnica, lo cual pondría eventualmente en riesgo un alcance exitoso de la finalidad del presente proyecto.

Dentro de las obras escogidas para el repertorio del recital se escogieron a tres grandes compositores que determinaron un gran desarrollo en la técnica del contrabajo a lo largo de la historia: Sergei Koussevitzky, Adolf Míšek y Franz Anton Hoffmeister, siendo los dos primeros parte del periodo romántico y el último parte del periodo clásico. Las tres obras tienen un nivel de complejidad distinto, pero cada una de ellas contiene elementos fundamentales para el fortalecimiento técnico de cada instrumentista.

Una vez obtenido el material del repertorio que fue proporcionado por los maestros, se realizó la respectiva investigación y obtención de información para ayudar a apoyar el proyecto. En primer lugar, se optó por buscar proyectos de grado nacionales en la **biblioteca de la Universidad Industrial de Santander** que tuvieran parentesco con un recital de grado. Luego de esto era necesario buscar la finalidad de estos y por ende, compararla con la del presente proyecto. En las dos tesis encontradas pertenecientes a estudiantes de contrabajo de dicha universidad se logró evidenciar un análisis formal y unas posibles sugerencias de digitaciones para ejecutar

fragmentos de alta dificultad en las obras, pero no hay un método de estudio o ejercicios que ayuden a facilitar o mejorar su ejecución.

Como la información adquirida nacionalmente no fue suficiente para abordar todos los compositores, fue necesario hacer búsqueda de otros proyectos de grado e incluso la búsqueda de tesis de maestría y doctorado para complementar la información. Es aquí donde se logró acceso a una tesis de doctorado de la **Universidad de Granada, España**, y una tesis de pregrado de la **Universidad de La Cuenca, Ecuador**. Con estas ocurre lo mismo que con las tesis mencionadas con anterioridad, y aunque el análisis formal e interpretativo es mucho más detallado, no cuenta con las herramientas para facilitar al instrumentista la ejecución de las obras.

Una vez obtenida dicha información, fue necesario investigar sobre la historia del instrumento para realizar una contextualización histórica de la evolución del contrabajo, así como también su repertorio y sus intérpretes más representativos para dar a conocer la importancia del mismo a lo largo de la historia y su participación dentro de conjuntos orquestales y grupos de cámara alrededor del mundo hasta llegar a ser protagonista como instrumento solista.

Una vez acabado el trabajo de búsqueda, el trabajo subsiguiente se centró en la realización del análisis musical e interpretativo de tres obras dentro del repertorio escrito o adaptado para el contrabajo como instrumento solista, en donde se busca identificar pasajes específicos de cada obra que contengan gran dificultad técnica y así poder ofrecer diferentes posibilidades en su ejecución para lograr una mejor sonoridad y una mejor aproximación al estudio de su interpretación.

El análisis musical e interpretativo se hará basado en la información adquirida a lo largo de la carrera y con aportes de diferentes fuentes que refuercen la información adquirida en la misma. Basado en los dos periodos que se abordarán, Romántico y Clásico, se hará también una pequeña comparación de cómo se diferencian uno del otro al momento de ser ejecutados.

El proyecto finaliza exponiendo la importancia de analizar con profundidad las obras que se escojan a interpretar en un repertorio hecho para el instrumento, teniendo en cuenta las habilidades y capacidades como instrumentista. A su vez contiene un aporte de sugerencias para la ejecución de pasajes con alto grado de dificultad en donde se anexa el estudio de escalas, golpes de arco y digitaciones que ayuden al interprete a llevar un estudio con miras a la ejecución adecuada de cada uno de ellos para así lograr una mejor interpretación.

## 1. Justificación

El contrabajo, desde un inicio, fue tomado como un instrumento de acompañamiento, una extensión de los instrumentos de cuerda frotada ya creados en la época y se veía más como un soporte armónico a lo largo de muchos años. Domenico Dragonetti, contrabajista italiano, fue quien dio inicio al desarrollo del instrumento en el campo solista. A partir de allí se formaron grandes instrumentistas y compositores que sirvieron como referente para que el instrumento siguiera evolucionando y se siguiera escribiendo música para el mismo como protagonista.

Teniendo en cuenta la búsqueda de trabajos de grado, tesis de maestría y doctorado nacionales e internacionales ya realizados con anterioridad con la finalidad de informarse acerca del estado en cuestión de recitales de contrabajo, se pudo evidenciar que dichos trabajos abordan muy bien los análisis formales e interpretativos de las obras correspondientes al concierto en escena, pero cabe resaltar que no traen un énfasis en la metodología y recursos de estudio en dichas obras para alcanzar un dominio de las mismas en su totalidad para su interpretación.

En ese orden de ideas, el presente proyecto busca, por medio de un análisis formal e interpretativo de cada una de las obras escogidas, poner en evidencia sus diferentes características y principales dificultades, para proponer posibles soluciones a las mismas. Este análisis ayuda al intérprete a trabajar y abordar cada detalle que vaya de acuerdo con el periodo, sin perder el estilo, el carácter o la intención del compositor. Teniendo en cuenta esto, puede decirse que cada obra tiene su forma y características propias que la definen dentro de un estilo, tomando así los aportes de cada compositor y diferenciándolos de otro.

Lo anteriormente mencionado impulsa la idea de ayudar a estudiantes que escojan realizar un recital de contrabajo como proyecto de grado, para que con ello se apropien de un análisis muy detallado que les ayudará a definir cada obra en su respectivo estilo manteniendo la esencia propia del compositor.

## **2. Objetivos**

### **2.1. Objetivo general**

Presentar, por medio de un recital de contrabajo, los principales problemas técnicos en la ejecución de tres obras de un repertorio creado para el instrumento, así como estrategias para su afrontamiento y solución.

### **2.2. Objetivos específicos**

- Realizar una breve contextualización del contrabajo en la historia, así como sus intérpretes más representativos.
- Establecer un análisis de las tres obras escogidas para el repertorio de contrabajo a interpretar, en donde se identifiquen características propias de la época y los pasajes con mayor dificultad.
- Proponer posibles soluciones a pasajes específicos de cada obra de acuerdo a aspectos técnicos que muestren alto grado de dificultad, así como digitaciones, manejo de arco y sugerencias en la técnica para lograr una mejor interpretación.

### 3. El contrabajo en la historia.

#### 3.1. Generalidades

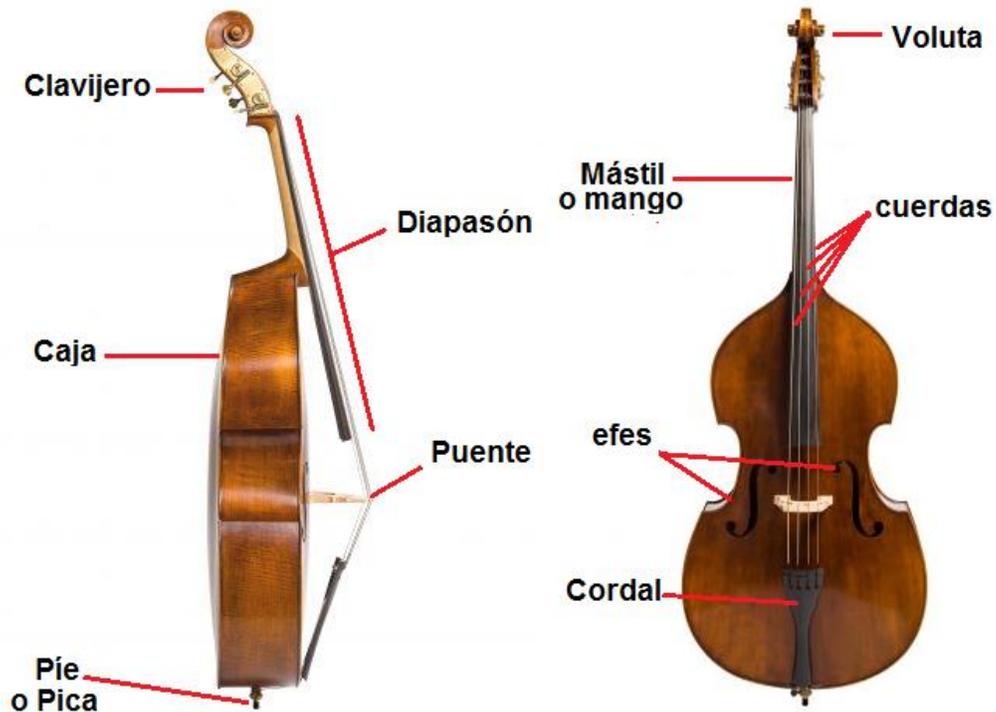
El contrabajo es el instrumento más grande y con el registro más grave dentro de los instrumentos de cuerda frotada. Se le conoce también como *double bass* o *contrabasse*. Respecto a su forma, investigaciones realizadas sostienen que proviene de los primeros instrumentos de cuerda frotada, puntualmente la *viola da gamba*, con una pequeña modificación en los hombros y carencia de puntas.

Actualmente también existen contrabajos con formas similares al de un violín, con forma de pera, forma *Busetto*, o con un *cutaway* o corte plano atrás (Almenara, 2007). Su afinación, establecida a finales del siglo XVIII, está dada por cuartas: SOL, RE, LA y MI, de la cuerda aguda a la más grave, respectivamente. Aunque existen contrabajos con incluso cinco cuerdas, añadiéndole una con afinación en DO, el más utilizado es el ya mencionado anteriormente.

### 3.2. Partes del contrabajo.

#### Figura 1.

*Partes del contrabajo.*



*Nota.* El contrabajo vistas frontal y lateral.

### 3.3. Historia.

A lo largo de la historia, desde finales del XV hasta el XVIII, el contrabajo cumplió diferentes papeles y aunque se le ha conocido por diferentes nombres, lo que hace que sea complicado afirmar una fecha exacta de su nacimiento, se toma la idea de que el *violone* es su predecesor, teniendo como referente su tesitura grave y su rango. Pero un papel invariable es el que describe Almenara (2007, p.19), sobre la ejecución del bajo doble o bajo a la octava, consistente en duplicar y apoyar a los violoncellos dentro de la orquesta.

Existe la idea de que aproximadamente hacia 1660 nace la pareja de bajos, ya que para este año se entorchan las cuerdas con plata para los violoncellos, lo que genera una evolución en estos dos. El contrabajo solo vino a cumplir un papel importante, aparte del acompañante, hasta comienzos del siglo XX, cuando se estandarizan estos instrumentos y su afinación ya mencionada. Cabe aclarar que en otros países como Italia o Austria existían el contrabajo de tres cuerdas y el *violone* respectivamente, por lo que la música que se hacía allí estaba alejada de la música para contrabajo solista.

Una vez ya contextualizado un acercamiento de lo que fue el instrumento en un pasado se puede hacer énfasis en el papel que cumplió en cada uno de los periodos en donde su aparición es de suma importancia dentro del campo musical, y llegar al campo solista.

### **3.3.1. Periodo barroco**

Dentro de lo que se conoce sobre la música en el periodo Barroco, esta era ejecutada en su mayoría por instrumentos de cuerda frotada pertenecientes a la familia de las violas y el violín (Almenara, 2007), y es en el siglo XVII, con el entorchado de hilo de plata y la aparición del violoncello, que sería incluido en la orquesta convirtiéndose así en el conjunto instrumental por excelencia durante el barroco tardío. Este acontecimiento abre una posibilidad de darle al *violone* un nuevo uso, adaptándolo a la nueva sonoridad y haciendo así la pareja de bajos en este conjunto instrumental.

El contrabajo adquiere una gran importancia hacia finales del siglo XVII ya que con el aumento en la masa orquestal se daba la necesidad de mantener un gran soporte rítmico, lo que

solo podía lograrse mediante instrumentos enérgicos, y es aquí donde empieza a aumentar su importancia. A lo largo de su participación dentro de la orquesta se han conocido grandes ejecutantes alrededor del mundo como el Italiano Nuncio Brancati en Nápoles, Domenico D'Apuzzo en Barcelona, Jan Dimas Zelenka, Gerolamo Personelli y Angelo Gaggi en Venecia, entre otros más.

En el libro de Francisco Almena titulado: "*El Contrabajo a través de la Historia*" (2005) se menciona que el repertorio para *violone* en el periodo barroco es bastante amplio y lo divide en dos: a nivel solista y a nivel de conjunto, en las cuales se pueden encontrar las siguientes obras:

**A nivel solista:** "*Selva de varii passaggi difficili*" de Francesco Rognoni en 1620 y "*Alcune opere di diversi autori...*" de Vincenzo Bonizzi en 1626. Cabe aclarar que las obras mencionadas no están escritas para *violone* sino para *viola da gamba* y *viola bastarda*, pero son incluidas en el repertorio para *violone* solista debido a que un *violone* afinado en Sol podría ejecutar cómodamente dentro de este registro, a diferencia de la *viola* que sobrepasaría su tesitura grave. De igual manera existieron también obras del repertorio para *viola bastarda*. Por último menciona a Bartolomeo de Selma y Salaverde, que en 1624 recoge una serie de *fantasias per basso solo* en su primer libro.

**A nivel de conjunto:** en cuanto a música alemana "*Suite Banchetto musicale*" de Johann Hermann Schein y "las cansonas" de Samuel Scheldt. Por otro lado está la música Inglesa, destacándose la música Jacobea de William Lawes, John Ward y Alfonso Ferrabosco II. Por último, "las fantasias para *The great dooble basse*" de Orlando Gibbons (p.33).

Dentro de la música escrita en el periodo Barroco, podría decirse que la música de cámara como la sonata en trío o trío sonata es ejemplo representativo de la inclusión del contrabajo en los

formatos instrumentales de la época, en donde se destacan compositores como Arcangelo Corelli, Giovanni Battista Vitali y Giovanni Legrenzi. Cabe aclarar que en esta época los compositores escribían su música para violoncellos y violas da gamba. Fue Alfred Panyavsky quien ayudó al *violone* a incluirse en la música de cámara. Para 1670, Schmelser escribe un aria para orquesta y quinteto de cuerdas (2 violines, 2 violas y un *violone*).

Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado y tomando al *violone* como antecesor del contrabajo, existe un gran repertorio para el instrumento, tanto a nivel solista como a nivel de conjunto. Dentro de este repertorio se pueden encontrar obras de compositores como Corelli (sonatas para violín, *violone* y cémbalo, sonatas de cámara para violines y bajo continuo), de Telemann (sonatas en canon para dos contrabajos), de Rameau (Sexteto para 2 violines, 2 violas, violoncello y bajo continuo), entre otros más.

Al tocar música barroca, el ejecutante del contrabajo debería tener un completo dominio en las áreas del acompañamiento, basándose en la idea de que al seguir un cifrado en la partitura de un cémbalo requería enfatizar cualquier aspecto tímbrico y sonoro que ayudara a un balance armónico y rítmico para el conjunto. Dentro de estos aspectos cabe mencionar las modulaciones exageradas, escoger el ritmo y las notas de paso adecuadas y en la improvisación no perder el ajuste y el soporte al conjunto instrumental.

Entre los compositores considerados grandes referentes de la inclusión del contrabajo en la ejecución de música de cámara y orquesta en el periodo Barroco se pueden mencionar los siguientes:

- **Michael Pignolet de Monteclair** (1667-1737) Primer contrabajista de la Ópera de París. Se destacan obras de música sacra y teatral incluyendo el *“Methode facile pour apprendre á jour du violon”* posiblemente primer método de violín francés.

