

EL CONTRABAJO COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN TRES GÉNEROS
MUSICALES

JOSÉ LUIS GELVIS MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES

BUCARAMANGA

2018

EL CONTRABAJO COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN TRES GÉNERO
MUSICALES

JOSE LUIS GELVIS MARTÍNEZ

Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de licenciado
en música

Director: JanuszKopytko

Magister en artes

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES

BUCARAMANGA

2018

A todas las personas que amo, mis padres, mis hermanos mis abuelos, mis amigos, y a María Alejandra que ha sido mi compañía durante estos últimos años.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por todo lo que me han brindado durante la vida.

A María Alejandra, por ser mi motor y compañía durante mis mejores y peores horas.

A todos los docentes que acompañaron mi formación durante mi carrera, en especial al profesor Jose Darío Sanabria por iniciarme en este maravilloso instrumento, y al maestro JanuszKopytko, mi tutor durante estos años de formación.

A los músicos acompañantes, Marina Shevtsova Jorge David Cuadros, Carlos Andrés Barrios, Tulio Oviedo y John Freddy Díaz.

CONTENIDO

	PÁG.
INTRODUCCIÓN.....	14
1. OBJETIVOS.....	15
2. ASPECTOS MORFOLÓGICOS IMPORTANTES EN EL CONTRABAJO	16
2.1 TAMAÑO	16
2.2 FORMA	16
2.3 AFINACIÓN Y NÚMERO DE CUERDAS	16
2.4 ARCO	17
3. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CONTRABAJO	18
3.1 MOTOR DE EVOLUCIÓN	18
3.2 EL CONTRABAJO EN EL PERIODO BARROCO	18
3.2.1 Planyavsky y la “Partielle identit�”	19
3.2.2 Joelle Franchen Morton	19
3.2.3 Bonta y Borgir	19
3.2.4 Mark Vanscheeuwijck	20
3.2.5 Paul Brun	20
3.2.6 Xosé Crisanto Gándara.....	20
3.3 INCLUSIÓN DEFINITIVA DEL CONTRABAJO EN LA PLANTILLA ORQUESTAL	21
3.4 LA IMPORTANCIA DE LOS CONTRABAJISTAS ITALIANOS	21
3.5 EVOLUCIÓN DEL CONTRABAJO EN EUROPA	22
3.5.1 Italia	22
3.5.2 Inglaterra.....	22
3.5.3 Norte de Alemania	22
3.5.4 Sur de Alemania y Austria	22
3.5.5 Francia.....	23
3.6 EL CONTRABAJO EN EL CLASICISMO	23
3.6.1 La escuela vienesa.....	23
3.6.1.1 El violone vienés.....	23

3.6.1.2 Morfología del violone vienés.....	24
3.6.1.3 Los contrabajistas vieneses.....	24
3.6.2 Dragonetti y la escuela italiana.....	25
3.7 EL CONTRABAJO EN EL ROMANTICISMO	26
3.7.1 Las discrepancias en el arco	26
3.7.2 La escuela del contrabajo	29
3.8 EL CONTRABAJO EN EL SIGLO XX “EL CONTRABAJISTA MODERNO”	30
3.8.1 Gary Karr y la “ISB”	32
4. EL CONTRABAJO EN EL JAZZ.....	33
4.1 EL BEBOP	34
4.2 OTRAS CORRIENTES DEL JAZZ	35
4.3 GRANDES CONTRABAJISTAS DE JAZZ.....	36
5. EL CONTRABAJO EN LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA.....	37
5.1 ALGUNAS ESTUDIANTINAS.....	38
5.2 CONSIDERACIONES SOBRE LA PLANTA INSTRUMENTAL DE LAS ESTUDIANTINAS	39
5.3 AGRUPACIONES QUE HACEN USO DEL CONTRABAJO	40
6. REPERTORIO.....	41
6.1 KOL NIDREI, MAX BRUCH	41
6.1.1 Max Bruch	41
6.1.2 Análisis	42
6.2 EL CAMPESINO, CARLOS ROZO MANRIQUE.....	44
6.2.1 Carlos Rozo Manrique	44
6.2.2 Análisis	45
6.3 LA CABAÑA, EMILIO MURILLO	47
6.3.1 Emilio Murillo.....	47
6.3.2 Análisis	48
6.4 WILLOW WEEP FOR ME, ANN ROSENBLATT	49
6.5 IT DON’T MEAN A THING, EDWARD KENNEDY “DUKE” ELLINGTON	50
BIBLIOGRAFÍA.....	53
ANEXOS	55

LISTA DE TABLAS

	PÁG.
Tabla 1, Forma.	49
Tabla 2, Forma AABA, verso, verso, puente, verso.....	49

LISTA DE FIGURAS

	PÁG
FIGURA 1, Arco alemán y arco francés.	17
FIGURA 2 Y 3, Agarre del arco con palma hacia afuera.	27
FIGURA 4, Agarre del arco de la técnica francesa.....	28
FIGURA 5 Y 6, Primeras agrupaciones de jazz, a la izquierda con tuba, a la derecha con contrabajo.	34
FIGURA 7, Estudiantina principios del siglo XX	37
FIGURA 8, Max Bruch.....	41
FIGURA 9, Motivo de la pieza.....	43
FIGURA 10, Indicación de glisando	43
FIGURA 11, Semifusas en el compás 41.....	43
FIGURA 12, Compás 75 y 79.....	44
Figura 13, Motivo, compás 1.....	45
Figura 14, Secuencia del compás 6 y 10.....	46
Figura 15, Cromatismos usados	46
Figura 16, Puente entre B y C.....	47
Figura 17, Coda.	47
Figura 18, Ritmo de danza.	48

LISTA DE ANEXOS

	PÁG
Anexo A, Kol Nidrei.	55
Anexo B, Acompañamiento de piano.	57
Anexo C, El campesino.	67
Anexo D, La cabaña.	74
Anexo E, Willow weep for me.	77
Anexo F, It don't mean a thing.	78

RESUMEN

TÍTULO: EL CONTRABAJO COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN TRES GÉNEROS MUSICALES*

AUTOR: GELVIS MARTÍNEZ, José Luis**

PALABRAS CLAVE: Contrabajo, recital, jazz, música colombiana, música académica.

DESCRIPCIÓN:

Este trabajo contiene información histórica sobre el contrabajo, evolución y desarrollo, características morfológicas, escuelas y técnicas de ejecución, así como su inclusión en géneros como el jazz y la música colombiana. Contiene así mismo información biográfica de los compositores, y un análisis de cada pieza.

El contrabajo como instrumento solista en tres géneros musicales pretende demostrar las capacidades y cualidades sonoras del instrumento, además de su versatilidad, de la misma manera permite distinguir entre los diferentes métodos de ejecución para cada género y estilo, sea con arco o pizzicato.

Este trabajo invita al estudiante a ser curioso e incursionar en distintos géneros musicales, no necesariamente los expuestos en este trabajo, ya que el contrabajo es un instrumento que fácilmente se puede encontrar en cualquier formación, orquestal, de cámara o aires populares. Mediante este trabajo se pretende invitar a contrabajistas y demás instrumentistas, a apropiarse tanto de las músicas populares como de las académicas, mediante un estudio consciente y riguroso.

La selección de las obras a interpretar fue realizada de manera rigurosa, con el fin de poder materializar lo anteriormente expresado. De esta manera las piezas seleccionadas fueron KolNidrei, El campesino, La cabaña, I don't mean a thing y Willow weep for me.

* Proyecto de grado

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música. Director: JanuszKopytko

ABSTRACT

TITLE: THE DOUBLE BASS AS SOLOIST INSTRUMENT IN THREE MUSICAL GENRES*

AUTHOR: GELVIS MARTÍNEZ, José Luis*

KEYWORDS: Doublebass, recital, jazz, colombian music, academic music.

DESCRIPTION:

This work contains historic information about double bass, evolution and development, morphological features, schools and playing techniques, as well as their inclusion in musical genres like jazz and colombian music. It contains the same biographical information about composers, and analysis for each piece.

The double bass as a soloist instrument in three musical genres intends to demonstrate capacities and sound qualities, in addition its versatility, in the same way allows to distinguish between different methods of execution for each genre and style, be it in arco or pizzicato.

This work invites to the student to be curious and dabble in different musical genres, not necessary the same that this work shows, because the double bass is an instrument that easily is found in any group, orchestra, chamber music and popular music. Through this work it is intended to invite to double bass player and other musician, to appropriate of popular music and academic music, through conscious and rigorous study.

The selection of the pieces to play was made in a rigorous way, in order to can materialize the above expressed, in this way the selected pieces were Kol Nidrei, El campesino, La cabaña, it don't mean a thing, and Willow weep for me.

*Degree Project

*Faculty of Human Sciences, Bachelor of Arts and Music School. Director: Janusz Kopytko

INTRODUCCIÓN

El contrabajo como instrumento solista, tuvo su origen aproximadamente hace casi trecientos años, con obras compuestas por grandes maestros de la época como Dittersdorf, Hoffmeister, Vanhal, que exploraron recursos técnicos del instrumento nunca antes usados; recursos que hasta el día han sido explotados de sobremanera por grandes virtuosos como Gary Karr, Thomas Martin, Obidius Badila, Edicson Ruiz, Paul Chambers, Niesl Pedersen, Ron Carter; en Colombia encontramos figuras como Hernando Segura, Mauricio Daza y Julián Gómez.

Un recital de contrabajo incluyendo obras de tres géneros musicales, el académico, jazz, y la música colombiana, da muestra de la versatilidad tanto del músico como del instrumento, y a su vez, demuestra las cualidades que puede tener el estudiante como futuro docente.

Son estos aspectos anteriormente mencionados los que motivan el desarrollo de este proyecto y los cuales se pretenden dejar en claro con la ejecución del recital propuesto por este.

1. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Mostrar la versatilidad del contrabajo como instrumento solista, mediante la ejecución de cinco piezas de tres géneros musicales en un recital.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Elaborar dos arreglos de piezas no escritas originalmente para contrabajo.
- Llevar a cabo el ensamble con los músicos acompañantes.
- Realizar un recital de contrabajo solista.

2. ASPECTOS MORFOLÓGICOS IMPORTANTES EN EL CONTRABAJO

2.1 TAMAÑO

Podríamos reconocer dos tipos de contrabajo, uno de gran tamaño y con afinación tradicional, usado principalmente usado en el ámbito de orquestal, para proyectar más el sonido del instrumento, y otro un poco más pequeño y con afinación en Re, un tono arriba, más práctico y de mayor maniobrabilidad para ser ejecutado en piezas solista.

2.2 FORMA

Encontramos diferentes tipos de construcciones, con hombros caídos a forma de gamba, con forma de violín, contrabajos en forma de pera, o contrabajos con corte en su hombro izquierdo a manera de guitarra eléctrica, como Eduoard Nanny lo mandó a diseñar.

2.3 AFINACIÓN Y NÚMERO DE CUERDAS

El contrabajo de cuatro cuerdas afinado en cuartas es el más común de todos, aunque en las formaciones orquestales común ver contrabajos de cinco cuerdas, incluso presentando discrepancias en la afinación de la más grave, casi siempre es un Do, para alcanzar el Do a dos octavas que le escriben al violonchello en su última cuerda, algunos contrabajistas deciden completar el orden en cuartas y afinar esta en un Si; La afinación en quintas como el resto de violines ha sido explorada en las últimas décadas, de la mano de contrabajistas como Joel Quarrington, Red Mithel, y Gary Karr; La afinación solista, donde las cuerdas se afinan un tono arriba, La, Mi, Si, Fa#, con la cual se consigue un timbre más brillante en el instrumento, la gran mayoría de piezas solistas presentan esta afinación; Los contrabajos de corte italiano del clásico, usaban solo tres cuerdas, y con discrepancia en la afinación, a veces en terceras o a veces en cuartas, incluso Bottesini parece haber escrito algunas de sus piezas para escordatura en Mi bemol, es decir, de aguda a más grave, Sib, Fa y Do; como se observa en el

manuscrito de su concertino para contrabajo y orquesta de cuerdas, donde originalmente dice Do menor, y las digitaciones que usa son las de La menor, hoy en día se suele interpretar en Si menor, con el uso de la afinación solista; La afinación vienesa, usada en el periodo clásico en Austria y Alemania, que consistía en afinar el contrabajo por terceras, con el fin de poder ejecutar arpeggios con mayor facilidad, era posible encontrarlos de tres o de cuatro cuerdas, de tres se afinaba La, Fa#, Re, consiguiendo un arpeggio de Re Mayor en fundamental, o de cuatro cuerdas, afinado igual pero con la cuarta en La, formándose un arpeggio de Lamayor en segunda inversión, los conciertos más famosos para contrabajo en esta afinación son el No. 2 para contrabajo y orquesta en Re mayor de Karl DittersVonDittersdorf, y el concierto para contrabajo y orquesta de Johann BaptistVanhal.¹

2.4 ARCO

Actualmente conocemos dos tipos de arco para la ejecución del contrabajo, el arco francés y el arco alemán, estos dos modelos de arco difieren el uno básicamente en el tamaño de la nuez, siendo más grande en el modelo alemán, esto deriva en el agarre que se aplica para cada uno, francés palma de la mano abajo, y alemán palma de la mano de lado.

