

INFORME FINAL DE GRADO
ANÁLISIS DEL REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO

JONATHAN LÓPEZ HIGUERA

ID. U00034772

Asesores de trabajo

Maestro Álvaro Martín Gómez Acevedo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MÚSICA

ÉNFASIS EN INSTRUMENTO – CONTRABAJO

BUCARAMANGA

2011

TABLA DE CONTENIDOS

1	TABLA DE ILUSTRACIONES	4
2	OBJETIVOS	8
2.1	OBJETIVO GENERAL	8
2.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	8
3	CONCIERTO PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA EN A MAYOR DE DOMÉNICO DRAGONETTI.	9
3.1	MARCO HISTÓRICO	9
3.1.1	BIOGRAFÍA DE DOMENICO CARLO MARÍA DRAGONETTI	9
3.1.2	EL ROMANTICISMO, ELEMENTO OMNIPRESENTE EN LA CULTURA EUROPEA DE CAMBIO DE SIGLO. (XVIII-XIX)	10
3.1.3	LA MÚSICA DE CAMBIO DE SIGLO, VISIÓN ROMÁNTICA DEL CLASICISMO MUSICAL.	11
3.1.4	CARACTERÍSTICAS DEL ESTILO CLÁSICO.	12
3.2	ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DEL CONCIERTO PARA CONTRABAJO EN LA MAYOR DE DOMÉNICO DRAGONETTI.	13
3.2.1	GÉNERO CONCIERTO	13
3.2.2	PRIMER MOVIMIENTO ALLEGRO	14
3.2.3	SEGUNDO MOVIMIENTO, ANDANTE:	23
3.2.4	TERCER MOVIMIENTO ALLEGRO GIUSTO	27
4	TRES PIEZAS PARA CONTRABAJO Y PIANO DE SERGEI KOUSSEVITZKY	31
4.1	MARCO HISTÓRICO	31
4.1.1	BIOGRAFÍA DE SERGEI ALEXANDROVITCH KOUSSEVITZKY	31
4.1.2	GRANDES CAMBIOS EN RUSIA DEL SIGLO XIX	33
4.1.3	EL MOVIMIENTO NACIONAL RUSO	35
4.2	ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DE LAS TRES PIEZAS PARA CONTRABAJO Y PIANO DE SERGEI KOUSSEVITZKY.	36
4.2.1	ANDANTE OP. 1, N. 1.	36
4.2.2	VALSE MINIATURA OP. 1, N. 2	38
4.2.3	CHANSON TRISTE OP. 2	43
5	SONATA PARA CONTRABAJO Y PIANO EN A MAYOR OP. 5 DE ADOLF MISEK	45
5.1	MARCO HISTÓRICO	45
5.1.1	BIOGRAFÍA DE ADOLF MISEK	45
5.1.2	EL IMPERIO AUSTRO-HÚNGARO	46
5.1.3	EL MOVIMIENTO ROMÁNTICO TARDÍO EN PAÍSES DE INFLUENCIA GERMÁNICA.	48
5.2	ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DE LA SONATA PARA CONTRABAJO Y PIANO EN A MAYOR (OP. 5) DE ADOLF MISEK.	49
5.2.1	GENERO SONATA	49
5.2.2	PRIMER MOVIMIENTO ALLEGRO	50
5.2.3	SEGUNDO MOVIMIENTO ANDANTE RELIGIOSO	52
6	SARABANDA Y GIGA DE LA PRIMERA SUITE PARA VIOLONCHELO SOLO EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH (TRANSCRIPCIÓN PARA CONTRABAJO DE JEFF BRADETICH)	54

6.1	MARCO HISTÓRICO	54
6.1.1	BIOGRAFÍA DE JOHANN SEBASTIÁN BACH	54
6.1.2	EL SIGLO XVII O SIGLO DE LAS LUCES	56
6.2	ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DE LA SARABANDA Y GIGA DE LA PRIMERA SUITE EN SOL MAYOR PARA VIOLONCHELO SOLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH	57
6.2.1	ZARABANDA	58
6.2.2	GIGA	59
7	<u>PIEZA PARA PIANO Y CONTRABAJO (1969) DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA.</u>	61
7.1	MARCO HISTÓRICO	61
7.1.1	BIOGRAFÍA: BLAS EMILIO ATEHORTÚA	61
7.1.2	INSTITUTO TORCUATO DI TELLA	62
7.1.3	CENTRO LATINOAMERICANO DE ALTOS ESTUDIOS MUSICALES DEL INSTITUTO TORCUATO DI TELLA.	63
7.2	ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DE PIEZA PARA PIANO Y CONTRABAJO (1969) DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA	64
8	<u>CONCLUSIONES</u>	68
9	<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	69
10	<u>ENLANCES DE INTERNET</u>	70
11	<u>DISCOGRFÍA</u>	71

1 TABLA DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, esquema formal.</i>	14
<i>Ilustración 2: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en La mayor, Scordatura.</i>	14
<i>Ilustración 3: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, Introducción.</i>	15
<i>Ilustración 4: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, primera frase de tema b.</i>	16
<i>Ilustración 5: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, segunda frase de tema b.</i>	16
<i>Ilustración 6: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, tercera frase de tema b.</i>	17
<i>Ilustración 7: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, c y c1.</i>	18
<i>Ilustración 8: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, tema d.</i>	19
<i>Ilustración 9: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, Tema e.</i>	19
<i>Ilustración 10: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, Sección f.</i>	20
<i>Ilustración 11: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, Variaciones en f.</i>	21
<i>Ilustración 12: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, Variaciones en f.</i>	21
<i>Ilustración 13: Doménico Dragonetti, Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, Coda.</i>	22

Ilustración 14: Doménico Dragonetti, <i>Andante del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , esquema formal.....	22
Ilustración 15: Doménico Dragonetti, <i>Andante del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , introducción.....	23
Ilustración 16: Doménico Dragonetti, <i>Andante del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , tema A.....	24
Ilustración 17: Doménico Dragonetti, <i>Andante del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , tema B.....	24
Ilustración 18: Doménico Dragonetti, <i>Andante del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , Reexposición de A (A1).	25
Ilustración 19: Doménico Dragonetti, <i>Allegro giusto del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , esquema formal.....	26
Ilustración 20: Doménico Dragonetti, <i>Allegro Giusto del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , Tema A.....	27
Ilustración 21: Doménico Dragonetti, <i>Allegro giusto del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , esquema formal.....	28
Ilustración 22: Doménico Dragonetti, <i>Allegro giusto del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , variación A3.	28
Ilustración 23: Doménico Dragonetti, <i>Allegro Giusto del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , Unísono con la orquesta en la variación A5.	29
Ilustración 24: Doménico Dragonetti, <i>Allegro giusto del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , cambios de registro en la variación A6.	29
Ilustración 25: Doménico Dragonetti, <i>Allegro giusto del Concierto para contrabajo y piano en A mayor</i> , variación A7.	30
Ilustración 26: Sergei Koussevitzky, <i>Andante (Op.1 N°1) de las tres piezas para contrabajo y piano</i> , esquema formal.	35
Ilustración 27: Serguei Koussevitzky, <i>Andante (Op.1 N°1) de las tres piezas para contrabajo y piano</i> , Tema a.	36
Ilustración 28: Sergei Koussevitzky, <i>Andante (Op.1 N°1) de las tres piezas para contrabajo y piano</i> , Tema B.	37

Ilustración 29: Sergei Koussevitzky, Valse Miniatura (Op.1 N°2) de las tres piezas para contrabajo y piano, esquema formal.	38
Ilustración 30: Sergei Koussevitzky, Valse Miniatura (Op.1 N°2) de las tres piezas para contrabajo y piano, Sección A.	39
Ilustración 31: Sergei Koussevitzky, Valse Miniatura (Op.1 N°2) de las tres piezas para contrabajo y piano, Sección A.	40
Ilustración 32: Sergei Koussevitzky, Valse Miniatura (Op.1 N°2) de las tres piezas para contrabajo y piano, variante en la Sección A1.	40
Ilustración 33: Sergei Koussevitzky, Valse Miniatura (Op.1 N°2) de las tres piezas para contrabajo y piano, imitaciones en la sección C.	41
Ilustración 34: Sergei Koussevitzky, Valse Miniatura (Op.1 N°2) de las tres piezas para contrabajo y piano, Coda.	41
Ilustración 35: Sergei Koussevitzky, Chanson Triste (Op.2) de las tres piezas para contrabajo y piano, esquema formal.	42
Ilustración 36: Sergei Koussevitzky, Chanson Triste (Op.2) de las tres piezas para contrabajo y piano, introducción.	42
Ilustración 37: Sergei Koussevitzky, Chanson Triste (Op.2) de las tres piezas para contrabajo y piano, sección A.	43
Ilustración 38: Sergei Koussevitzky, Chanson Triste (Op.2) de las tres piezas para contrabajo y piano, sección B (Piú mosso)	44
Ilustración 39. Adolf Misesk, Allegro de la Sonata Op. 5 para contrabajo y piano acompañante, esquema formal.	49
Ilustración 40. Adolf Misesk, Allegro de la sonata Op. 5 para contrabajo y piano acompañante, tema A.	50
Ilustración 41. Adolf Misesk, Allegro de la Sonata Op. 5 para contrabajo y piano acompañante, tema B.....	50
Ilustración 42. Adolf Misesk, Andante de la Sonata Op. 5 para contrabajo y piano acompañante, esquema formal.	52
Ilustración. 43: Johan Sebastián Bach, Zarabanda de la Suite N° en G mayor, esquema formal.....	57

Ilustración 44: Johan Sebastián Bach, Zarabanda de la Suite N° 1 en Sol mayor, Compás 12.....	57
Ilustración 45: Johan Sebastián Bach, Zarabanda de la Suite N° 1 en Sol mayor, Compases 1 y 2.....	58
Ilustración. 46: Johan Sebastián Bach, Giga de la Suite N° 1 en Sol mayor, esquema formal.....	58
Ilustración 47: Johan Sebastián Bach, Giga de la Suite N° 1 en Sol mayor, compases 19 y 20.....	59
Ilustración. 48: Johan Sebastián Bach, Giga de la Suite N° 1 en Sol mayor, Comienzo de A y B.....	59
Ilustración. 49: Johan Sebastián Bach, Giga de la Suite N° 1 en G mayor, Compases 16, 17 y 18.....	60
Ilustración. 50: Blas Emilio Atehortúa, Pieza para piano y contrabajo (1969), compases 1 y 2 (motivo conductor).	64
Ilustración. 51: Blas Emilio Atehortúa, Pieza para piano y contrabajo (1969).....	64
Ilustración. 52: Blas Emilio Atehortúa, Pieza para piano y contrabajo (1969).	65
Ilustración. 53: Blas Emilio Atehortúa, Pieza para piano y contrabajo (1969).	65
Ilustración. 54: Blas Emilio Atehortúa, Pieza para piano y contrabajo (1969).	66
Ilustración. 55: Blas Emilio Atehortúa, Pieza para piano y contrabajo (1969).	66

2 OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un trabajo de investigación de recital de grado, histórica y de análisis formal e interpretativo del repertorio para contrabajo solista que fundamente y enriquezca su ejecución, permitiendo de esta forma demostrar las destrezas adquiridas en el transcurso del estudio del instrumento.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Indagar en los aspectos netamente biográficos que influyeron en la vida de los compositores de las obras a interpretar, con el fin de aclarar las circunstancias en las que fueron compuestas.
2. Distinguir e identificar las características propias de contexto histórico y de estilo, pertenecientes a las diferentes épocas de la historia de la música contenidas en el repertorio.
3. Realizar un análisis estructural de las obras a interpretar, tendiente a enriquecer su comprensión y por ende la ejecución del repertorio.
4. Establecer la relación existente entre los diferentes elementos técnicos y de contexto histórico para así deducir la interpretación más conveniente.

3 CONCIERTO PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA EN A MAYOR DE DOMÉNICO DRAGONETTI.

3.1 MARCO HISTÓRICO

3.1.1 *Biografía de Domenico Carlo María Dragonetti*

Domenico Carlo María Dragonetti nació en Venecia el 7 de abril de 1763. Hijo de Caterina Colegari y Prieto Dragonetti, gondolero y músico aficionado de quien se dice tocaba contrabajo, guitarra y timbales; quien habría formado en Carlo María un gran gusto por la música que años mas adelante lo llevará a convertirse en un compositor prolífero y un virtuoso del contrabajo.

Sus primeras presentaciones se realizaron en las calles de Venecia de la mano de la soprano y violinista Brígida Giogi Banti (1756 – 1806) (Palmer, 1997)¹, con quien empezaría a abrirse camino en el medio musical de la época. A la edad de 13 años ingresa a la sección de contrabajos en la Opera bufa de Venecia, y a los 14 ya es el primer contrabajo de la opera seria del Teatro San Benedetto. Finalmente su gran destreza lo llevaría a ganarse un puesto en la orquesta de la capilla de San Marcos en el año de 1784, orquesta de gran prestigio en la que no solo llegó a ser el primer contrabajo, sino que también interpretó obras de carácter solista lo cual impulsó su carrera.

Influenciado por Giovanni Battista Cimador, amigo de la familia Dragonetti (Palmer, 1997)², Domenico decide viajar a Londres en 1794. A unos pocos meses de haber llegado a la isla es contratado por la orquesta del Teatro Kings con la que adquiere fama y prestigio. Ese mismo año conoce a Joseph Haydn, músico austriaco, quien estaba de visita en la ciudad debido a una serie de conciertos. Durante los años siguientes Dragonetti conoce a otros grandes compositores entre los que se destacan Franz Liszt y Ludwig Van Beethoven, con este último tuvo la oportunidad de tocar la Sonata para violonchelo op.5 (composición de Beethoven) en el contrabajo. Dice Alexander Wheelock Thayer, biógrafo de Beethoven (Thayer, 1967)¹, que gracias a Dragonetti, Beethoven vio grandes posibilidades en el

¹ Thayer, A. W. (1967). *Thayer's life of Beethoven*. (e. (. Elliot Forbes, Ed.) Princeton University Press.

contrabajo, influenciado sus composiciones las cuales ahora incluían líneas mas complejas para este instrumento.

Hasta esta época Dragonetti ya había creado varios métodos y estudios relacionados con la técnica de ejecución del contrabajo, al igual que varias composiciones de carácter solista para este instrumento.

Entre los años 1816 y 1842 Dragonetti realizó 46 conciertos patrocinados por la Philharmonic Society of London. Cuatro años mas tarde (1846) en Londres, Domenico Carlo María Dragonetti muere.^o

3.1.2 *El romanticismo, elemento omnipresente en la cultura europea de cambio de siglo. (XVIII-XIX)*

El romanticismo es un movimiento cultural que se originó en Europa a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, periodo de profundos y rápidos cambios sociales en este continente. Por un lado la revolución industrial que comienza en Inglaterra a finales del siglo XVIII, trae consigo la mecanización de los procesos manufactureros por medio de máquinas y trabajadores que se concentran en un mismo edificio, las fábricas. Estos edificios se concentraron en las ciudades impulsando el crecimiento económico, demográfico y urbanístico de Europa. Walter Scott decía en 1829, “El gran flujo gradual de la riqueza y la ampliación del comercio había convertido a los habitantes de Escocia en una clase de seres tan distintos de sus abuelos como los ingleses contemporáneos de los de la época de la reina Isabel” (Hauser, 1998)². Es en esta época (siglo XIX) en que emergen dos clases sociales predominantes: los trabajadores y los burgueses dueños de las fábricas. Esta nueva clase social traería consigo un espíritu liberal en contraposición a la actitud conservadora de la monarquía, por lo tanto las revoluciones fueron las protagonistas en este nuevo siglo instaurando un nuevo orden en el mundo occidental, el capitalismo y la democracia.