*Giuseppe Fedeli* (*Saggione*) Sucesor de Monteclair. Primer puesto de contrabajo entre 1737 y 1745.

*Pietro Gianotti* Compositor y profesor. Ocupa el puesto de contrabajista entre 1748 y 1758.

- **Jan Dimas Zelenka** (1679-1745) Compositor y contrabajista al igual que Monteclair, fue un gran intérprete del instrumento en la época. Dentro de sus obras destacadas se reconocen las 6 sonatas en trío (2 oboes y fagot con dos bajos, de los cuales uno de ellos era un contrabajo).

Este periodo comprende una parte importantísima dentro de la historia del contrabajo, ya que fue aquí donde se dio la oportunidad de que el mismo participara de una manera más activa, abriendo así puertas para que aquellos compositores interesados en su tesitura y timbre le dieran la posibilidad al instrumento de tener un repertorio específico creado para el mismo.

### 3.3.2. Periodo clásico

En este periodo, abarcando la segunda mitad del siglo XVIII, el instrumento se desarrolla de manera significativa. Por un lado está la escuela vienesa en Austria, en donde se destaca el *violone* de trastes y cinco cuerdas, y por otro lado en Italia, el contrabajo de tres cuerdas.

El *violone* vienesés tuvo una importante relevancia en el periodo clásico ya que contaba con un gran número de intérpretes virtuosos, dentro de los cuales se pueden resaltar **Joseph Kampfer** (1735-1796), contrabajista autodidacta quien tocaba en la orquesta del príncipe Esterhazy, para la que Haydn escribía los solos de músicas de cámara y sinfonías. Fue conocido por poder ejecutar con mucha facilidad pasajes con dobles cuerdas así como también pasajes veloces y armónicos con mucha facilidad. **Friedrich Pischelberger** (1741-1813), conocido como "*el Bravo Pischelberger*"; tocó en la orquesta de Grosswardein y fue reconocido como uno de los mejores contrabajistas en la época. Finalmente, **Johann Mathias Sperger** (1750-1812) es considerado el máximo exponente de esta escuela. Cuenta con un gran repertorio, como lo son 8 conciertos para contrabajo, unas 45 sinfonías y muchas otras obras orquestales y de cámara.

Por último, dentro de la evolución del instrumento se encuentran estos compositores que aportaron la mayor cantidad de obras para contrabajo como instrumento solista:

- Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)
- Václav Pichl (1741-1805). Concierto en Re para contrabajo y orquesta que obliga a la posición del pulgar que era encontrada en la técnica violonchelista, por lo cual se podría deducir que a partir de sus obras se adopta la técnica del capotasto en el contrabajo. Sumado a ello se le atribuyen aproximadamente 900 obras en donde se encuentran sinfonías, conciertos orquestales y de cámara.
- Anton Zimmermann (1741-1781). Concierto en Re para contrabajo y orquesta (1778)
- Johann Baptist Vanhal (1739-1813). Alumno de Dittersdorf, se destaca su Concierto para contrabajo en Re a finales de 1780.

- Franz Anton Hoffmeister (1754-1812). Se le atribuyen gran cantidad de composiciones para solista, óperas y sinfonías en donde se pueden destacar sus 3 conciertos para contrabajo.
- Johann Matthias Sperger. Se pueden destacar sus 18 conciertos para contrabajo y orquesta.

Wolfgang Amadeus Mozart también aporta al crecimiento del contrabajo en la orquesta atribuyéndole su *Aria per questa bella mano* (1791).

### 3.3.3. Periodo romántico

Este periodo aparece a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, siendo caracterizado por aspectos como la búsqueda de la libertad, la subjetividad, la imaginación y el encuentro con la naturaleza. También se ve comprometido con las revoluciones francesa e industrial, entre otras guerras que traen cambios en cada uno de los aspectos en que se aborda y refleja el arte.

En cuanto a la música se encuentra Ludwig Van Beethoven, quien refleja en su música cada una de estas problemáticas a nivel político, social y cultural que se desarrollaron en la época.

La importancia del papel que desarrolla el contrabajo en este periodo se debe a la aparición de Domenico Dragonetti en Viena, en donde culmina definitivamente el papel del *violone* ya que no se adaptaba a las exigencias de la música de esta época y se modifica y reemplaza el instrumento de acuerdo a las proyecciones sonoras que requería el romanticismo.

Por otro lado, en Europa se impone la afinación en cuartas. Solo hasta inicios del siglo XIX es cuando el instrumento retoma la cuarta cuerda y se va inculcando dentro de las diferentes

orquestas y agrupaciones de cámara. Es en 1920 cuando llega a estandarizarse el uso de entorchado de metal para toda la cuerda frotada, y aquí nace como tal el contrabajo.

El contrabajo adquiere tanta importancia, que en la llegada del siglo XIX los compositores escribían específicamente líneas propias para el instrumento, a diferencia del siglo anterior en el que replicaban la parte del violoncello. Con ello también llegan las escuelas nacionales de contrabajo que buscaban una mejor preparación técnica de los contrabajistas para que pudieran responder a las exigencias de la música de la época. Las escuelas más importantes mencionadas en el libro de Francisco Almenara son:

- La escuela francesa (1827)

En donde se encuentra a Pierre Chenie, primer contrabajista de la orquesta de la Ópera de París y miembro de la capilla real, quien enseñaba con un contrabajo tricorde en afinación por quintas La, Re, Sol. A este maestro le suceden otros como Lami (1832), Sehpf (hasta 1852) y por último Charles Labró, a quien se le debe el método para contrabajo de cuatro cuerdas.

- La escuela italiana (1808)

Aquí es donde se encuentran algunos de los más grandes exponentes del instrumento como Giovanni Bottesini en Milán, y otros como Giuseppe Andreoli y Luigi Rossi. En Nápoles, por otro lado, se encuentra a Gaetano Negri, quien funda su escuela allí, y a quien le suceden Cesare Franchi y Guido Galignani.

Un importante suceso se le debe a Giovanni Bottesini (Crema, 1821-Parma, 1889), quien desarrolla el "Método Bottesini" que aborda de forma seria el estudio del contrabajo.

Por otro lado, en el centro de Europa, específicamente en Praga y Viena, se encuentra la técnica alemana cuyo principal eje es Franz Simandl, quien se encarga de formar a alumnos que diseminan la técnica por el resto de Europa y América, de los cuales se puede resaltar a Sergei Koussevitzky, Ludwig Streicher, Gary Karr y Fred Zimmermann, entre otros grandes del siglo XX.

Dentro de la música para contrabajo solista durante el periodo romántico se pueden resaltar los siguientes compositores:

- **Domenico Dragonetti:** Sonata para contrabajo y piano, Minueto para contrabajo y piano, Adagio y rondó para contrabajo y orquesta, Andante y rondó para contrabajo y cuerda, entre muchos más.
- **Achille Gouffe:** obras para contrabajo y piano como la Siciliana, Fantasía, Fantasía-capricho y Rondó-fantasía, concierto Op. 10.
- **Charles Labro:** cuatro concertinos para contrabajo y piano.
- **Franz Simandl:** Concierto op.75 para contrabajo y piano, Estudio concierto No.1 para contrabajo y piano.
- **Giovanni Bottesini:** elegias en Re y Mi, Gavota, Bolero, Tarantella, "Allegretto capriccioso, Capriccio de bravura y Gran allegro de concierto" a la Mendelssohn.
- **Sergei Koussevitzky:** Humoresque Opus 4 para contrabajo y piano, Concierto Opus 3 No. 1 y 3 para contrabajo y piano.

#### 4. Compositores escogidos.

##### 4.1. Sergei Koussevitzky

##### Figura 2.

*Sergei Koussevitzky.*



*Nota.* Recuperado de <https://leitersblues.com/sergei-koussevitzki>

Nace el 26 de Julio de 1874 en Vishniy Volochek y muere el 4 de junio de 1951 en Boston. Conocido como gran director de orquesta y contrabajista. A la edad de 14 años entra al instituto Músico-Dramáts cú, en donde adquiere conocimientos teórico-musicales. También estudia contrabajo bajo la tutoría de Joseph J. Rambousek.

A los veinte años de edad entra a la orquesta del teatro Bolshói y luego, en 1901, sucede a su antiguo maestro como primer contrabajista de aquella institución. Ofrece su primer recital en

Moscú en ese mismo año. Con ayuda de Reinhold Gliere compone su concierto para contrabajo, que es estrenado en 1905 en Moscú. Viaja a Berlín en donde estudia dirección orquestal, y en el año 1908 dirige la Orquesta Filarmónica de Berlín, cuyo repertorio incluía el Concierto para piano en Do menor de Rachmaninoff, quien actuó como solista allí. Un año después funda la orquesta Koussevitzky en 1909.

Entre la década de 1910 y 1920 da giras como solista de contrabajo alrededor de Europa. A pesar de lidiar con la Revolución en Rusia en 1917, sobrevive y acepta el cargo como director de la Orquesta Nacional de Petrogrado hasta 1920. Seguido a ello vuelve a Berlín y luego va a París, donde se instala finalmente. Aquí funda los conocidos y famosos "Conciertos Koussevitzky", orquesta en donde los músicos que hacían parte de ella estaban encargados de estrenar nuevas composiciones de compositores como Prokófiev, Ravel y Stravinsky.

En 1924 viaja a Estados Unidos y llega a la Orquesta Sinfónica de Boston remplazando a Pierre Monteux y tomando el cargo por más de 25 años, siendo su participación muy distinguida. En 1922 encarga a Maurice Ravel la transcripción de la famosísima suite para piano de Mussorgsky "Cuadros de una exposición" que es estrenada en Boston en el año de 1923, convirtiéndose así en la más famosa orquestación realizada de esta obra. Además realizó un concierto para piano de Ravel, la segunda rapsodia de Gershwin, la cuarta sinfonía de Prokófiev, entre más obras de Hindemith, Stravinsky y Roussel.

## 4.2. Adolf Mišek

### Figura 3.

*Adolf Mišek.*



*Nota.* Recuperado de [https://www.facebook.com/basshistory100/photos/adolf-Mišek-\(1875-1955\)/1545681805658139/](https://www.facebook.com/basshistory100/photos/adolf-Mišek-(1875-1955)/1545681805658139/)

Nacido en Modletín, actual República Checa, el 29 de agosto de 1875 y fallecido el 20 de octubre de 1955. Compositor, director y contrabajista que estudió en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena bajo la tutoría de Franz Simandl, quien era uno de los contrabajistas más influyentes de la época.

Compone su primera sonata en 1905, siendo publicada en 1909. A los 23 años, Mišek se une a la orquesta de la Ópera Estatal de Viena, y luego se convierte en participante de la Orquesta Filarmónica de Viena.

Entre los años de 1910 y 1914 fue profesor del Nuevo Conservatorio de Viena. Desarrolla su carrera como solista en Praga entre los años 1920 y 1934. También dirigió el coro y orquesta de Viena.

#### 4.3. Franz Anton Hoffmeister

##### Figura 4.

*Franz Anton Hoffmeister.*



*Nota.* Recuperado de <https://www.discogs.com/es/artist/1919779-Franz-Anton-Hoffmeister>

Nacido en Rottenburg am Neckar, Alemania, en 1754 y fallecido en Viena en 1812. Empieza estudiando derecho en Viena, pero se inclina hacia la composición y a la producción musical. En el año 1784 en Viena y Leipzig, funda una editorial en donde hace públicas muchas obras de Mozart, Haydn y Bach, como también de autoría propia.

En 1800 crea en Leipzig la Oficina de Música en donde edita obras de Beethoven, Bach y otros más. Aquí es donde hace más amplia la divulgación de obras. Hoffmeister tiene el privilegio de ser amigo personal de Mozart, por lo que le es dedicada una de sus obras, el “Cuarteto Hoffmeister” KV 499.

Hoffmeister escribe amplios repertorios para instrumentos como la flauta, sonatas para clarinete, óperas, sinfonías, conciertos (entre el que se destaca el Concierto para contrabajo No.1), además de composiciones para grupos de cámara.

Sobre su Concierto No.1 para contrabajo en Do mayor, fue escrito para que un joven estudiante en Budapest lo ejecutara, con el fin de que pudiera ser de ayuda a su formación como contrabajista y para que su escuela de música le acompañase.

## **5. Análisis del repertorio propuesto.**

En el análisis de las obras seleccionadas para el repertorio a interpretar se abordarán aspectos de tipo armónico, rítmico, métrico y fraseológico de cada una de ellas, con el fin de generar una idea clara de las mismas.

El análisis se dividirá en dos partes, siendo la primera el análisis formal, en donde se abordan los detalles estructurales mencionados anteriormente, y seguido a esto un análisis interpretativo. Para el análisis interpretativo, Saavedra (2014) afirma que

En el caso musical, el artista creador (el compositor) requiere, por lo general, de un intermediario para llegar al auditorio. Este intermediario es el intérprete. Este último recoge la idea original del compositor y realiza una única y temporal versión de esa idea al momento de transmitirla al público. De tal manera que el auditorio percibirá cada vez una versión nueva e irrepetible de la idea original del compositor. (García, 2014)

En ese orden de ideas, la interpretación es única para cualquier artista y por ello no puede ser vista desde un parámetro ya establecido, sino que puede ser abordada desde el mismo intérprete. Partiendo de los conocimientos adquiridos durante la carrera y teniendo en cuenta también el análisis fraseológico expuesto allí, se hará un análisis personal de cómo se logró percibir dichas obras para lograr interpretarlas.

Dentro del análisis formal que se presentará a continuación, se tendrán en cuenta los siguientes términos basados en el libro *‘El análisis musical: Claves para entender e interpretar la música’* de Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal:

**Motivo:** elemento fundamental de la composición musical. Es una pequeña idea rítmico-melódica que puede abarcar uno o dos compases.

**Frase:** idea musical completa que contiene una propuesta musical, un desarrollo y una conclusión. Está conformada por dos o más semifrases.

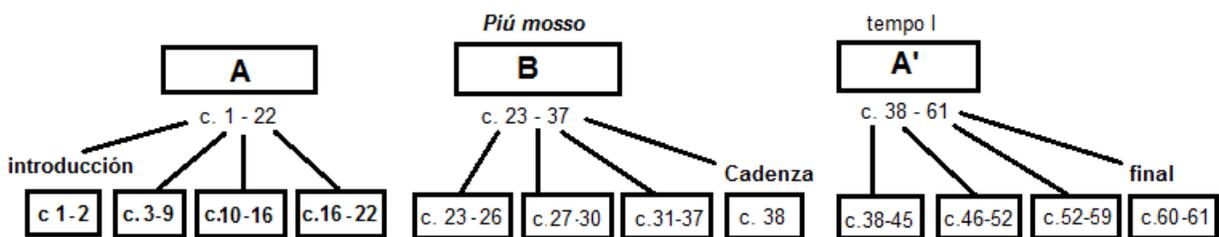
**Semifrase:** es la reunión de dos o más motivos. Por lo general, dentro de una frase, a la primera semifrase se conoce con el nombre de *antecedente* y la que viene seguida a esta pero un poco transformada o variada, se le conoce como *consecuente*.