FIGURA 1, Arco alemán y arco francés.



<https://contrabajo.wikispaces.com/El+arco>

¹ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] Almenara, Francisco Javier, EL CONTRABAJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Consideraciones previas acerca del contrabajo.

<https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>

3. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CONTRABAJO

Gracias a investigaciones hechas durante las últimas décadas, podemos saber con mayor certeza gran cantidad de información acerca del instrumento, estas investigaciones han sido realizadas en su mayoría por contrabajistas, que decidieron escudriñar en archivos antiguos, con el fin de conocer y ayudar a dar una identidad propia al instrumento.

A continuación, se presentarán las investigaciones más importantes al respecto.

3.1 MOTOR DE EVOLUCIÓN

Este término hace referencia a los cambios y variantes en el instrumento según las exigencias musicales, dependiendo de región y época, los violones austriacos del clasicismo diferían mucho de los potentes contrabajos italianos de tres cuerdas. A medida que la música dejaba de tener un carácter local, y se volvía un arte más universal, el contrabajo empezaba a tener una identidad propia, y adoptaba las características que le conocemos hoy en día, todo esto se consolidó a finales del siglo xix y principios del siglo xx.²

3.2 EL CONTRABAJO EN EL PERIODO BARROCO

Los investigadores parten de un punto de inflexión en la historia y del contrabajo, el nacimiento y desarrollo de la orquesta como grupo instrumental y la inclusión del contrabajo en esta, otro acontecimiento importante fue el descubrimiento de los cordeleros boloñeses hacia 1600 de

² Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] Almenara, Francisco Javier, EL CONTRABAJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Consideraciones previas acerca del contrabajo.

<https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>

entorchar las cuerdas de tripa con hilo de plata, lo cual derivó en la evolución de los instrumentos de tesitura grave, violonchelo, violone, contrabajo.

3.2.1 Planyavsky y la “Partielleidentit ” gracias a las fuentes iconográficas y documentales, conocemos de la existencia de instrumento de cuerda frotada de proporciones humanas desde el siglo xvi, llamados de diversas maneras, aunque, en definitiva, el termino más usado para referirse a estos instrumentos es violone. Otros nombres son por ejemplo el mencionado por *Agricola* hacia 1529, *Grossgeigen bassus*, *Hans Vogel* construiría uno similar hacia 1553, con seiscuerdas y de afinación Sol, Re, La, Fa, Do, Sol; esta misma afinación la menciona *Praetorius* hacia 1619 en su *Syntagmamusicum* pero para referirse a un *Grossebassgeig* o violone, *Zacoconi* en 1592 menciona a un *basso di viola da gamba*, y *Banchiere* en 1609 menciona a un violone in *contrabasso*; todos estos ejemplos anteriores se referían a instrumentos de gran proporción y que se movían sobre un rango de las 16”, tesitura subgrave. Playanvsky defiende que estos instrumentos eran los contrabajos del barroco, de manera que tanto el violone como el *contrabasso* se usaron por igual en este periodo de tiempo, y llama a esta relación “*partielleidentit *”.

3.2.2 Joelle Franchen Morton, esta violinista norteamericana ha dedicado parte de su carrera como investigadora, y ha sido de su interés el origen y uso del violone, instrumento perteneciente a la familia de las violas; estos instrumentos se propagaron por toda Europa desde España, llegando a Francia, Italia, Alemania, e Inglaterra, donde adquirieron gran popularidad, las violas cubrían todo el rango de las composiciones contrapuntísticas de aquella época. Los instrumentos de esta familia de tesitura grave, se dividen en dos grupos, los bajos de viola afinados en Re o en M , y los violones, algo más grandes y afinados en Sol o en La; el violone en Sol fue el de mayor uso en Europa durante esta época, realizando función de bajo, cuando en 1600 se consiguió entorchar las cuerdas con hilo de plata, se consolido el *basso di violino*, hoy *violoncello*, remplazando al violone, lo cual obligó a este a cumplir un nuevo papel, el de doblar esta voz una octava debajo de lo escrito, convirtiéndose en un auténtico bajo doble.

3.2.3 Bonta y Borgir, Estos dos autores niegan el uso del violone como instrumento capaz de sonar en el rango de los 16’, Bonta argumenta que este instrumento sonaba en el rango de 8’, y su última cuerda capaz de llegar a esta

tesitura, no gozaba de un sonido sólido y estable; Borgir relaciona al violone con el violoncello, según este autor, de esta manera se le conocía en Italia al violoncello a finales del siglo XVII.

3.2.4 Mark Vanscheeuwijck, sostiene también que el violone no se movía en el rango de los 16', y que cuando los compositores querían doblar el bajo, se referían a una gran viola da gamba, añadiendo palabras como grande, grosso, doppio, contrabasso o in contrabasso.

3.2.5 Paul Brun, Contrabajista e investigador, afirma en su obra “a new history of double bass” que el contrabajo es un auténtico violín, y que sus similitudes con las violas, forma de viola da gamba y afinación por cuartas por ejemplo, no son más que siglos de evolución, de reinventarse a sí mismo, ya que en pro de desempeñar de manera óptima su papel en la orquesta, sufrió diversos cambios como los ya mencionados, cosa que lo hizo separarse de su punto de partida, el violín, y asemejarse más a algún tipo de viola. Los violines aparecen en escena durante el siglo XVI, y gracias a su sonido potente, que difería mucho del íntimo sonido de las violas, lograron consolidarse como la familia instrumental más representativa de la música erudita europea. Pronto y siguiendo el ejemplo de cortes como la de Luis XIV, quién en su corte contaba con un consort de violines, las demás monarquías europeas adoptaron el uso de estos instrumentos también para sus cortes. Existe una mención de 1662, donde se menciona a Pierre Chabanceau como intérprete del gran bajo violín (Le grossebasse) en oposición a tres compañeros suyos ejecutantes del bajo violín, según Brun, los auténticos violoncello y contrabajo que conocemos hoy.

3.2.6 Xosé Crisanto Gándara, Ha realizado estudios acerca del uso del contrabajo en la península ibérica, concluye que la familia de las violas tiene un origen ibérico y son la evolución de las vihuelas de arco medievales, sus investigaciones concluyen la existencia de vihuelas de arco de registro subgrave, y posteriormente en las violas, el violón ibérico fue usado en las capillas para reforzar la voz grave en la polifonía.³

³ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] Almenara, Francisco Javier, EL CONTRABAJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Cap. uno.

3.3 INCLUSIÓN DEFINITIVA DEL CONTRABAJO EN LA PLANTILLA ORQUESTAL

Partimos de un punto de inflexión, hasta antes de la creación del violoncello hacia 1600, los instrumentos de registro subgrave no estaban de lleno en los conjuntos de música de cámara, eran de uso opcional, cuando los artesanos boloñeses descubren como entorchar las cuerdas con hilos de plata se consolida el violoncello como tal, descrito por Correte como “un pequeño y ágil bajo de violín”, los instrumentos de registro subgrave asumen la función de tocar la línea del bajo una octava por debajo de lo escrito, entonces, se aseguran pues, clave, violoncello y contrabajo su lugar en el basso continuo de las piezas de música de cámara de la época, los tres leían la misma partitura, aunque como ya se había dicho, el contrabajo sonaba una octava debajo de lo escrito. Cuando la orquesta se consolida como el conjunto instrumental más representativo y desplaza a los conjuntos de cámara, se empieza a necesitar de una base armónica y rítmica mucho más fuerte y sólida, es ahí cuando los antiguos bajos de viola, con un sonido muy íntimo propio de los ensambles de cámara, dejan de ser importantes, dando lugar a que los nuevos bajos de violín “grossebasse” llegasen por completo a la escena orquestal, a lo que Brun llamó “*el declive de las violas*”, gracias a que su estructura interna como un alma más fuerte y una barra armónica más larga, contrabajo y violoncello dotaban a la orquesta de ese potente sonido bajo, tan necesario para el funcionamiento orquestal. Después de la inclusión de los vientos metales (de potente sonido) a la orquesta, el contrabajo empezaría a sufrir ciertas transformaciones en pro de aumentar su rango sonoro, cambio de diapasón y mástil, barra armónica más grande, cuerdas de mayor tensión y reforzamiento de las tapas para que el instrumento soportara las nuevas cuerdas.

3.4 LA IMPORTANCIA DE LOS CONTRABAJISTAS ITALIANOS

Todos estos acontecimientos tuvieron lugar en el país epicentro de la vida artística europea, Italia. Rápidamente violinistas¹ italianos fueron por toda Europa para formar parte de orquesta y grupos de cámara, reemplazando a todo un grupo de

<https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>

instrumentos de plectro y arco que conformaron las primeras orquestas del barroco, la fama del contrabajo como instrumento sonoro y potente se propagó rápidamente y aseguró su uso, junto con todos los demás violines por todo el continente, algunos contrabajistas italianos de la época fueron: Nuncio Brancati, que aparece listado como violone contrabajo de la capilla real de Madrid, Domenico D'Apuzzo en la capilla real de Barcelona, listado solo como contrabajo, en 1713 viajaría a la capilla imperial de Viena, donde residiría hasta su muerte en 1740, en 1765 Antonio Liotti y un grupo de músicos italianos viajan a Dresde para ser parte de un proyecto orquestal del príncipe de Sajonia, entre ellos iban dos contrabajistas, Gerolamo Personelli y Angelo Gaggi, solo por nombrar algunos.

3.5 EVOLUCIÓN DEL CONTRABAJO EN EUROPA

3.5.1 Italia, De 1600 a 1635 no se usaría a menudo, el bajo generalmente era tocado por el órgano, tiorba o laúd, salvo en algunas composiciones sacras, como Viadana o Gabrielli, o en la ópera, Peri o Monteverdi. De 1635 a 1665 comienza a usarse en la música sacra como refuerzo del órgano, y en los movimientos arioso de la ópera y la cantata. 1700.. oratorio, cantata y ópera lo usan, conciertos grossos de Corelli, también en la música orquestal y eclesiástica de Scarlatti.

3.5.2 Inglaterra, Solo con la música de Purcell y Locke se empezará a hacer uso de los bajos de viola y violones.

3.5.3 Norte de Alemania, 1600 a 1635, en los conciertos sacros de Schutz, en sus policorales y también los de Praetorius. De 1635 a 1665 las cantatas eclesiásticas de Schutz y Hammerschmidt usaban bajos de 8' y 16', ni la música orquestal ni la de cámara lo usaba. 1665 a 1700 solo cantatas de Buxtehude lo usaría.

3.5.4 Sur de Alemania y Austria, De 1600 a 1635 se usaría un violone de 8' en la música de Valentin y Priuli. De 1635 a 1665 continua el uso del violone tanto en la música sacra como en la de escena, el oratorio. De 1665 a 1700 se usaban bajos de 16' tanto en la música de Muffat como en Biber.

3.5.5 Francia,Hasta 1665 entrarían en escena bajos de violín 16' tanto en las óperas de Lully como en la música de cámara de Couperin.⁴

3.6 EL CONTRABAJO EN EL CLASICISMO

Durante el periodo clásico, que comienza en la segunda mitad del siglo XVIII, el contrabajo va a tener dos escuelas bastantes diferenciadas entre sí, por un lado, encontramos la escuela vienesa del instrumento, un violone en Sol, aun con trates y afinado La, Fa#, Re, para este instrumento se escribirán muchas de las obras más representativas, tales como Dittersdorf, Vanhal y Sperger, este instrumento llamaría también la atención de Mozart y de Haydn. Por otro lado, encontramos la escuela italiana del instrumento, de proporciones más grandes y de mayor proyección sonora que su contraparte vienesa, este instrumento evolucionaría y hasta convertirse en un instrumento tricorde, perdiendo su cuerda más grave, lo usarían los primeros virtuosos como Dragonetti y Dall'Oca, este instrumento sería el que terminaría consolidándose como el que conocemos hoy en día.

3.6.1 La escuela vienesa, Durante el periodo comprendido entre 1760 y 1807, el contrabajo viviría una época dorada en Viena, el uso de un mismo instrumento ya establecido facilitaría las cosas tanto para intérpretes como para compositores, cosa que no pasó en tiempos anteriores, virtuosos del instrumento lograrían desarrollar una gran técnica, logrando así poder ejecutar pasajes orquestales de gran dificultad, compositores fijarían sus ojos en el instrumento, así, piezas solistas de gran dificultad entrarían a ser parte del repertorio del instrumento; este periodo fue estudiado por *Adolf Meieren* su obra “música concertante para contrabajo en la Viena clásica”

3.6.1.1 El violone vienés,Se puede decir con seguridad que el artífice de este gran paso a instrumento solista fue el violone vienés; podemos encontrar testimonios del asombro por este instrumento en la obra de Brun, el padre Beda Hübner

⁴ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] Almenara, Francisco Javier, EL CONTRABAJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Cap. uno.
<https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>

describía la interpretación de un violonista fechada el 2 de febrero de 1766, “el artista tocaba no solo tan rápido sino tan agudo como lo podía hacer un violinista”. También Leopold Mozart en la segunda edición de *Grundlicheviolinschule* incluye un comentario sobre la ejecución de conciertos, tríos y solos en instrumento de mayor proporción a un violoncello que contaba con cinco cuerdas, esto en 1769 y dado a que en la primera edición escrita en 1756 no se hace referencia alguna acerca del violone, ayuda a establecer un margen cronológico acerca de la aparición en escena de este según Almenara¹.