Durante este proceso de cambio las sociedades europeas estaba impregnadas de ése espíritu idealista. El pensamiento romántico se caracterizó por negar su presente, negación que se hacía más fuerte debido a una sobreestimación de otros tiempos, las fugas al futuro

² Hauser, A. (1998). *The social History of art* (Vol. II). (R. & Paul, Ed.) Londres, Inglaterra.

con las utopías, y las fugas al pasado con los recuerdos y añoranzas (Mosse, 1997)³. Esto no quiere decir que el romanticismo hubiese sido un movimiento pro-revolucionario, pues a diferencia del resto de Europa, en Alemania se pasó de una actitud originalmente revolucionaria a una reaccionaria, aunque sea evidente una clara influencia romántica en su arte. Estas fugas temporales, deseos y recuerdos, se manifiestan en el individuo por medio de sentimientos los cuales aluden al alma, y por consiguiente el romanticismo exalta a las emociones y la imaginación. Los románticos afirmaban que el progreso solo era posible por medio de la verdadera naturaleza del ser humano, el alma, en contraposición a lo que el racionalismo del siglo XVIII proponía, una naturaleza racional del ser humano. Estas ideas no duraron mucho tiempo en el ámbito político de la época, pero sí fueron mucho más contundentes en el arte, donde se extendió a lo largo de todo el siglo XIX.

El romanticismo se fue extendiendo gradualmente por Europa de norte a sur. Aparece alrededor del año 1880 en Inglaterra, país con gran desarrollo urbanístico e industrial. Después se fue extendiendo por Alemania, Francia y posteriormente por el resto del continente europeo, convirtiéndose en un elemento omnipresente en la cultura de la época. Igualmente su manifestación en las artes fue gradual; primero en la poesía, luego en la pintura y por último en la música. A pesar que en la música su manifestación fue tardía, fue en esta que el romanticismo tuvo mayor desarrollo, pues este movimiento se extendió hasta la primera mitad del siglo XX.

3.1.3 *La música de cambio de siglo, visión romántica del clasicismo musical.*

Resulta complejo definir el estilo musical en este cambio de siglo debido precisamente a las profundas transformaciones en la cultura y política de la época. A pesar de que el movimiento romántico ya se había asentado en la literatura y la filosofía a finales del siglo XVIII, en la música la primera manifestación de un estilo romántico no llega a darse sino hasta 1814 en la música de Schubert, por lo que el estilo musical predominante en la sociedad europea de cambio de siglo todavía fue el clasicismo o estilo galante.

En este periodo donde se yuxtapone el clasicismo musical y el romanticismo en la literatura y la filosofía, el panorama era bastante prometedor para los compositores e intérpretes que pasan de ser subalternos de la monarquía y la iglesia, a vivir a cuenta del público burgués y

³ Mosse, G. L. (1997). *La cultura europea del siglo XIX*. (S. A. Editorial Ariel, Ed., & J. M. F

del mercado editorial. Los escritores y críticos musicales como Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, Wilhelm Heinrich Wackenroder y Ludwig Tieck, entre otros, exaltaron la labor del músico debido a la profunda relación que se crea entre el alma y a la música misma: "En el espejo de los sonidos aprende el corazón humano a conocerse a sí mismo; en ellos aprende el derecho a sentir; los sonidos dan conciencia viva a muchos geniecillos soñadores escondidos en rincones secretos del ánimo, y enriquecen nuestro interior con espíritus mágicos y enteramente nuevos del sentimiento" (Behler, 1996)⁴.

Estos escritores posicionaron a la música como la expresión artística más importante de su tiempo. El concepto de obra de arte aparece y con esto la exaltación a los compositores quienes ahora son vistos como genios creadores.

Aunque el concepto de música absoluta no aparece sino hasta mediados del siglo XIX por Richard Wagner, esta es una condición de la música imperante durante el cambio de siglo (XVIII-XIX). La idea de música absoluta hace referencia a una composición musical libre de condicionamiento de lugar, tiempo y función social, una música libre de cualquier otra manifestación artística por lo tanto "pura". Este es un factor determinante en el afloramiento del género sonata, de la música instrumental por encima de la vocal, la cual hasta el momento había sido muy popular en las cortes y catedrales (Benedetto, 1982)⁵. El evidente desarrollo de la música instrumental llevó al perfeccionamiento de los instrumentos.

3.1.4 Características del estilo clásico.

El estilo clásico se caracteriza por ser de fácil audición. Esto se da en contraposición al complicado entrando polifónico que predominaba en la música de épocas anteriores. En consecuencia la melodía fue sobrevalorada debido al fácil seguimiento auditivo que se le puede hacer a una única línea, lo que llevó a una evolución de la frase melódica, la cual ahora se componía de periodos de pregunta y respuesta (Legrán, 2010)⁶. Durante esta época también nace la idea de música absoluta, música por música.

⁴ Behler, E. (1996). Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo. (U. d. Navarra, Ed.) *Anuario filosófico*, 29, pp. 21-40.

⁵ Benedetto, R. D. (1982). *Historia de la música. El siglo XIX*. (Edición española ed.). (C. Fernández, Trans.) Italia: D.G.E / TURNER LIBROS.

⁶ Legrán, L. S. (Enero de 2010). *www.csi-csif.es*. Retrieved 22 de Abril de 2011 from *www.csi-csif.es*

Este periodo de la música también es muy bien conocido por los tres grandes genios que la protagonizaron: Mozart, Haydn y Beethoven; quienes dentro de repertorio compuesto, desarrollaron las principales formas compositivas entre las que se destacan la forma sonata y la sinfonía.

3.2 ANALISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DEL CONCIERTO PARA CONTRABAJO EN LA MAYOR DE DOMÉNICO DRAGONETTI.

El Concierto para contrabajo y orquesta de Domenico Dragonetti es una de las obras más representativas, del comparativamente escaso repertorio, escrita para el contrabajo solista. Se encuentra enmarcado dentro del periodo clásico y ha sido considerado uno de los estándares del virtuosismo en el instrumento, siendo objeto de estudio de casi cualquier contrabajista.

Está conformado por tres movimientos de carácter contrastante, siguiendo el muy utilizado esquema rápido-lento-rápido. Si bien es cierto que en el aspecto técnico demanda gran atención por parte del instrumentista, sus aspectos formales son en contraste muy sencillos, ateniéndose en gran medida a las convenciones de la época. Tales convenciones eran mucho más elementales si se les compara con la profunda exploración, de la cual serían objeto tanto la melodía como la armonía y la forma, por parte de las mentes creativas que vendrían en épocas posteriores.

Tiene un carácter enérgico del cual no se encuentra exento el segundo movimiento (lento) el cual, siendo más lírico que los otros dos en virtud principalmente de su tempo, no se aleja del carácter global de la obra. A continuación se presenta un análisis de los aspectos más notables de la obra, desglosados movimiento por movimiento.

3.2.1 *Género concierto*

La identificación del género musical al que pertenece determinada composición, en este caso “el concierto”, es fundamental para lograr una adecuada interpretación ya que esta determina la forma musical y su instrumentación.

Etimológicamente, “concierto” es una derivación del verbo del latín “*concertare*” que está formado por el prefijo con- (unión) y el verbo *certare* (competir) (www.dechile.net)⁷.

El concierto es un género musical en el cual el *tutti* de la orquesta y la intervención del solista se van alternando a manera de diálogo. Debido a la relevancia que adquiere el solista, la obra se verá condicionada a la explotación de los recursos técnicos y expresivos del instrumentista. Por consiguiente la orquesta adquiere un papel secundario pero no menos importante pues aparte de acompañar al solista, en ciertos episodios sus intervenciones llegan a adquirir mayor protagonismo.

Generalmente el concierto está compuesto por tres movimientos: un primer tiempo rápido en forma sonata, uno segundo lento de forma ternaria o variaciones, y un último tiempo rápido en forma de rondó o de sonata.

3.2.2 *Primer movimiento Allegro*

Es de forma sonata, comúnmente conocida como *forma de primer movimiento*, nombre que se debe a que la mayoría de los conciertos, sonatas y sinfonías usan esta forma en su primer movimiento, aunque existen algunas excepciones entre las que se encuentra el op.26 y 27 de Beethoven (Mielke, 2001)⁸.

La forma de sonata consta de una primera sección llamada exposición en la que se presentan los temas principales, que por lo general son dos temas contrastantes (a y b). En algunos casos suele repetirse la primera sección con el fin de familiarizar plenamente al oyente con los temas principales a y b. A continuación la sección llamada desarrollo en la cual se juega con elementos de los temas a y b. Y seguida de esta viene la reexposición, donde se vuelven los temas transformados de la exposición generando con esto un sentido de unidad.

⁷ www.dechile.net. (n.d.). Recuperado 8 de mayo de 2011 from <http://etimologias.dechile.net>: <http://etimologias.dechile.net/?concierto>

⁸ Néré, J. (1982). *Historia contemporánea* (3 ed.). Barcelona, España: Labor S. A. (pag 177).

A continuación se presenta el esquema formal de Allegro:

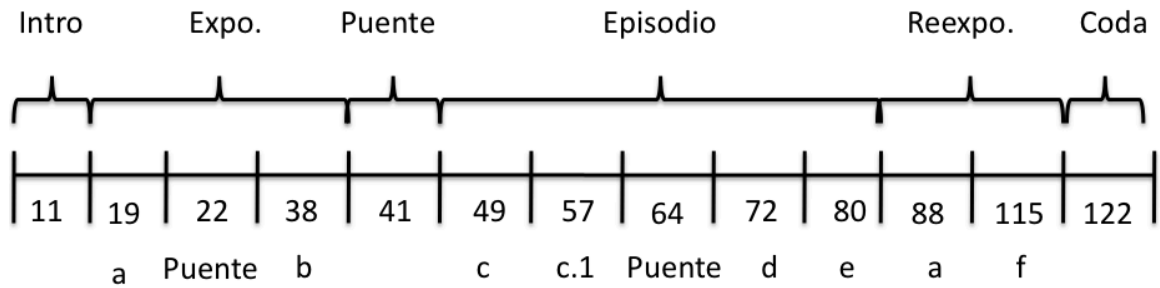


Ilustración 1: Doménico Dragonetti, *Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor*, esquema formal.

Esta primera parte del Concierto, que sin preámbulos presenta al oyente el material fundamental que caracteriza la obra, está escrito en compás de 4/4 y en la tonalidad de La (A) mayor, utilizando en el instrumento solista el recurso de la *scordatura*, consistente en afinar el instrumento un tono (segunda mayor) por encima de la afinación estándar (utilizando cuerdas diseñadas para tal fin):



Ilustración 2: Doménico Dragonetti, *Allegro del Concierto para contrabajo y piano en La mayor*, *Scordatura*.

Por tal razón, la parte del contrabajo está escrita en la tonalidad de Sol (G) mayor. El uso de la *scordatura* ha sido universalmente adoptado por los compositores de obras para contrabajo solista con el fin de brindar una mayor proyección al sonido del instrumento. Debido a su volumen físico y su registro, este no tiene la notoria sonoridad de la mayoría de instrumentos escritos en clave de Sol.

La obra inicia con una introducción en la que la orquesta expone directamente el tema principal en el registro grave:

Allegro moderato

3

Ilustración 3: Doménico Dragonetti, *Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, Introducción.*

Esta introducción tiene una duración de 11 compases, luego de los cuales el contrabajo hace sonar el tema a del movimiento. Este tema es de carácter brioso y aunque no se encuentra explícito en la partitura, podría decirse que el término “con fuoco” es una adecuada representación de su intención: inmediatamente después de una triada en duraciones largas, un agitado ritmo de semicorcheas basado inicialmente en la cuerda Re al aire como nota pedal genera un efecto enérgico que es reforzado por otras peculiaridades. El amplio registro que abarca (3 octavas), su dinámica (*forte* hacia *fortísimo*), el uso de armónicos que conceden un toque adicional de “brillo” al tema y su decisivo final con los dos acordes que forman una cadencia auténtica (V-I). Mientras todo esto tiene lugar, la orquesta en contraste provee un acompañamiento más bien discreto que realza el protagonismo del contrabajo.

Viene a continuación un pasaje modulante de cuatro compases a cargo de la orquesta que, si bien insiste en elementos del tema a, funciona como un puente o transición que

finalmente establece el grado V como nuevo centro tonal para el próximo tema *b* a cargo del solista. Esta práctica es congruente con el estilo clásico que caracteriza a la forma sonata, utilizado comúnmente por los compositores de la época.

El tema *b* tiene como característica estar dividido en tres frases claramente diferenciables. La primera de ellas...



Ilustración 4: Doménico Dragonetti, *Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor*, primera frase de tema *b*.

... muestra un fuerte contraste con el tema A en razón a su carácter *cantabile*. Alguien podría decir que no es muy diferente en razón al también notable uso de semicorcheas en rápida sucesión, pero existe aquí un claro y vital elemento diferenciador: El uso de la articulación *legato*, que despoja a la frase de cualquier asomo de agresividad. Tenemos a continuación la segunda frase:

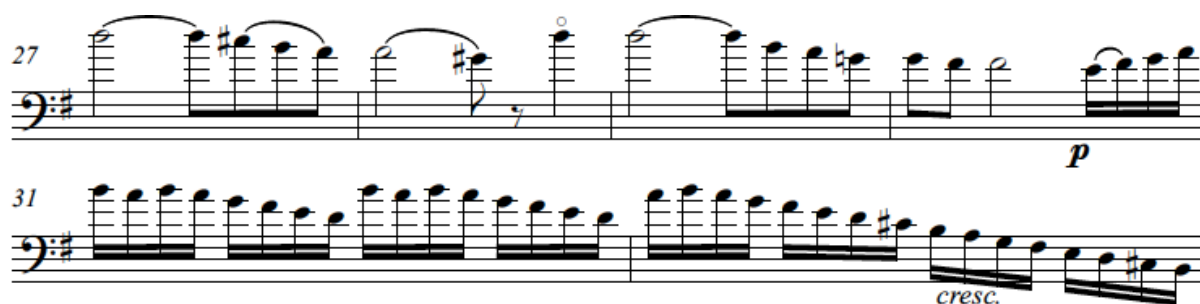


Ilustración 5: Doménico Dragonetti, *Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor*, segunda frase de tema *b*.

Aquí se acentúa aún más el carácter *cantabile* del tema gracias al uso de notas largas en el registro agudo del contrabajo. Esta particularidad brinda al ejecutante un espacio para hacer

uso notable del *vibrato*, el cual constituye un recurso técnico útil para enfatizar la intención del tema.



Ilustración 6: Doménico Dragonetti, Allegro del Concerto para contrabajo y piano en A mayor, tercera frase de tema b.

La tercera frase, en cambio, evoca el carácter del tema A volviendo al recurso de las semicorcheas en *détaché*, las cuales conducen a un elemento rítmico hasta el momento prácticamente ausente en la obra: los tresillos (de corchea, en este caso). Estos imparten una sensación “ternaria” que genera un nuevo carácter dentro del tema. Este pasaje en tresillos se caracteriza adicionalmente por un *crescendo* que se pone de manifiesto tanto por el uso de la dinámica (de *piano* a *forte*) como por el amplio recorrido de grave a agudo por buena parte del registro del instrumento. Un subsecuente retorno a las semicorcheas prepara el necesario carácter conclusivo para el tema, ejecutado sobre notas de valores largos.