### 5.1. Andante (miniatura) Sergei Koussevitzky

Esta obra es una de las muchas composiciones realizadas por este compositor romántico. A pesar de que es una pieza pequeña comparada con sus grandes composiciones, como su concierto para contrabajo y orquesta No. 1 (1905), contiene casi todos los elementos estructurales de estas pero en una forma muy reducida. Está dividida en tres secciones. A – B – A'.

#### Figura 5.

*Andante. Forma estructural de la obra.*



La **primera sección** (A) *exposición*. Está comprendida entre los compases 1 y 22, y está dividida en tres frases que a su vez están subdivididas en dos semifrases denominadas pregunta y respuesta (antecedente y consecuente). Cuenta con una introducción del piano escrita en compás de 6/8 usando el arpeggio de Sol mayor (compás 1 y 2). Siempre hace uso de corcheas, lo cual ayuda a mantener un pulso estable. Seguido a ello entra el contrabajo con el tema principal con

dos corcheas de forma **anacrúsica**, es decir, "el grupo de notas que preceden al primer pulso y aparecen antes de la barra de compás" definido así por el *Harvard Dictionary of Music* (2003 p.42), en los compases 1 al 9.

### Figura 6.

(c.1-9)

The image shows a musical score for a bass clef instrument in 6/8 time, marked 'Andante'. The score is divided into two sections: 'semifrase antecedente pregunta' (measures 1-5) and 'semifrase consecuente respuesta' (measures 6-9). The first section starts with a 'p cantabile' dynamic and a 'V' marking. The second section starts with an 'mf' dynamic and a 'V' marking. A blue line underlines the entire phrase, labeled 'Frase 1'.

Dentro de la melodía que está a cargo del contrabajo solista se presentan algunos acercamientos cromáticos a aquellas notas que necesitan más relevancia, los que en otros casos se podrían reconocer como ornamentaciones a la melodía. Como son notas que no presentan mayor relevancia, están escritas con un ritmo de semicorcheas, ornamentando y apoyando a notas tonales. Es posible precisar la intención del autor en estas melodías ya que en muchas de sus obras hace uso de este recurso.

Seguido a esto viene una sección similar a la semifrase 1, manteniendo la idea inicial pero transformándola haciendo uso de arpeggios y notas de acercamiento cromáticas para resaltar cada uno de los grados por los que se mueve la melodía (compases 10 al 16).

**Figura 7.**

(c.10-16)



Por último, la frase 3 retoma el tema inicial dando un contraste conclusivo para dar apertura a una sección diferente (c.16-22).

**Figura 8.**

(c.16-22)



Una vez termina el contrabajo la frase, el piano añade en el compás 22 un acorde de Si 7 (dominante) para modular a la relativa menor. Este acorde representa una dominante secundaria ya que dentro de sol mayor el Si (B) sería su tercer grado, por lo general menor. Por esa razón, al aparecer mayor y con séptima menor se convierte momentáneamente en la dominante de Mi menor (Em).

**Figura 9.**

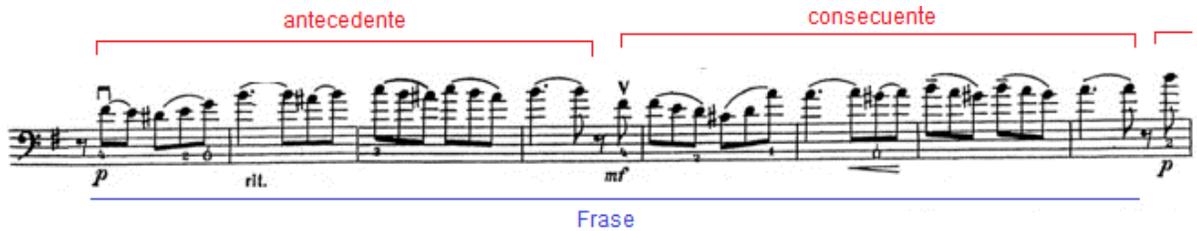
*Sección de la partitura del acompañamiento de piano (c.21-23)*

La **segunda sección** (B) *desarrollo*: comprendida entre los compases 23 y 37, está desarrollada en Mi menor. Está subdividida en tres frases, que a su vez están subdivididas en semifrases antecedentes y consecuentes.

Esta sección se diferencia de la anterior no solo por su modo menor, sino también por la intención que conlleva. Su tempo más acelerado que el inicial crea inmediatamente un contraste con la parte A, y sumado a esto, el tema inicia desde el primer pulso a manera de comienzo **Acéfalo** respecto a su posición con el acento inicial, con un silencio de corchea y cinco corcheas. Esto rompe de alguna manera la idea del motivo inicial anacrúsico ya mencionado con anterioridad.

**Figura 10.**

(c.23-30)



Para finalizar esta sección, el compositor añade una pequeña *cadenza* que funciona como puente para conectar la sección B con la A'. Es de resaltar en esta última sección B conformada por los compases 31 al 37, justo antes de llegar a la *cadenza*, es el uso del cromatismo como recurso para ejecutar bordaduras sobre notas pertenecientes a dominantes secundarias. Y manteniendo el nuevo motivo, la melodía logra llegar de forma ascendente al punto climático de la obra con un Sol agudo que es acompañado por el acorde de Re 7 (dominante y quinto grado de sol), y por medio de un descenso cromático llega a un Re para asegurar la modulación nuevamente a sol mayor.

**Figura 11.**

*Uso cromático (c.31-37)*

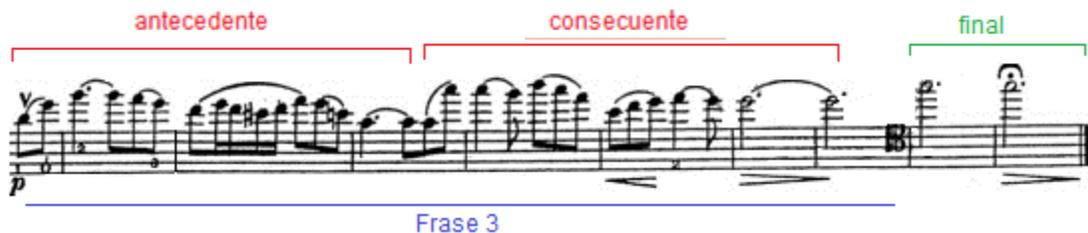


La *cadenza* tiene la particularidad de ser tocada de forma libre, sin acompañamiento. Por esa razón su escritura es diferente al resto de la obra. Esta flexibilidad en el tiempo es a lo que se conoce como “*Rubato*” y es usado como un recurso expresivo a comodidad del intérprete.

La **tercera sección** (A') *Re exposición*. Comprende los compases 38 al 61. Una vez finalizada la *cadenza*, se vuelve a retomar el motivo y melodía inicial que es exactamente igual a la primera sección, pero finalizando con una nota Sol en la frase 3. Para cerrar añade una nota Sol como armónico junto con un acompañamiento leve y apenas sonoro del piano (compases 60-61)

### Figura 12.

(c. 53-61)



#### 5.1.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas.

A continuación se presentará una serie de observaciones y recomendaciones basadas en el estudio e interpretación de las obras con el fin de proporcionar herramientas para que su estudio y ejecución sean más efectivos.

### Recursos técnicos

- Uso correcto del *legato*.
- Adecuada digitación para asegurar la afinación.
- Uso y ahorro adecuado del arco para una mejor proyección sonora.

### Recomendaciones a nivel técnico

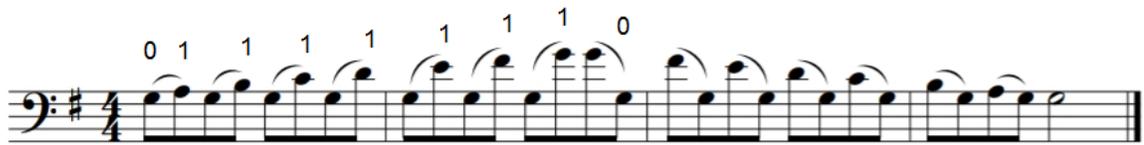
Para la ejecución de la obra es necesario tener un dominio de escalas a lo largo de la cuerda Sol, así como también sus saltos que se encuentran dentro de un rango de dos octavas. Para su debida ejecución de forma fluida es de gran ayuda imaginar la ejecución como si se estuviese cantando, lo cual genera la idea de ligar cada uno de los sonidos, sin interrupción, hasta terminar el fraseo completo.

1. El uso del *legato* requiere de una digitación exacta y fuerte sin perder la sutileza del fraseo *cantabile*. Para ello se recomiendan los siguientes ejercicios:

**Ejercicio 1.** Usando la técnica de *legato*, que consiste en unir un sonido con otro manteniendo una misma arcada. Con este ejercicio se busca la precisión en la afinación de la escala mayor de Sol. Como lo indica la figura 10, solo se hace uso del primer dedo para acostumbrarlo a ligar dos notas sin cambiar de digitación. Esta idea es tomada de los saltos que se ejecutan en diferentes secciones de la obra. Otra posible variante es usar un *glissando* para llegar a la siguiente nota.

**Figura 13.**

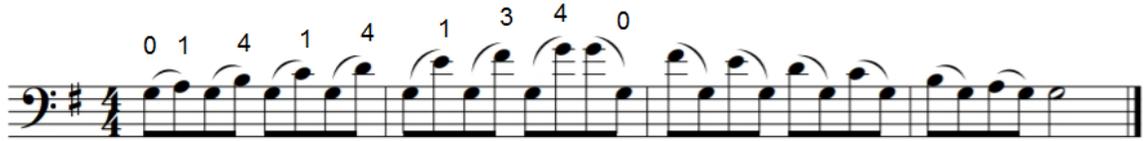
*Ejercicio 1. Escala y nota pedal en sol.*



**Ejercicio 2.** La misma idea del anterior ejercicio, pero cambiando la digitación. Aquí la nota pedal es el Sol y se busca por medio de digitación específica asegurar la afinación.

**Figura 14.**

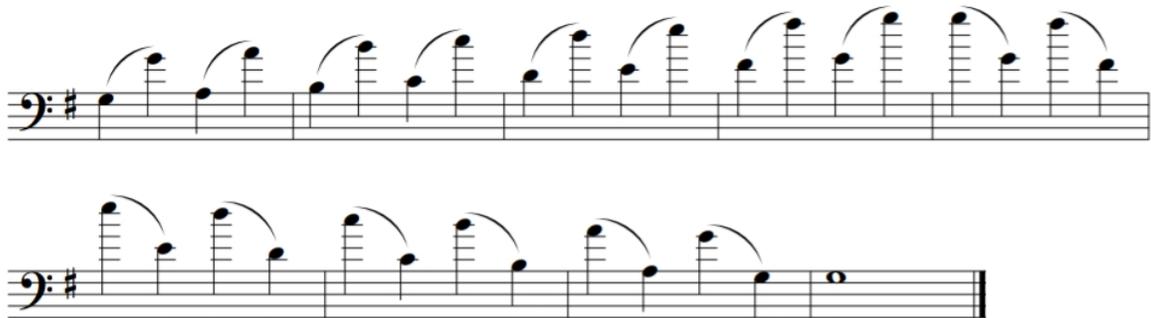
*Ejercicio 2.*



**Ejercicio 3.** Este ejercicio busca lograr la precisión en saltos de octava, sugiriendo primeramente llegar por medio del *glissando* a la octava superior o inferior dependiendo del caso, para finalmente llegar a saltar sin utilizar este recurso.

**Figura 15.**

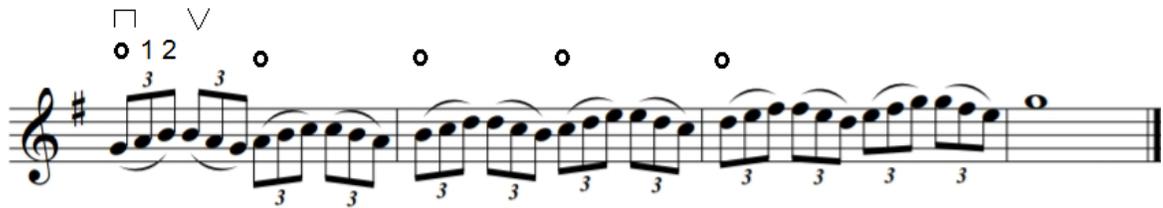
*Ejercicio 3. Saltos de octava usando glissando.*



**Ejercicio 4.** Este ejercicio ayuda a reforzar la posición de capodastro, en donde como base se tomará una escala de Sol mayor y haciendo uso de los dedos 1 y 2 se mantendrá esta posición. Lo ideal es que el dedo pulgar, el cual es encargado de hacer el capodastro, siempre se mantenga sobre la nota en la cual empezará, y en cada cambio de posición lo ideal es mover el dedo sin quitar la presión sobre la cuerda. Así este dedo adquirirá fuerza y mantendrá una posición fija en los diferentes pasajes que se presenten a lo largo de cualquier obra.

**Figura 16.**

*Ejercicio 4. Refuerzo posición capodastro.*



**Ejercicio 5.** Tomando como base los cromatismos utilizados por el compositor durante la sección B de la obra, se realizó este ejercicio en donde se busca precisar la posición por medios tonos manejando los dedos 1 2 y 3, como lo muestra la figura:

**Figura 17.**

*Ejercicio 5. Uso de dedos 123 en la posición de capodastro*



2. En un segundo plano se presenta la necesidad de ahorrar el arco lo que más se pueda, pero sin perder una proyección sonora amplia y penetrante. Por tal razón se

recomienda hacer uso del arco de estas tres maneras pretendiendo lograr un mejor sonido:

- Apoyando el arco con el peso de la mano y usando todas las cerdas.

**Figura 18.**

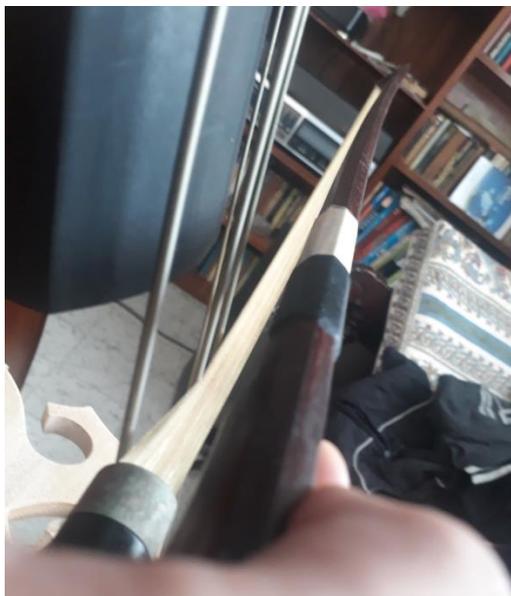
*Uso del arco con todas las cerdas.*



- Usando la parte superior de las cerdas del arco.

**Figura 19.**

*Uso del arco con la parte superior de las cerdas.*



- Usando la parte inferior de las cerdas del arco.

**Figura 20.**

*Uso del arco con la parte inferior de las cerdas.*



3. Para asegurar la afinación se debe precisar una digitación adecuada para que el fraseo no se vea interrumpido o forzado, así como los saltos y cambios de cuerda.