3.6.1.2 Morfología del violone vienés, Adolf Meier hizo durante la década de los sesenta, un análisis y comparación de 19 instrumentos de la época de autores como Antón Posch, Johann Hinle, Johann Kristoph, MathiasThir entre otros, aunque eran de diversos fabricantes presentaban las mismas características, tenían cinco cuerdas, trastes y clavijas salientes, tapa trasera plana, forma de pera, diferían también en medidas del contrabajo italiano, los vieneses eran más pequeños, tenían una longitud de 196 cms. Sus cinco cuerdas afinadas en terceras y cuartas, específicamente La, Fa#, Re, La y Fa eran quizás su característica más relevante, fabricantes como JacobusStainer empezaría luego a construir instrumentos de cuatro cuerdas, omitiendo la más grave. Debido a su afinación, este iba a tener predilección por ciertas tonalidades, principalmente Re, Sol y La Mayor, así como Si y Mi menor, así mismo, le permitía tocar arpeggios en fundamental e inversiones, cliché del clasicismo; debido a tener cinco cuerdas, presentaba una curvatura menor en el ángulo del puente, esto derivaba en un alto riesgo de tocar otra cuerda accidentalmente.

3.6.1.3 Los contrabajistas vieneses, Gracias a los registros documentales de historiadores y a la literatura escrita para el instrumento en la época, podemos dar cuenta de grandes intérpretes del violone, *Joseph Kämpfer*, quien fue quizás el primer gran contrabajista de talla internacional, ex oficial del ejército austriaco, comenzó a estudiar contrabajo de manera autodidacta, según Panyavski, Haydn escribió para él la mayoría de los obligatos de su música de cámara y los solos en sus sinfonías. *FriederichPischelberger*, era llamado el bravo Pischelberger por Dittersdorf, se cree que fue el profesor de Sperger, fue el primero en interpretar el aria per questa bella mano de Mozart junto al cantante Gerl, también tuvo la premier de los conciertos de Dittersdorf y Pichl. *IgnazWoschitka*, Pocos relatos hay sobre él, lo describían como un gran virtuoso y uno de los últimos ejecutantes del continuo, leyendo directamente la partitura del clave, se dice que a menudo

interpretaba un concierto de su autoría que lamentablemente se perdió. *Johannes Mathias Sperger*, Es el más grande exponente de la escuela vienesa del contrabajo, además de ser un prolífico compositor, con 45 sinfonías, 18 conciertos para contrabajo, 5 sonatas, una sinfonía concertante para flauta, viola y contrabajo, además de piezas de cámara y música coral; en sus tiempos su labor como virtuoso del contrabajo fue más reconocida que su faceta como compositor.

3.6.2 Dragonetti y la escuela italiana, Dragonetti comenzaría su vida artística como intérprete del violín, a los doce años recibe su primera clase de contrabajo del profesor Michelle Berini en Venecia, y a los trece ya era el primer contrabajo de la ópera bufa, a los catorce ocuparía la misma plaza en la ópera seria. A los 18 años ocupará el cargo de contrabajista de la capilla de San Marcos, donde sucederá a su maestro, allí se desatará como gran solista, y producto de estos años allí, saldrán gran cantidad de composiciones para contrabajo solista, con las cuales Dragonetti pretendía demostrar las grandes cualidades del instrumento.

Durante 52 años fue contrabajista de la orquesta del teatro real de Londres, allí compartió atril con el violoncellista Robert Lindley, juntos tendrían un dueto con el cual interpretaron piezas propias para los instrumentos, así como adaptaciones de sonatas y otros dúos para otros instrumentos.

Dragonetti sería un personaje de gran importancia en su época, y dejaría un legado enorme y tan importante como unos pocos, como solista, hizo del contrabajo un instrumento digno de salas de concierto, donde interpretaba piezas de suprema dificultad, en el campo pedagógico actuó como docente varias generaciones de contrabajistas ingleses, además popularizaría el uso de su arco al estilo boloñés antiguo, el cual a pesar de ser de corta longitud, lograba un sonido penetrante y era ideal para pasajes orquestales de bastante agilidad y saturados de ritmo, se dice que su técnica inspiró a Beethoven para componer los pasajes del contrabajo en su obra, además de la anécdota donde al terminar Dragonetti de tocar su sonata Op. 5 no. 2 para violoncello, Beethoven de la emoción comenzó a llorar; como compositor Dragonetti tiene un catálogo con más de 150 piezas solistas para contrabajo, potenciando el estudio del instrumento por todo el

mundo, aunque lamentablemente nunca escribió un método para el estudio de este.⁵

3.7 EL CONTRABAJO EN EL ROMANTICISMO

El siglo XIX trajo consigo grandes progresos en el desarrollo del instrumento, teniendo desde ahora una sola línea evolutiva por la desaparición en escena del violone vienés, esto debido a dos acontecimientos, primero, los viajes realizados a Viena por Dragonetti, donde este aparecía tocando su instrumento tricorde y sin trastes; por otro lado, las exigencias musicales del romanticismo pusieron al instrumento vienés contra la espada y la pared, ya que este no pudo cumplir con estas, la poca curvatura del puente le impedía tocar los fortísimos sin tocar erradamente otra cuerda, además de su poca proyección sonora y el uso de trastes que lo diferenciaba del resto de las cuerdas frotadas. Todo esto llevó a que los instrumentistas austriacos modificaran sus instrumentos quitando los trastes, además de la quinta cuerda con el fin de curvar más el puente, sin embargo, la fabricación de contrabajos al estilo italiano empezó a ser cada día mayor, aunque la fabricación difería dependiendo del país por motivos de orgullo nacional.

Otro aspecto importante fue el uso de contrabajos de 3 o 4 cuerdas según la finalidad, ya fuese para ser solista donde se usaba el de tres, o el de cuatro que se usaba para ser tocado en orquesta, por otro lado, se empezó a estandarizar el uso de la afinación por cuartas, lo que mejoraba las digitaciones gracias a tener que realizar menos cambios de posición en comparación a los contrabajos afinados en quintas o terceras.

3.7.1 Las discrepancias en el arco, Es un hecho hoy en día, que la escuela contrabajística se divide en dos, esto por el uso de dos tipos de arco, el alemán y el francés, aunque hoy en día no se tienen discusiones trascendentales acerca del uso de uno o del otro, gracias a los grandes intérpretes del instrumento que

⁵ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] Almenara, Francisco Javier, EL CONTRABAJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Cap. Dos.
<https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>

usando ya sea el alemán o el francés, demuestran tener gran dominio de este, ejecutando pasajes orquestales y solistas, que otrora, fueron pensados para uno o para el otro.

Fue muy famoso Dragonetti en sus días por usar un arco corto, convexo, de 50 centímetros vara y 40 de criny de nuez ancha, por lo cual las cerdas quedaban más alejadas de la vara en este sector, gracias a esto, poseía una excelente articulación en pasajes de gran contenido rítmico, ideal para los requerimientos de la orquesta en aquella época.

Este tipo de arco fue tomado por Dragonetti de los antiguos modelos de aros boloñeses de viola da gamba, los cuales se sujetaban con la palma de la mano hacia arriba.

FIGURA 2 Y 3, Agarre del arco con palma hacia afuera.



<http://musicasystems.blogspot.com.co/2015/10/viola-da-gamba.html>

<http://www.elobservatodo.cl/noticia/cultura/concierto-extraordinario-de-la-sinfonica-uls-tendra-destacado-contrabajista-estadoun>

El arco al estilo de dragonetti, aunque con grandes contradictores por toda Europa logró perdurar aquel periodo histórico; Cuando KarolLipinsky pide a Dragonetti un modelo de su arco para u orquesta en Dresde, es estandarizado en la gran mayoría de orquestas germanas, finalmente el prusiano Franz Simandl mejora este modelo Dragonetti, mixturándolo con detalles del modelo Bottesini, y a finales del siglo XIX, llegamos a conocer el arco que hoy es llamado alemán.

Había también otro gran número de contrabajistas que preferían el tradicional arco al estilo del violín, con el agarre palma hacia abajo. Muchos contrabajistas criticaban las cualidades del arco a la Dragonetti, principalmente por su falta de longitud, que le impedía tocar pasajes con notas largas, y que, a su forma y agarre, siempre se tenía la sensación de que el arco saltaba por si solo; es así como Luthiers, contrabajistas, y algunos directores, principalmente en Paris, emprenden una carrera para encontrar las dimensiones y peso para el arco adecuado a sus necesidades.

Verruinst, profesor del conservatorio de Paris, encargó a los luthierGand y Bernardel un arco un poco más largo y de mejor maniobrabilidad, pero este arco no satisfizo a todos los de la época, hubo que esperar hasta que a partir de los modelos de Bernardel, Vigneron mejorara tanto medidas como ejecutabilidad, finalmenteThomasin en 1903 finalmente hace el modelo del arco que hoy conocemos como francés.

FIGURA 4, Agarre del arco de la técnica francesa



http://3.bp.blogspot.com/-7gdp53r-A-M/VUBs_z05gpl/AAAAAAAAASE/gte4SMVJ67k/s1600/2015-04-29%2B01.26.04.jpg

3.7.2 La escuela del contrabajo, El siglo XIX trajo consigo grandes retos para los contrabajistas, los compositores habían empezado a escribir una línea diferenciada de la del violonchelo a finales del clasicismo, y esta cada vez era mucho más exigente, esto llevó a los contrabajistas de la época a mejorar sus habilidades técnicas, y todo terminó en la creación de las diferentes escuelas europeas del instrumento, era usual en la segunda mitad del siglo XIX, el hecho de que el pedagogo fuese a su vez un virtuoso y un gran compositor.

En París, la cátedra de contrabajo fue fundada en 1827 y el primer profesor fue Pierre Chenié, quien tocaba con un contrabajo tricorde y un arco al estilo Dragonetti, posterior a él, vendrían Lami, quien moriría debido a la cólera y Sehptf, el cual introdujo el contrabajo de cuatro cuerdas; Charles Labró trabajaría en París desde 1835 a 1882, donde su magnífica labor como docente dejaría como resultado el “método Labró”, que consiste en dos tomos, el primero contiene ejercicios técnicos y sugerencias para su ejecución, el segundo es una serie de 30 estudios, donde la mayor dificultad radica en los golpes de arco.

El uso del contrabajo a cuatro cuerdas, así como del arco parisino, francés, o a la Bottesini, como quiera llamársele, fue gracias a la labor de AchilléGouffé, quien, aunque no trabajó nunca en el conservatorio, tuvo gran influencia sobre la escena parisina del contrabajo.

En Italia, la obra de Giovanni Bottesini prácticamente eclipsó la labor de sus compatriotas, debido a la gran fama de Bottesini, como más grande virtuoso del contrabajo de todos los tiempos, su prolífica obra para el contrabajo como instrumento solista, con piezas de gran dificultad, que antes de él, probablemente no hubiesen podido ser tocadas, además del desarrollo de su “gran método para contrabajo”, donde se le dedica una parte al contrabajo como un instrumento de orquesta, con ejercicios cortos en todas las tonalidades, y la segunda mitad al contrabajo como un instrumento solista, con estudios mucho más largos, mayor amplitud en el registro, subdivisiones más pequeñas, además de golpes de arco en exceso; Klaus Stoll, gran contrabajista alemán que durante varias décadas se desempeñó como el contrabajo principal de la orquesta filarmónica de Berlín, asegura en su serie de videos “Klaus Stoll enseña e interpreta el contrabajo”, que de todos, este es el método más completo de todos, porque asocia la alta técnica del instrumento con la musicalidad en sus estudios y ejercicios.

Sin embargo, en la escena italiana podemos encontrar a parte de Bottesini, a otros grandes pedagogos del instrumento como Giuseppe Andreoli y Luigi Rossi, Gaetano Negri fundaría la escuela napolitana, y a él le sucederían luego Cesare Franchi y Guido Gallignani, quienes tendrían la particularidad, a diferencia de Bottesini, de usar la digitación cromática 1 – 2 – 4, ya que este usaba 1 – 3 – 4; en Pesaro Annibale Mengoli e Italo Caimmi, a Carlo Montari, Tullio Battioni y Artemio Dall’Aglío los encontramos en Roma, posterior a ellos encontramos a Isaia Billié, uno de los más famosos pedagogos del instrumento, en Boloña Ugo Marchetti, y en Turín Angelo Francesco Cuneo, que desde mediados del siglo XIX, ya probaba el uso del contrabajo afinado por quintas.