A continuación se deja escuchar otra corta sección a manera de puente a cargo de la orquesta, cuya idea rítmica genera una sensación de desplazamiento del primer tiempo. Puede decirse que el característico uso de la síncopa en este pasaje es la única ocurrencia notable de tal recurso en todo el movimiento. Este puente conduce al desarrollo del movimiento.

El desarrollo un primer tema sección de 16 compases, le cual a su vez se divide en dos semiperíodos (c y c1) de 8 compases cada uno..

42 *a tempo* *mf*

45 *cresc.*

48 *p*

51 *cresc.*

54 *f* *p* *7*

Ilustración 7: Doménico Dragonetti, Allegro del Concerto para contrabajo y piano en A mayor, c y c1.

La notable claridad formal de la obra nos permite de igual manera apreciar sin mayor dificultad que el semiperiodo c está conformado por dos frases.

La primera, que va del compás 42 al 45, es de carácter cantábil y se inicia como una variante de tema *b* en dinámica *mezzoforte*. La segunda, del compás 46 al 49, está enteramente conformada por tresillos de corchea en movimiento ascendente y crescendo. Estos tresillos se desarrollan inicialmente por grados conjuntos y al llegar al registro agudo del contrabajo se convierten en arpeggios de tónica ejecutados mediante armónicos. En *c1*, por su parte, el desarrollo alcanza un clímax a través de un recurso perteneciente al tema *a* de la exposición: por medio de semicorcheas y una nota repetitiva se genera un efecto de dos voces que concluye en una nota muy grave, la cual genera un impulso en *crescendo* que lleva al punto álgido del periodo a través de arpeggios ascendentes y utilizando nuevamente armónicos naturales.

Sigue un puente a cargo de la orquesta, el cual sirve como anticipación al motivo principal del tema siguiente (D), el cual es rítmicamente inverso al motivo inicial de la sección *c*. De 8 compases de duración, tiene un carácter rítmico y jocoso.

65 *a tempo*
f
 68 *f*
 71 *mf*

Ilustración 8: Doménico Dragonetti, *Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor*, tema d.

Llegamos aquí al tema *d*, consistente en un periodo modulante para retornar a la tonalidad inicial del movimiento. Es de carácter impetuoso y se desenvuelve en un limitado registro del instrumento a través de grados conjuntos. Está conformado por dos frases cuya única diferencia es su terminación. La segunda finaliza con un movimiento ascendente en semicorcheas junto con el registro grave del acompañamiento a manera de segundas voces. Sin preámbulos, el movimiento llega al tema e:

74 *mf*
 77 *cresc.*
 80 *mf*

Ilustración 9: Doménico Dragonetti, *Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor*, Tema e.

Este tema es el más cantabile y expresivo de todo el movimiento. Extremadamente contrastante en virtud fundamentalmente a su desenvolvimiento dentro de la tonalidad relativa menor de la obra. Compuesto primordialmente por arpeggios en los cuales cada una de las notas que los conforman se encuentra acompañada por una bordadura con rítmica de tresillos de corchea. Todos estos arpeggios se encuentran en estado fundamental, lo cual le da una sonoridad densa al tema. Finaliza con un ritardando, luego del cual viene la reexposición del tema a sin mucho que decir al respecto. El tema inicial se presenta calcado, sin variaciones de ningún tipo.

El último acorde de la *a* sirve como pivote para tomar un puente orquestal que expone el motivo inicial de una nueva sección del movimiento, a la que llamaremos *f*. Esta, que modula a la tonalidad de Do mayor, se encuentra dividida en tres fragmentos que brillan por su variedad de texturas y técnicas. Una primera frase, que va del compás 92 al 99...



Ilustración 10: Doménico Dragonetti, *Allegro del Concerto para contrabajo y piano en A mayor*, Sección *f*.

...abarca una amplia extensión del instrumento (3 octavas) iniciando con un movimiento descendente de corcheas en *detaché*, yendo de *forte* a *piano*, tras su conclusión, inmediatamente se devuelve en movimiento ascendente insistiendo en la idea de los tresillos de corchea, en este caso mediante arpeggios acompañados por bordaduras de semitono, idea similar a la ya expuesta en el tema *e*. Seguidamente, y mediante semicorcheas en movimiento ascendente, el tema modula nuevamente a la tonalidad de Sol mayor,

desembocando en un nuevo movimiento descendente en tresillos de corchea con un motivo particular que seguidamente presenta una variación en semicorcheas:



Ilustración 11: Doménico Dragonetti, *Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, Variaciones en f.*

Y llegamos al que personalmente considero el clímax del movimiento, a pesar de su suave dinámica y de su carácter evocador de una canción de cuna:



Ilustración 12: Doménico Dragonetti, *Allegro del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, Variaciones en f.*

Este pasaje hace parte de la tema f y se caracteriza por el empleo casi exclusivo de armónicos, el cual le da un carácter sibilante. Ejecutado correctamente, este pasaje crea un clima arrullador que por la misma razón resulta bastante notable dentro del movimiento, sin contar que se desenvuelve muy por encima del registro natural del contrabajo (lo cual realza su notoriedad). Son básicamente arpegios de tónica y dominante ejecutados utilizando primordialmente la técnica de producción de armónicos, la cual demanda mucha precisión y aplomo por parte del solista.

Finalmente llegamos a la coda...

Ilustración 13: Doménico Dragonetti, *Allegro del Concerto para contrabajo y piano en A mayor, Coda.*

...que luego de la tranquilidad manifestada en el pasaje inmediatamente anterior retoma el vigor que caracteriza al movimiento utilizando material de los temas A y F en un registro tan amplio como el del tema principal, moviéndose enteramente dentro de la función de tónica. El ritmo y la intención del acompañamiento se intensifican sobre el final mientras el contrabajo describe una doble cadencia para cerrar el movimiento grandiosamente con una redonda sobre el primer grado en dinámica *sforzando*.

3.2.3 Segundo movimiento, *Andante*:

Andante es el segundo movimiento del Concerto y como bien su nombre lo indica es de tempo lento. Está escrito en compás de 4/4 y su material temático está repartido en forma ternaria simple, se distingue por su carácter cantable y majestuoso. Este movimiento contrasta con el anterior debido a su simplificada temática.

A continuación se presenta el esquema formal:

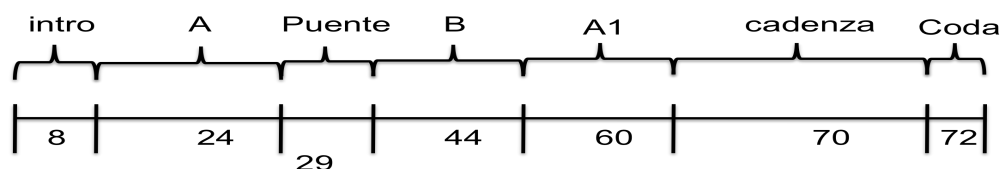


Ilustración 14: Doménico Dragonetti, *Andante del Concerto para contrabajo y piano en A mayor, esquema formal.*

Andante comienza con una introducción de ocho compases en los que la orquesta anticipa el motivo inicial del tema A, motivo que se reparte en cada una de las voces a manera de imitaciones, siendo en la soprano donde logra tener cierto desarrollo.

Andante

The musical score shows the introduction of the Andante movement. It is written for Double Bass and Piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The tempo is marked Andante. The Double Bass part is a single line with a whole rest for the first four measures. The Piano part consists of two staves. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (mp).

Ilustración 15: Doménico Dragonetti, *Andante del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, introducción.*

Después de esta introducción el contrabajo expone el tema A, el cual se divide en dos frases que inician con el mismo motivo pero que se desarrollan de manera distinta. La primera frase (del compás 8 al 16) se ejecuta sobre la cuerda D que debido a su calibre genera un color opaco, su carácter es mas bien noble y austero, y posee un rítmica simple descrita por notas largas. La segunda frase (del compás 17 al 24) contrasta con la primera debido a su sonoridad brillante y carácter altivo, como bien podemos observar esta se ejecuta en su totalidad sobre la cuerda G, posee una rítmica mas activa y su desarrollo se contiene en un registro mucho mas amplio. Durante esta primera sección, al igual que en el resto del movimiento, se debe mantener una articulación de *legato*. También se debe tener en cuenta que durante todo el movimiento esta presente la indicación *dolce* y *espressivo*, con el fin de exaltar al máximo su expresividad.

Andante
6

13

18

22

4

Ilustración 16: Doménico Dragonetti, *Andante del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, tema A.*

Sigue a continuación el tema B que se divide en dos frases: una primera de carácter pesado y ponderoso debido al uso de notas graves al comienzo de los compases 29 - 31, que finaliza con una inusual escala descendente en dinámica de *crescendo*; y una segunda frase de características similares tal como lo indica un *crescendo* sobre un arpeggio descendente del acorde de doledominante, como preparación para otro arpeggio ascendente en armónicos sobre el acorde de dominante.

29 *a tempo*

f

33

37 *mf*

41 *cresc.* *f* *rit.* *p*

Ilustración 17: Doménico Dragonetti, *Andante del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, tema B.*

Esta tercera sección se divide en dos frases las cuales reexponen el tema A transformado. La primera frase (del compás 45 al 52) se caracteriza por utilizar el recurso de las dobles notas a manera de segundas voces por terceras, esto imprime cierto carácter majestuoso en contraste a la primera sección. La segunda frase (del compás 53 al 60) se compone por una melodía tocada sobre armónicos, los cuales tienen una sonoridad muy liviana y un timbre etéreo que atrae la atención de oyente debido a este inusual registro del contrabajo. La suavidad de timbre combinada con la dulzura del tema y la calidez del acompañamiento generan un efecto muy acogedor. A estos nuevos recursos se les debe prestar vital atención pues resultan de gran dificultad al momento de su ejecución.

Ilustración 18: Domenico Dragonetti, Andante del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, Reexposición de A (A1).

El segundo movimiento tiene una sección agregada, una *cadenza* que se caracteriza por usar motivos contenidos en los tres movimientos, grandes contrastes dinámicos y gran libertad interpretativa.

3.2.4 Tercer movimiento Allegro giusto

Es el tercer y último movimiento del concierto. Se caracteriza por estar escrito en compás de 6/8 y por su tiempo rápido. Su carácter es mas bien ligero y jovial, que junto a una figuración ágil hacen de este movimiento el mas apto para el virtuosismo.

La manera en como se reparte el material melódico determina su forma por variaciones, esto quiere decir que todas las secciones que conforman este movimiento se despliegan de un tema principal. Las variaciones en este movimiento se realizan por medio de diversos recursos, tales como cambios de registro, de timbre, de armonía, de velocidad y un sin fin de técnicas que impregna de otros colores y caracteres a la melodía modificada. A continuación se presenta el esquema formal del Allegro giusto:

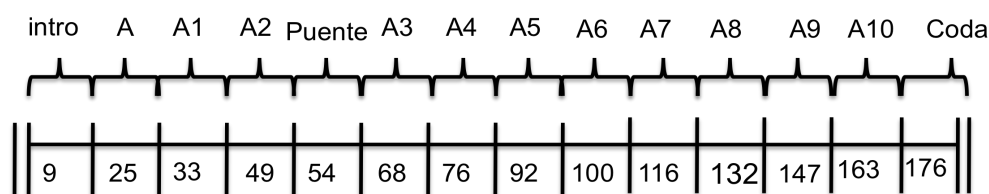


Ilustración 19: Doménico Dragonetti, *Allegro giusto del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, esquema formal.*

En una primera sección (introducción) se presenta al oyente el tema principal por medio de la orquesta. En la siguiente sección (A) podemos ver como el contrabajo reexpone el tema principal pero mucho mas desarrollado, este se extiende por unos dieciséis compases divididos por dos frases, ambas de un perfil jocoso y estilizado. Esta sección se desarrolla en un registro limitado que tan solo abarca una octava. La dificultad radica en que se ubica en el registro agudo del contrabajo (*capotasto*), por lo que hay que prestar mucha atención a la afinación y calidad del sonido. A continuación la orquesta presenta de nuevo el tema si gran diferenciación. Durante esta intervención se modula al quinto grado (Re mayor) dando paso a la siguiente variación por parte del solista. A1 es el teme completo en versión orquestal.

Allegro giusto
6

Ilustración 20: Doménico Dragonetti, *Allegro Giusto del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, Tema A.*

A2 se divide en dos frases. La primera de ellas se caracteriza por el contraste que se genera entre la primera serie de tresillos, que por su registro y articulación en *legato* producen una sensación de ligereza; y la siguiente serie de tresillos que sugieren un descenso por terceras sustentado por una nota pedal (cuerda A al aire), lo cual le da una sonoridad más pesada. La segunda frase se distingue por la bordadura cromática contenida en los compases 44 y 45. Antes de la tercera variación, tiene lugar un puente donde se desarrolla el motivo de la bordadura contenido en la segunda frase de A2, este material nuevo por lo que no se considera como una variante del tema principal.

(Continúa en la siguiente página)

35

40

45 (8)

rit.

Ilustración 21: Doménico Dragonetti, *Allegro giusto* del *Concierto para contrabajo y piano en A mayor*, esquema formal.

La siguiente variación (A3) es de carácter danzable y esta dividida en tres frases: las dos primeras de características similares que se presentan a manera de pregunta y respuesta; y una tercera frase concluyente. En las dos primeras frases hay que tener en cuenta que el registro agudo se toca en dinámica *forte* y el registro grave en dinámica *piano*. También es de resaltar que durante este periodo se regresa a la tonalidad inicial (G). A continuación la orquesta hace sonar la variante A4, esta es una pequeña reafirmación de la modulación, la cual se muestra como un eco de las dos primeras frases de A3.

50

4

a tempo

f

p

58

f

p

63

8^{va}

cresc.

68

f

Ilustración 22: Doménico Dragonetti, *Allegro giusto* del *Concierto para contrabajo y piano en A mayor*, variación A3.

A5 se distingue por el evidente contraste de caracteres entre sus dos frases. La primera frase se desarrolla en dinámica *piano* y posee un carácter gracioso y amable. La segunda de ellas se compone en su totalidad por tresillos de corches los cuales se encuentran acentuados, en dinámica *forte* y en una articulación de *détaché*, estas características impregnan a esta frase una sonoridad más bien enérgica e iracunda. Esta frase se ejecuta al unísono con la orquesta, motivo por el cual se debe prestar mucha atención a la afinación.



Ilustración 23: Doménico Dragonetti, *Allegro Giusto* del *Concierto para contrabajo y piano en A mayor*, Unísono con la orquesta en la *variación A5*.

La sección A6 se desarrolla en dos registros bastante alejados. Por un lado encontramos una primera fase que se repite periódicamente a manera de obstinado, en un registro agudo el cual precede a una segunda frase que se ubica en un registro grave. La dificultad de esta sección radica en los saltos que se realizan de un registro a otro, teniendo en cuenta que el registro agudo se ejecuta sobre armónicos, por lo que la exactitud en el salto debe ser muy precisa.