**Recomendaciones a nivel interpretativo**

La obra está dividida en tres partes, por lo que las mismas deben tener contrastes entre sí. La primera parte o sección da apertura a la idea general de la obra, y por ende la frase inicial, a pesar

de comenzar en dinámica *piano*, debe tener una proyección sonora muy limpia y cada nota debe ser tocada con claridad.

El uso del vibrato no debe ser exagerado. Debe ser muy controlado y sutil. Para ello, la nota debe ser pensada como una frase (con inicio, desarrollo y fin) en donde en el desarrollo la nota debe vibrar, mas no desde un inicio. Esto ayudará a una mejor intención y control sobre los contrastes de la obra.

Los saltos deben ser precisos y al caer a cada nota se aplica un leve y amplio vibrato.

### **Propuesta de digitaciones para pasajes específicos de la obra**

Fragmento que contiene el motivo principal de la obra y hace parte de la exposición de la obra.

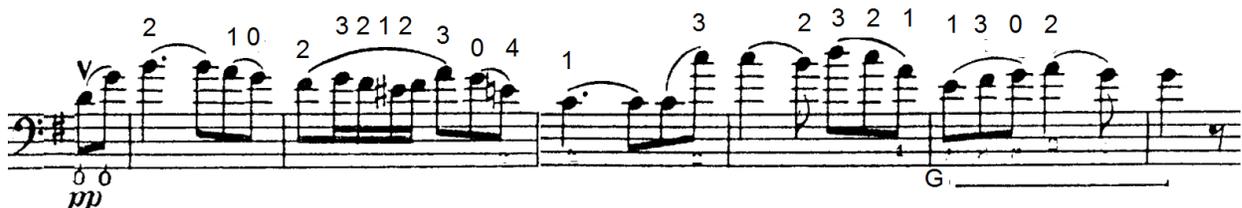
**Figura 21.**

*Motivo principal (c.1-4)*



**Figura 22.**

*Uso de cromatismos.*



Fragmento correspondiente al pasaje que une la sección de desarrollo con la *cadenza*. Aquí se muestra un pasaje con uso de cromatismo para llegar al punto climático de la obra

**Figura 23.**

(c.31-36)

**5.2. Adolf Mišek - Erste Sonata (para contrabajo y piano)**

Esta sonata para contrabajo y piano se caracteriza especialmente por la riqueza armónica y rítmica que presenta en cada uno de sus movimientos. Cuenta con tres movimientos, los cuales presentan pequeñas modulaciones.

El primero, **Allegro**, expone una primera idea con un movimiento muy marcado e imponente. El segundo movimiento, **Andante Religioso**, refleja un contraste radical con el primer movimiento, resaltando una serie de melodías cantábiles y muy expresivas, y por último finaliza con un **Rondo Allegretto**, un movimiento virtuoso en donde se toman ideas motívicas de los dos movimientos anteriores y los desarrolla de manera ágil para el solista.

El autor respetó la tradición formal de la sonata y cada uno de estos movimientos contiene los elementos relevantes de la forma en cuanto a su contraste y estructura.

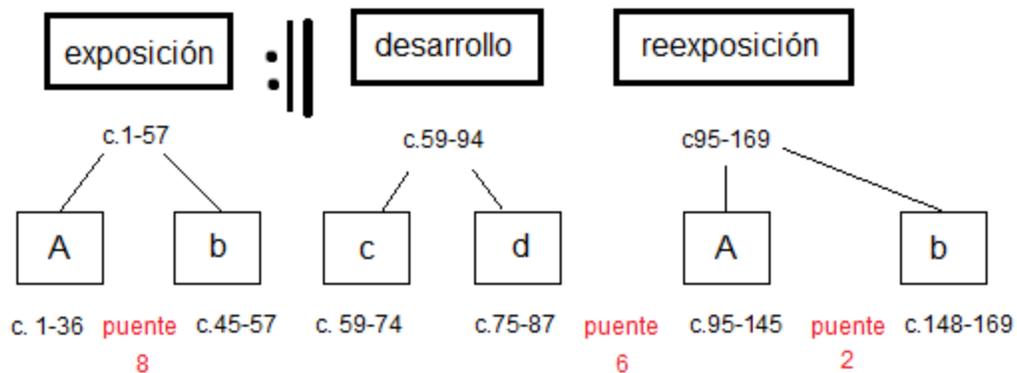
De esta sonata fueron escogidos para su interpretación los dos primeros movimientos, los cuales se analizarán a continuación.

- **Primer movimiento (Allegro)**

Este primer movimiento está escrito en compás de 4/4 y tonalidad de Sol mayor (La mayor en *scordatura*), compuesto con una forma sonata clásica A-B-A' o exposición, desarrollo y reexposición, en donde la primera sección se repite obteniendo así una forma binaria A-A-B-A'.

**Figura 24.**

*Estructura primer movimiento.*

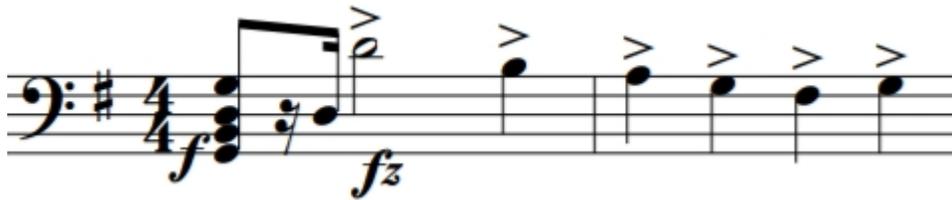


En la **exposición:** conformada entre los compases 1 al 57, está subdividida en dos partes, las cuales se llamarán secciones "A y b" por el contraste que las diferencia.

La sección "A" (compases 1-36) está conformada por dos melodías a las cuales se denominarán **tema 1** y **tema 2**. El tema 1 conforma el motivo rítmico-melódico representativo del primer movimiento, el cual ayuda a estructurar la forma del mismo:

**Figura 25.**

*Motivo rítmico-melódico. Tema 1*



El contrabajo y el piano cumplen un papel de intercambio en la melodía. El **tema 1**, señalado en color verde, aborda los primeros 4 compases y luego sus variaciones. La frase principal (señalada en azul) expone la melodía principal de la obra dividida en dos semifrases (antecedente y consecuente), en la cual la primera hace referencia al tema 1 y la segunda a la variación:

**Figura 26.***Tema 1 compases 1-8*

**TEMA 1**

antecedente
Frase
consecuente

The image shows a musical score for Double Bass and Piano. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Double Bass part is written in bass clef and features a melodic line with slurs and accents. The Piano part is written in treble and bass clefs and provides harmonic support with chords and a bass line. The score is divided into three sections: 'antecedente' (measures 1-4), 'Frase' (measures 5-6), and 'consecuente' (measures 7-8). The piano part includes dynamic markings such as 'f' and 'mf'.

Seguido a esto viene una pequeña sección comprendida entre los compases 16 al 24, en donde el piano usa el motivo inicial (señalado en rojo), para crear una especie de unión entre el tema 1 y el tema 2 (figura). Aquí, el papel que cumple el contrabajo es de acompañamiento con una técnica conocida como *pizzicato*.

**Figura 27.**

*Compases 16-24*

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of two measures. The treble clef part has two red boxes highlighting specific melodic lines. The bass clef part has a dynamic marking of *ff*. The second system consists of three measures. The treble clef part has a red box highlighting a melodic line. The bass clef part has a dynamic marking of *f* and *dim.*

Una vez termina esta sección de 9 compases, el piano expone en el compás 25 el **tema 2**, el cual será el motivo básico del desarrollo del primer movimiento.

**Figura 28.**

*Motivo tema 2 piano compas 25 -29*

**TEMA 2**

semifrase antecedente (pregunta)

The image shows a musical score for a single system. The treble clef part has a green box highlighting a melodic line labeled 'motivo'. The bass clef part has a dynamic marking of 'dolce'. A red line above the staff indicates the 'semifrase antecedente (pregunta)'.

En el tema 2 la melodía es anacrúsica y es expuesta por parte del piano (figura). Recita una dinámica *piano*, opuesta a la del tema 1 en *forte*. Aquí el piano propone una semifrase antecedente a la cual el contrabajo responde y transforma, extiende y desarrolla la idea del tema 2:

**Figura 29.**

*Semifrase transformada y extendida tema 2 (c.31-36) anacrúsico*

The image displays two staves of musical notation. The top staff is for the piano, marked with 'arco' and 'p dolce'. It features a melodic phrase starting with an anacrusis. A green box highlights the first four notes of this phrase, labeled 'motivo'. A red horizontal line above the staff is labeled 'semifrase consecuente (respuesta)'. The bottom staff is for the double bass, marked with 'mf', showing a rhythmic and melodic response to the piano's phrase.

Entre los compases 37 y 44 se produce un intercambio de ideas melódicas, manteniendo el motivo del tema 2 (anacrúsico señalado en verde) y usándolo como puente conector para llegar a la sección "b" de la exposición:

**Figura 30.**

*Compases 36-44 Intercambio de ideas*

The image displays two systems of musical notation for a double bass and piano. The first system covers measures 36-44. The bass line (top staff) has a green box around measures 38-41, with a green arrow pointing to it from the left. The piano accompaniment (bottom staves) has a green box around measures 36-41 and another around measure 44. The second system covers measures 45-57. The bass line (top staff) has a green box around measures 45-48, with a green arrow pointing to it from the left. The piano accompaniment (bottom staves) has a green box around measures 45-48. Dynamics include *pp* and *p*. A *rit.* marking is present in the piano part of the second system.

La sección "b" conformada entre los compases 45 - 57, propone un motivo rítmico haciendo uso de tresillos y cambiando el tempo para lograr un contraste diferente a la primera sección "A".

Figura 31.

Compases 45 - 57 sección b

The musical score for double bass, measures 45-57, section b, is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#). The first staff begins with the instruction *p poco sostenuto* and contains several triplet markings. The second staff includes *più cresc.* and *a tempo* markings, and ends with a forte *f* dynamic. The third staff features a fortissimo *ff* dynamic and an 8-measure rest. The fourth staff continues with an 8-measure rest and concludes with a first and second ending.

La **exposición** se podría resumir de la siguiente manera



**Figura 33.***Compases 60 -73*

The image displays a musical score for double bass, measures 60-73. The score is divided into two systems. The first system, labeled "Melodía" in red, shows a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The second system, labeled "Acompañamiento" in green and "Unísono" in blue, shows accompaniment with dynamics ranging from *dim.* to *ff*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

En los compases 72 al 74 hay una escala descendente que lleva a una modulación en Re bemol utilizando el motivo de negra con puntillo y dos semicorcheas que conectará con la melodía en la nueva tonalidad.

En la sección "d", comprendida entre los compases 75 al 87, la melodía se presenta en Re bemol (señalada en rojo). El piano acompaña con tresillos de corchea, lo que genera un contraste tanto armónico como rítmico. Durante los compases 75 al 79 la melodía es tomada por el piano y el contrabajo pasa a acompañar en *pizzicato* con dos negras y una blanca, motivo tomado del acompañamiento del piano (señalado en verde) en los compases 75 y 76:

**Figura 34.**

*Compases 75 – 82.*

Entre los compases 88 y 94 hay un puente que conecta el desarrollo con la reexposición.

El **desarrollo** se puede resumir de la siguiente manera:

**Figura 35.**

*Resumen desarrollo.*

<p><b>Desarrollo (c.59-94)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sección c anacrú.(c.59-74) Piano</li> <li>- Sección d (c.75-87) Contrabajo</li> <li>- Puente (c.88-94)</li> </ul>
---

En la **reexposición**, comprendida entre los compases 95 al 169, se presenta una división en dos secciones "A y b".

La sección A corresponde a los compases 95 al 132 en los cuales se presenta la misma situación que en la exposición, subdividiéndose en dos temas.

El tema 1 retoma la melodía y motivo principal presentados en la exposición. Se encuentra en la tonalidad de Sol mayor desde los compases 95 al 113. Seguido a esto viene la idea en la cual el piano toma el motivo principal y melodía (señalada en rojo) acompañada por un *pizzicato* del contrabajo (señalado en verde), formando un puente que conectará el tema 1 con el tema 2:

### Figura 36.

*Compases 114-120. Puente entre tema 1 y tema 2.*

The musical score for Figure 36 consists of three staves. The top staff is the double bass part, marked with a green box and the instruction 'pizz.'. The middle staff is the piano part, marked with a red box. The bottom staff is the double bass part, marked with a green box. The score is in bass clef and shows a bridge between Theme 1 and Theme 2. The piano part (treble clef) is highlighted in red, and the double bass part (bass clef) is highlighted in green. The piano part features a melodic line with accents and a dynamic marking of *ff*. The double bass part features a pizzicato line with accents.

En el tema 2 la melodía está en Re mayor y abarca los compases 121-124 por parte del piano y es desarrollada por el contrabajo entre los compases 126 y 132. Seguido a esto, la melodía modula a Mi bemol subiendo medio tono (133-145).

La sección b corresponde a los compases 148-169, en donde entre los compases 148 y 153 se retoma la idea motivica de la exposición con el uso de tresillos y un tempo contrastante con el principal. En el compás 162 se retoma la melodía principal y acaba con una progresión en forma de acordes para el contrabajo de IV – V – I (Do-Re-Sol).

La **reexposición** quedaría resumida así

**Figura 37.**

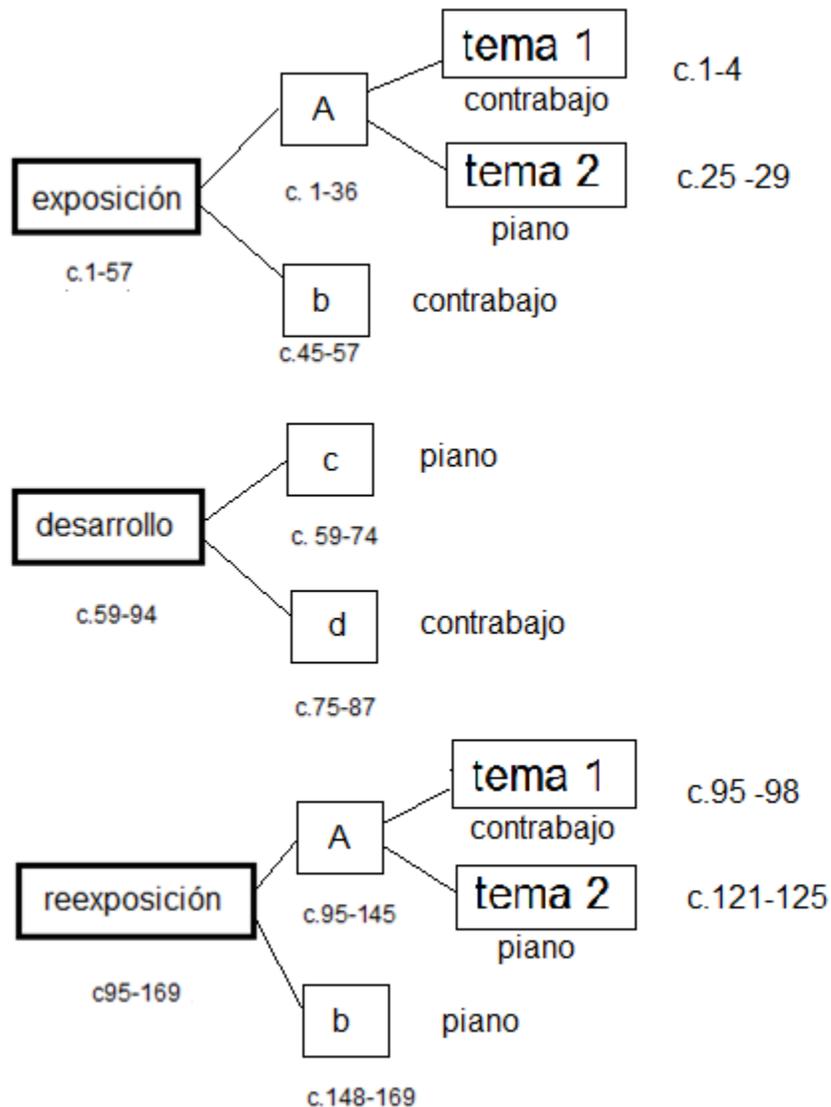
*Resumen reexposición*

<p>Reexposición (c.95-169)</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Sección A (c.95-145) - tema 1 (c.95-98) contrabajo<ul style="list-style-type: none"><li>- Puente (c.114-120)</li><li>- tema 2 anacru. (c.121-125) piano</li></ul></li><li>- Sección b (c.148-153) piano</li><li>- Final (c.154-169)</li></ul>
--

Para finalizar podría resumirse el primer movimiento de la siguiente manera:

**Figura 38.**

*Resumen del primer movimiento sonata.*



- **Segundo movimiento (Andante Religioso)**

Este movimiento es completamente contrastante con el analizado anteriormente. Es un movimiento lento y muy expresivo. Está escrito en compás de 3/4 en la tonalidad de Do mayor

(Re mayor en *scordatura*) y escrito en forma A-B-A', muy similar al primer movimiento, en donde la parte B o desarrollo tiene una modulación al quinto grado, Sol mayor (La mayor en *scordatura*), para luego en la reexposición retomar la tonalidad inicial.