En Centro Europa encontramos a grandes pedagogos del instrumento, y que, gracias a su labor, como lo fue en la escuela de Praga la de Franz Simandl, hoy podemos encontrar el uso del arco alemán diseminado por todas partes del mundo; destacadas figuras del contrabajo del siglo XX tienen línea directa con este checo, entre ellos podemos destacar a Serge Koussevitzky, Ludwig Streicher, Gary Karr, Franz Simmermann y Frantisek Posta.

Este periodo de tiempo, que comprende el romanticismo, el contrabajo verá la luz en el escenario europeo, como un instrumento de vital importancia para la orquesta sinfónica, además de ratificarse como un instrumento que podía ejecutar piezas de gran complejidad de manera solista, es de vital importancia para lograr esto, la obra de compositores como Gouffe, Labró, Simandl, Findeisen, Storch, Misek, Moissl, Laska, Gregora, Geissel, entre otros, sin embargo, lo que llegó a ser el contrabajo, fue gracias a la obra de Bottesini.⁶

3.8 EL CONTRABAJO EN EL SIGLO XX “ELCONTRABAJISTA MODERNO”

⁶ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] Almenara, Francisco Javier, EL CONTRABAJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Cap. Tres. <https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>

Es el siglo XX dónde el contrabajo parece adoptar una serie de características más estándar, la afinación por cuartas era una realidad, el uso de cuatro cuerdas, y de sistema dentado en las clavijas, aunque no del todo, ya que la afinación por quintas y terceras sigue estando presente, el uso de cinco cuerdas es indispensable en las grandes orquestas sinfónicas.

El siglo XX fue, al igual que el siglo anterior, un periodo de grandes pedagogos e intérpretes del instrumento, En Italia, Francesco Petracchi escribía su método titulado “Técnica superior simplificada para contrabajo”, donde dedicaría sus 20 capítulos básicamente, a la ejecución en las posiciones más agudas del instrumento mediante el uso de capotasto; Isaia Billé, quién fue discípulo de Annibale Mengolli, y que en su haber tiene un método escrito en 7 tomos, 24 estudios caprichos, seis estudios característicos, y los 18 estudios en todos los tonos.

Ludwig Streicher, nacido en Viena, sería sin lugar a duda una de las figuras más prominentes tanto en la pedagogía, como en la ejecución instrumental. El austriaco desarrollo una serie de libros titulados, “Mi manera de tocar el contrabajo”, exactamente 5 libros, donde abarca temas desde como sujetar el arco y el contrabajo, pasando por las primeras posiciones, articulaciones, hasta las posiciones más altas del instrumento y el uso del pulgar en el capotasto, Ludwig Streicher también es uno de los contrabajistas que más ha grabado repertorio para el instrumento, esto se puede comprobar fácilmente en plataformas tales como Youtube.

En Francia el profesor del conservatorio de París durante más de 20 años, Eduoard Nanny, contribuyó a la biblioteca de los contrabajistas con su método completo en dos partes, los 10 estudios capricho, los 20 estudios del virtuosismo, las 24 piezas en forma de estudio, un método para contrabajo de 4 y 5 cuerdas, además de la transcripción de los ejercicios de Kreusser. Jean-Marc Rollez aporta también su método en 3 partes titulado, “El contrabajista virtuoso”, Rollez centra la temática del método, en el uso de la mano izquierda, la mecanización y los ejercicios de resistencia, que ayudaran a los estudiantes a lograr un nivel de virtuosismo adecuado a las nuevas exigencias del instrumento.

Esta lista de grandes pedagogos es bastante larga, y gracias a la pedagogía del instrumento, se consiguió el que bien puede ser el más grande logro del siglo XX, la enseñanza en niños y jóvenes, anterior a esto, los contrabajistas empezaban tardíamente sus estudios, o bien, ya tocaban violín o violonchello, ahora gracias a métodos como “Suzuki”, “Suzuki bassschool”, dividido en tres volúmenes, “Allforstrings”, “Rolland”, “Método elemental de cuerda”, “Yorke-mini bass Project”, “Bass isbest” en sus dos volúmenes, entre otros muchos. Hoy en día las orquestas infantiles y juveniles pueden contar con pequeños que desde los 8 años ya interpretan este voluminoso instrumento, claro está, en tamaños adecuados para ellos.⁷

3.8.1 Gary Karr y la “ISB”, Gary Karr es sin lugar a duda una de las figuras más importantes en toda la historia del contrabajo, si no, el más importante actualmente. Nace en los Ángeles California, en los Estados Unidos, y proviene de una familia de músicos donde especialmente, todos eran contrabajistas, su abuelo era un contrabajista ruso que había emigrado hacia Norte América, este, cuando Gary tenía tan solo 9 años de edad, lo motiva para que empiece el estudio del instrumento.

Karr tomó clases con grandes maestros por todo los Estados Unidos, fueron docentes suyos HernaReishagen, Warren Bandfield y Stuart Sankey en la JulliardSchool of Music, donde terminaría siendo docente él, varios años después.

Luego de su gran debut como solista en el Carnegie Hall, Karr recibió una llamada de la viuda de Koussevitzky, Olga, quién se dice que durante la presentación sintió una presencia sobrenatural, la cual adjudicó a su esposo fallecido, y que por esta razón, había decidido regalarle su contrabajo, el cual se creía que era un Amati del siglo XVII, pero que después y gracias a investigaciones, se llegó a la conclusión que era un instrumento de fabricación francesa del siglo XVIII; con este instrumento grabaría su extensa discografía.

⁷ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] Almenara, Francisco Javier, EL CONTRABAJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Cap. Cuatro. <https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>

Karr funda en 1968 la “Internacional Society of Bassists”, dedicada a todos aquellos el cual el contrabajo tenga un lugar amplio en sus vidas, en su página web dice: *“La ISB fue fundada en 1967 por el virtuoso renombrado mundialmente, Gary Karr. Con 3000 miembros distribuidos en 40 países, la ISB es una organización para los que enseñan, estudian, tocan, reparan, construyen y gozan el contrabajo. La ISB es un foro para la comunicación entre contrabajistas a lo largo de todo el mundo y por medio de una gran variedad de estilos musicales. Los miembros reciben nuestra revista trianual Bass World, y dos veces al año, el boletín Bass Line. Cada dos años, la ISB celebra una convención internacional y un concurso de contrabajo, un concurso de composición, y recientemente, el concurso de constructores”*.⁸

4.EL CONTRABAJO EN EL JAZZ

El contrabajo en la música jazz desempeña un papel de vital importancia, tanto así, que es difícil no verlo en las formaciones más diversas de este género.

El jazz tiene sus inicios a finales del siglo XIX, en las ciudades del sur este de Estados Unidos, principalmente en la ciudad de Nueva Orleans, y donde la sección rítmica estaba formada por tuba, batería y banjo, tocaban ritmos en Two – Beats, este deriva de los ritmos sincopados del ragtime, acordes de blues, que a su vez proviene de los cantos de trabajo de los negros, otrora esclavos en las plantaciones del sudeste estadounidense, la improvisación en el jazz empezó básicamente para embellecer la melodía con ornamentos.

A comienzos de los años 20, cuando el jazz había superado su etapa de música de marcha y de desfiles, y se había convertido en música para ser interpretada en bares y en recintos cerrados, la tuba perdió su importancia, esto debido a sus características sonoras, más no por su función de bajo, es en este contexto donde el contrabajo toma su lugar, ya que complementaba mejor el sonido del piano y de la guitarra; es en los años veinte también donde se pasa de tocar en dos beats a

⁸ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] <https://www.isbworldoffice.com/>

cuatro, y el contrabajo junto con la batería, serán los encargados de dar la sensación de lo que se conoce como swing.

FIGURA 5 Y 6, Primeras agrupaciones de jazz, a la izquierda con tuba, a la derecha con contrabajo.



<http://aladar.es/wp-content/uploads/2015/05/Bix-with-the-Wolverine-Orchestra.jpg>

<http://daddyswing.es/el-estilo-new-orleans>

En un principio, era la técnica del arco la que usaban los contrabajistas de antaño, y cuentan los músicos de Nueva Orleans que fue Bill Johnson, contrabajista de la “Original Creole Band” quien durante un concierto rompió su arco se vio obligado a pulsar las cuerdas con sus dedos, pizzicato, y parece ser que el timbre de este los dejó tan fascinados, que de ahí en adelante tomó relevancia por encima del uso del arco, que, sin embargo, seguía siendo usado para ejecutar los solos en ocasiones.

4.1 EL BEBOP

Ya en los años cuarenta, ciertas situaciones llevan al jazz a tomar nuevos caminos, el descontento de algunos músicos negros por lo que parecía ser la usurpación de los blancos de lo que ellos consideraban su música, además de la falta de empleo por la recesión económica, ya que en la era del swing, solo grandes bigbands se veían beneficiadas por el negocio de la música jazz, y era muy difícil que estos músicos dejaran ir sus empleos, no había cabida para grupos

pequeños; Es en esta década donde surgirían figuras tan importantes como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, John Coltrane, Thelonius Monk, Art Blake, Max Roach, entre otros muchos.

El Bebop tiene una sonoridad muy diferente a la del swing tradicional, e incluso muchos músicos la rechazan, como Louis Armstrong, por ejemplo, entre las principales características del Bop encontramos las siguientes:

- Tempos muchos más rápidos, ya que a diferencia del swing
- Sección rítmica independiente, la batería y el contrabajo pueden hacer polirítmia, esto para dar una textura diferente a la música.
- Abandono del fraseo hot, y de la imitación del canto en los solos, improvisaciones cada vez más lejanas del tema principal en corcheas y semicorcheas.
- Solos individuales, a diferencia del swing, donde los solos tenían un estilo dixieland, donde varios instrumentos intervenían a manera de contrapunto para ornamentar un solo, en el Bebop se intervenía uno a la vez.

4.2 OTRAS CORRIENTES DEL JAZZ

Los años posteriores al Bebop, trajeron un gran número de vertientes al jazz:

- Cool Jazz: Nace después de 1948 con la publicación del álbum Birth of Cool, fue más aceptado por los músicos blancos, ya que sentían que así se alejaban de las raíces africanas.
- Hard Bop: Esta corriente la inician los músicos negros de las ciudades de los grandes lagos, Chicago y Detroit, se caracteriza por tempos lentos, con gran fuerza rítmica y solos más agresivos.
- Free Jazz: esta corriente deriva del estilo de Lennie Tristano, y se establece con la grabación del Free jazz de Ornette Coleman, se caracteriza por la ausencia de tonalidad, y de gran libertad rítmica, con modulaciones y polirítmia constante.

Otras corrientes del jazz son el smooth jazz, el soul jazz, el funk, acid jazz, el latin jazz entre otros.

4.3 GRANDES CONTRABAJISTAS DE JAZZ

- Paul Chambers, pasó por el bombardino, el saxofón y la tuba antes de definirse por el contrabajo, tomó clases con el contrabajista principal de la sinfónica de Detroit, tocó con Miles Davis, John Coltrane, CannonballAdderley, Donald Byrd, Bud Powell.
- Charles Mingus, Fue además de contrabajista, director de big band y compositor, grabó más de veinte discos, y sus composiciones fueron tocadas por los músicos más famosos en la historia del jazz.
- Oscar Pettiford, fue uno de los pioneros del Bebop, contrabajista, compositor y director, tocó con músicos como Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie y Duke Ellington.
- Ray Brown, tomó clases de piano desde los ocho años, pero lo dejó al darse cuenta de que los aspirantes a pianistas eran muchos, empezó con el contrabajo cuando quedó libre una vacante en una orquesta estudiantil en su ciudad, debutó en 1944 con el sexteto de Jimmy Hinsley, y es considerado como uno de los contrabajistas más importantes de toda la historia del jazz.
- Ron Carter, Carter es junto a Ray Brown, uno de los contrabajistas más prolíficos, con participación en más de 3.500 álbumes, lleva más de 50 años vigente como músico de jazz, es además cellista, con participación en grabaciones de música clásica con este instrumento, Carter ha tocado con músicos como Miles Davis, CannonballAdderley, WeyneShorter, TheloniusMonk, Herbie Hancock, Tony Williams, entre otros.
- Niels-HenningOrsted Pedersen, Contrabajista danés que se caracterizó por poseer una técnica prodigiosa, tocando líneas melódicas y solos a gran velocidad como lo haría un saxofón u otro instrumento melódico, tocó con grandes músicos como Bill Evans, Bud Powell, Oscar Peterson, Joe Pass; nunca residió en los Estados Unidos.⁹

⁹ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] Almenara, Francisco Javier, EL CONTRABAJO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Cap. Ocho.
<https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>

5. EL CONTRABAJO EN LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

Para llegar a este acontecimiento, tenemos que remontarnos a los orígenes de las primeras agrupaciones dedicadas a interpretar la música propia de esta región, las estudiantinas, que son la versión americana de las rondallas españolas.