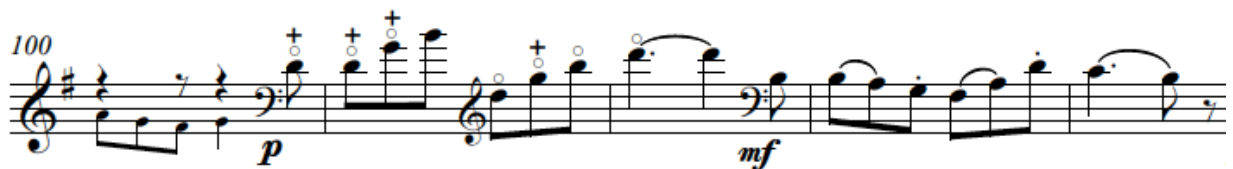


Ilustración 24: Doménico Dragonetti, *Allegro giusto* del *Concierto para contrabajo y piano en A mayor*, cambios de registro en la *variación A6*.

Sigue A7 la cual se desarrolla en un registro limitado y se compone de varias frases descendentes repetitivas. Su carácter es danzable con características de la *gigue* y tiene la particularidad de pasar al modo menor (Gm) durante su última frase.



Ilustración 25: Doménico Dragonetti, *Allegro giusto del Concierto para contrabajo y piano en A mayor, variación A7.*

A8 reexpone el tema principal en un registro grave lo cual le da un carácter más enérgico y contundente.

Por último la Coda se compone de una escala descendente que realza el carácter caprichoso del Concierto en general y su movimiento dinámico crece a medida que el registro desciende. Debido a esto es conveniente aumentar gradualmente la cantidad de arco utilizada en esta escala para hacer más evidente este *crescendo*.

4 TRES PIEZAS PARA CONTRABAJO Y PIANO DE SERGEI KOUSSEVITZKY

4.1 MARCO HISTÓRICO

4.1.1 Biografía de Sergei Alexandrovitch Koussevitzky

Sergei Alexandrovitch Koussevitzky nació el 26 de junio de 1874 en Vyshny Volochek, un pequeño pueblo ubicado en la zona central de Rusia a unos 250 Km. al noroeste de Moscú. Koussevitzky proviene de una familia de músicos con bajos ingresos económicos: su padre

era violinista y con él tuvo su primer contacto con la música, y su madre fue pianista, pero ella murió cuando Sergei tenía tres años de edad. Durante su niñez, Koussevitzky se vio influenciado no solo por su padre sino también por los músicos empíricos de tradición folclórica rusa que viajaban de pueblo en pueblo mostrando su arte. Sin embargo, el suceso que más influyó en su vocación musical fue la amistad que compartió a los 8 años de edad con Maria Fedorovna Ropenberg (futura pianista discípula de Nikolay Rubinstein), pues fue la madre de ella, Madame Ropenberg, quien se encargó de la formación musical académica del joven Sergei durante su niñez. (Lourié, 1931)⁹

Debido a la grave situación económica en su hogar y a la negativa de su padre a que su hijo continuara de lleno con la música, el joven Sergei, de tan solo catorce años, escapa de casa y viaja a Moscú donde accede a una beca en el Conservatorio Filarmónico de dicha ciudad, demostrando en su examen de admisión grandes aptitudes musicales, una increíble memoria musical y un oído absoluto, perfectamente desarrollado. Koussevitzky ingresa a estudiar más específicamente: teoría musical con Semen Kruglikov (1851- 1910), ingeniero civil y músico; composición libre con Blarembert, famoso compositor de óperas; y contrabajo con Joseph Rambousek (1845-1901), contrabajista de nacionalidad checa quien lo adoptaría como su alumno predilecto debido a sus grandes capacidades musicales y técnicas en el instrumento. Transcurridos los primeros cinco meses en el Conservatorio, Sergei ya había cumplido con el programa de estudio de cinco años, motivo por el cual su maestro Rambousek organizó un concierto en el cual fue la primera vez en la historia de Rusia que un estudiante debutaba como virtuoso en el contrabajo (Lourié, 1931)¹⁰. Mas adelante a la edad de diecisiete entra a formar parte de la orquesta del Teatro Imperial Bolshoi sin tener que audicionar y en 1894 se gradúa del Conservatorio Filarmónico de Moscú.

En el año de 1901, Koussevitzky reingresa al Conservatorio Filarmónico de Moscú en calidad de maestro, remplazando a su fallecido maestro Rambousek en la cátedra de contrabajo. Al mismo tiempo su carrera como solista virtuoso comienza con una gira por Rusia seguida de otra en Europa occidental. Durante esta misma época Koussevitzky realizó diversas adaptaciones para contrabajo de obras escritas para diferentes instrumentos de grandes compositores como: Haendel, Galliard, Eccles, Mozart, Bruch, Bach (Aria de la Cantata N° 12), R. Strauss y A. Scriabin (2 etudes Op. 74) entre muchos otros; y publicó sus primeras composiciones para contrabajo solista (Andante, Valse Miniatura, Chanson Triste y Humoresque).

⁹ Lourié, A. (1931). *Sergei Koussevitzky and his epoch*. (S. W. Pring, Trans.) Alfred A. Knopf.

En 1905 se casa con Natalya Ushtova, una estudiante de ciencias sociales proveniente de una acaudalada familia de Moscú, quien será la mano derecha de Sergei hasta su muerte en 1942. Sergei viaja con Natalya a Berlín, ciudad donde se radica dando comienzo a su época como director de orquesta. Su entrenamiento comienza dirigiendo la orquesta de la universidad de Berlín y observando, directamente en el concierto y con *score* en mano, la dirección de grandes directores alemanes como Nikisch, Mahler, Weingertner, Mottl y Schush. Su debut como director fue con la Orquesta Filarmónica de Berlín el 26 de junio de 1908, siendo este el primero de muchos conciertos en las ciudades Londres, París, Viena y Berlín. Koussevitzky regresa a Rusia donde en 1909 abre una casa editorial, la cual publicará obras de importantes compositores rusos como Stravinsky, Rachmaninov y Prokofiev. En 1910 funda su propia orquesta conformada por ochenta y cinco músicos con la que dio una gira por Rusia con las obras sinfónicas de Beethoven. En 1917 es contratado por la nueva Orquesta Filarmónica estatal de Petrograd la que dirige durante tres años hasta 1920, año en el que viaja a París, ciudad donde vivió por los próximos cuatro años y donde fundó una serie de conciertos a los que él mismo denominó “Grands Concerts Symphoniques” (www.tchaikovsky-research.net)¹¹.

En 1924 Koussevitzky recibe una invitación de parte de la Orquesta Filarmónica de Boston para ser el director principal de dicha orquesta, trabajo en el cual se desempeñará durante 25 años. Con la Filarmónica de Boston Koussevitzky estrena más de 128 obras encargadas a grandes compositores destacados del siglo XX. Finalmente Sergei Alexandrovitch Koussevitzky muere el 4 de junio de 1945 en Boston, Massachusetts.

4.1.2 *Grandes cambios en Rusia del siglo XIX*

Sergei Koussevitsky nace a mediados del siglo XIX en Rusia, país que a lo largo dicho siglo atravesó por grandes cambios socioculturales en gran medida gestados por Pedro el Grande, autócrata reformador quien a comienzos del siglo XVIII puso fin al dominio absoluto de la iglesia ortodoxa trayendo consigo la secularización del estado, la educación y la ciencia. Estas reformas dieron inicio a la occidentalización de Rusia permitiendo no solo el acceso a nuevos conocimientos técnicos y administrativos de Europa occidental, sino que también la alta burguesía y la elite gobernante importó la cultura de algunas naciones

¹¹ www.tchaikovsky-research.net. (n.d.). Retrieved 29 de Junio de 2011 from http://www.tchaikovsky-research.net/en/people/kruglikov_semen.html

europeas imitando sus vestimentas, costumbres e idioma, llegando a ser el francés el idioma predilecto de las clases dominantes. A consecuencia de esto se generó la ruptura de la unidad cultural rusa creando conflictos entre la élite gobernante y la mayoría de la población.

A pesar de los grandes avances intelectuales que se dieron durante la primera mitad del siglo XIX, se continuó con el funcionamiento de la servidumbre y con un sistema político autocrático donde todas las decisiones del país recaían sobre una sola persona, el zar. Esto retardó en gran medida el desarrollo económico de Rusia, hecho que motivó al mismo zar a imponer la abolición de la servidumbre en 1861. Aunque la emancipación de los siervos liberó a los campesinos de toda responsabilidad hacia sus señores, la reforma agraria que concedía a estos la compra de una porción del lote que rodeaba su choza sometió al campesinado a pagar grandes cantidades de dinero a consecuencia de la indemnización y los impuestos que debía pagar al estado por la compra de las tierras a la nobleza. Esta situación no fue muy distinta a la recién abolida servidumbre.

Aun cuando crecían los abusos de parte de la élite gobernante hacia el resto de la población rusa, el desarrollo cultural, sobretodo en la educación, no se vio afectado en lo más mínimo. De ahí que los intelectuales, por medio de los radicales, obtuvieron una mayor participación en el pensar del pueblo ruso de manera que se generó un diálogo entre estos dos. Los estudiosos propusieron un nuevo sistema utópico conformado por comunas igualitarias independientes en donde la violencia y los impuestos serian erradicados.

Así es como la situación rusa a finales del siglo XIX era crítica. Por un lado los continuos abusos de parte de la elite gobernante no se limitaron a los campesinos. La clase obrera emergente y las mismas fuerzas militares fueron blanco de las arbitrariedades del régimen zarista. Igualmente ayudó a agravar la situación el ferviente nacionalismo de un pueblo cada vez menos identificado con sus gobernantes, nacionalismo que en gran medida fue impulsado por los intelectuales lo cual condujo a *“la crítica nacionalista de la experiencia cultural europea”* . Y por último, el periodo de revoluciones en Europa hizo que el pueblo ruso viera a los movimientos revolucionarios necesarios para el progreso. Finalmente, a comienzos del siglo XX toda esta tensión desembocó en una serie de revoluciones que dieron origen a la conformación de la Unión Soviética.

4.1.3 El movimiento nacional ruso

Teniendo en cuenta que Rusia fue el último de los países europeos en desarrollarse musicalmente, durante más de doscientos años, desde el siglo XVII y XVIII, la música en Rusia estuvo bajo la influencia de grandes naciones occidentales como Alemania e Italia. Es en este fenómeno de occidentalización que surge la estética nacional rusa, movimiento que fomenta el uso de expresiones particularmente nacionales y étnicas (principalmente elementos melódicos y rítmicos pertenecientes al folclor Ruso), y el rechazo de los estilos internacionales (en especial el alemán).

Adicionalmente, el movimiento romántico que se caracterizó por su tendencia a manifestar la subjetividad y personalidad de los artistas, motivó a los compositores a utilizar las expresiones folclóricas de sus naciones. Así es como durante la primera mitad del siglo XIX aparecen los primeros elementos de carácter nacional en la música: el uso de orientalismos, en especial la técnica que se basa en la repetición de una melodía sencilla (folclórica) frente a un acompañamiento cambiante; el carácter variado de sus métricas basado en danzas tradicionales; y la adaptación de textos literarios de carácter nacional. Durante esta misma época se destacan dos compositores: *Mijail Ivanovitch Glinka* quien fuere considerado como “el padre de la ópera rusa”, compone la primera ópera rusa “Una vida por un zar” en 1836; y *Alexander Sergeyevich Dargomizhsky* quien adaptó temas del escritor *Alexander Pushkin* y compuso “*Rusalka*” en 1855.

Ya para mediados de siglo el panorama musical no era muy prometedor. La formación de nuevos músicos era casi inexistente debido a la escasez de escuelas musicales, y la composición profesional no era una ocupación socialmente aceptada por la clase alta. De igual forma la cultura musical en la capital San Petersburgo, apenas empezaba a emerger con dos instituciones predominantes. Por un lado estaba la Ópera de la corte, institución de gran prestigio integrada en su totalidad por músicos italianos que interpretaba operas italianas; y la Ópera rusa que se caracterizó porque la mayoría de sus producciones fueron adaptaciones al ruso de óperas cómicas francesas, alemanas e italianas.

Esta situación vino a mejorar con la ascensión al poder de Alejandro I, autócrata reformador de rasgos liberales quien reformara el sistema judicial y desarrollara los gobiernos locales. Durante esta época florece el optimismo nacional, en gran medida impulsado en la literatura por *Fyodor Mikhailovich Dostoievsky* y el conde Leo Tolstoi, novelistas que mayormente escribieron acerca de la historia y la lengua rusa. A esto se sumó el gran aporte de Antón

Rubinstein en la música, quien debido a su gran prestigio logró introducir la música rusa en occidente. Rubinstein también fundó la Sociedad musical rusa y los conservatorios de Moscú y San Petersburgo.

4.2 ANALISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DE LAS TRES PIEZAS PARA CONTRABAJO Y PIANO DE SERGEI KOUSSEVITZKY.

Las tres piezas para contrabajo solista y piano acompañante fueron compuestas por Sergei Koussevitsky alrededor del año de 1890, época en la que el joven Sergei asistía en calidad de estudiante al Conservatorio de Moscú. Originalmente fue publicada *Chanson Triste* (Op. 2) en el año de 1896, después, en el año 1901, fueron publicadas *Andante* y *Valse miniatura* (Op. 1) bajo el nombre de *Deux morceaux*. Todas las piezas se editaron por la editorial *P. Jurgenson*. Aunque las piezas no representan un gran reto técnico, sí requieren de cuidado en cuanto su expresión. Son muy populares en el repertorio de estudiantes de contrabajo.

4.2.1 *Andante Op. 1, N. 1.*

La primera pieza está escrita en compás de 6/8, de tiempo lento y se caracteriza por tener un carácter dulce y cantable. Originalmente fue compuesta en la tonalidad de La mayor para un contrabajo con *scordatura* solista.

Andante tiene un aire de valse principalmente por la textura del acompañamiento, El cual no solo se limita a una labor armónica sino que también realiza algunas frases melódicas como segundas voces que refuerzan la melodía principal. Es de forma ternaria simple.

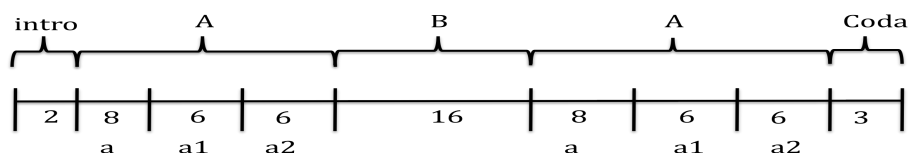


Ilustración 26: Sergei Koussevitzky, *Andante* (Op.1 N°1) de las tres piezas para contrabajo y piano, esquema formal.

La obra comienza con una muy pequeña introducción que dura tan solo dos compases y durante la cual el piano presenta la tonalidad y el primer motivo del tema A en el registro grave.

Después de la introducción sigue la exposición del tema A. De carácter cantable y expresivo se compone de tres frases (*a*, *a1* y *a2*), las cuales se caracterizan por repetir el mismo motivo inicial a manera de anacrusa y por desarrollarlo de distinta forma, especialmente en la frase *a1* donde se contiene el punto álgido y por lo tanto el clímax del tema A. Tanto en la primera como en la tercera frase, hay que prestar atención al salto de octava en la cuerda G del quinto y dieciseisavo compás, y a la doble bordadura en el cuarto y octavo compás que debe sonar bien articulada. En cuanto a la segunda frase se hace necesario dirigir la dinámica hacia el clímax de esta primera sección en el doceavo compás.

Andante

Ilustración 27: Serguei Koussevitzky, *Andante* (Op.1 N°1) de las tres piezas para contrabajo y piano, Tema a.