La **exposición** o parte A abarca los compases 1 a 63. Está en tonalidad de Do mayor y cuenta con dos temas.

El **tema 1**, comenzando el contrabajo con un motivo rítmico de tres negras, blanca y negra en los compases 1 y 2 (figura), es la base rítmica que construye la melodía principal con una frase que abarcará los compases 1 al 8 y subdividida en dos semifrases (antecedente y consecuente), como se muestra en la figura:

**Figura 39.**

*Tema 1 y motivo principal*

The image shows a musical staff in bass clef with a 3/4 time signature. The first two measures are enclosed in a green box labeled 'motivo'. The first measure contains a quarter note (G2), a quarter note (A2), and a quarter note (B2), with fingerings '1' and '3' above the first and second notes respectively, and the word 'dolce' below. The second measure contains a quarter note (C3), a quarter note (D3), and a quarter note (E3). The next four measures are grouped by a red bracket labeled 'antecedente', and the following four measures are grouped by another red bracket labeled 'consecuente'. A blue line above the entire eight-measure phrase is labeled 'frase'. The notation includes various note values, slurs, and a triplet '3' in the eighth measure.

Seguido a esto, el piano toma la melodía y el contrabajo le acompaña con una contramelodía en un matiz de *pianísimo* durante los compases 9 al 16. En el compás 17 con anacrusa, el piano propone una nueva melodía que será el **tema 2**.

**Figura 40.***Motivo tema 2*

The image displays a musical score for a double bass recital. It consists of two staves. The top staff begins with a dynamic marking of *mf* and a treble clef. A green rectangular box labeled "motivo" in green text highlights the first four measures of the top staff. The bottom staff continues the musical piece with a bass clef. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Este segundo tema abarca los compases 17 al 20. Luego es repetido por el contrabajo en el compás 21 al 24 con anacrusa y lo extiende hasta el compás 36 con una melodía que modula momentáneamente en Re bemol hasta llegar a un puente en el compás 37, donde retoma la tonalidad de Do, y finalmente retoma el tema 1 en el compás 47:

**Figura 41.**

*Modulación momentánea en Re bemol*

Modulación

puente

tema

Una vez el tema es retomado y tocado en una octava aguda, se repite una octava abajo con una pequeña variación en la segunda semifrase (señalada en rojo) en la cual, al repetirse por segunda vez (señalada en verde), prepara la modulación para conectar con la sección del desarrollo.

**Figura 42.**

*Tema y preparación para conectar con la sección de desarrollo*

variación

preparación

nueva tonalidad

Stesso moto.

La **exposición** se podría resumir de la siguiente manera

**Figura 43.**

*Resumen exposición segundo movimiento sonata.*

<p><b>Exposición(c.1-63)</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- tema 1 (c.1-4) contrabajo</li><li>- tema 2 anacru. (c.17-20) piano</li><li>- modulación (c.21-36)</li><li>- Puente (c.37-47)</li><li>- tema 1 (c.47-52) contrabajo</li></ul>
---

El *desarrollo* o parte B está conformada por los compases 64 al 108 en tonalidad de Sol mayor, con una indicación *stesso moto*, es decir, un tempo más acelerado. En esta sección, entre los compases 64 y 83, mientras el piano mantiene un acompañamiento atresillado, la melodía 1 mantiene una figuración binaria que genera un choque rítmico bastante notorio.

Esto sucede hasta el compás 84, en donde contrabajo y piano hacen melodía al unísono (marcada en rojo) con un acompañamiento en semicorcheas (marcado en verde) como se muestra en la figura:

**Figura 44.**

*Melodía al unísono con acompañamiento en semicorcheas.*

The image displays two systems of musical notation for a contrabass piece. Each system consists of three staves. The top staff is a bass clef staff. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a bass clef staff. The first system starts at measure 84 and the second at measure 87. The music is in 2/4 time and features a unison melody with semiquaver accompaniment. The red box highlights the melodic line in the grand staff, and the green box highlights the accompaniment in the bottom bass staff. The first system includes a 'p' dynamic marking and an 'a tempo' instruction. The second system includes a 'p' dynamic marking and a 'rit.' marking.

En el compás 90 se llega a un punto climático (señalado en rojo) que luego descansa en una leve melodía por parte del contrabajo haciendo uso de armónicos en los compases 91 al 101 (señalada en verde):

**Figura 45.**

*Punto climático y melodía en armónicos. Compás 91-101*



Seguidamente hay un puente (compases 102 con anacrusa al 109) que conecta esta sección con la reexposición.

El **desarrollo** se puede resumir de la siguiente manera:

**Figura 46.**

*Resumen desarrollo segundo movimiento.*

#### Desarrollo (c.64-108)

- melodía (c.64-71) Piano
- melodía anacrú.(c.72-83) Contrabajo
- unísono (c.84-88)
- melodía armónicos (c.92-101)
- Puente (c.102-109)

La **reexposición** retoma los temas 1 y 2 junto con sus respectivas frases en los compases 110 al 117 y 130 al 146, respectivamente, ya presentados anteriormente en la exposición.

Seguido a esto, en el compás 146 al 153, hay un puente que conecta el tema 2 con el tema 1, que irá desde los compases 154 al 165 hasta finalizar con un acompañamiento que muere poco a poco fragmentándose y compartiendo ideas con el contrabajo.

La **reexposición** quedaría resumida así

**Figura 47.**

*Resumen reexposición segundo movimiento.*

<p><b>Reexposición (c.95-169)</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- tema 1 (c.110-117) contrabajo</li><li>- tema 2 anacru. (c.130-146) piano</li><li>- Puente (c.146-153)</li><li>- tema 1 (c.154-165)</li><li>- Final (c.166-181)</li></ul>
--

### **5.2.1. Recomendaciones técnicas e interpretativas.**

A continuación se presentará una serie de observaciones y recomendaciones basadas en el estudio e interpretación de la obra con el fin de proporcionar herramientas para que su estudio y ejecución sean más efectivos.

**Recursos técnicos**

- Uso correcto del acento, el *spicatto* y el *legato*.
- Uso adecuado del arco para una mejor proyección sonora.
- Manejo de escalas.
- Manejo de armónicos.
- Adecuada digitación para asegurar la afinación.

**Recomendaciones a nivel técnico**

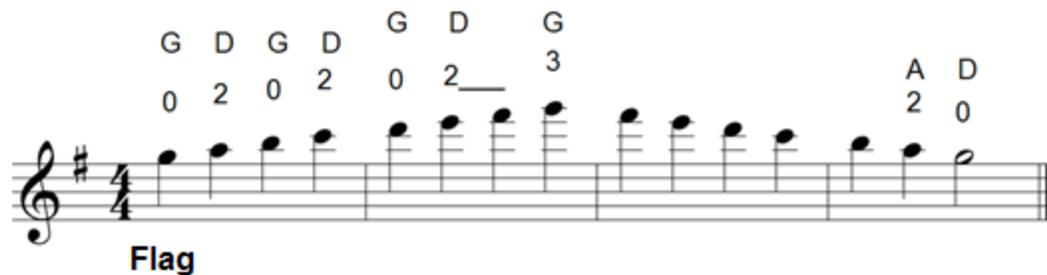
La obra cuenta con dos marcados contrastes respecto a los dos movimientos:

1. Por un lado, un primer movimiento muy marcado pero ágil, lo cual obliga al intérprete a anticipar cada frase para poder ejecutarla adecuadamente. Aunque es un movimiento marcado cuenta con melodías cantábiles, lo que hace necesario tener en cuenta las recomendaciones analizadas en la obra anterior. Para este movimiento es necesaria la práctica de las escalas de Sol mayor, Re mayor, Re menor natural y Fa menor.
2. Por otro lado, un movimiento lento pero fluido, con dos contrastes en él. Esto inmediatamente obliga al intérprete a diferenciar cada una de sus secciones y sobre todo a alejarse de la idea que tenía el movimiento anterior. Dentro de este movimiento se encontrará una serie de escalas que pueden ayudar a tocar pasajes con mejor

afinación como son Do mayor y Mi mayor, y para un pasaje específico la escala de Sol mayor con armónicos presentada en la siguiente figura:

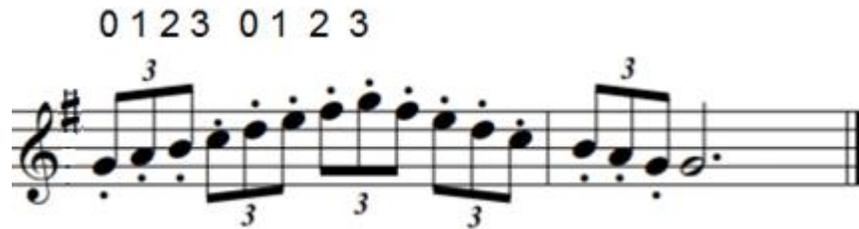
**Figura 48.**

*Escala de armónicos.*

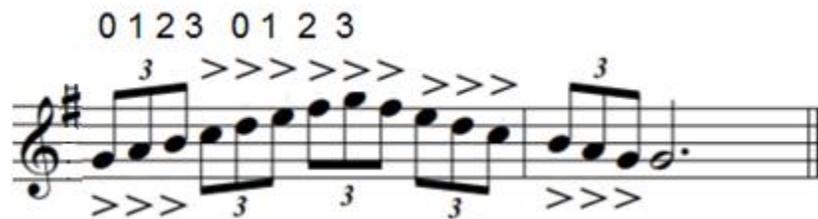


3. Los diferentes golpes de arco y articulaciones como son el *staccato*, el **acento** y el *legato*, se pueden manejar con los siguientes ejercicios:

**Ejercicio 1.** En este ejercicio se resalta la articulación de *staccato*. La técnica con el arco consiste en nunca desprenderse de la cuerda, articulando cada nota corta y con control al frenar el ataque para que todos los sonidos sean iguales.

**Figura 49.***Ejercicio 1. Staccato.*

**Ejercicio 2.** Es la misma escala de Sol mayor, pero con la articulación de *acento*. Se busca lograr un ataque veloz con el arco de tal forma que las notas sean muy imponentes y con un sonido bastante claro. Al igual que en el *staccato*, la técnica consiste en no levantar el arco de las cuerdas.

**Figura 50.***Ejercicio 2. Acento.*

**Ejercicio 3.** Este ejercicio viene con una digitación específica, pensada para ejecutarse de formas diferentes. Aquí se buscará hacer uso del *staccato* y el *legato* manteniendo dos y cuatro corcheas ligadas por paso de arco.

**Figura 51.**

*Ejercicio 3. Uso de staccato y legato de dos y cuatro notas.*

**Ejercicio 4.** En este ejercicio se busca mejorar la técnica de ejecución de la corchea con puntillo y semicorchea, motivo principal del tema correspondiente al primer movimiento de la sonata. Al ejecutarse, manteniendo la idea del uso de *staccato* en ejercicios anteriores, se aplica el mismo concepto para la semicorchea en este caso.

**Figura 52.**

*Ejercicio 4. Corchea con puntillo y semicorchea en staccato.*

**Ejercicio 5.** Este ejercicio toma como base el motivo rítmico-melódico del segundo tema del primer movimiento, en donde se liga una negra con puntillo a dos

semicorcheas. Estas semicorcheas deben ejecutarse de manera muy ágil sin perder la buena digitación y presión sobre la cuerda para que no afecte el fraseo.

**Figura 53.**

*Ejercicio 5. Legato.*

The musical score for Exercise 5 is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff contains five measures of music, each with a slur over a group of notes and specific fingerings: 4 1, 1 4 2, 1 4 2, 1 4 1 2, and 1 3 1 4. The second staff also contains five measures, similarly slurred and fingered: 1 4 3 1, 4 3 1 4, 3 1 4 1, 4 1 4 2, and 4 1 4 1. The third staff contains a single measure with a slur and fingering 4 2 1 0, ending with a double bar line.

**Ejercicio 6.** Tomando como referencia el motivo rítmico del final de la primera y última sección del primer movimiento correspondiente a tresillos de corchea, se ejecutarán estos combinando el *staccato* y *legato* ya trabajados anteriormente.

**Figura 54.**

*Ejercicio 6. Staccato y legato.*



**Ejercicio 7.** La misma idea del ejercicio anterior, pero manejando saltos con digitación establecida de acuerdo a posiciones basadas en la escala mayor de Re.

**Figura 55.**

*Ejercicio 7. Staccato y legato.*



**Recomendaciones a nivel interpretativo**

La obra está dividida en dos movimientos, por lo que los mismos deben tener contrastes entre sí. El primer movimiento debe tener una proyección sonora muy marcada y precisa, por lo cual

cada nota debe ser tocada con claridad y con potencia, siendo necesario hacer énfasis en el peso de la mano con la que se maneja el arco.

El uso del vibrato no debe ser exagerado. Debe ser muy controlado, corto o largo de acuerdo a la extensión de la frase o la duración de la figura. Esto ayudará a una mejor intención y control sobre los contrastes de la obra.

Los saltos deben ser precisos, las escalas muy afinadas y siempre escuchar el acompañamiento del piano, que es lo que mantiene la tonalidad estable y ayuda a mantener la afinación.

### Propuesta de digitaciones para pasajes específicos de la obra

Motivo principal del primer movimiento de la sonata. Fragmento correspondiente a los compases 1-4.