Aunque ya existían en la región tríos y cuartetos, además de rajaleñeros, chirimías y conjuntos guabineros, que se dedicaban a interpretar aires propios de la región, las primeras estudiantinas que se formaron en el país a mediados del siglo XIX gozaron de gran éxito.

Las estudiantinas de la época interpretaban música de corte académico, como danzas, habaneras, polkas, valeses, gavotas y minuetos, así como música de origen popular neogranadino, pasillos, bambucos, guabinas, sanjuaneros y rumbas.

Sobresalen de entre estas agrupaciones dos, que cimentaron el movimiento de estos grupos, principalmente cordófonos, la lira colombiana, del maestro valluno Pedro Morales Pino, y la lira antioqueña, asesorada por el español Jesús Arriola.

FIGURA 7, Estudiantina principios del siglo XX



<http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=258845>

A mediados del siglo XX, entre los años cuarenta y sesenta, las estudiantinas proliferaron por todo el país, esto gracias principalmente a una revolución en la industria de la producción musical, sobretodo en Bogotá y Medellín, es así como un gran número de estudiantinas y diversos formatos musicales, lograron llevar al acetato una gran cantidad de música que nunca antes había estado tan a la mano para la audiencia, lastimosamente para aquellas agrupaciones, con la llegada de los años ochenta y de las tendencias musicales extranjeras como el rock y el pop, la industria tornó su mirada a este tipo de tendencias, además de que los compositores e instrumentistas dejaron de ver a las estudiantinas, conformadas por diez o más músicos, como el grupo base para la ejecución y grabación de las nuevas composiciones.

5.1 ALGUNAS ESTUDIANTINAS

La lira Colombiana, Fundada por Pedro Morales Pino, al parecer en el año de 1899, fue la primera estudiantina del país, sus primeros integrantes fueron Pedro Morales Pino, Carlos Escamilla, Blas Forero, Antonio Palomo, Gregorio Silva y Carlos Wodsworth; entre su repertorio contaban con mazurcas, minués, valeses de Strauss, fragmentos de ópera italiana, así como música propia de la región andina colombiana, aunque según Rendón Marín, (citando a Moreno Duque) parece ser que estos últimos en menor cantidad.

Lira antioqueña, Según Arce Aragón, el español Jesús Arriola escucho a un grupo de jóvenes antioqueños que habían formado su propia estudiantina en Yurumal, este les animó a hacerse profesionales, su año de fundación sería 1903, y lograron alcanzar gran éxito hacia la segunda década del siglo XX, sus integrantes en estos años fueron Fernando Córdoba, Nicolás Torres, Daniel Restrepo, Eusebio Ochoa, Leonel Calle, Chuchito Garcés y Enrique Gutiérrez; tienen el logro de haber sido la primera agrupación colombiana de cuerdas en realizar una grabación.

Estudiantina Murillo, Fundada por el compositor bogotano Emilio Murillo hacia 1913, llegó a estar integrada por cerca de 40 músicos, y se caracterizó por ser una agrupación de plectros, no había cantantes, tal vez por el desprecio que había en la época a lo vocal en la música colombiana.

Estudiantina Fuentes, Fundada en Medellín por la casa discográfica Fuentes, bajo la batuta de Efraín Herrera e integrada solo por músicos profesionales.

Estudiantina Colombia, Fundada en 1962 en la ciudad de Bogotá, con el fin de estudiar y divulgar la música andina colombiana, sus doce fundadores fueron, Miguel Cerón, Marco Zamora, Jairo Galán, Jaime Cerón, Alfredo Roa, Rafael Mayorga, Luis Roa, Isidro Romero, Hugo Cardozo, Carlos Julio Rincón.

Estas agrupaciones diferían en su composición instrumental, algunos tenían cantantes, violines, flautas, violonchelo o contrabajo, otras eran más tradicionales y solo usaban cuerdas pulsadas, guitarras, tiples, bandolas o requintos.¹⁰

5.2 CONSIDERACIONES SOBRE LA PLANTA INSTRUMENTAL DE LAS ESTUDIANTINAS

Algunos de los músicos e investigadores más importantes del país han hablado sobre el tema, según Jesús Zapata, una estudiantina está conformada por tiple, guitarra y bandola, al cual se le puede agregar lo que quiera, respetando estos tres instrumentos. León Cardona opina por su parte, que una estudiantina debe tener simplemente, bandola, tiple y guitarra. El músico pastuso Álvaro Muñoz, opina al igual que Cardona, que la estudiantina está conformada por estos tres instrumentos. Miguel Cuenca reclama también el uso de estos tres instrumentos, para conformar lo que él llama “Estudiantina pura”.

Guillermo Abadía Morales, parece tener una concepción de estudiantina más elaborada, dice que debe estar conformada por un grupo de tres a seis bandolas, dos tiples, una o dos guitarras, una flauta, ya que va con la tradición de los instrumentos de viento de los bambucos del Cauca, Huila, y el torbellino, acepta el uso del laúd, pero rechaza el uso del contrabajo, porque según él, su timbre no complementa al de los demás instrumentos.

¹⁰ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] <http://tunaemundi.com/index.php/component/content/article/7-tunaemundi-cat/373-estudiantinas-colombianas-anteriores-a-las-tunas-universitarias>

Luis Carlos Rodríguez dice que una estudiantina es un grupo de no más de 15 personas, conformado por cuerdas pulsadas, cuerdas frotadas, y una flauta. Para Hernán Restrepo Duque, una estudiantina está conformada por un grupo de cuerdas pulsadas, una flauta, un violín y un chelo ocasionalmente. Jose María Paniagua, músico y coleccionista, expresa que la estudiantina es un grupo de cámara, conformado por bandola, tiple y guitarra, donde se puede usar un contrabajo y una percusión.

La gran mayoría de estos autores no van con el uso del contrabajo en estas agrupaciones, donde esto parece ser una tendencia moderna, ya que el bordoneo de la guitarra a su punto de vista es más aceptable por no desentonar del timbre de las demás cuerdas, además cuando hacen referencia al uso de cuerdas frotadas, refieren principalmente al violín y al violonchelo.¹¹

5.3 AGRUPACIONES QUE HACEN USO DEL CONTRABAJO

Nocturnal colombiano, nace en la década de los 50s, cuando el maestro pamplonés Oriol Rangel, ingresa a trabajar a radio Santa Fé, la agrupación contaba con dos flautas, tiple, guitarra, piano, contrabajo y dos voces, el dueto hermanos Martínez.

Trio nueva Colombia, creado por el pianista y compositor Germán Darío Pérez en 1986, busca divulgar la música andina colombiana, además de buscar nuevas sonoridades a los aires de esta región, está conformado por German Darío Pérez al piano, Ricardo Pedraza en el tiple, y Mauricio Acosta en el contrabajo.

Wafa Trío, cuenta con reconocimientos a su trabajo como el “gran mono Núñez” en 1999, y primer lugar en el “hato viejo cootrafa” en el 2000, bajo la dirección del flautista Ignacio Ramos, cuenta con la presencia de Cristhian Guataquira en el

¹¹ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] Rendón, Marín Héctor. De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas Cap. Uno. <http://www.bdigital.unal.edu.co/1320/1/71695312.2009.pdf>

cuatro, en el bajo actualmente se encuentra Javier Andrés Mesa, aunque han pasado por allí los contrabajistas Julián Gómez y Mario Criales.

6. REPERTORIO

6.1 KOL NIDREI, MAX BRUCH

6.1.1 Max Bruch

FIGURA 8, Max Bruch



<https://labellezadeescuchar.blogspot.com.co/2012/02/max-bruch-concierto-para-violin.html>

Colonia, 6 de enero de 1838, Friedenau, 2 de octubre de 1920; Su padre fue inspector de policía y su madre una soprano. De pequeño Bruch ya mostró talento para la música y recibió clases. De ahí que a los 11 años ya había compuesto algunas obras que se interpretaron en público. En 1852, cuando sólo tenía 14 años, ya compuso su primera sinfonía y un cuarteto de cuerdas, lo que le valió un premio de la Fundación Mozart en Fráncfort del Meno y una beca. Al año siguiente, Bruch inició sus estudios de música en Fráncfort, que prosiguió más adelante en Leipzig. Después de cinco años terminó su formación y trabajó

durante tres años en Colonia como profesor de música. Entre 1861 y 1865 realizó numerosos viajes por Alemania, Austria, Francia y Bélgica, donde dio recitales como director de orquesta. Al final de ese periodo aceptó el cargo de director de música en Coblenza y más adelante de director de orquesta en Turingia. En 1870, Bruch se instaló en Berlín, donde volvió a trabajar como profesor de música. En enero de 1881, a los 42 años, se casó con una cantante, con la que tuvo cuatro hijos. Fue nombrado en ese mismo año director de la Orquesta Filarmónica de Liverpool, en Inglaterra, donde vivió tres años y donde escribió su obra concertante para violonchelo y orquesta Variaciones sobre el KolNidrei, basada en melodías hebreas y dedicada a la comunidad judía de la ciudad. A continuación, dirige la orquesta de la ciudad de Breslau (entonces Alemania), hasta que se hace cargo en 1891 de la dirección de la escuela de composición en Berlín. En los años siguientes, Bruch es distinguido en repetidas ocasiones. Recibe el título de profesor honoris causa por las universidades de Cambridge y de Berlín. En esta última ciudad ingresa en la academia de Bellas Artes como miembro de la dirección. En los diez últimos años de su vida, Bruch renuncia a sus cargos y se dedica por entero a la composición. Entre sus obras más importantes se encuentran sus conciertos para violín, de las que destaca por su popularidad el Concierto en sol menor. También son muy conocidas hoy en día su Fantasía escocesa, para violín y orquesta, y sus Variaciones sobre el KolNidrei, para violonchelo y orquesta. Bruch compuso otras muchas obras que fueron populares en su época, como sus tres sinfonías y otras obras orquestales, sus óperas - entre ellas especialmente Loreley - y sus obras corales. Bruch murió a los 82 años.

6.1.2 Análisis,Kolnidrei, o Kolnidre, es un canto de la liturgia judía, nombre de la declaración recitada en la sinagoga en el servicio vespertino del Yomkipur, (día de la expiación) y su nombre es tomado de las primeras palabras en arameo de la declaración.

La obra que Bruch compone tiene una forma binaria simple, dos secciones A y B, el tema A contiene un tema a y uno b, además de que inicia con una introducción, la primera sección corresponde a la oración como se hace en la liturgia judía, aunque gracias al material audiovisual que podemos encontrar en plataformas como youtube, se puede evidenciar las diferencias entre las diferentes interpretaciones, al parecer en ciertas zonas se interpreta de una manera u otra.

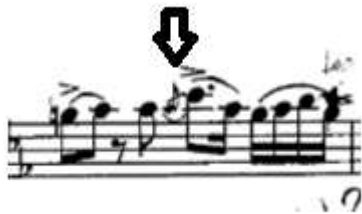
Debido a la naturaleza vocal y litúrgica de la pieza, podríamos decir que el motivo son sus primeras dos notas, debido que aquí es dónde se escucha la frase *Kolnidrei*.

FIGURA 9, Motivo de la pieza.



El glisando como elemento ornamental es de vital importancia, es usado para imitar el sonido de la voz al momento de cantar, en la pieza es indicado por Bruch, sobre todo en la sección A, ya que está es la que corresponde a la oración, en la sección B, solo lo encontramos en una ocasión.

FIGURA 10, Indicación de glisando



En esta primera parte prima el uso de las notas diatónicas a la escala, con repentinos cambios entre los modos relativos, Do menor y Mi bemol mayor, y mantiene un ambiente de calma, que solo es roto hasta el compás 41 por una escala de Mi bemol mayor en semifusas, de igual manera en el 42 y 43.

FIGURA 11, Semifusas en el compás 41



La sección B inicia contiene una indicación de *piúanimato un poco*, e inicia con un interludio de la orquesta del compás 59 al 66, ya en la tonalidad del modo paralelo, Do mayor. A su vez contiene tres temas, a, b y a', donde a comienza en el compás 67, en el compás 75, el compositor nos insinúa lo que hallaremos en el compás 79, tema b, donde mediante la variación del motivo anterior nos envuelve en una serie de modulaciones, La menor, Re menor, Re mayor.

FIGURA 12, Compás 75 y 79



Del compás 90 al 95 encontramos un tema de enlace, donde se regresa a la tonalidad de Do mayor, el tema a' comienza nuevamente como en el motivo inicial de la sección B, la pieza finaliza con un arpeggio de Do mayor, donde el último Sol tiene una fermata, una nota bastante larga. Los recursos ornamentales usados por Bruch van desde glisandos a trinos; esta pieza es de naturaleza lírica, y por ende el uso del vibrato no debe escatimarse.

6.2 EL CAMPESINO, CARLOS ROZO MANRIQUE

6.2.1 Carlos Rozo Manrique, "El Chunco Rozo" es un destacado músico y compositor nacido el 20 de septiembre de 1927 en la ciudad de Facatativá, Cundinamarca, con amplia trayectoria en diversos campos de la actividad musical,

como intérprete de varios instrumentos de cuerdas, integrante de importantes grupos musicales como el "Cuarteto Luis A. Calvo" y el "Trío Bacatá", director de agrupaciones y docente de música en diferentes instituciones del departamento de Cundinamarca.