Continúa el tema B (*Piu mosso*) con un carácter inquieto gracias al incremento de los saltos y cromatismos. Este es ligeramente más rápido que el tema A y poco a poco se va apresurando a medida que la tensión armónica crece. Su desarrollo concluye con una *candenza* de notas largas que modera el dinamismo armónico con el que empieza el tema.

Se debe tener cuidado con la afinación y con la de producción de sonido, debido a un registro agudo predominante (*capotasto*).

19 **Piú mosso**

26 *cresc.* **pp** *a tempo*

33 *mf* *mf* *rit.* **p** **pp** *mf*

38 **p** *accelerando* *cresc.* **f** **Tempo I** *cantabile*

Ilustración 28: Sergei Koussevitzky, *Andante* (Op.1 N°1) de las tres piezas para contrabajo y piano, Tema B.

Seguido a esto se reexpone el tema A con un agregado de tres compases con una nota larga en la melodía que concluye la pieza. Hay que tener en cuenta que debido al carácter de la pieza, se usa articulación de *legato* durante todas las frases de la pieza, y esas frases hay que terminarlas delicadamente. Para poder cumplir las uniones hay que manejar bien la parte de cambios de posición, cambios de cuerda, cambios de arco y en los saltos.

4.2.2 Valse Miniatura Op. 1, N. 2

Según el diccionario Harvard de música, el valse es un baile de compás ternario con un marcado acento en el primer tiempo. Tuvo sus orígenes en el *landler*, danza de origen austriaco, a finales del siglo XVIII. Muy popular entre la nobleza germana, se extendió rápidamente por el resto de Europa y América latina dando origen a un sin fin de variantes entre las que se destacan: el valse austriaco, el valse francés, valse venezolano, el pasillo y el valse tango entre otros. De los compositores europeos más notables de valeses podemos

encontrar a: Chopin, Johann Strauss (padre e hijo), Brahms (*liebeslieder*), Richard Strauss (*Der rosenkavalier*), y Ravel (Valses nobles et sentimentales) (Randel, 1995).¹²

El *Valse miniatura* es la segunda de las piezas publicadas en 1901 bajo el nombre de *Deux morceaux*. De sonoridad brillante, esta pieza se distingue de las otras por su carácter volátil y ligero. Está escrita en compás de 3/4 al igual que la mayoría de los valsos, en tonalidad de La mayor y en un tempo rápido. Entre las tres piezas contenidas en este capítulo, es la que más dificultades técnicas representa.

El *Valse* es de forma rondó la cual evolucionó de una “danza cantada” francesa llamada *rodea*, danza que se originó durante los siglos XII y XIII en la edad media. Durante esta época fue popularmente usada en las danzas cortesanas y por los trovadores, y consistía en una estrofa cantada por un solista a la cual un coro respondía con el estribillo o ritornelo de manera periódica. Más adelante en los siglos XVI, XVII y XVIII el *rondeau* evoluciona hacia una forma instrumental, convirtiéndose en rondó el cual conservó las características de su antecesor, siendo este de movimiento rápido y de repetición periódica del estribillo (Pla, 1989)¹³.

A continuación se presenta el esquema formal del Valse Miniatura:

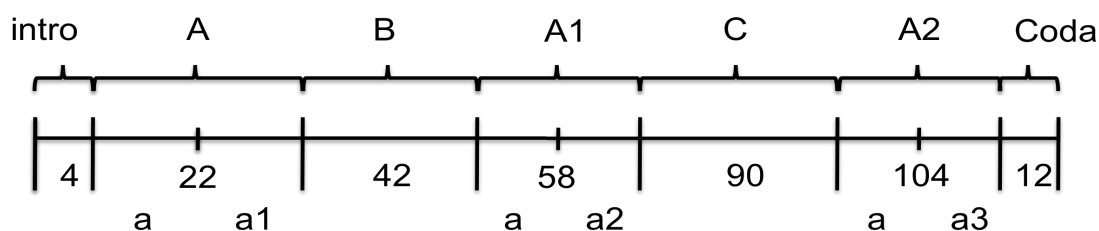


Ilustración 29: Sergei Koussevitzky, *Valse Miniatura (Op.1 N°2)* de las tres piezas para contrabajo y piano, esquema formal.

Comienza con una pequeña introducción de cuatro compases, en los cuales el compositor presenta la tonalidad principal y la célula rítmica característica del valse.

¹² Randel, D. M. (1995). *Diccionario Harvar de Música*. (T. B. Press, Ed., & V. Pérez, Trans.) Mexico: Editorial Diana S. A. (Pág. 517)

¹³ Pla, F. L. (1989). *Guía analítica para estudiantes de formas musicales*. Madrid, España: Grupo Real Musical. (Pág. 64)

Continúa con la sección *A* o ritornelo el cual se repite periódicamente cambiando su terminación según la sección la que antecede. En *A* se compone de dos semiperiodo: *a* y *a1* (que es la repetición con una terminación. Se distingue en especial por su melodía de sonoridad modal, generada en gran parte por el *re#* contenido en los compases: 8, 16 y 18. El tema *A* se compone de tres frases: una primera de dos compases a manera de pregunta, una segunda también de dos a manera de respuesta y una última que concluye el periodo con una caída de corcheas, motivo principal del siguiente tema *B*. La dificultad de esta sección radica básicamente en los constantes cambios de posición debido al amplio registro que maneja. Los cambios de cuerda dentro de una misma frase no deben fragmentar la línea melódica.

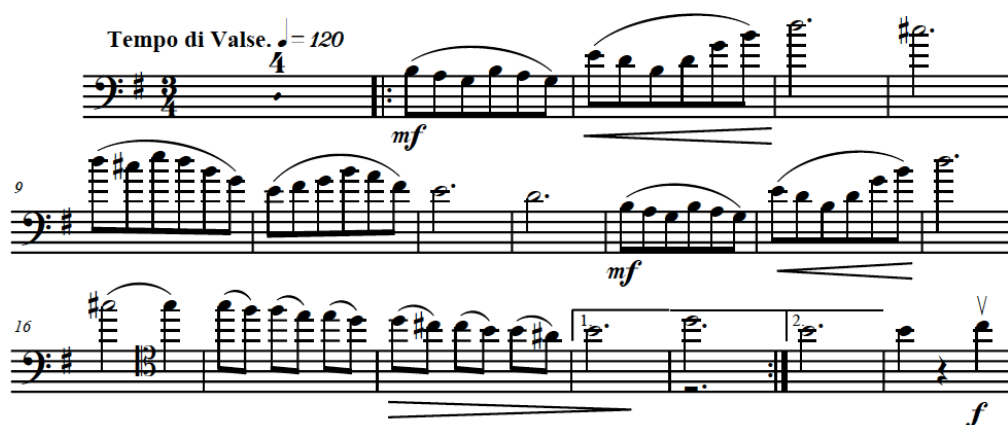


Ilustración 30: Sergei Koussevitzky, *Valse Miniatura (Op.1 N°2)* de las tres piezas para contrabajo y piano, Sección *A*.

La sección *B* (compás 22) posee un carácter más rítmico y bailable que requiere mantener un tiempo constante, a diferencia de las otras secciones donde se permiten algunos *rubatos*. *B* contiene una primera frase que se caracteriza por la repetición de sus motivos, los cuales confluyen en una caída cromática; y una segunda frase que tiene un desarrollo motivico similar a la primera, exceptuando por la caída cromática la cual es remplazada por una semicadencia terminada en el acorde de dominante. Al final de esta segunda frase hay un *ritardando* el cual conecta esta sección con el ritornelo, *A*. En esta sección la principal dificultad técnica esta en el uso permanente del registro agudo, *capotasto*, y en una sola cuerda, *G*. Hay que prestar atención a la afinación y a la calidad del sonido, el cual no debe presentar ningún tipo de chillido.

Ilustración 31: Sergei Koussevitzky, Valse Miniatura (Op.1 N°2) de las tres piezas para contrabajo y piano, Sección A.

De nuevo aparece el ritornelo con la variante en su terminación, por lo que se interpreta como A1.

Ilustración 32: Sergei Koussevitzky, Valse Miniatura (Op.1 N°2) de las tres piezas para contrabajo y piano, variante en la Sección A1.

La sección C se diferencia de las otras gracias al dialogo que se genera entre el contrabajo y el piano, el cual ya no solo cumple una función de acompañamiento, sino que también

tiene momentos protagónicos donde desarrolla la melodía. Esta sección conserva algunos elementos motivicos de A, como los podemos observar en los compases: 59, 60 y 61; son expuestos por el piano e imitados por el contrabajo. Durante la ejecución de C se debe tener en cuenta que, durante el ritmo asincopado en la parte del contrabajo, la dinámica no debe superar a la del piano pues este lleva la melodía.



Ilustración 33: Sergei Koussevitzky, Valse Miniatura (Op.1 N°2) de las tres piezas para contrabajo y piano, imitaciones en la sección C.

Por ultimo encontramos una vez más el ritornelo, A2, que contiene una sección adicional a manera de coda de un carácter completamente virtuoso. La línea del contrabajo se desarrolla por medio de arpeggios en corcheas y tresillos sobre las funciones armónicas. Finalmente la obra culmina con los acordes de tónica y dominante en el contrabajo. Siendo esta parte el punto de mayor virtuosismo de la pieza. Se necesita bastante destreza técnica de agilidad en arpeggios.



Ilustración 34: Sergei Koussevitzky, Valse Miniatura (Op.1 N°2) de las tres piezas para contrabajo y piano, Coda.

4.2.3 Chanson Triste Op. 2

La palabra “*chanson*” es un termino en francés que traducido al español significa canción. La *chanson* nace durante la baja edad media como una pieza polifónica, por lo general, interpretada por dos a cuatro voces y de formas tan variadas como la balada, rondó o virelay. Entre los siglos XVII y XIX la canción tuvo una gran influencia de los *lieder* alemanes, por lo que ahora se reducía a una voz y la ilustración desarrollada en la parte del piano. Entre los compositores mas destacados de *chanson* se encuentran: Ernest Chausson, Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré y Claude Debussy.

Chanson triste fue publicada alrededor del año 1896, época en la que su compositor, Sergei Koussevitzky, asistiera al Conservatorio de Moscu. Esta pieza se caracteriza por estar escrita en compás de 3/4, en tonalidad de mi menor y por su carácter melancólico y doloroso. Debido a la gran influencia vocal, la se acerca a un recitativo. Por este motivo su registro se asemeja al registro de la voz humana y la frases melódicas están fragmentadas, lo cual genera grandes espacios para la respiración y reflexión.

Tiene forma ternaria simple. A continuación se presenta el esquema formal de la pieza:



Ilustración 35: Sergei Koussevitzky, *Chanson Triste (Op.2)* de las tres piezas para contrabajo y piano, esquema formal.

Comienza entonces con una introducción de tres compases en los cuales se presenta la tonalidad principal en notas largas y en ritmo reposado.

Este fragmento musical muestra el inicio de la introducción de la pieza. Incluye la parte de Contrabasso y Piano. El tempo es 'Con tristezza' y el piano es 'p'. El compás es 3/4 y la tonalidad es mi menor. El Contrabasso comienza con tres compases de silencio, marcados con una 'n' al final. El Piano comienza con tres compases de acordes y notas largas.

Ilustración 36: Sergei Koussevitzky, *Chanson Triste (Op.2)* de las tres piezas para contrabajo y piano, introducción.

La sección A expone el tema mas oscuro de la pieza. Se distingue por llevar un tempo lento y estar dividida en dos frases que por sus motivos desunidos imprimen en la melodía carácter de tristeza y resignación. Durante esta sección es importante conservar el tempo lento, para contrastar con el siguiente tema. Se debe prestar mucha atención a: la afinación debido al registro que maneja; a la dinámica la cual debe ser dirigida hacia la segunda frase y hacia el quinceavo compás; y al *vibrato* que debe moderarse en la dinámica de *piano* y exagerarse en *forte*.

The musical score is written in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It consists of three staves. The first staff starts with the tempo marking "Con tristezza" and a 3-measure rest. The second staff begins at measure 9. The third staff begins at measure 16 and includes the tempo marking "Piú mosso".

Ilustración 37: Sergei Koussevitzky, *Chanson Triste* (Op.2) de las tres piezas para contrabajo y piano, sección A.

Continúa la sección B (*Piu mosso*) con una melodía mas continua que, aunque no es tan dolorida como la sección A, mantiene su ambiente sombrío por medio de armonías disminuidas. La melodía de B es un poco más angulosa que en la primera sección, se distingue por saltos y movimientos por grados conjuntos cromáticos y diatónicos, y porque cada motivo es un desarrollo del motivo principal realizado a través de secuencias diatónicas. Durante esta sección el elemento melódico, de carácter cantable, contrasta con A, por lo que debe primar la importancia de la frase melódica. Cada uno de sus sonidos debe oírse perfectamente unido con el anterior y la frase debe llevarse dinámicamente en ascenso hasta donde la partitura indique.

Ilustración 38: Sergei Koussevitzky, *Chanson Triste* (Op.2) de las tres piezas para contrabajo y piano, sección B (*Piú mosso*) .

Finalmente se reexpone el tema A sin repeticiones.

5 SONATA PARA CONTRABAJO Y PIANO EN A MAYOR Op. 5 DE ADOLF MISEK

5.1 MARCO HISTÓRICO

5.1.1 *Biografía de Adolf Misek*

Adolf Misek fue un contrabajista, director de orquesta y compositor checo representante del movimiento romántico tardío. Nació el 29 de agosto de 1875 en Modeltin, una pequeña población ubicada en la región de Bohemia-Moravia, la actual República Checa, que para ese entonces hacía parte del Imperio de los Habsburgo.

Misek comenzó sus estudios musicales a muy temprana edad bajo la dirección de su padre, quien fue músico y Kapellmeister activo. A la edad de 15 años abandonó la pequeña Modeltin para radicarse en Viena. Allí ingresó a la Universidad de música y artes escénicas, más comúnmente conocida por sus siglas en alemán MDW, donde recibió clases de contrabajo con Franz Simandl, reconocido pedagogo del contrabajo, creador del libro *“New Method for the Double Bass”*, método estándar en la enseñanza este instrumento. En 1894 se gradúa del Conservatorio de Viena adquiriendo prestigio inmediato en el medio musical, no solo debido al gran renombre que tenía su maestro Simandl, sino que también por la dirección los coros checo y eslavo, y *“The Czech academic orchestra”*. Más adelante a la edad de 23 años entró como contrabajista a *“The Orchestra of the state opera”*, trabajo que realizó simultáneamente con la cátedra de contrabajo en la MDW después de la muerte de su maestro en 1912. En el año de 1918 deja atrás Viena para establecerse en Praga, ciudad donde entró a formar parte de la orquesta del Teatro Nacional como el primer contrabajo y solista. Adolf Misek conservaría estos puestos hasta su muerte en 1955.

Las composiciones de Misek son comúnmente conocidas dentro del repertorio moderno para contrabajo, debido a su gran explotación en recursos y técnicas propias de este instrumento. Dentro del escaso trabajo compositivo de Misek se destacan: las tres sonatas para contrabajo y piano en A mayor, E menor y F mayor respectivamente; una pieza corta titulada *“Legenda”*; y un Concierto de tinte virtuoso, *“Polonesa”*.