#### Figura 56.

*Digitación motivo principal del primer movimiento*

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes a dynamic marking of *f* (forte) and a fortissimo marking of *ff*. Above the staff, fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 4, and 1. Chord symbols D, G, and A are placed above the staff. The notation consists of a series of notes with accents, followed by a final note with a fermata.

Fragmento correspondiente a los compases 13-16. Idea rítmica tomada del motivo principal que conecta con la escala ascendente de sol mayor.

**Figura 57.**

*Digitación Fragmento compás 13-16*



Fragmento correspondiente a la sección B de la exposición del primer movimiento. Compases 47-50

**Figura 58.**

*Fragmento sección B de la exposición del primer movimiento. Compases 47-50*



Fragmento correspondiente a la parte final de la exposición en los compases 51- 53 con el uso de arpeggio y escala de Re mayor cuya función es de dominante para volver al inicio y repetir la exposición.

**Figura 59.**

*Fragmento parte final de la exposición en los compases 51- 53*



Fragmento correspondiente al compás 126-132 con una melodía cantáble.

**Figura 60.**

*Fragmento de la re exposición. Compases 126-132 anacrúsico*



Fragmento correspondiente a la melodía en Re bemol. Compases 135-145.

**Figura 61.**

*Fragmento de la re exposición. Compases 135-145 anacrúsico*

The musical score for Figure 61 consists of two staves of music in bass clef. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes fingering numbers: 4, 4 4 1, 2, 4 4 2 1 2, 4 1, 4 2, 3, 0, 2 1 0 4. The second staff continues the piece with fingering numbers: 1 4 1 4, 4 1 2, 1 0 3. The word *espress.* is written below the first staff.

Fragmento correspondiente a la sección B del segundo movimiento en donde se presenta una melodía con armónicos. Compases 92-101

**Figura 62.**

*Fragmento de armónicos del segundo movimiento. Compases 92-101*

The musical score for Figure 62 is a single staff in treble clef. It features harmonic markings above the notes: 1, DG, 2 0, 3, D 2 2, 2 1 G, D G A, D, 0, 1 0 2, 0. The dynamics *Flag.* and *f* are indicated at the beginning and middle of the staff, respectively.

**5.3. Concierto No.1 para contrabajo y orquesta - Franz Anton Hoffmeister**

Este concierto fue escrito por Hoffmeister para su amigo Lajos Montag, un joven estudiante de Budapest, con el fin de que pudiera ser ejecutado por él y que su escuela de música le acompañase. Escrito en primera instancia para contrabajo y orquesta, aunque aquí se presenta en forma de reducción para piano.

Para este análisis formal e interpretativo se tuvieron en cuenta las observaciones realizadas por el egresado de la Escuela de Artes-Música de la Universidad Industrial de Santander David Sinard Herrera, quien incluyó el primer movimiento de este concierto para contrabajo dentro del repertorio para su recital, resaltando algunas características estilísticas y técnicas para su interpretación.

Herrera (2015) afirma que el concierto contiene un carácter galante e imponente donde se resalta la precisión a la hora de interpretar, algo que es muy característico del periodo clásico. También hace mención al uso de las dinámicas y expresiones, en donde incluye entre otras el *crescendo* y *diminuendo*. Teniendo en cuenta el periodo y la época para la que fue escrita la obra, el periodo clásico resaltaba mucho más el uso de cambios abruptos en las dinámicas, como por ejemplo ir de un *piano* a un *forte*. Ese tipo de expresividad era aún más notoria en el periodo romántico. El concierto está dividido en tres movimientos.

En primer lugar se encuentra un *Allegro*, un movimiento ágil, muy imponente y marcado en donde el compositor muestra gran variedad rítmica. Seguido a ello viene un *Adagio ma non troppo*, un movimiento muy expresivo en donde se busca resaltar una gran riqueza melódica. Por último un *Rondo Allegro*, un movimiento muy fluido y ágil, mucho más que el primero. Aquí el compositor une ideas rítmicas y melódicas de los dos movimientos anteriores para hacer con este movimiento la culminación del concierto. Los tres movimientos contienen contrastes muy

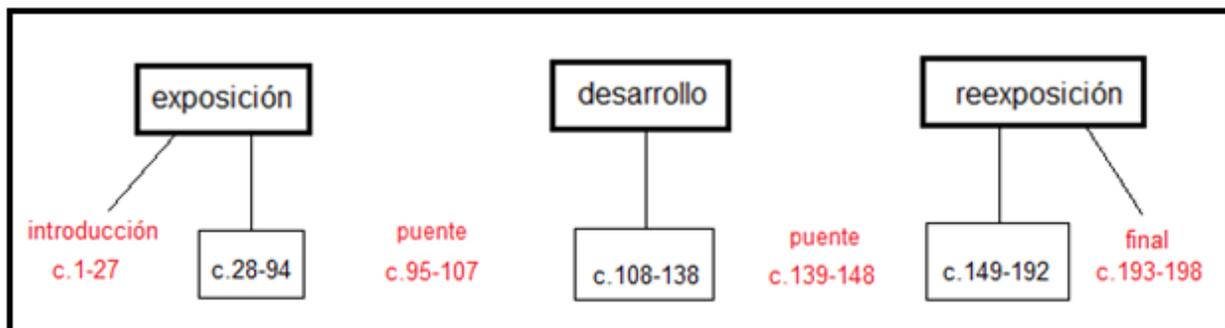
marcados, pero mantienen algunas ideas en cada uno de ellos que ayudan a mantener la línea general.

- **Primer movimiento (Allegro)**

Este primer movimiento está escrito en tonalidad de Do mayor, con una métrica de 4/4 y está estructurado de forma ternaria en tres secciones A-B-A' (exposición, desarrollo, reexposición) contando con una introducción del piano:

**Figura 63.**

*Forma estructural del primer movimiento del concierto.*



Lo particular de este movimiento es que, aunque esta subdividido de esa forma, todas sus partes comparten un mismo motivo y semifrase inicial, con base en lo expuesto por el piano en la introducción (figura). Lo que diferencia cada una de estas partes es la tonalidad en la que se desarrollan.

**Figura 64.**

*Motivo y semifrase antecedente. Compás 1-4. Introducción concierto.*

**Sección A.** Esta primera parte correspondiente a la exposición, desarrollada sobre la tonalidad de Do mayor. Comprende los compases 1 al 94, de los cuales los primeros 27 son una introducción por parte del piano. A partir del compás 28 inicia el contrabajo con un *forte* replicando el motivo inicial y modificando la semifrase antecedente:

**Figura 65.**

*Motivo rítmico-melódico y frase antecedente. Compás 28-31. Contrabajo solo.*

Entre los compases 28 y 45 el contrabajo hace uso del motivo rítmico inicial y lo transforma de diferentes maneras para desarrollar cada una de las frases dentro de estos compases. Seguido a esto, el contrabajo toma la idea melódica expuesta por el piano (marcada en rojo) en la introducción (compas 11), y la expone en el compás 46 con pequeños cambios (marcada en verde):

**Figura 66.***Idea melódica expuesta por el piano*

Melodía en el piano (c.11-14)

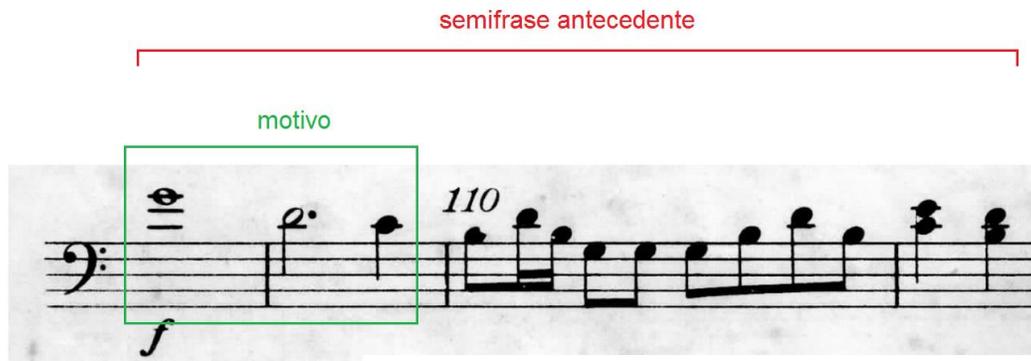
Melodía en el contrabajo (c.46-49)

La melodía en esta parte del primer movimiento está sobre la armonía del quinto grado, Sol mayor, y así se mantiene hasta finalizar la primera sección (*exposición*).

**Sección B.** Comprendida entre los compases 108 y 13. Se denomina *desarrollo* debido a que expone el tema principal, pero esta vez en tonalidad de sol mayor, diferente al inicio en el que el motivo se exponía en Do:

**Figura 67.**

*Motivo rítmico-melódico en Sol mayor.*



Durante esta segunda sección, la figura rítmica predominante es el tresillo de corcheas, lo que crea un contraste con la primera sección.

A pesar de que en la primera parte también se utilizan tresillos, estos se empiezan a desarrollar a lo largo de la primera sección que modula a Sol mayor, comprendida entre los compases 86 y 89, como se muestra en la figura, dentro de una escala de sol mayor ascendente que culmina en una melodía en los compases 90 al 93. Luego, en el compás 94, hay un acorde de Re 7 (marcado en azul) que toma función de dominante para resolver en el puente del compás 94 con el motivo rítmico-melódico principal, que da lugar a la apertura de desarrollo que se encuentra en Sol mayor:

**Figura 68.**

*Puente modulatorio para la sección de desarrollo. Compases 86-95.*

The musical score for Figure 68 consists of two systems. The first system shows measures 86 to 90. The piano part (treble clef) features a melodic line with triplets, highlighted by a red box and labeled "escala en tresillos". The bass line (bass clef) provides harmonic support. The second system shows measures 91 to 95. The piano part continues with a melodic line, and the bass line features a dominant chord (G7) highlighted by a blue box and labeled "Acorde dominante". A green box highlights a motif in the piano part starting at measure 95, labeled "motivo en nueva tonalidad". The score includes dynamics such as "p cresc.", "f", and "dim.".

Como se había dicho anteriormente, las figuras predominantes en esta sección de desarrollo son los tresillos de corchea, que abarcan desde el compás 117 al compás 135 (figura), en donde el piano y el contrabajo toman un rol de intercambio de melodías manteniendo este patrón rítmico.

**Figura 69.**

*Predominio de tresillos de corchea. Sección B Desarrollo*

The image shows a musical score for double bass, titled 'Sección B Desarrollo'. The score is written in bass clef and consists of seven staves. The first staff starts at measure 110 with a forte (f) dynamic. The second staff has a crescendo (cresc.) marking and a trill (tr) in measure 115. The third staff continues with eighth-note triplets. The fourth staff has a piano (p) dynamic. The fifth staff has a forte (f) dynamic and a first ending bracket. The sixth staff has a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The seventh staff starts at measure 135 with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends at measure 150 with a forte (f) dynamic and a fermata. A red bracket highlights measures 115-125, and a red box highlights measures 135-140.

La **sección A'** o reexposición, correspondiente a los compases 149 al 198, llega justo después del puente en los compases 139 al 148 en donde se retoma la tonalidad de Do mayor.

En esta sección se encuentran desarrollados los diferentes motivos rítmicos que se presentaron en las dos secciones anteriores (exposición y desarrollo), fusionando figuras rítmicas como la galopa, el grupo de cuatro semicorcheas y los tresillos, dando a esta sección una variedad rítmica bastante amplia.

El contrabajo reexpone la melodía principal en el compás 149, y a partir de allí se expone una serie de frases en donde se intercambian ideas rítmicas muy marcadas, variándolas y contrastándolas con tresillos de corchea.

En el compás 176 ocurre un notorio contraste por parte del contrabajo, que expone una idea rítmico-armónica muy marcada y, junto con el apoyo del *staccato* del piano en el acompañamiento, mantiene el pulso y refuerza la armonía que se hace con el uso de las dobles cuerdas (marcado en verde). Mantiene también una nota pedal de Sol (señalada en rojo) con figuras de tresillos de corcheas. Por medio de un crescendo se llega al compás 183, en donde aparece un reposo con una melodía muy expresiva y *cantabile*:

**Figura 70.**

*Melodía con armonía que se hace uso de las dobles cuerdas. Compás 176-184.*

Esto ocurre nuevamente en los compases 186 al 188 con figuras de tresillos para luego reposar en una frase final muy expresiva en el compás 189, y por último un *tutti* orquestal a cargo del piano con el que culmina el movimiento en los compases 192 a 198.

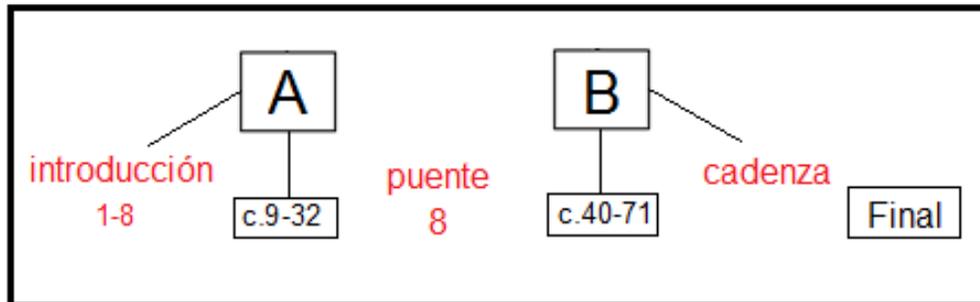
- **Segundo movimiento (Andante Religioso)**

Este movimiento, a diferencia del primero, es lento y muy expresivo, dando lugar a un ambiente y una textura completamente opuestos al anterior. Está escrito en tonalidad de Sol mayor y tiene una métrica de 3/4. Está dividido en dos secciones A – B, en la cual la primera sección (A) incluye la introducción y cuenta con puente que conecta con la sección B. Esta

sección B finaliza con una *cadenza* que conecta con el final por parte del piano. La estructura del segundo movimiento puede presentarse de la siguiente manera:

**Figura 71.**

*Forma estructural del segundo movimiento del concierto*



La **primera sección (A)** corresponde a los compases 1 al 32 en tonalidad de Sol mayor y cuenta con una introducción de 8 compases a cargo del piano. El primer motivo propuesto por el piano no corresponde al motivo principal de la obra, sino que cumple el papel de unir frases con una pequeña melodía o arpeggio (señalado en verde) a lo largo del movimiento como una pequeña respuesta a la frase del contrabajo (señalada en rojo):

**Figura 72.**

*Motivo propuesto por el piano para unir frases con una pequeña melodía arpegiada*

The image shows a musical score for piano and double bass. The piano part is in the upper system, and the double bass part is in the lower system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line with arpeggiated accompaniment. A green box highlights a specific motif in the piano part, labeled "motivo piano". The double bass part has a more rhythmic and melodic line. A red box highlights a section of the double bass part, labeled "frase del contrabajo", which includes a measure marked "20". A green box highlights a section of the piano part, labeled "motivo como respuesta (c.17-21)".

El motivo principal del movimiento es presentado por el contrabajo en los compases 9 y 10 (figura). Este motivo equivale a la mitad de la primera semifrase:

**Figura 73.**

*Motivo principal del movimiento. Compases 9 y 10.*

The image shows a musical score for double bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Adagio (Nicht zu langsam)". The score shows measures 8 and 10. A green box highlights the main motif in measure 10, labeled "motivo". The motif is a melodic line starting on a low note and moving upwards. The dynamic marking "p" (piano) is indicated below the motif.