Tiene a su haber unas 240 composiciones entre las cuales podemos citar los bambucos "Carita de cielo", "Alma bogotana", "Mis canas", "El sospechoso", "Patricia", "El campesino", "Caucaneando", los pasillos "Mi cabaña", "Atardecer bogotano", "Sandra", "El artista", "El zipaquireño, los boleros "Tú y yo", "Lejanía", "Serenata" y "Mujer", entre muchos otros.

Una buena parte de su obra como compositor ha sido grabada por diversos intérpretes, otra está en proceso de grabación y otra buena parte de ella.¹²

6.2.2 Análisis, El bambuco posee una métrica de seis octavos, este como mucha de la música colombiana tiene una forma libre por secciones, A, B, C, está escrito en la tonalidad de la menor. Se suele tocar con introducción, no escrita por el autor, sino que cada arreglista o agrupación decide.

El motivo inicial de la pieza está estructurado en un salto de quinta, desde el quinto grado hasta el segundo, que luego desciende hasta la tónica, Mi, Si, La.

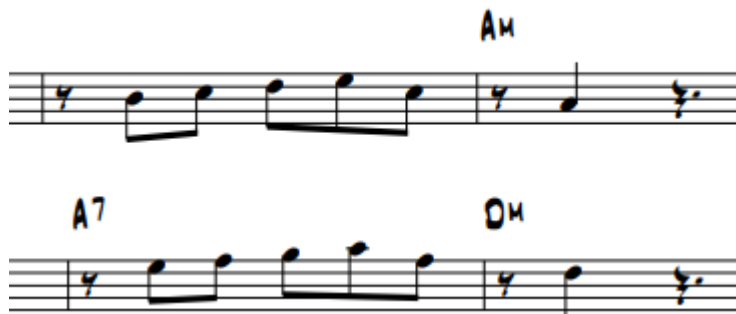
Figura 13, Motivo, compás 1



¹² Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] <http://www.oocities.org/nashville/opry/3107/chunco.html>

Este a su vez es sonado en función de otras funciones armónicas, como en el compás 4 y 5, además del 8 y 9. La pieza se caracteriza por hacer uso de la secuencia, el mismo motivo es llevado a otras alturas, un claro ejemplo es el compás 6 y el 10.

Figura 14, Secuencia del compás 6 y 10.



La sección B inicia en la segunda casilla ubicada en el compás 17, y finaliza, después de repetir, en el compás 35, esta sección a diferencia de la anterior se caracteriza por el uso de notas cromáticas.

Figura 15, Cromatismos usados



La sección finaliza con un puente que la une a la tercera parte, un bordoneo de la guitarra y que tiene como función confirmar la modulación, y reposar sobre la tonalidad de la mayor.

Figura 16, Puente entre B y C.



La, sección C hace igual uso de la secuencia, como se puede observar a lo largo de la pieza, a diferencia de la anterior vuelve a la estabilidad de las notas diatónicas, su progresión armónica no sale de lo común, I, IV, V, con sus respectivas sustituciones, además del uso de progresiones por cuartas, para adornar la progresión I, V, I, donde el uso de iii, VI, ii, V, I, enriquece y lo hace más llamativo al oído.

La pieza finaliza con una coda, que suele ser interpretada al unísono, o en octavas, donde solo al final las diferentes voces reposan sobre el acorde de La mayor.

Figura 17, Coda.



6.3 LA CABAÑA, EMILIO MURILLO

6.3.1 Emilio Murillo, Nacido en Bogotá en 1880 y fallecido allí mismo a sus 62 años en 1942, Murillo fue uno de los primeros músicos colombianos conscientes de la importancia de las grabaciones. Después de un primer viaje a Nueva York en

1907 en el que intentó infructuosamente dejar sus temas registrados en discos, tres años después, en 1910, logró grabar discos de piano solo y varios más como director invitado de la célebre Lira Antioqueña. Luego repetiría la hazaña en 1917.

Célebres composiciones como "El guatecano", "El trapiche", "Canoíta", "Rumichaca", "Hilos de plata" y "Margaritas" hicieron parte de su creación como compositor. Tras varios viajes a los Estados Unidos y a Europa llevando la música consigo, en sus últimos años mantuvo una enconada polémica con Guillermo Uribe Holguín, Gonzalo Vidal y otros defensores de la música clásica y de la academia. Murillo, que esgrimía las banderas de la música popular por encima de todo, fue llamado a raíz de eso "el Apóstol de la Música Nacional".¹³

6.3.2 Análisis, Originalmente poema del nacido en Chiquinquirá, Julio Flórez, la cabaña más tarde sería musicalizado, por el apóstol de la música nacional, Emilio Murillo Chapul, quién lo haría en forma de danza.

Escrita en un compás de dos cuartos, y en la tonalidad de Re menor, posee una forma binaria simple, con una introducción de ocho compases donde el piano, expone el tema de la sección A. Como es común en la música colombiana, posee dos periodos de 16 compases cada uno, y una coda de seis compases.

Durante toda la pieza el acompañamiento de la danza se presenta con un ritmo muy cerrado, solo interrumpido por una serie de respuestas a la melodía principal.

Figura 18, Ritmo de danza.



¹³ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] <https://www.radionacional.co/noticia/emilio-murillo/emilio-murillo-75-anos-sin-apostol-de-la-musica-nacional>

Tabla 1, Forma.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A	SECCIÓN B	CODA
Introducción en Re menor	Compás 9 al 24	Compás 25 a 40	Coda, compás 41 a 46

6.4 WILLOW WEEP FOR ME, ANN ROSENBLATT

Ann Rosenblatt nace un 25 de diciembre de 1905 y fallece un 25 de diciembre de 1993, más conocida como Ann Ronell, fue una compositora y letrista estadounidense. Su composición más conocida es Willowweepfor me (1932), un estándar de jazz.

Aunque la mayor parte de sus obras las realizó en Hollywood, donde se trasladó en 1933 para trabajar para Walt Disney Estudios, también compuso para el ballet y musicales, incluyendo Count me in, estrenado en Broadway en 1942. Participó en las bandas sonoras de películas como Babes in Toyland (1934) de Laurel y Hardy, Down to their Last Yacht (1935), The River so Blue (1938), Blockade (1938) Algiers (1938), The Story of G.I. Joe (1945), One Touch of Venus (1948), Amor en conserva (1949) de los Hermanos Marx, Main Street to Broadway (1953) y Meeting at a Far Meridian (1964).¹⁴

Willowweepfor me es una balada en la tonalidad de Sol mayor, posee una forma A, A, B, A muy común entre los estándares de jazz.

Tabla 2, Forma AABA, verso, verso, puente, verso.

VERSE	VERSE	BRIDGE	VERSE
A	A	B	A

¹⁴ Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017] https://es.wikipedia.org/wiki/Ann_Ronell

Este tema será interpretado con el contrabajo como único instrumento solista, puesto tocará la introducción, le melodía, y hará el solo. Como es común en esta música, el ritmo de swing estará presente en los pasajes con semicorcheas, ya que, siendo un tempo lento, resulta poco interesante el swing en las corcheas como es habitual. La transcripción es la del solo hecho por el gran contrabajista Oscar Pettiford.

6.5 IT DON'T MEAN A THING, EDWARD KENNEDY "DUKE" ELLINGTON

Duke Ellington nace un 29 de abril de 1899, 24 de mayo 1974 fue un compositor, pianista, y líder de una big band, lo que lo llevó a una carrera que abarcó más de cincuenta años, desde 1923 hasta su muerte.

Nacido en Washington D. C., a partir de mediados de los años veinte vivió en la ciudad de Nueva York, y ganó un perfil nacional a través de sus apariciones con la orquesta en el Cotton Club, en Harlem. En la década de los años treinta, su orquesta salió de gira a Europa. Aunque es considerado una figura fundamental en la historia del jazz, Ellington abraza la frase "más allá de la categoría" como un principio liberador, y se refiere a su música como parte de la categoría general Música estadounidense, más que de un género como el jazz.

Algunos de los miembros de su orquesta, como el saxofonista Johnny Hodges, son considerados parte de los mejores músicos de jazz. Ellington los unió en la más conocida unidad orquestal en la historia del jazz. Algunos miembros se quedaron en la orquesta por varias décadas. Siendo un maestro en escribir miniaturas para el formato de grabación de tres minutos a 78 rpm (revoluciones por minuto), Ellington a menudo componía específicamente para mostrar el estilo y habilidades individuales de sus músicos.

A menudo colaborando con otros, Ellington escribió más de mil composiciones; su extenso cuerpo de trabajo es el legado personal grabado de jazz más extenso,

con muchas de sus obras convirtiéndose en standards (canción de popularidad establecida). También grabó canciones escritas por sus compañeros de banda, por ejemplo "Caravan" y "Perdido" de Juan Tizol, lo que dio un tinte español a la big band de jazz. Después de 1941, colaboró con el compositor, arreglista y pianista Billy Strayhorn, a quien llamó su compañero de escritura y arreglo. Con Strayhorn, compuso muchas composiciones extendidas, o suites, así como pequeñas piezas adicionales. Seguido de una presentación en el Newport Jazz Festival, en julio de 1956, Ellington y su orquesta disfrutaron de un gran renacimiento de su carrera, y se embarcaron en giras mundiales. Ellington grabó para la mayoría de las compañías discográficas estadounidenses de su era, actuó en varias películas, compuso para varios filmes también, así como musicales.

Debido a su inventivo uso de la orquesta, o big band, y gracias a su elocuencia y carisma, se considera que Ellington elevó la percepción del jazz a una forma de arte a la par con otros géneros musicales más tradicionales. Su reputación continuó en ascenso después de su muerte, y se le entregó un Premio Pulitzer especial por su música en 1999.¹⁵

Itdon't mean a thing presenta una estructura formal ternaria, A,A,B,A, es un standard muy interpretado, que pertenece a la era del swing y que debido a ser vocal se suele cambiar muchas veces de tonalidad, este tema será interpretado con el típico trio de jazz, piano contrabajo y batería, y se pretende mostrar la interacción y el dialogo característico de los instrumentos en este tipo de musica

¹⁵Fuente [En línea] [Citado en octubre de 2017]
https://es.wikipedia.org/wiki/Duke_Ellington

7. CONCLUSIONES

Este trabajo arroja como conclusión, principalmente, que el contrabajo es y siempre ha sido un instrumento con demasiada importancia en cualquier formato instrumental, y que gracias a su proceso de evolución y desarrollo, adquirió un gran número de características que lo han hecho ganarse su puesto a pulso, un sonido que puede ser tanto dulce y suave, como potente y agresivo, que hacen muy fácil la mixtura de su sonido con el de otros como las voces, las cuerdas pulsadas y frotadas, además de las maderas, siendo el instrumento de función bajo predilecto para acompañar este tipo de ensambles.

El ejercicio de escucha es muy importante para adquirir un claro conocimiento del lenguaje de cada estilo y género musical, así como con el aprendizaje de un idioma, por ejemplo, de igual manera la investigación y el trabajo documental ayuda al músico a tener plena conciencia de todos los elementos que debe tener en cuenta para llegar a una certera interpretación, análisis, estudio de ornamentos, técnica adecuada dependiendo del estilo, historia.

El montaje de un recital es una labor de gran peso y responsabilidad, exige lo mejor del músico y de sus acompañantes.

BIBLIOGRAFÍA

ALMERA, Francisco Javier. El contrabajo a través de la historia, [En línea] [10 agosto de 2017] disponible en: <https://sb34864868412b1e7.jimcontent.com/download/version/1425921233/module/6082087461/name/Francisco%20Javier%20Almenara%20-%20STORIA%20DEL%20CONTRABBASSO.pdf>

KÜHN, Clemens. Tratado de la forma musical, [En línea] [14 agosto de 2017] disponible en: <https://es.scribd.com/doc/196500894/Tratado-de-la-forma-Musical-Clemens-Kuhn-pdf>

MARÍN, Héctor Rendón. De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940, 1980, [En línea] [16 agosto de 2017] disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/1320/1/71695312.2009.pdf>

MARTÍNEZ, José. El jazz, origen y evolución, [En línea] [16 agosto de 2017] disponible en: <https://lamadejadelavida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucionic3b3n.pdf>

TOLOSA, Laura Camila; Rodríguez, Ricardo Andrés. Estudiantinas de aquí y allá [En línea] [17 agosto de 2107] disponible en: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/xmlui/bitstream/handle/123456789/1522/TE-11046.pdf?sequence=1>

ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales [En línea] [30 agosto de 2017] disponible en:<https://es.scribd.com/doc/316979502/Curso-de-Formas-Musicales-Joaquin-Zamacois-pdf>

ANEXOS

Anexo A, KolNidrei.