5.1.2 El Imperio Austro-Húngaro

Adolf Misek nace durante la segunda mitad del siglo XIX en la región de Bohemia-Moravia, territorio que para ese entonces hacía parte del Imperio Austro-Húngaro. Este fue un estado europeo multinacional, multicultural y multiconfesional que dirigido por la familia de los Habsburgo, desde 1867 hasta 1918, se caracterizó por su rechazo al nacionalismo alemán y al separatismo húngaro. Para el año de 1914, la Monarquía de los Habsburgo contaba con una población aproximada de 52.799.000 habitantes y tenía un extensión de 675.936 km². En el ámbito internacional fue considerada como la sexta potencia debido a su gran solidez económica.

Antes del autonombamiento del emperador austriaco Francisco José I como rey de Hungría, la dinastía de los Habsburgo dirigía el imperio austriaco, al cual también pertenecía el reino de Bohemia. El Imperio de Austria nace en 1804 a consecuencia de la disolución del

Sacro Imperio Romano Germánico, después de las denominadas guerras napoleónicas las cuales reorganizaron las fronteras europeas. En el año de 1815, el imperio austriaco entró a conformar la confederación germánica, motivo por el cual esta primera mitad del siglo XIX se caracterizó, al igual que en Alemania, por una reacción conservadora contra el efecto que tuvo la revolución francesa. Es debido a esto que el poder institucional de la iglesia, la policía y la burocracia, aumentaron opacando cualquier signo de oposición liberal. Sumado a esto, el creciente nacionalismo alemán generó, en todos los territorios que conformaron la confederación germánica, una política de germanización y centralismo. Finalmente la constante oposición de intereses entre Austria y Prusia, este último también miembro de la confederación, los llevó a una confrontación bélica llamada La Guerra de las siete semanas en 1866.

El conflicto Austro-Prusiano trajo como consecuencia la disolución de la confederación germánica. Los progresos económicos logrados hasta ahora dentro del Imperio Austriaco hicieron que checos, polacos y eslavos quisieran permanecer dentro del conjunto Hasburgués. Así mismo empiezan las negociaciones Austro-Húngaras, con el fin de conformar un sólido bloque económico y de defensa que hiciera frente a otras naciones europeas. Finalmente, en 1867, las negociaciones concluyen con: la transformación del imperio en una asociación de dos estados soberanos, Cisleithania con su capital Viena y Transleithania con su capital Budapest; la unión dinástica; y la creación de tres ministerios comunes (asuntos exteriores, Guerra y finanzas) (Néré, 1982).¹⁴

A comienzo de los años setenta, el imperio atravesó por un gran crecimiento económico provocado por un considerable aumento de la industria, el cual fue producto de la creación de: bancos y sociedades por acciones, la edificación de las ciudades, la construcción de nuevas líneas de tren y el acondicionamiento del río Danubio para el transporte. Este florecimiento económico se vio interrumpido en 1873, debido a un crac bursátil¹⁵ en el que 96 bancos de 141 existentes en el país quebraron.¹⁶ La economía se reactivó en 1879 gracias a la inversión de otras naciones europeas, y a un ritmo mucho más lento.

Durante la crisis de los años setenta se generó una radicalización por parte de la creciente clase obrera. Las deplorables condiciones económicas a las que se vio enfrentado el imperio generaron paros, huelgas y disturbios reprimidos por el ejército. Sumado a esto, la

¹⁴ Néré, J. (1982). *Historia contemporánea* (3 ed.). Barcelona, España: Labor S. A. (pag 177).

¹⁵ Crac bursátil: es una caída vertiginosa de las cotizaciones en la mayoría de los valores de una o varias bolsas de valores, durante un corto período.

¹⁶ Néré, J. (1982). *Historia contemporánea* (3 ed.). Barcelona, España: Labor S. A. (pag 297)

desacreditación de los liberales y conservadores, de cierta forma responsables de la crisis y la inexistencia de espacios de participación generaron una aceptación popular de los socialistas, quienes cada vez ganaban más audiencia por medio del partido socialdemócrata, e intentaban aplicar las ideas del marxismo ortodoxo en las condiciones particulares de un estado multinacional. Así es como en 1907 entra en vigor el sufragio masculino para hombres mayores de 24 años.

Finalmente, tras el asesinato del Archiduque Francisco Fernando y su esposa Sofía Cortek a manos de un terrorista serbobosnio, Austria-Hungría declara la guerra a Serbia dando inicio a la primera guerra mundial. Así mismo, la muerte del emperador francisco José I termina por debilitar al imperio, disuelto tras finalizar la Guerra. A consecuencia de esto, se proclaman las repúblicas de Checoslovaquia, Polonia, Austria, Hungría y Rumania.

5.1.3 El movimiento romántico tardío en países de influencia germánica.

Antes del siglo XIX, la totalidad de la música interpretada había sido compuesta en vida de los mismos intérpretes exceptuando cantos, corales e himnos propios de la iglesia. Para mediados de siglo con el desarrollo de las ciudades y el crecimiento poblacional, se diversificó el público musical, incidiendo en el surgimiento de un repertorio de clásicos musicales. Debido al interés por las músicas del pasado nace la musicología, disciplina que surge con el fin de estudiar y clasificar la música de generaciones anteriores. Es gracias a esta disciplina que los estudiosos publicaron ediciones de las obras completas de grandes compositores del pasado como: Bach, Händel, Palestrina, Mozart, Schütz, Lasso, Beethoven, Mendelsohn, Chopin, Schumann y Schubert. La mayoría de estos compositores fueron alemanes, al igual que los estudiosos y los editores responsables de estas publicaciones, quienes vincularon la música del pasado con el nacionalismo alemán. A consecuencia de este fenómeno, compositores de otras naciones de influencia germana tuvieron que competir con los clásicos y afrontar cuestiones de identidad nacional.

De este modo nace el nacionalismo, movimiento predominante en las naciones dominadas por las grandes potencias europeas. Estas pequeñas naciones, que inspiradas en las revoluciones francesa y las Américas, consolidaron una identidad nacional complementada por un ferviente patriotismo. El movimiento nacionalista se caracterizó por manifestar lealtad natural hacia una nación étnicamente homogénea (un Pueblo), y no hacia un estado dinástico o una comunidad religiosa, en el caso de Bohemia, contra la monarquía de los

Habsburgo y la influencia germana. La música de este periodo se distinguió por la exploración de elementos y recursos nacionales de tradición no escrita de la música folclórica: ritmos de danzas nacionales y melodías populares.

Particularmente en la región de Bohemia, el despertar nacional estuvo dirigido por artistas y eruditos quienes se centraron en un programa cultural y lingüístico. Así es como el nacionalismo checo tuvo su primer gran impulso por parte de la literatura, durante la primera mitad del siglo XIX: Jaromir Erben publicó la primera colección de canciones checas; Franz Skruop quien fue el autor del himno nacional checo, compone la primera Ópera checa, “El chatarrero”; y Joseph Jungmann publica su gran diccionario checo-alemán. Durante este periodo se fundan la Real academia de ciencias, el Museo Nacional, el Teatro de los estados y el Conservatorio de Praga; futuras herramientas de la lucha por el resurgimiento nacional y la difusión de la cultura eslava, después de la contrarreforma en pro de los intereses de la monarquía y la iglesia desentendida de las necesidades de las naciones a las que gobernaban.

5.2 ANALÍSIS FORMAL E INTERPRETATIVO DE LA SONATA PARA CONTRABAJO Y PIANO EN A MAYOR (Op. 5) DE ADOLF MISEK.

Es la primera sonata para contrabajo y piano acompañante compuesta por Adolf Misek. Fue escrita alrededor del 1909, época en la que su compositor estaba radicado en Viena. Esta es una obra de grandes contrastes y de mucha expresión, su carácter romántico e idealista se ve reflejado en una sonoridad ambigua: en unos momentos enérgica e imponente y en otros por el contrario noble y austera. Podemos observar que, a diferencia de las obras de épocas anteriores contenidas en este trabajo, existe un paulatino rompimiento de la forma la cual admite periodos abiertos y episodios de forma libre. Aun así, su material encaja dentro de los parámetros de una sonata propia del periodo romántico tardío.

5.2.1 *Genero sonata*

Según el diccionario de Harvard, la Sonata es una composición musical que puede estar escrita para piano solo o para un instrumentos solista con acompañamiento de piano. Consta de 3 a 4 movimientos y cada uno de estos tiene su propia estructura. En el caso de la sonata a analizar consta de tres movimientos.

La estructura común de las sonatas se conforma por un primer movimiento rapido (Allegro), generalmente de forma sonata; el segundo movimiento lento (Adagio o Largo) que acostumbra tener una forma binaria, ternaria o tema con variación; y el tercero de tempo rapido, que usualmente se rije bajo la forma de rondó.

El nombre de sonata proviene del italiano “*Sonare* (sonar instrumento de cuerdas o vientos)” y “*Toccare* (tocar un teclado)”¹⁷

5.2.2 Primer movimiento Allegro

El primer movimiento está escrito en compás de 4/4 y se rige bajo la forma de sonata. A continuación se presenta su esquema formal:

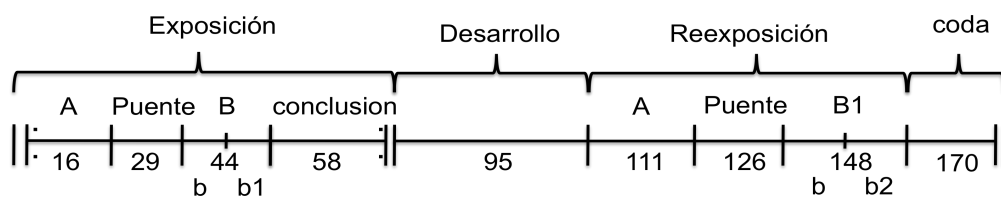


Ilustración 39. Adolf Misesk, *Allegro de la Sonata Op. 5 para contrabajo y piano acompañante, esquema formal.*

Allegro prescinde de una introducción, por lo que sin preámbulos se presenta el tema A. Este tema cuenta con dos frases de carácter brioso y enérgico. La primera frase comienza con un acorde de tónica en el contrabajo, el cual continua con una serie de negras acentuadas que dirigen la frase hacia el cuatro compás, finalmente la melodía se redirige al motivo inicial dando lugar a la segunda frase. La segunda frase, si bien no reafirma la tonalidad con un acorde, es lo suficientemente contundente para mantener su carácter imponente, finalmente esta frase desemboca en una escala ascendente dirigida hacia el armónico de *sol* en el registro agudo. Debido al carácter de la obra la dinámica es bastante flexible, motivo por el cual hay que prestar atención a las indicaciones propuestas por el compositor.

¹⁷ Tomado del Diccionario Oxford de la Musica, ALISON LATHAM.pdf (edición del fondo de cultura económica)



Ilustración 40. Adolf Míšek, *Allegro de la sonata Op. 5 para contrabajo y piano acompañante*, tema A.

Seguido de esta primera sección viene un puente que conecta el tema A con el tema B. Este pequeño pasaje tiene la función de cambiar el carácter paulatinamente, por lo que estos dos temas (A y B) son bastante contrastantes. Durante este pasaje se modula a la tonalidad relativa menor.

Por el contrario de A, el tema B se distingue por su carácter apasionado y cantable, y por estar dividido en dos partes, b y b1. Por un lado, b se caracteriza por una anacrusa conformada por dos negras en *portato*, seguidas por un motivo conformado por notas largas que mantiene un sonoridad tranquila y dulce. Seguidamente poco a poco se empieza a agitar la melodía gracias a unas escalas descendentes conformadas por corcheas, que regresan a su punto de partida generando una sensación de timidez. Por otra parte, el tema b1 vuelve a presentar el motivo de b repartido entre el contrabajo y el piano a manera de imitaciones, con la particularidad de que modula a la quinta grado de la tonalidad original (Mi mayor) y que es de forma abierta por lo que da paso al siguiente pasaje.

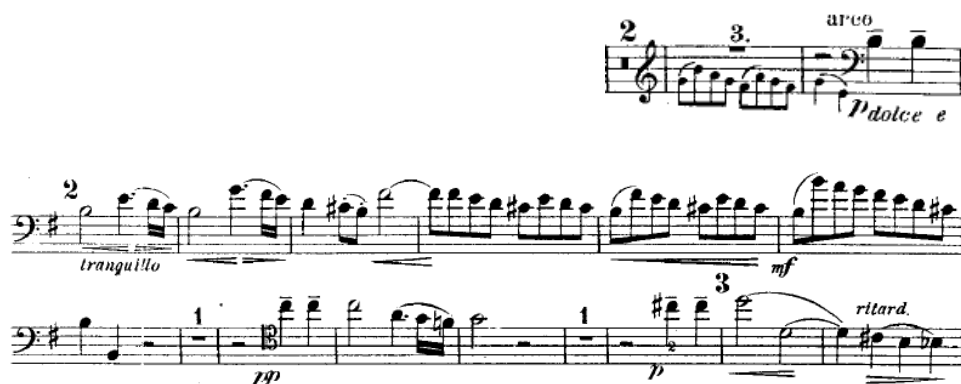


Ilustración 41. Adolf Míšek, *Allegro de la Sonata Op. 5 para contrabajo y piano acompañante*, tema B.

A continuación tiene lugar un pasaje de conclusión, comúnmente llamado *codetta* que cumple la función de conectar la exposición con el desarrollo. Esta sección empieza con un primer pasaje de características danzables debido a su contenido musical gracioso y alegre, de gran contraste con *A* y *B*. Seguido de esto continua un pasaje de figuración ágil y de tempo apresurado, dando espacio para el virtuosismo. Este fragmento se desarrolla en unos pocos compases lo cual no es impedimento para que abarque un registro amplio, por lo que los saltos y cambios de posición pueden dificultar su ejecución.

Seguido de la exposición tiene lugar el desarrollo. Este es un episodio de forma abierta y está construido a base de elementos melódicos de *B*. Durante esta sección el piano adquiere un poco más de protagonismo que en la exposición: realiza contramelodías, fragmentos al unísono con el contrabajo y ejecuta alguna melodía mientras el contrabajo lo acompaña en *pizzicato*. Durante el desarrollo el contrabajo presenta los motivos particulares de *B* en distintas tonalidades y caracteres. Hay que tener sumo cuidado en impregnar cada intervención del solista con su carácter específico, el cual está dictaminado por su acompañamiento, dinámicas sugeridas por el compositor y las articulaciones igualmente expuestas.

Durante la reexposición el tema *A* vuelve a aparecer en la tonalidad principal seguido por un puente en el que el contrabajo adquiere un función armónica y refuerza la modulación a la tonalidad de “mi menor”. Esta sección conecta con la Coda de características similares a la *codetta* la cual se divide en tres partes: una primera (*tempo poco sostenuto e leggero*) donde el contrabajo pasa a acompañar en *pizzicato* mientras el piano ejecuta la melodía; una segunda de un carácter más concluyente y virtuosístico que abarca un gran registro en poco tiempo, por lo que los saltos abundan; y una última frase con motivos de *A* que termina en una cadencia con acordes en la parte del contrabajo.