A partir de este motivo se desarrollan las frases que construyen el resto de la obra y que ayudan a separar esta sección de la sección B.

En el compás 22 se presenta una melodía en tonalidad de Re mayor (señalada en rojo) que será la anticipación de lo que se desarrollará en la sección B (señalada en verde) y servirá de conexión con el puente (señalado en azul) que dará apertura a la misma.

**Figura 74.**

*Melodía en tonalidad de Re mayor que servirá de conexión con el puente para pasar a la sección*

*B.*

The image shows a musical score for double bass in G major. It consists of three systems of staves. The first system, starting at measure 22, features a melodic line in the bass clef with a forte (f) dynamic and a red line above it. The second system, starting at measure 25, continues the melodic line with a crescendo (cresc.) and forte (f) dynamic, also with a red line above it. The third system, starting at measure 30, includes a trill (tr.) and a mezzo-forte (mf) dynamic. A blue box labeled 'puente' covers measures 37-39, and a green box labeled 'sección B' covers measure 40. The score ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

La **Segunda sección (B)** parte desde el compás 40, justo después del puente por parte del piano. Esta sección está desarrollada sobre la tonalidad de Re mayor, quinto grado de la tonalidad inicial del movimiento. El motivo del compás 40 (señalado en verde) se basa en el presentado en el compás 22 (señalado en rojo):

**Figura 75.**

*Motivo basado en el motivo presentado en el compás 22.*



La frase es repetida y variada una octava más aguda en el compás 44, donde se desarrolla tomando elementos de los compases 26 y 29:

**Figura 76.**

*Frase que toma elementos de los compases 26 y 29.*



En el compás 56 se retoma momentáneamente la tonalidad de Sol hasta el compás 65, donde el piano hace sonar un acorde de La 7 que funciona como dominante secundaria para llegar a Re,

que a su vez cumple una función de dominante sobre Sol (V/V-V/I-I) y así preparar la llegada a la *cadenza*:

**Figura 77.**

*Relación tonal para llegar a la cadenza.*

The musical score for Figure 77 consists of two systems. The first system starts at measure 65 and includes a bassoon solo line with triplets and a piano accompaniment. Chords are labeled above the piano part: A7, V/V, D, V/I, and G. The second system starts at measure 70 and continues the piano accompaniment with chords G and G/D. The piece concludes with a trill (tr) and the word 'Kadenz'.

La *cadenza* tiene la particularidad de que puede ser “rubateada”, ya que es de libre interpretación del solista. Durante toda la obra, la interpretación viene muy ligada a la parte acompañante ya que el piano u orquesta tiene que acomodarse a las exigencias del intérprete. Pero en este momento de la obra el solista está desprovisto de acompañamiento, por lo que puede ser tan flexible como desee.

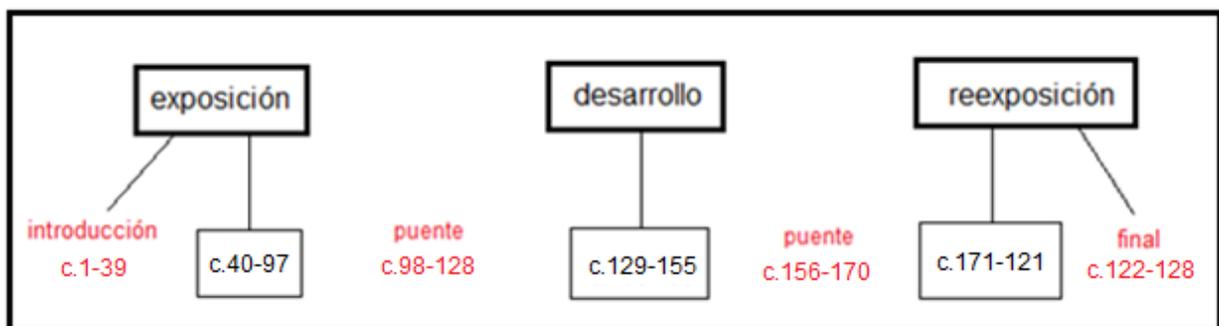
Por último, el piano se encarga de finalizar el movimiento con una melodía muy tranquila, manteniendo el carácter del mismo.

- **Tercer movimiento (Rondó Allegro)**

Este tercer y último movimiento culmina con un carácter muy diferente a los dos movimientos anteriores. Acá se busca resaltar el virtuosismo y agilidad del instrumentista, por lo cual está escrito en forma de Rondó. Es un movimiento escrito en 4/4 y tonalidad de Do mayor. Su estructura se divide en tres secciones de forma A-B-A' (exposición, desarrollo y re exposición):

**Figura 78.**

*Forma estructural tercer movimiento del concierto.*



**Sección A** o exposición. Corresponde a los compases 1 a 97, en donde los primeros 39 compases dan la introducción al tercer y último movimiento del concierto. Este está escrito en compás de 4/4 y tonalidad de Do mayor. El motivo principal (señalado en verde) es expuesto por el piano en los primeros cuatro compases como lo muestra la figura, y luego es expuesto por el contrabajo solista en el compás 40.

**Figura 79.**

*Motivo principal expuesto por el piano y luego expuesto por el contrabajo*

Motivo en el piano (c.1-4)

Rondo  
Allegro

Motivo en el contrabajo (c.40-43)

Rondo 21  
Allegro **39** 40 III. Satz

En la sección de los compases 40 al 47 se presentan las semifrases antecedente y consecuente (señaladas en rojo) en donde se expone el motivo principal y su variación. También se presenta un acompañamiento cuya armonía se mueve dentro de los grados I-V-I como se muestra a continuación:

**Figura 80.***Motivo principal y su variación*

Así mismo, el papel acompañante es de vital importancia para mantener el pulso y un tempo constante. La siguiente frase abarca los compases 48 a 56, y contiene una idea melódica similar pero con uso de dobles cuerdas y un acompañamiento en negras como soporte rítmico. La armonía repite la misma idea anterior.

Figura 81

Frase 2. Idea melódica similar, pero con uso de dobles cuerdas.

The musical score for Figure 81 consists of two systems of music. The first system, labeled 'antecedente', covers measures 50 to 54. The right-hand part (treble clef) begins at measure 50 with a melodic line marked 'mf' and a green box containing the letter 'I'. A second green box with 'V' is placed under a measure in the right hand. The left-hand part (bass clef) starts at measure 51 with a piano accompaniment marked 'p'. The second system, labeled 'consecuente', covers measures 55 to 59. The right-hand part begins at measure 55 with a melodic line marked 'f' and a green box containing the letter 'I'. The left-hand part continues the accompaniment.

Seguido a ello, en los compases 58 a 72 se presenta una melodía *cantabile* compuesta por dos semifrases (antecedente y consecuente), muy diferente al carácter que llevaban las dos primeras frases.

**Figura 82.**

Compás 58 al 72. Semifrases antecedente y consecuente.

The musical score for Figure 82 consists of three staves of bass clef notation. The first staff covers measures 58 to 60, labeled 'antecedente' with a red bracket above. It starts with a first finger (1) marking and a forte (f) dynamic. The second staff covers measures 61 to 65, labeled 'consecuente' with a red bracket above. It begins with a forte (f) dynamic. The third staff covers measures 66 to 72, labeled 'desarrollo' with a green bracket above. It starts with a forte (f) dynamic, includes a V-shaped articulation in measure 70, and ends with a first finger (1) marking.

En el compás 74, la melodía está presentada sobre el quinto grado (Sol), comenzando con una melodía que combina el uso de las dobles cuerdas con variadas articulaciones, hasta llegar al compás 81 en donde finaliza la primera semifrase.

**Figura 83.**

Compás 74-81.

The musical score for Figure 83 consists of two staves of bass clef notation. The first staff covers measures 74 to 81, starting with a piano (p) dynamic in measure 75 and ending with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff shows measure 80 with a trill (tr) marking.

La segunda semifrase es ejecutada sobre la octava aguda en posición de capodastro y en el compás 89 desarrolla un arpeggio de Sol mayor que conecta esta segunda frase con el puente de lo que será la sección B o de *desarrollo* en esta tonalidad expuesta.

**Figura 84.**

*Frase consecuyente y su desarrollo para conectar con el puente.*

The image shows a musical score for double bass, spanning measures 80 to 95. The score is divided into four systems. The first system (measures 80-84) is marked 'consecuyente' in red and features a melodic line starting with a trill (tr) and a dynamic of *mf*. The second system (measures 85-89) is marked 'desarrollo' in green and includes a dynamic of *f* followed by a section of triplets marked *mf*. The third system (measures 90-94) is marked 'arpeggio' in green and consists of a continuous sequence of triplets. The fourth system (measures 95-98) is marked 'puente' in blue and begins with a dynamic of *ff*, followed by a trill (tr) and a dynamic of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

**Sección B** o desarrollo correspondiente a los compases 129 a 155, está presentada sobre el quinto grado (Sol mayor), con un ambiente completamente diferente a la sección anterior. Las melodías aquí son más *cantabiles*, manteniendo un constante uso de *legato* en sus frases.

La frase 1 (señalada en azul), conformada por los compases 129 al 138, es completamente contrastante con las presentadas anteriormente en la sección de exposición ya que no presenta una simetría en sus semifrases. La frase 2, conformada por los compases 140 a 145, podría tomarse como una respuesta a la segunda semifrase de la frase 1 (marcada en rojo) ya que contiene elementos similares a la misma (señalados en verde).

**Figura 85.**

Compases 129 al 145. Elementos tomados de la frase consecuyente para la frase 2.

The image displays a musical score for double bass, spanning measures 129 to 145. The score is organized into four systems. The first system (measures 95-31) features a treble clef and includes dynamics *f* and *ff*. The second system (measures 130-140) is in bass clef, with dynamics *mf* and *mf*. The third system (measures 135-145) also uses a bass clef, with dynamics *mf* and *mf*. The fourth system (measures 140-145) continues in bass clef with dynamics *mf* and *mf*. Red horizontal lines and boxes highlight specific musical phrases and elements. Blue text labels 'Frase 1' and 'Frase 2' are placed below the score. The text 'antecedente' and 'consecuyente' are written in red above the second system. Measure numbers 95, 31, 130, 135, 140, and 145 are clearly marked. Dynamics markings *f*, *ff*, and *mf* are present throughout. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

En los compases 146 al 155 se presenta la última frase de esta sección de desarrollo compuesta por dos semifrases muy expresivas que finalmente conectan con el puente que retomará la tonalidad inicial de Do mayor para re exponer el tema principal.

**Figura 86.**

*Frase que conecta al puente con la sección de re exposición.*

The image shows a musical score for a double bass. It consists of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The music is in 2/4 time. The score is divided into sections by red lines: 'antecedente' (measures 145-150), 'consecuente' (measures 151-155), 'puente' (measures 156-157), and 'Re exposición' (measures 158-163). The 'antecedente' section starts with a forte (f) dynamic. The 'consecuente' section starts with a piano (p) dynamic. The 'puente' section is marked with a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The 'Re exposición' section starts with a forte (f) dynamic. The measure numbers 145, 150, 155, and 15 are indicated above the notes.

**Sección A' o reexposición,** correspondiente a los compases 171 hasta el final. Retoma la tonalidad de Do mayor y reexpone su tema y frase principal desde los compases 171 al 178. En el compás 179 retoma la misma idea melódico-rítmica presentada en el compás 48 de la exposición, pero desarrolla la frase.

**Figura 87.**

*Compás 179-183.*

The image shows a musical score for a double bass. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The score is divided into two sections: 'Idea melódico-rítmica' (measures 179-183) and 'desarrollo' (measures 184-188). The 'Idea melódico-rítmica' section is highlighted with a green box. The 'desarrollo' section starts with a measure marked 180. The score ends with a final measure marked with a fermata.

Seguido a ello responde con una frase igual pero sobre Re mayor, para dar un pequeño énfasis sobre el quinto grado con esa melodía.

**Figura 88.***Compás 185-189.*

En el compás 191 se presenta una semifrase arpegiada en dinámica *mezzopiano* (mp) haciendo uso de dobles cuerdas con un inicio acéfalo, comenzando desde el segundo pulso y respondiendo con una semifrase en *forte* (f), la cual amplía y desarrolla.

**Figura 89.***Frase con motivo acéfalo. Compás 191 al 201.*

En el compás 203 toma la idea rítmico-melódica del compás 74 en Sol mayor de la exposición y la presenta en Do mayor.

**Figura 90.***Compás 203-206*

Para finalizar, en el compás 214 hace uso de tresillos de corchea (señalados en rojo) en posición de capodastro y concluye la frase con un arpeggio en Do mayor (marcado en azul) para terminar con la cadencia V-I (señalada en verde) junto con el piano en el compás 220, como se muestra en la figura.

**Figura 91.***Tresillos, arpeggio y cadencia final*

The image displays a musical score for Contrabass, consisting of two systems. The first system covers measures 215 and 220. Measure 215 is highlighted with a red rectangular box around the first four notes, which are triplets of eighth notes. Below these notes is the instruction "sempre cresc.". To the right of measure 215, the word "arpeggio" is written in blue. The dynamic marking "ff" (fortissimo) is placed below the staff. The second system covers measures 220 and 221. Measure 220 begins with a trill marked "tr" above the first note, which is enclosed in a green box labeled "V". The second note of measure 220 is also enclosed in a green box labeled "I". The dynamic marking "fp" (fortissimo piano) is placed below the staff. The piece concludes in measure 221 with a dynamic marking of "mf" (mezzo-forte).

La obra finaliza con un *tutti* orquestal a cargo del piano, correspondiente a los últimos 7 compases.

### 5.3.1. Recomendaciones técnicas e interpretativas.

A continuación se presentará una serie de observaciones y recomendaciones basadas en el estudio e interpretación de la obra con el fin de proporcionar herramientas para que su estudio y ejecución sean más efectivos.

### Recursos técnicos

- Uso correcto del *staccato*, *spicatto* y *legato*.
- Uso adecuado del arco para una mejor proyección sonora.
- Manejo de escalas.
- Adecuada digitación para asegurar la afinación.

### Recomendaciones a nivel técnico

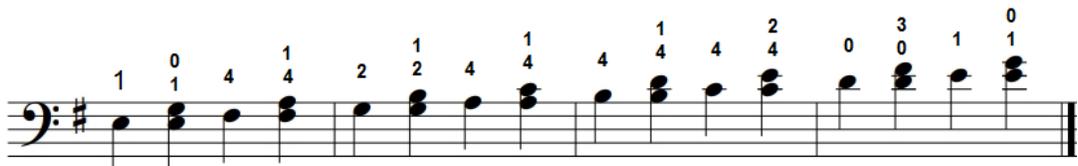
La obra cuenta con tres movimientos, los cuales mantienen contrastes entre ellos. A diferencia de las dos obras anteriores, este es un concierto clásico muy apegado a las exigencias que se marcan en la partitura. Dentro del análisis realizado se pueden tener en cuenta las siguientes recomendaciones para su debido estudio:

1. En primer lugar se tiene un movimiento ágil y marcial, lo cual hace que el intérprete deba ejecutar cada frase sin pasar por alto las indicaciones propuestas por la partitura para así interpretarlas adecuadamente. Esto incluye dinámicas y articulaciones. Aunque es un movimiento marcial, cuenta con melodías *cantabiles* que exigen prestar especial atención a las indicaciones de la partitura. Se recomienda estudiar escalas de Do mayor y Sol mayor a dos octavas para manejar mejor el rango de la obra, así como también sus arpeggios.
2. En segundo lugar se tiene un movimiento religioso lento pero fluido y *cantabile*. Esto inmediatamente obliga al intérprete a diferenciarlo del anterior ya que es un

ambiente más similar al periodo romántico que al mismo clásico. Para lograr una mejor afinación se recomienda estudiar escalas de Sol mayor y Re mayor junto con el ejercicio de dobles cuerdas propuesto a continuación basado en lo que se presenta en la *cadenza*.