KOL NIDREI

Transcribed and edited by STUART SANKEY

BASS

MAX BRUCH, Op. 47
(1858-1920)

Adagio ma non troppo

11 *p* *adrenal.*

12 *pp* *f*

13 *p* *pp*

14 *f* *pp*

15 *p* *pp*

16 *f* *pp*

17 *f* *pp*

18 *f* *pp*

19 *f* *pp*

20 *f* *pp*

21 *f* *pp*

22 *f* *pp*

23 *f* *pp*

24 *f* *pp*

25 *f* *pp*

26 *f* *pp*

27 *f* *pp*

28 *f* *pp*

29 *f* *pp*

30 *f* *pp*

31 *f* *pp*

32 *f* *pp*

33 *f* *pp*

34 *f* *pp*

35 *f* *pp*

36 *f* *pp*

37 *f* *pp*

38 *f* *pp*

39 *f* *pp*

40 *f* *pp*

41 *f* *pp*

42 *f* *pp*

43 *f* *pp*

44 *f* *pp*

45 *f* *pp*

46 *f* *pp*

47 *f* *pp*

48 *f* *pp*

49 *f* *pp*

50 *f* *pp*

51 *f* *pp*

52 *f* *pp*

53 *f* *pp*

54 *f* *pp*

55 *f* *pp*

56 *f* *pp*

57 *f* *pp*

58 *f* *pp*

59 *f* *pp*

60 *f* *pp*

61 *f* *pp*

62 *f* *pp*

63 *f* *pp*

64 *f* *pp*

65 *f* *pp*

66 *f* *pp*

67 *f* *pp*

68 *f* *pp*

69 *f* *pp*

70 *f* *pp*

71 *f* *pp*

72 *f* *pp*

73 *f* *pp*

74 *f* *pp*

75 *f* *pp*

76 *f* *pp*

77 *f* *pp*

78 *f* *pp*

79 *f* *pp*

80 *f* *pp*

81 *f* *pp*

82 *f* *pp*

83 *f* *pp*

84 *f* *pp*

85 *f* *pp*

86 *f* *pp*

87 *f* *pp*

88 *f* *pp*

89 *f* *pp*

90 *f* *pp*

91 *f* *pp*

92 *f* *pp*

93 *f* *pp*

94 *f* *pp*

95 *f* *pp*

96 *f* *pp*

97 *f* *pp*

98 *f* *pp*

99 *f* *pp*

100 *f* *pp*

101 *f* *pp*

102 *f* *pp*

103 *f* *pp*

104 *f* *pp*

105 *f* *pp*

106 *f* *pp*

107 *f* *pp*

108 *f* *pp*

109 *f* *pp*

110 *f* *pp*

111 *f* *pp*

112 *f* *pp*

113 *f* *pp*

114 *f* *pp*

115 *f* *pp*

116 *f* *pp*

117 *f* *pp*

118 *f* *pp*

119 *f* *pp*

120 *f* *pp*

121 *f* *pp*

122 *f* *pp*

123 *f* *pp*

124 *f* *pp*

125 *f* *pp*

126 *f* *pp*

127 *f* *pp*

128 *f* *pp*

129 *f* *pp*

130 *f* *pp*

131 *f* *pp*

132 *f* *pp*

133 *f* *pp*

134 *f* *pp*

135 *f* *pp*

136 *f* *pp*

137 *f* *pp*

138 *f* *pp*

139 *f* *pp*

140 *f* *pp*

141 *f* *pp*

142 *f* *pp*

143 *f* *pp*

144 *f* *pp*

145 *f* *pp*

146 *f* *pp*

147 *f* *pp*

148 *f* *pp*

149 *f* *pp*

150 *f* *pp*

151 *f* *pp*

152 *f* *pp*

153 *f* *pp*

154 *f* *pp*

155 *f* *pp*

156 *f* *pp*

157 *f* *pp*

158 *f* *pp*

159 *f* *pp*

160 *f* *pp*

161 *f* *pp*

162 *f* *pp*

163 *f* *pp*

164 *f* *pp*

165 *f* *pp*

166 *f* *pp*

167 *f* *pp*

168 *f* *pp*

169 *f* *pp*

170 *f* *pp*

171 *f* *pp*

172 *f* *pp*

173 *f* *pp*

174 *f* *pp*

175 *f* *pp*

176 *f* *pp*

177 *f* *pp*

178 *f* *pp*

179 *f* *pp*

180 *f* *pp*

181 *f* *pp*

182 *f* *pp*

183 *f* *pp*

184 *f* *pp*

185 *f* *pp*

186 *f* *pp*

187 *f* *pp*

188 *f* *pp*

189 *f* *pp*

190 *f* *pp*

191 *f* *pp*

192 *f* *pp*

193 *f* *pp*

194 *f* *pp*

195 *f* *pp*

196 *f* *pp*

197 *f* *pp*

198 *f* *pp*

199 *f* *pp*

200 *f* *pp*

201 *f* *pp*

202 *f* *pp*

203 *f* *pp*

204 *f* *pp*

205 *f* *pp*

206 *f* *pp*

207 *f* *pp*

208 *f* *pp*

209 *f* *pp*

210 *f* *pp*

211 *f* *pp*

212 *f* *pp*

213 *f* *pp*

214 *f* *pp*

215 *f* *pp*

216 *f* *pp*

217 *f* *pp*

218 *f* *pp*

219 *f* *pp*

220 *f* *pp*

221 *f* *pp*

222 *f* *pp*

223 *f* *pp*

224 *f* *pp*

225 *f* *pp*

226 *f* *pp*

227 *f* *pp*

228 *f* *pp*

229 *f* *pp*

230 *f* *pp*

231 *f* *pp*

232 *f* *pp*

233 *f* *pp*

234 *f* *pp*

235 *f* *pp*

236 *f* *pp*

237 *f* *pp*

238 *f* *pp*

239 *f* *pp*

240 *f* *pp*

241 *f* *pp*

242 *f* *pp*

243 *f* *pp*

244 *f* *pp*

245 *f* *pp*

246 *f* *pp*

247 *f* *pp*

248 *f* *pp*

249 *f* *pp*

250 *f* *pp*

251 *f* *pp*

252 *f* *pp*

253 *f* *pp*

254 *f* *pp*

255 *f* *pp*

256 *f* *pp*

257 *f* *pp*

258 *f* *pp*

259 *f* *pp*

260 *f* *pp*

261 *f* *pp*

262 *f* *pp*

263 *f* *pp*

264 *f* *pp*

265 *f* *pp*

266 *f* *pp*

267 *f* *pp*

268 *f* *pp*

269 *f* *pp*

270 *f* *pp*

271 *f* *pp*

272 *f* *pp*

273 *f* *pp*

274 *f* *pp*

275 *f* *pp*

276 *f* *pp*

277 *f* *pp*

278 *f* *pp*

279 *f* *pp*

280 *f* *pp*

281 *f* *pp*

282 *f* *pp*

283 *f* *pp*

284 *f* *pp*

285 *f* *pp*

286 *f* *pp*

287 *f* *pp*

288 *f* *pp*

289 *f* *pp*

290 *f* *pp*

291 *f* *pp*

292 *f* *pp*

293 *f* *pp*

294 *f* *pp*

295 *f* *pp*

296 *f* *pp*

297 *f* *pp*

298 *f* *pp*

299 *f* *pp*

300 *f* *pp*

301 *f* *pp*

302 *f* *pp*

303 *f* *pp*

304 *f* *pp*

305 *f* *pp*

306 *f* *pp*

307 *f* *pp*

308 *f* *pp*

309 *f* *pp*

310 *f* *pp*

311 *f* *pp*

312 *f* *pp*

313 *f* *pp*

314 *f* *pp*

315 *f* *pp*

316 *f* *pp*

317 *f* *pp*

318 *f* *pp*

319 *f* *pp*

320 *f* *pp*

321 *f* *pp*

322 *f* *pp*

323 *f* *pp*

324 *f* *pp*

325 *f* *pp*

326 *f* *pp*

327 *f* *pp*

328 *f* *pp*

329 *f* *pp*

330 *f* *pp*

331 *f* *pp*

332 *f* *pp*

333 *f* *pp*

334 *f* *pp*

335 *f* *pp*

336 *f* *pp*

337 *f* *pp*

338 *f* *pp*

339 *f* *pp*

340 *f* *pp*

341 *f* *pp*

342 *f* *pp*

343 *f* *pp*

344 *f* *pp*

345 *f* *pp*

346 *f* *pp*

347 *f* *pp*

348 *f* *pp*

349 *f* *pp*

350 *f* *pp*

351 *f* *pp*

352 *f* *pp*

353 *f* *pp*

354 *f* *pp*

355 *f* *pp*

356 *f* *pp*

357 *f* *pp*

358 *f* *pp*

359 *f* *pp*

360 *f* *pp*

361 *f* *pp*

362 *f* *pp*

363 *f* *pp*

364 *f* *pp*

365 *f* *pp*

366 *f* *pp*

367 *f* *pp*

368 *f* *pp*

369 *f* *pp*

370 *f* *pp*

371 *f* *pp*

372 *f* *pp*

373 *f* *pp*

374 *f* *pp*

375 *f* *pp*

376 *f* *pp*

377 *f* *pp*

378 *f* *pp*

379 *f* *pp*

380 *f* *pp*

381 *f* *pp*

382 *f* *pp*

383 *f* *pp*

384 *f* *pp*

385 *f* *pp*

386 *f* *pp*

387 *f* *pp*

388 *f* *pp*

389 *f* *pp*

390 *f* *pp*

391 *f* *pp*

392 *f* *pp*

393 *f* *pp*

394 *f* *pp*

395 *f* *pp*

396 *f* *pp*

397 *f* *pp*

398 *f* *pp*

399 *f* *pp*

400 *f* *pp*

401 *f* *pp*

402 *f* *pp*

403 *f* *pp*

404 *f* *pp*

405 *f* *pp*

406 *f* *pp*

407 *f* *pp*

408 *f* *pp*

409 *f* *pp*

410 *f* *pp*

411 *f* *pp*

412 *f* *pp*

413 *f* *pp*

414 *f* *pp*

415 *f* *pp*

416 *f* *pp*

417 *f* *pp*

418 *f* *pp*

419 *f* *pp*

420 *f* *pp*

421 *f* *pp*

422 *f* *pp*

423 *f* *pp*

424 *f* *pp*

425 *f* *pp*

426 *f* *pp*

427 *f* *pp*

428 *f* *pp*

429 *f* *pp*

430 *f* *pp*

431 *f* *pp*

432 *f* *pp*

433 *f* *pp*

434 *f* *pp*

435 *f* *pp*

436 *f* *pp*

437 *f* *pp*

438 *f* *pp*

439 *f* *pp*

440 *f* *pp*

441 *f* *pp*

442 *f* *pp*

443 *f* *pp*

444 *f* *pp*

445 *f* *pp*

446 *f* *pp*

447 *f* *pp*

448 *f* *pp*

449 *f* *pp*

450 *f* *pp*

451 *f* *pp*

452 *f* *pp*

453 *f* *pp*

454 *f* *pp*

455 *f* *pp*

456 *f* *pp*

457 *f* *pp*

458 *f* *pp*

459 *f* *pp*

460 *f* *pp*

461 *f* *pp*

462 *f* *pp*

463 *f* *pp*

464 *f* *pp*

465 *f* *pp*

466 *f* *pp*

467 *f* *pp*

468 *f* *pp*

469 *f* *pp*

470 *f* *pp*

471 *f* *pp*

472 *f* *pp*

473 *f* *pp*

474 *f* *pp*

475 *f* *pp*

476 *f* *pp*

477 *f* *pp*

478 *f* *pp*

479 *f* *pp*

480 *f* *pp*

481 *f* *pp*

482 *f* *pp*

483 *f* *pp*

484 *f* *pp*

485 *f* *pp*

486 *f* *pp*

487 *f* *pp*

488 *f* *pp*

489 *f* *pp*

490 *f* *pp*

491 *f* *pp*

492 *f* *pp*

493 *f* *pp*

494 *f* *pp*

495 *f* *pp*

496 *f* *pp*

497 *f* *pp*

498 *f* *pp*

499 *f* *pp*

500 *f* *pp*

501 *f* *pp*

502 *f* *pp*

503 *f* *pp*

504 *f* *pp*

505 *f* *pp*

506 *f* *pp*

507 *f* *pp*

508 *f* *pp*

509 *f* *pp*

510 *f* *pp*

511 *f* *pp*

512 *f* *pp*

513 *f* *pp*

514 *f* *pp*

515 *f* *pp*

516 *f* *pp*

517 *f* *pp*

518 *f* *pp*

519 *f* *pp*

520 *f* *pp*

521 *f* *pp*

522 *f* *pp*

523 *f* *pp*

524 *f* *pp*

525 *f* *pp*

526 *f* *pp*

527 *f* *pp*

528 *f* *pp*

529 *f* *pp*

530 *f* *pp*

531 *f* *pp*

532 *f* *pp*

533 *f* *pp*

534 *f* *pp*

535 *f* *pp*

536 *f* *pp*

537 *f* *pp*

538 *f* *pp*

539 *f* *pp*

540 *f* *pp*

541 *f* *pp*

542 *f* *pp*

543 *f* *pp*

544 *f* *pp*

545 *f* *pp*

546 *f* *pp*

547 *f* *pp*

548 *f* *pp*

549 *f* *pp*

550 *f* *pp*

551 *f* *pp*

552 *f* *pp*

553 *f* *pp*

554 *f* *pp*

555 *f* *pp*

556 *f* *pp*

557 *f* *pp*

558 *f* *pp*

559 *f* *pp*

560 *f* *pp*

561 *f* *pp*

562 *f* *pp*

563 *f* *pp*

564 *f* *pp*

565 *f* *pp*

566 *f* *pp*

567 *f* *pp*

568 *f* *pp*

569 *f* *pp*

570 *f* *pp*

571 *f* *pp*

572 *f* *pp*

573 *f* *pp*

574 *f* *pp*

575 *f* *pp*

576 *f* *pp*

577 *f* *pp*

578 *f* *pp*

579 *f* *pp*

580 *f* *pp*

581 *f* *pp*

582 *f* *pp*

583 *f* *pp*

584 *f* *pp*

585 *f* *pp*

586 *f* *pp*

587 *f* *pp*

588 *f* *pp*

589 *f* *pp*

590 *f* *pp*

591 *f* *pp*

592 *f* *pp*

593 *f* *pp*

594 *f* *pp*

595 *f* *pp*

596 *f* *pp*

597 *f* *pp*

598 *f* *pp*

599 *f* *pp*

600 *f* *pp*

601 *f* *pp*

602 *f* *pp*

603 *f* *pp*

604 *f* *pp*

605 *f* *pp*

606 *f* *pp*

607 *f* *pp*

608 *f* *pp*

609 *f* *pp*

610 *f* *pp*

611 *f* *pp*

612 *f* *pp*

613 *f* *pp*

614 *f* *pp*

615 *f* *pp*

616 *f* *pp*

617 *f* *pp*

61

Più animato un poco

111 112 113 114 115 116 117 118 119 120

MOVEDI

Anexo B, Acompañamiento de piano.

KOL NIDREI

Max Bruch, Op. 47

The musical score for the piano accompaniment of 'Kol Nidrei' by Max Bruch, Op. 47, is presented in four systems. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system features a series of chords with a *dim* (diminuendo) marking. The third system continues with chords and a *dim* marking. The fourth system starts with a piano (*pp*) dynamic, followed by a *cresc.* (crescendo) marking, then a piano (*p*) dynamic, and finally a *pp legato* marking.

2
20

Musical score for measures 20-21. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. Measure 20 features a bass line with a sixteenth-note pattern and a grand staff with chords and a melodic line. Measure 21 continues the bass line and grand staff with various dynamics and articulations.

21

Musical score for measures 22-23. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff, and a bass staff. Measure 22 shows a complex bass line and grand staff with a piano (*p*) dynamic. Measure 23 continues with a piano (*p*) dynamic and includes accents (*acc*) in the grand staff.

22

Musical score for measures 24-25. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff, and a bass staff. Measure 24 features a bass line with a sixteenth-note pattern and a grand staff with chords. Measure 25 continues with a grand staff featuring a piano (*pp*) dynamic and a bass staff with a sixteenth-note pattern.

23

Musical score for measures 26-27. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff, and a bass staff. Measure 26 features a bass line with a sixteenth-note pattern and a grand staff with chords. Measure 27 continues with a grand staff featuring a piano (*p*) dynamic and a bass staff with a sixteenth-note pattern.

This musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 11 shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with chords and a bass line. Measure 12 features a more active bass line with sixteenth notes and a piano accompaniment with chords. Measure 13 includes a piano trill in the vocal line and a piano accompaniment with sustained chords and a bass line. The piano part includes markings for 'trill' and 'hair'.

This musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measure numbers 4, 17, 30, and 37 are indicated at the beginning of each system.