5.2.3 Segundo movimiento Andante religioso

Está escrito en compás de 3/4 es de forma ternaria compuesta. A continuación se presenta el esquema formal del Andante religioso:

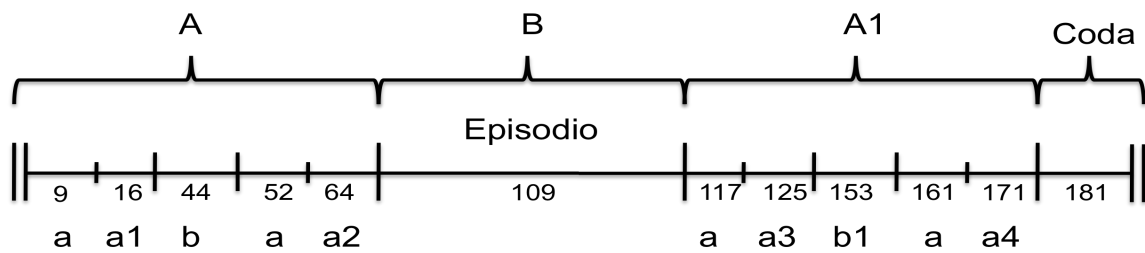


Ilustración 42. *Adolf Misesk, Andante de la Sonata Op. 5 para contrabajo y piano acompañante, esquema formal.*

De igual manera que el Allegro este segundo movimiento presenta la sección A sin ninguna introducción. Comienza entonces con el tema *a* de carácter noble y reposado, que se compone por notas largas adornadas con algunas bordaduras y saltos diatónicos, los cuales dan variedad al motivo inicial. En *a1* la melodía es relevada por el registro grave del piano mientras el contrabajo lleva una contramelodía que no debe opacar la intervención del piano. El contexto en el que se desarrolla la melodía, tanto de *a* como de *a1*, nos lleva a mantener una articulación de *legato*. También es importante hacer caso a los reguladores dinámicos propuestos por el compositor.

En *b* la melodía adquiere un carácter mas bien apasionado debido a una aumento en la tensión armónica, poco a poco va calmándose hasta volver al carácter inicial conectando con el tema *a* de nuevo. Esta parte requiere mucho *vibrato*.

De nuevo se reexpone el tema *a* seguido de *a2* que es tocado en el registro grave del contrabajo dándole una sonoridad mas robusta y ponderosa.

En B se retoman motivos de *b*. Se distingue por tener una forma abierta. Durante esta el piano tiene algunas frases al unísono con el contrabajo, Lo que requiere cuidado en la afinación.

6 SARABANDA Y GIGA DE LA PRIMERA SUITE PARA VIOLONCHELO SOLO EN SOL MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH (TRANSCRIPCIÓN PARA CONTRABAJO DE JEFF BRADETICH)

6.1 MARCO HISTÓRICO

6.1.1 *Biografía de Johann Sebastián Bach*

Johann Sebastián Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, ciudad ubicada en la región alemana de Turingia. Descendiente de una familia de músicos y de una profusa fe protestante, recibió sus primeras lecciones musicales de parte de su padre Johann Ambrosius Bach, eminente violinista quien lo instruyera en los instrumentos de cuerda. Así mismo, durante su niñez participó como cantor de los coros *Kurrende* y *Symphoniacus* hasta la muerte de sus padres. Este hecho lo obligó a mudarse a casa su hermano mayor Johann Christoph, con quien aprendió a tocar el clavicordio y lo inició en la composición. Más adelante a la edad de catorce años, Bach entra becado como cantor soprano en el coro de la iglesia de San Marcos donde también se le formó en: religión, retórica, lógica, latín y griego. Ubicada en la ciudad de Lüneburg cerca del puerto Hamburgo, la escuela de San Marcos acostumbraba a recibir hijos de nobles por lo que durante estos años es posible que Bach aprendiera francés e italiano.

Tras haber terminado sus estudios en Lüneburg en 1703, Bach, a la edad de 18 años obtuvo un puesto como músico de la capilla de la corte de Johann Ernst en Weimar. Durante este periodo creció su reputación como teclista, gracias a lo cual sumado a la influencia de la familia Bach en Arnstadt, logró ser contratado como organista de la iglesia de San Bonifacio en dicha ciudad. En 1705 abandona durante cuatro meses su nuevo puesto como organista para visitar a Dietrich Buxtehude en Lübeck, compositor de gran admiración para Bach quien más adelante lo inspirara a realizar sus primeras composiciones en el órgano. Al siguiente año Bach recibe una oferta de trabajo en la iglesia de San Blas en Mühlhausen, trabajo que aceptó debido a su gran remuneración económica y al hecho de que no solo interpretaría el órgano, sino que también conformaría una orquesta con la que pudo presentar obras de mayor formato. También durante este periodo se casó con su prima Maria Barbara con la

que tuvo siete hijos, y compone el *Actus tragicus* y sus primeras obras para órgano como la *Toccata y fuga* en Re menor.

Al cabo de un tiempo, en la corte de la ciudad estado de Weimar se abre una vacante para ocupar el puesto de *konzertmeister* de la capilla palatina del duque regente Wilhelm Ernst. Bach se presenta y obtiene el puesto en el que no solo consiguió conservar sus tradiciones luteranas, sino que también obtuvo mayores libertades al momento de la composición. Fue en Weimar donde Bach empezó a ser reconocido como un organista virtuoso y compuso varias de sus obras más celebres para este instrumento, entre las que se encuentran el conjunto de preludios, fugas y tocatas. Es también durante esta época que conoce a George Philip Telemann.

Por más de una década Johann Sebastian Bach ejerció el puesto de *Konzertmeister* y organista para el ducado de Weimar. Aparte de sus obligaciones musicales, Bach debió llevar a cabo tareas del orden doméstico, asunto que no le era muy grato. Así fue como en 1717 recibe una invitación por parte del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, quien le ofrecía el puesto de Kapelmeister en su corte. Debido a esto, Bach presentó su renuncia al príncipe Wilhem Ernst de Weimar quien se negó en varias ocasiones y, debido a la insistencia del compositor, ordenó su arresto de manera arbitraria. Finalmente la petición fue aceptada y Bach fue liberado, y ese mismo años se muda a Köthen a donde su nuevo protector y amigo el Príncipe Leopoldo. Durante esta época Bach compuso el primer libro del clave bien temperado BWV 846-869 (1722), Las Suites para violonchelo BWV 1007-1012 (1720), las Seis sonatas y Partitas para violín BWV 1014-1019 (1720), las Suites inglesas BWV 806-811 (1722), las Suites francesas BWV 812-817 (1722), las invenciones y sinfonías BWV 772-901 (1722-23), los Conciertos de Brandenburgo BWV 1046-1051 (1721) y numerosas sonatas para diferentes instrumentos de cuerda y viento.

En 1721 después de la muerte de su primera esposa, Bach se casó con Ana Magdalena Wilcken, cantante e hija de un músico de la corte de Zeitz, con quien tuvo trece hijos. En 1723 Bach se mudó a Leipzig, lugar donde vivió y ejerció el cargo de director musical de las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás hasta su muerte en 1750.

Johann Sebastián Bach dejó un legado musical de más de mil piezas entre las que se que incluyen composiciones orquestales, de teclado, de cámara y vocales. Entre la música orquestal, hay que destacar los seis Conciertos de Brandenburgo (1721), cuatro Suites (1721-1736), dos Conciertos para violín (1720), un Concierto para dos violines (1720), dos Conciertos para tres claves (1730-36), la Ofrenda musical (1747) y El arte de la fuga (1747-

1750); estas dos últimas obras, constituyen la cumbre del dominio de la composición de su autor, pues presentan cánones y fugas a varias voces que aún hoy sorprenden a los especialistas por su depuradísima técnica. El apartado de la música para instrumentos de teclado incluye obras para clave y para órgano; para clave, destacan la Fantasía cromática y fuga (1720-1723), los dos libros de El clave bien temperado (1722 y 1742), las Variaciones Goldberg (1742), las seis Partitas (1726-1731), las 15 Invenciones (1723), las seis Suites francesas (1722) y las seis Suites inglesas (1722); para órgano, sobresalen el Pasacalle en do menor (1716-1717), más de un centenar de Corales (1707-1750) y numerosos Preludios (o tocatas, o fantasías), terminados o no en fugas (1709-1739), entre ellas la célebre Tocata y fuga en re menor (1709).

6.1.2 El siglo XVII o siglo de las luces

Johann Sebastian Bach nació en la Europa del siglo XVII el cual se caracterizó por el predominio de dos corrientes políticas. En primer lugar, el éxito de la monarquía francesa trajo consigo el surgimiento del despotismo ilustrado en otros estados europeos como Prusia y Alemania. En esta fase tardía de la monarquía, el estado asumió la tarea de regularizar, unificar, reducir las autonomías locales, asociar a la nobleza y a utilizar a la burguesía en asuntos netamente comerciales. Y en segunda instancia, en las llamadas potencias marítimas (Holanda e Inglaterra) surge un nuevo tipo de monarquía moderna regularizada por un parlamento, en su gran mayoría formado por la alta burguesía. En estos países se gestó el movimiento liberal, que a finales de siglo generó oleadas revolucionarias.

A pesar de las diferentes estructuras políticas, el estilo de vida en las naciones europeas tenían mucho en común. Por un lado, la gran mayoría de la población se consideraba de clase baja y estaba compuesta por campesinos pobres en su totalidad. Por otra parte la clase media que se aglutinaba en las ciudades, estaba compuesta por pequeños comerciantes y artesanos. Y por último, en una considerable mejor posición económica el resto de la población se encontraba la aristocracia y a la alta burguesía, clases que monopolizaron los territorios y la participación política.

Durante el siglo XVII las grandes potencias de occidente (Francia, Inglaterra y España), recalcan su supremacía por sobre las otras naciones del mundo, al igual que lo hace el imperio de Austria, que durante este periodo se apoderan nuevos territorios, entre los cuales se incluyen: porciones del norte de Italia, el sur de Alemania y Hungría. Por parte en lo que

concierno a la actual Alemania, esta se conformaba por pequeños estados gobernados por varios títulos como ducados, principados, condados y otros.

Durante el también llamado siglo de las luces el conocimiento humano se amplió constantemente, se llevaron a cabo grandes avances científicos entre los que se destacan: el desarrollo de la mecánica de newtoniana, se crean las primeras escuelas de ingeniería, se obtiene el primer acero fundido y se realizan las primeras excursiones botánicas por el mundo. En lo concerniente al arte esta época confluyen el fin del barroco y el inicio clasicismo. A su vez, la religión determinó muchas de las características del arte barroco, la Iglesia católica se convirtió en uno de los mecenas más influyentes, y la contrarreforma, lanzada a combatir la difusión del protestantismo, contribuyó a la formación de un arte emocional, exaltado, dramático y naturalista, con un claro sentido de propagación de la fe.

6.2 ANALISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DE LA SARABANDA Y GIGA DE LA PRIMERA SUITE EN SOL MAYOR PARA VIOLONCHELO SOLO DE JOHANN SEBASTIAN BACH

La suite es una agrupación de danzas de caracteres diversos de la época barroca escritas en una tonalidad única. Principalmente las formas por la que se constituyen las danzas son binaria y ternaria. Las danzas básicas incluidas en la suite de los siglos XVII y XVIII son: *allemande*, de movimiento moderado y en compás de dos o cuatro tiempos; *courante*, de movimiento vivo y en compás de tres tiempos; *sarabande*, de movimiento lento y en compás de tres tiempos; y *gigue* de movimiento rápido y en compás de 3, 6, 9 a 12 tiempos.

El tejido polifónico se crea por medio de la combinación de líneas melódicas independientes y la textura está basada en el principio de la marcación y mantención de la voz de arriba, sin obviar la importancia de las voces de abajo. La línea melódica en los movimientos lentos posee una construcción asimétrica en la que la terminación de una es el comienzo de otra.

En las seis suites para violoncello solo Bach utiliza todas las posibilidades técnicas y tímbricas de este instrumento. Empleó la técnica del *bariolage* y de los pedales. Además, uso tonalidades en las que se utilizaran las cuerdas al aire y de esta manera logró en el violín una sonoridad más brillante sin la necesidad de usar un instrumento acompañante. Con esto se demuestra la calidad del sonido.

6.2.1 Zarabanda

La zarabanda es una danza de origen español, aunque algunos autores aseguran que esta vino a parar a España debido a la invasión musulmana de la península ibérica, por lo que su origen vendría siendo árabe-morisco. Escrita en compás de tres tiempos, esta danza se distingue por su carácter noble y un movimiento reposado. La zarabanda es de forma binaria la cual consta de dos secciones, A y B (de ocho compases cada una) que se repiten, aunque la segunda repetición, B, puede ser de dieciséis compases. La zarabanda tradicional se caracteriza por una acentuación sobre el segundo tiempo del primer compás y por ser crúsica.

A continuación se presenta el esquema formal de la Zarabanda de la Suite N° 1 de J.S Bach:

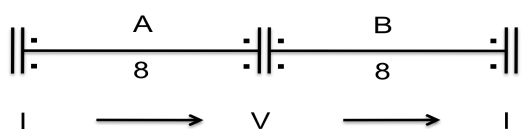


Ilustración. 43: Johan Sebastián Bach, Zarabanda de la Suite N° en G mayor, esquema formal.

Esta Zarabanda de la primera Suite para violonchelo solo de J.S Bach es de tiempo lento y de carácter noble y austero. Está escrita en tonalidad de Sol mayor y es de forma binaria simple. Se constituye de dos secciones, A y B, donde A comienza en tónica y se desplaza hacia el quinto grado y durante B se regresa a la tónica. Bach amplía la armonía de la sección B con una cadencia en la tonalidad relativa menor, en este caso Mi menor.



Ilustración 44: Johan Sebastián Bach, Zarabanda de la Suite N° 1 en Sol mayor, Compás 12.

Esta cuarta danza de la Suite comienza en el tiempo fuerte con el acorde de tónica, seguido del acorde de subdominante en su tercera inversión y al mismo tiempo la voz aguda de los acordes forma la melodía. Es precisamente esta simultaneidad de elementos donde radica la dificultad al momento de su ejecución, condición presente durante toda la Zarabanda. Debido a que la Suite fue pensada para el violonchelo, debido a la naturaleza de los instrumentos de cuerda se parten los acordes en dos, el bajo y el resto del acorde.

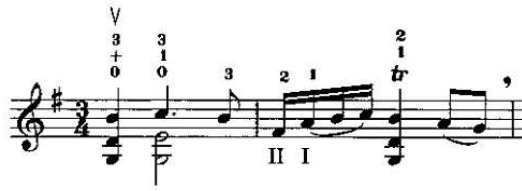


Ilustración 45: Johan Sebastián Bach, Zarabanda de la Suite N° 1 en Sol mayor, Compases 1 y 2.

Se debe moderar el *vibrato* a excepción de los puntos donde la melodía adquiere mayor relevancia. También es necesario lograr unión en la melodía. Aunque podemos encortar toda clase de movimientos melódicos, existe un predominio del movimiento por grados conjuntos.

6.2.2 Giga

La giga nace en Inglaterra, su nombre proviene del vocablo alemán adoptado por ingleses y escoceses con el que se denominaba el instrumento predilecto para acompañar los bailes populares, *geige* o violón. Entre los ingleses, la giga podía adoptar medidas binarias o ternarias. A pesar de esto, en Francia generalmente el ritmo era con puntillo, se escribía en los compases de 6/8 o 6/4. Usualmente el tema se repetía en distintas voces y al inicio de la segunda sección de la forma binaria se escribía a la inversa. En Italia, el tiempo era mas rápido pero no se utilizó la imitación ni la inversión. La adopción de la giga en el resto de Europa se debió, principalmente, por razones de virtuosismo instrumental.

A continuación se presenta el esquema formal de la Giga:

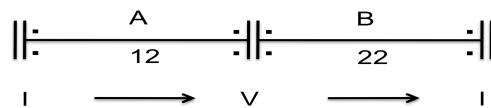


Ilustración. 46: Johan Sebastián Bach, giga de la Suite N° 1 en Sol mayor, esquema formal.