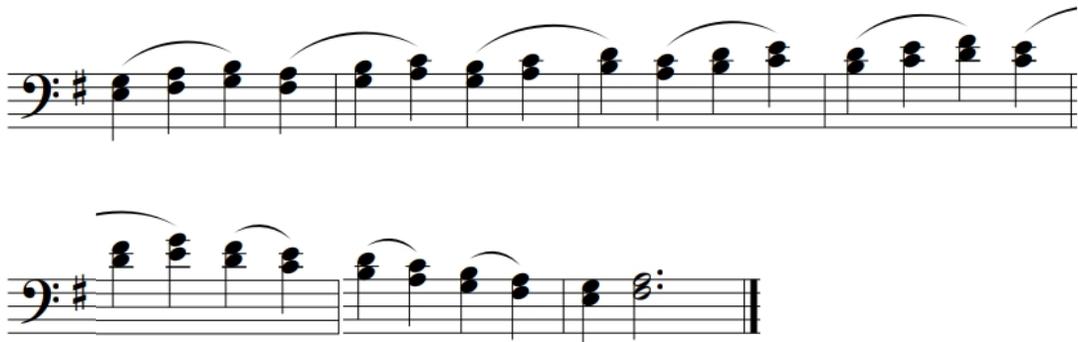
**Figura 92.**

*Ejercicio con dobles cuerdas.*



**Figura 93.**

*Ejercicio con dobles cuerdas haciendo uso de legato.*



3. Para finalizar cierra con un rondó, un movimiento muy ágil que hace necesario dominar las escalas a dos octavas y saltos en un rango de una octava teniendo en

cuenta tanto el uso de la posición en capodastro como el área “normal” del instrumento. Para ello se recomienda estudiar escalas de Do mayor y Sol mayor a profundidad dentro de los rangos establecidos.

4. Los diferentes golpes de arco como el *staccato*, el *spicatto* y el *legato* se pueden manejar en estos ejercicios siguiendo las indicaciones anotadas en la partitura.

**Ejercicio 1.** Con este ejercicio se busca reforzar la técnica de *legato* teniendo en cuenta pasajes específicos presentes a lo largo del movimiento.

**Figura 94.**

*Ejercicio 1. Uso de legato.*



**Ejercicio 2.** Este ejercicio combina el *legato* y el *staccato* con el fin de reforzar la técnica con el arco sin levantarlo de la cuerda.

**Figura 95.**

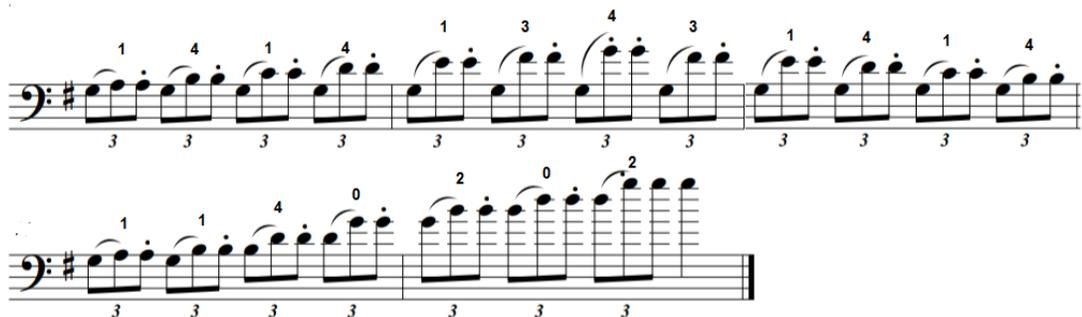
*Ejercicio 2. Uso de staccato.*



**Ejercicio 3.** En este ejercicio se mantiene la idea del ejercicio anterior, pero haciendo uso de Sol como nota pedal. Aquí se encuentra una escala de Sol mayor y su respectivo arpeggio.

**Figura 96.**

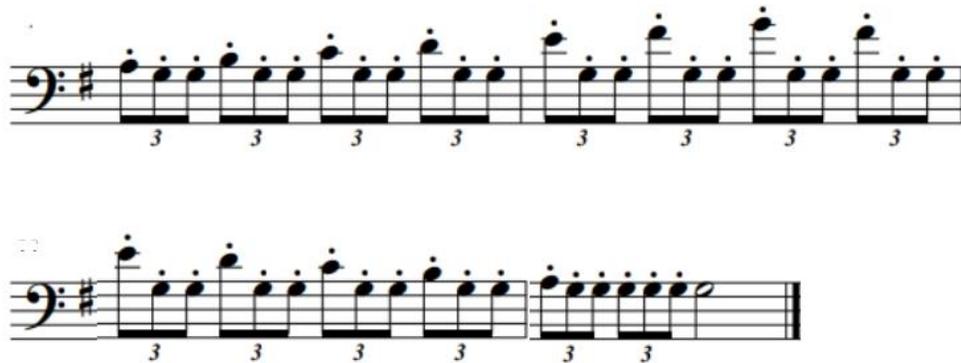
*Ejercicio 3. Uso de staccato y legato.*



**Ejercicio 4.** Por último se encuentra el *spiccato*, una técnica diferente a las anteriores. La particularidad de esta técnica es que su ataque es saltado o separando el arco de la cuerda. Se logra por velocidad y simple rebote del arco. Para lograr un sonido óptimo se recomienda hacer un *staccato* aumentando gradualmente la velocidad hasta llegar al rebote del arco. Aquí se presenta un ejercicio de escala mayor de Sol manteniendo una nota pedal en la cuerda Sol al aire.

**Figura 97.**

*Ejercicio 4. Uso de spiccato.*



**Propuesta de digitaciones para pasajes específicos de la obra**

Fragmento tomado del primer movimiento del concierto. Contiene el motivo y frase principal desde el compás 29 al 31.

**Figura 98.**

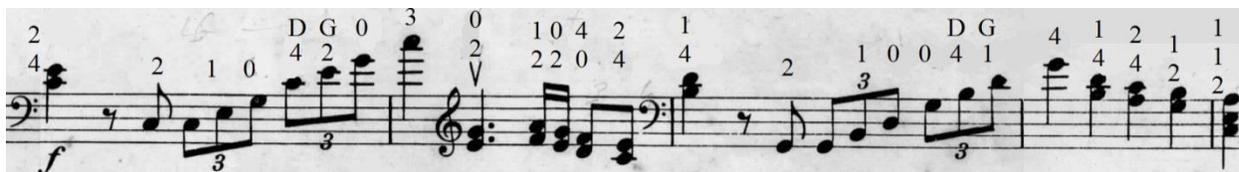
(c.29-31)



Fragmento tomado del compás 38 al 42 con tresillos de corchea en arpeggios y uso de dobles cuerdas.

**Figura 99.**

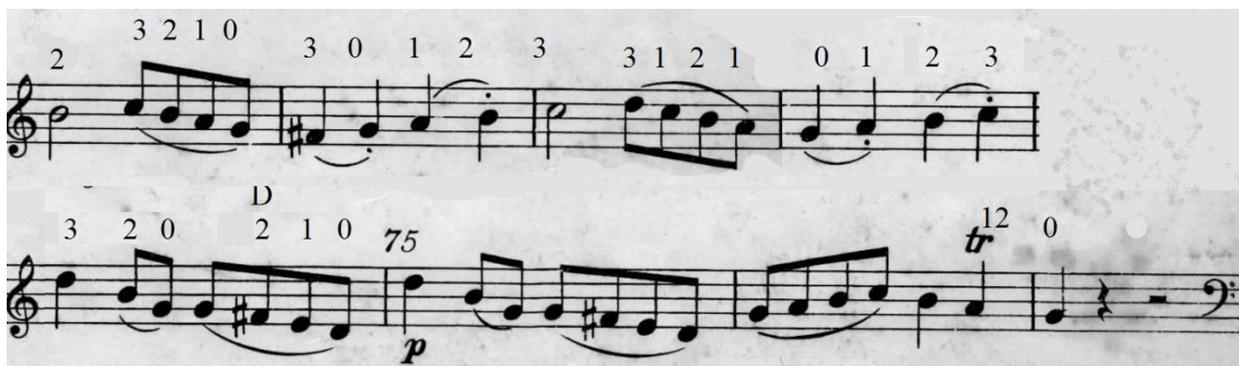
(c.38-42)



Fragmento tomado del compás 70 al 77 con uso de capodastro para la repetición de la semifrase en la octava aguda.

**Figura 100.**

(c.70-77)



Fragmento tomado del compás 79 al 83. Uso de acordes por medio de dobles y triples cuerdas finalizando en una escala de Sol mayor.

**Figura 101.**

(c.79-83)



Fragmento correspondiente a los compases 108 al 111. Contiene el motivo y frase principal en Sol mayor.

**Figura 102.**

(c.108-111)



Fragmento correspondiente a los compases 122 al 125 en donde se presenta el uso de tresillos y combinación de articulaciones como *legato* y *staccato*.

**Figura 103.**

(c.122-125)



Fragmento tomado de los compases 130 al 138 que hace parte del final de la sección de desarrollo del primer movimiento.

**Figura 104.**

(c.130-138)



Fragmento tomado de los compases 176 al 184 en donde se evidencia un uso de nota pedal en Sol mientras la armonía se mantiene con dobles cuerdas y finaliza en una melodía *cantabile*. Se recomienda hacer uso de *spiccato* para mantener un carácter fuerte y culminar en la melodía *cantabile*.

**Figura 105.**

(c.176-184)



Fragmento tomado de los compases 63 al 65 del segundo movimiento haciendo uso de *legato*.

**Figura 106.**

(c.63-65). Segundo movimiento.



Fragmento correspondiente a una sección de la *cadenza*.

**Figura 107.**

*Cadenza*.



Fragmento tomado del tercer movimiento correspondiente a los compases 74 al 77 con uso de *legato* y *staccato* en dobles cuerdas.

**Figura 108.**

Tercer movimiento (c.74-77)



Fragmento correspondiente a los compases 191 al 201

**Figura 109.**

(c.191-201)

Musical score for Figure 109, measures 190-201. The score is written for double bass. The first system (measures 190-194) is in bass clef, showing chords with fingerings (1, 4, 1, 4, 2, 1, 4, 0, 4, 2) and dynamics *mp* and *mf*. The second system (measures 195-199) continues in bass clef with a forte *f* dynamic and includes a trill (tr) with fingerings (0, 3, 1, 3). The third system (measures 200-201) is in treble clef, featuring a trill (tr) with fingerings (2, 1, 0, 4, 2, 14, 14, 1) and a final measure with a trill (tr) and fingerings (14, 1).

Fragmento correspondiente a la parte final del tercer movimiento con uso de tresillos de corchea (preferiblemente en *spicatto*) conectados a un arpeggio con armónicos y finalizando con un trino. Compás 214 al 221.

**Figura 110.**

(c.214-221)

Musical score for Figure 110, measures 214-221. The score is written for double bass. The first system (measures 214-219) is in treble clef, showing triplets with fingerings (0, 2, 1, 0, 1, 2, 3, 2, 1, 0, 1, 2, 3) and a forte *ff* dynamic. The second system (measures 220-221) is in bass clef, showing a trill (tr) with fingerings (3, 1, 3, D, 1, 14, 14, 1) and a forte *ff* dynamic. The final measure (221) has a trill (tr) with fingerings (7).

## 6. Conclusiones

La práctica que contiene este proyecto fundamentado en la experiencia adquirida durante las fases de búsqueda, análisis y estudio de este repertorio implicó un progreso y gran crecimiento como músico e instrumentista que será de gran ayuda y utilidad para la vida profesional.

Los distintos métodos de estudio adquiridos formaron un gran dominio sobre las escalas y el manejo del arco, pero también crearon conciencia del hecho de que no solo el poder leer la partitura y tocar las notas impresas allí significa que la interpretación es la más adecuada. Puede decirse que son factores que influyen en la ejecución, pero la interpretación parte del hecho de analizar a profundidad la obra teniendo en cuenta los papeles que cumplen tanto el acompañante como el solista.

Cada una de las obras parte de un contenido temático derivado de diferentes motivos rítmico-melódicos, de los cuales se desarrollan cada una de las secciones o temas que las componen. Estos motivos no solamente hacen parte de los temas principales sino que también son usados en pasajes transitorios para unir un tema con otro.

Este repertorio contiene las suficientes exigencias técnicas para abordar y desarrollar un muy buen manejo de arco y técnica a nivel general, además de dotar al intérprete de herramientas que se adapten al gusto propio sin perder la intención de cada obra de acuerdo a su periodo.

El desarrollo de este proyecto, así como también la ejecución de las obras escogidas para el recital, fueron de gran ayuda para buscar y encontrar diferentes formas de estudio técnico y así realizar una guía pedagógica para compartir con otros músicos contrabajistas que quieran ejecutar un proyecto de tipo recital.

“Los apéndices están adjuntos y puede visualizarlos en la base de datos de la biblioteca UIS”

**Referencias bibliográficas**

- Almenara, F. (2007). El contrabajo a través de la historia [Ebook]. Recuperado de <https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>
- Arbona, M.H. (2017) *El contrabajo como instrumento solista en el periodo romántico* (tesis de pregrado) Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- Cebrián Coello, M., n.d. Koussevitzky, Sergei (1874-1951). [en línea] [mcabiografias.com](http://www.mcabiografias.com). Recuperado de <http://www.mcabiografias.com/app-bio/do/show?key=koussevitzky-sergei>
- Herrera, D.S. (2015) *Recital de contrabajo con acompañamiento de piano incluyendo piezas de los periodos barroco, clásico y romántico con indicaciones teóricas y técnicas para su interpretación*. (tesis de pregrado) Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- García, R. S. (2014). *El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez*. *Dialnet*, 8(1), 1-2.
- García, P. (2005) *Catalogación, estudio, análisis y criterios de interpretación de las sonatas para viola y piano de compositores españoles del siglo XX* (tesis doctoral). Universidad de Granada, España.
- Lorenzo de Reizábal, Margarita; Lorenzo de Reizábal, Arantza (2005). *Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música*. Editorial de Música BOILEAU.

Randel, Don Michael (2003): *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass.: Belknap Press

Stevenson, J., n.d. Franz Anton Hoffmeister | Biography & History | Allmusic. [en línea]

AllMusic. Recuperado de <https://www.allmusic.com/artist/franz-anton-hoffmeister-mn0000092562/biography>

Torres, C.V. (2017) *Análisis formal del concierto para contrabajo solista y orquesta Op.3 en fa sostenido menor de Sergei Koussevitzky*. (Tesis de pregrado) Universidad de La Cuenca, Ecuador.