- System 1 (Measures 4-16):** The vocal line features a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment includes chords and a bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 10.
- System 2 (Measures 17-29):** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a more active bass line. A dynamic marking of *ppmolto* (pianissimo molto) is present in measure 25.
- System 3 (Measures 30-36):** The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a more active bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 32.
- System 4 (Measures 37-40):** The vocal line concludes with a melodic line. The piano accompaniment features a more active bass line. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in measure 39.

39

41

42

43

50

6

Musical score for measures 67-68. Measure 67 features a bass line with a half note G2 and a whole note F2. The piano accompaniment consists of a right hand with a sixteenth-note ascending scale (G4-A4-B4-C5) and a left hand with a sixteenth-note descending scale (G4-F4-E4-D4). Measure 68 continues with a bass line of a half note G2 and a whole note F2. The piano accompaniment has a right hand with a sixteenth-note descending scale (C5-B4-A4-G4) and a left hand with a sixteenth-note ascending scale (G4-F4-E4-D4).

Musical score for measures 69-70. Measure 69 has a bass line with a half note G2 and a whole note F2. The piano accompaniment features a right hand with a sixteenth-note ascending scale (G4-A4-B4-C5) and a left hand with a sixteenth-note descending scale (G4-F4-E4-D4). Measure 70 has a bass line with a half note G2 and a whole note F2. The piano accompaniment has a right hand with a sixteenth-note descending scale (C5-B4-A4-G4) and a left hand with a sixteenth-note ascending scale (G4-F4-E4-D4).

Musical score for measures 71-72. Measure 71 has a bass line with a half note G2 and a whole note F2. The piano accompaniment features a right hand with a sixteenth-note ascending scale (G4-A4-B4-C5) and a left hand with a sixteenth-note descending scale (G4-F4-E4-D4). Measure 72 has a bass line with a half note G2 and a whole note F2. The piano accompaniment has a right hand with a sixteenth-note descending scale (C5-B4-A4-G4) and a left hand with a sixteenth-note ascending scale (G4-F4-E4-D4).

71

Musical score for measures 71-72. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. Measure 71 features a melodic line in the top bass staff, a piano accompaniment in the grand staff, and a bass line in the bottom bass staff. Measure 72 continues the melodic and accompanimental patterns.

71

Musical score for measures 71-72. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. Measure 71 features a melodic line in the top bass staff, a piano accompaniment in the grand staff, and a bass line in the bottom bass staff. Measure 72 continues the melodic and accompanimental patterns.

77

Musical score for measures 77-78. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. Measure 77 features a melodic line in the top bass staff, a piano accompaniment in the grand staff, and a bass line in the bottom bass staff. Measure 78 continues the melodic and accompanimental patterns.

79

Musical score for measures 79-80. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a bass staff at the bottom. Measure 79 features a melodic line in the top bass staff, a piano accompaniment in the grand staff, and a bass line in the bottom bass staff. Measure 80 continues the melodic and accompanimental patterns.

8

81

82

83

84

85

86

87

dolce

pp

ppp

mf

The image shows a page of musical notation for piano, numbered 8. It contains four systems of music, each with a bass staff and a grand staff (treble and bass staves). The first system (measures 81-82) features a complex bass line with sixteenth-note patterns and a grand staff with chords and a *dolce* marking. The second system (measures 83-84) continues the bass line and has a *pp* marking in the grand staff. The third system (measures 85-86) shows a similar bass line and grand staff. The fourth system (measures 87) includes a *ppp* marking, a *mf* marking, and a fermata over the final measure. The page number 8 is located at the top left.

80

80

pp legato

83

84

84

ritardi

87

88

88

pp

91

191

Musical score for measures 191-194. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. Measure 191 features a melodic line in the top bass staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 192 continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. Measures 193 and 194 show further development of the melodic and harmonic material.

201

Musical score for measures 201-204. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. Measure 201 features a melodic line in the top bass staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 202 continues the melodic line with a piano (*pp*) dynamic marking. Measures 203 and 204 show further development of the melodic and harmonic material.

209

Musical score for measures 209-212. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. Measure 209 features a melodic line in the top bass staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 210 continues the melodic line with a piano (*ppp*) dynamic marking. Measures 211 and 212 show further development of the melodic and harmonic material, ending with a double bar line and a *rit.* marking.

Anexo C, El campesino.

Score

EL CAMPESINO

"BAMBUCO"

Efrain Orozco
José Luis Gelvis Martínez

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Double Bass, Mandolin, Steel Guitar, and Guitar. The second system includes staves for D.B., Mdn., and Gtr. The music is in 6/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

13

D.B.

Mdn.

Gtr.

19

D.B.

Mdn.

Gtr.

EL CAMPESINO

3

24

D.B.

Mdn.

Gtr.

p

30

D.B.

Mdn.

Gtr.

1.

2.

33

D.B.

Mdn.

Gtr.

41

D.B.

Mdn.

Gtr.

EL CAMPESINO

5

The image displays a musical score for the piece "EL CAMPESINO", page 5. The score is arranged in three systems, each containing three staves: D.B. (Double Bass), Mdn. (Mandolin), and Gtr. (Guitar). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first system covers measures 47 to 52. In measure 47, the D.B. and Mdn. parts begin with a half note G3, while the Gtr. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system covers measures 53 to 58. In measure 53, the D.B. part has a half note G3, the Mdn. part has a half note G3, and the Gtr. part continues its accompaniment. The score concludes with a double bar line at the end of measure 58.

59

D.B.

Mdn.

Gtr.

65

D.B.

Mdn.

Gtr.

1.

2.

EL CAMPESINO

7

The image shows a musical score for the piece "EL CAMPESINO" on page 7. The score is arranged in three staves: D.B. (Double Bass), Mdn. (Mandolin), and Gtr. (Guitar). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The music begins at measure 70. The D.B. staff uses a bass clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Mdn. and Gtr. staves use treble clefs and contain similar melodic lines. The piece concludes with a final chord in all three staves.

Anexo D, La cabaña.

Score

LA CABAÑA

"DANZA"

Letra: Julio Flórez
Música: Emilio Murillo

The musical score is presented in three systems, each with two staves. The first system is labeled 'Double Bass' and 'Piano'. The second system is labeled 'D.B.' and 'Pno.'. The third system is also labeled 'D.B.' and 'Pno.'. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The first system shows the initial five measures. The second system starts at measure 6 and continues to measure 12. The third system starts at measure 13 and continues to measure 19. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes, while the double bass part provides a steady bass line.

D.B. ²⁰

Pno.

Detailed description: This system contains measures 20 through 26. The D.B. part (top staff) begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The Pno. part (bottom two staves) consists of a right-hand staff with chords and a left-hand staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 24 includes a key signature change to two sharps (F# and C#).

D.B. ²⁷

Pno.

Detailed description: This system contains measures 27 through 33. The D.B. part (top staff) continues the melodic line with a treble clef and a key signature of two sharps. The Pno. part (bottom two staves) features a more complex accompaniment with chords and eighth-note patterns. A dynamic marking of *m* (mezzo) is present in measure 30.

D.B. ³⁴

Pno.

Detailed description: This system contains measures 34 through 40. The D.B. part (top staff) continues the melodic line with a treble clef and a key signature of two sharps. The Pno. part (bottom two staves) features a complex accompaniment with chords and eighth-note patterns.

LA CABAÑA

3

The musical score for 'LA CABAÑA' consists of two staves: D.B. (Double Bass) and Pno. (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 41. The D.B. staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the fourth measure. The Pno. staff provides harmonic support with chords and a bass line, also featuring a triplet in the fourth measure. A 'Da capo' instruction is placed above the final measure of the D.B. staff, indicating a repeat of the section.

Willow Weep For Me

Ann Ronell

Med. Ballad **A**

Willow weep for me, willow weep for me, bend your branches green, a-king the stream.
 Gone my lov-er's dream, love-ly serenade dream, / Go and left me here, to weep for you
 that runs to sea, / is - so the stream, / Lis - ten to my plea, / Sad as I can be.
 Is - ten willow and weep for me, / hear me willow

Whis-per to the wind and say that love has stirred, to leave my heart a - break-ing and
 mak-ing a moan. Mur-mur to the night to hide her star-ry light. So
 none will find me sigh-ing and cry-ing all - lone. Oh,

weep-ing willow tree, weep in sym-pa-thy, bend your branch-es down, a - long the ground
 and cov-er me, When the sha-dows fall, bend oh willow and weep for me.

3rd & 4th bars of letters **B** & **C** may also be played:

Anexo F, Itdon't mean a thing.

The Ellington band played the song continuously over the years.
 Recorded by Ella Fitzgerald in '57, '67, '74.

IT DON'T MEAN A THING

(If It Ain't Got That Swing)

Duke Ellington & Irving Mills
(c) 1932

11 It don't mean a thing if it ain't got that swing,
 it don't mean a thing, all you got to do is swing.

12 Doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah,
 doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah,

13 doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah,
 doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah.

14 makes no dif-fer-ence if it's sweet or hot, just
 give that rhy-thm ev-ry-thing you got. It

15 don't mean a thing if it ain't got that swing,
 doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah, doo wah. **END**