Gigue, la ultima danza de la suite, es la más corta de todas, la cual a la par con la Courante, presenta un carácter ágil y juguetón. Está escrita en compás binario de subdivisión ternaria, a un tiempo rápido y en tonalidad de sol mayor.

Como en todos los movimientos anteriores anteriores, a excepción del Preludio, cuenta de dos partes que se repiten formando la estructura binaria simple. La sección A empieza con la tónica hasta llegar al quinto grado, luego viene la sección B, la cual empieza en el quinto grado para luego culminar en tónica. Durante el tema B, al igual que en la Zarabanda, Bach emplea la tonalidad relativa menor variado el color armónico y por lo tanto generando mayor interés en la línea melódica.



Ilustración 47: Johan Sebastián Bach, Giga de la Suite N° 1 en Sol mayor, compases 19 y 20.

En el aspecto motivico, la segunda sección inicia con la misma figura presentada en la primera. No se trata de una reexposición, sino de un esquema fragmentario que, aunque presenta diferencias temáticas, no es más importante que la progresión armónica. Esta se enfatiza por la modulación al quinto grado del motivo inicial.

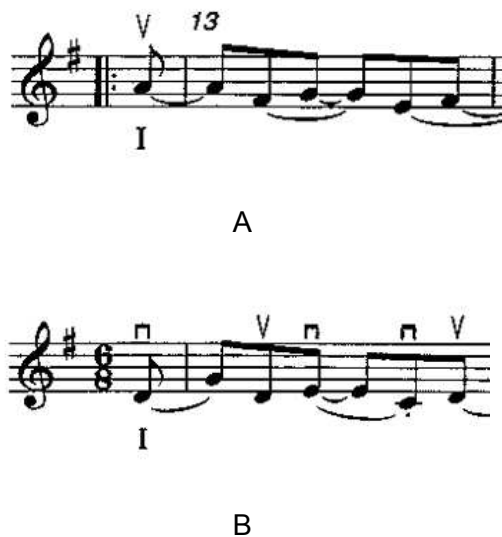


Ilustración. 48: Johan Sebastián Bach, Giga de la Suite N° 1 en Sol mayor, Comienzo de A y B.

Es importante resaltar que en danza Bach emplea la repetición de motivos cortos contrastando súbitamente su dinámica (*forte* primero y *piano* en la repetición), muy característicos del estilo barroco de la época.

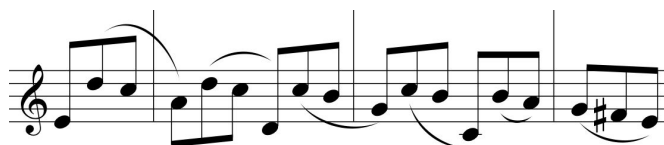


Ilustración. 49: Johan Sebastián Bach, Giga de la Suite N° 1 en G mayor, Compases 16, 17 y 18.

7 PIEZA PARA PIANO Y CONTRABAJO (1969) DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA.

7.1 MARCO HISTÓRICO

7.1.1 Biografía: Blas Emilio Atehortúa

Blas Emilio Atehortúa Amaya nació en Santa Helena-Medellín, Colombia, el 22 de octubre de 1943, es hijo de Isaac David Tetuán, comerciante de telas y de Miriam David, medica bióloga. Fue criado como a un hijo en el hogar de Ramón Atehortúa, Miriam Amaya y el tío José (según se relata en una entrevista con Nelly Valbuena)¹⁸. Comenzó sus estudios musicales en Barbosa, con la flauta por su cuenta y más adelante en el Instituto de Bellas Artes de Medellín recibió clases de teoría, contrapunto, composición, violín y viola. Luego,

¹⁸ Por Valbuena B, Nelly, “BLAS EMILIO ATEHORTÚA: ALUSIÓN A LO POSIBLE” *Nómadas* (Col), núm. 7, septiembre, 1997. Universidad Central, Bogota, Colombia.

entro al Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, donde estudio composición y dirección de orquesta.¹⁹

En 1963-1964 viajó y estudió becado en Buenos Aires, Argentina. Gracias a la Fundación Rockefeller y al Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, cursó estudios avanzados en composición y orquestación. Allí, tuvo la oportunidad de ser alumno de grandes compositores como Alberto Ginastera (quien prácticamente lo apadrinó), Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Oliver Messiaen, Luigi Nono, Bruno Maderna, Cristóbal Halftner, Iannis Xenakis, Gerardo Gandini y Earle Brown; música electrónica con Fernando Von Reichenbach; música para cine con Maurice Le Rouxe.

7.1.2 Instituto Torcuato Di Tella

La familia Di Tella con el legado dejado por Torcuato Di Tella, italiano fundador de la empresa SIAM, crearon la fundación y el instituto que lleva su nombre. Ambos organismos fueron creados en Buenos Aires, Argentina, por decretos desde 1958 como entidades sin fines de lucro hasta 1962. Su objetivo era, según el periodista Juan Carlos Insúa², el de *“promover, estimular, colaborar, participar y/o en cualquier otra forma intervenir en toda clase de iniciativas, obras y empresas de carácter educacional, intelectual artístico, social y filantrópico.” (1982)*

También dice que la familia Di Tella con las especialidades de Guido Di Tella en la economía y de Torcuato Di Tella en la sociología, hijos de Torcuato Di Tella, buscaron la creación de una entidad donde pudieran aplicar y estudiar sus investigaciones científicas.

De este principio se creó un Centro de Investigaciones económicas, a los que se les agregaron mucho después los Centros de Sociología que consistía en el Centro de Investigaciones de Administración Pública, Centro de Investigaciones en Ciencias de la Educación y de Estudios Urbanos-Regionales, llamándolos Centros de Belgrano. También surgieron casi simultáneamente el Centro de Artes Visuales (CAV), el Centro de experimentación audiovisual dirigido por Roberto Villanueva y por último se creó el centro

¹⁹ La Biografía fue Tomada del Material suministrado por el mismo Blas Emilio Atehortúa durante el Diplomado de Composición que dictó en febrero de 2011 en la Universidad Autónoma de Bucaramanga-Colombia.

donde estudió el Maestro Blas Emilio Atehortúa, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, liderado por Alberto Ginastera (CLAEM).

Los Centros de Artes, el CAV y el CLAEM funcionaron en el local de Florida 936 con dos bibliotecas, un departamento de becas y una editorial bajo la dirección ejecutiva de Enrique Oteiza (Juan Carlos Insúa, 1982). Cada centro definió durante la operatividad de este proyecto un estilo propio que estableció una proyección cultural importante para la época.

7.1.3 Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella.

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM) nació en Argentina, con el objetivo de brindar una estructura permanente a un grupo de jóvenes compositores por medio de una beca bienal. El instituto comenzó sus actividades en los primeros años de la década de 1960 con el primer Festival de Música Contemporánea y con el primer concurso de becarios que sería hasta 1968, bajo la dirección del creador del centro, Alberto Ginastera junto con la Fundación Ford.

El CLAEM fue un centro de aprendizaje que contaba con un cuerpo de docentes fijos encabezados por Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Aaron Copland, Ricardo Malipiero, Olivier Messiaen, José Vicente, Asuar, Bruno Maderna, Cristóbal Halffter, entre otros. Algunos becarios del CLAEM fueron, los argentinos: *Oscar Bazán, Armando Krieger, Alcides Lanza, Graciela Paraskevaidis, Mariano Etkin, Mario Perusso, Jorge Caryevski, Eduardo Kusnir, José Ramón Maranzano, Luis María Serra, los uruguayos Ariel Martínez, Antonio Mastogiovanni, Coriún Aharonián*, los peruanos: *César Bolaños, Edgar Valcárcel, Alejandro Núñez Allauca*, los chilenos: *Gabriel Brncic, Miguel Letelier, Enrique Rivera, Iris Sangüesa*, los colombianos: *Blas Emilio Atehortúa y Jacqueline Nova*, los brasileños *Marlene Fernández y Jorge Antúnez*, el boliviano *Florencio Pozadas* y el guatemalteco *Joaquín Orellana*, entre otros. También para 1964 el Maestro Fernando Von Reichenbach y Raul Bozzarello dictaron el Laboratorio de Música Electroacústica, dirigido hasta 1971.

Por razones políticas y económicas el laboratorio funcionó sólo hasta el año 1972, pero sus equipos fueron reutilizados y reciclados para montar otro laboratorio, en *el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT)*, bajo la dirección de

Fernando Reichenbah, Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, José Ramón Maranzano y Gabriel Brncic.

La música del Maestro Atehortúa reúne entre muchas cosas una mezcla de elementos con distintas tendencias vanguardistas del siglo XX, que entrelazan una inspiración temática de las formas clásicas que van de la mano con una base cultural latinoamericanista. (Moncada y Duque 2008)

Blas Emilio es autor de una extensa obra que comprende música coral, incluyendo cantatas, elegías y canciones, también de obras para coro y orquesta, obras sinfónicas, música para instrumento solo (como lo es la pieza a interpretar de contrabajo), también obras electroacústicas, música de cámara, música para orquesta y solista, así como música para cine y teatro.

Sus composiciones se desenvuelven en tres etapas²⁰ según *Irving Moncada y Ellie Anne Duque*. La primera etapa transcurre durante sus estudios en Antioquia y en la Universidad Nacional, donde fue formado por modelos nacionalistas como la presencia rítmica del bambuco y la aplicación estricta al contrapunto rígido. La segunda etapa, se desarrolló en el Instituto Di Tella, en la que reflejó la aplicación de esas modernas técnicas de composición adquiridas durante su estadía en Buenos Aires. Y la tercera etapa, más o menos a sus 40 años que demuestra su gran interés por la música Latinoamericana; con composiciones que reúnen elementos y opiniones formales de varios estilos imitados que dan a composiciones llenas de criterios estables y flexibles que caben como dicen (Moncada y Anne), dentro de toda clase de combinación orquestal.

7.2 ANALISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DE PIEZA PARA PIANO Y CONTRABAJO (1969) DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA

Esta pieza fue compuesta por Blas Emilio Atehortúa en 1969, año en el que terminó sus estudios en el Instituto Di Tella. Esta obra se caracteriza por: tener un lenguaje moderno que se ve reflejado en su plan armónico politonal; texturas poco usuales, tanto en el piano como en el contrabajo; rítmicas complejas, a pesar de estar escrita en compás de 4/4 y un

²⁰ El Exreso Imaginario”. Revista Nro 74, publicada en septiembre de 1982”, artículo escrito por Juan Carlos Insúa.

carácter agitado e iracundo. También podemos ver una ruptura en la forma (libre consecuente del rondó), por lo que la identidad en esta pieza se rige por un pequeño motivo conductor con el que empieza la obra (introducción) y que aparece periódicamente en el piano.

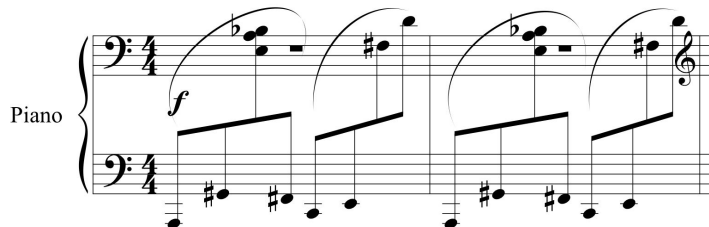


Ilustración. 50: Blas Emilio Atehortúa, *Pieza para piano y contrabajo* (1969), compases 1 y 2 (motivo conductor).

Gracias a la amplia variedad de texturas que contiene la pieza, resulta ser un gran ejercicio exploratorio de las sonoridades posibles en el instrumento. Por esta razón es importante diferenciar la identidad de cada una de las frases, las cuales demandan especial cuidado en la técnica. A continuación se presentan los fragmentos mas representativos de la pieza.

La amplia gama de colores y texturas generadas por el contrabajo será una constante de la pieza, tan solo durante esta primera frase encontramos *staccato*, dobles notas (con arco y en *pizzicato*). Este primer fragmento se encuentra en dinámica *forte* y se caracteriza por su rítmica más que por su melodía, por lo que los acentos escritos deben exagerarse al igual que las articulaciones. Se sugiere tocar los últimos dos acordes (compás 5) arpegiados con el pulgar.



Ilustración. 51: Blas Emilio Atehortúa, *Pieza para piano y contrabajo* (1969).

El segundo fragmento le antecede el motivo principal. De ritmo mas bien simple, esta segunda frase se distingue de la anterior por su intención melódica y por la articulación de *legato*, por lo cual se sugiere que sea ejecutada en su totalidad sobre la cuerda G.



Ilustración. 52: Blas Emilio Atehortúa, *Pieza para piano y contrabajo* (1969).

A pesar de su brevedad este fragmento presenta grandes retos técnicos, pues se deben ejecutar cuerdas pisadas y armónicos simultáneamente. Se debe prestar especial atención al armónico de Si (compás 35, cuerda D), ya que por su naturaleza se hace muy compleja su ejecución.

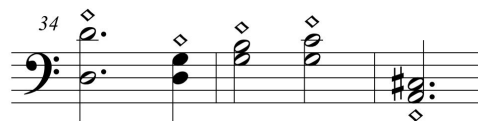


Ilustración. 53: Blas Emilio Atehortúa, *Pieza para piano y contrabajo* (1969).

En esta sección se puede observar una exploración mas profunda de las dobles cuerdas. Del compás 41 al 43, la nota pedal sobre la cuerda D al aire mantiene una distancia considerable (no menor del intervalo de séptima) con la melodía que se ejecuta simultáneamente sobre la cuerda G. El grado de dificultad aumenta cuando las melodía se entrecruza con la nota pedal, tal cual como se ve en los compases 44 y 45. Este fragmento se caracteriza por tener una sonoridad densa.



Ilustración. 54: Blas Emilio Atehortúa, *Pieza para piano y contrabajo* (1969).

Esta ultima frase sobresale del resto de la pieza por el uso del tremolo, recurso sonoro que aumenta el dinamismo rítmico que se dirige y desemboca en una serie de dobles notas generando un final decisivo y contundente.



Ilustración. 55: Blas Emilio Atehortúa, *Pieza para piano y contrabajo* (1969).

8 CONCLUSIONES

La realización de esta investigación me llevó a las siguientes conclusiones:

Todo proceso artístico (incluyendo la música) está intrínsecamente relacionado con los acontecimientos sociales, culturales y políticos de su contemporaneidad. Esto se debe a que en cada época la cosmovisión de las sociedades es constantemente modificada por el predominio de determinada filosofía en las clases dominantes.

Partiendo de la relación entre historia y arte, específicamente en la música el estudio del panorama cultural en el que fue compuesta determinada obra, orienta al instrumentista a escoger la interpretación más cercana a la idea original propuesta por el compositor.

La identificación estructural (la forma) de una composición musical, el reconocimiento de las diferentes secciones que la conforman y la jerarquización de estas no solo acercan al instrumentista a interpretación más acertada.

9 BIBLIOGRAFÍA

Insuasty, J. D. (2009). Informe Fina de grado. *Análisis del repertorio de recital de grado* , p. 33.

Behler, E. (1996). Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo. (U. d. Navarra, Ed.) *Anuario filosófico* , 29, pp. 21-40.

Benedetto, R. D. (1982). *Historia de la música. El siglo XIX*. (Edición española ed.). (C. Fernández, Trans.) Italia: D.G.E / TURNER LIBROS.

Hauser, A. (1998). *The social History of art* (Vol. II). (R. & Paul, Ed.) Londres, Inglaterra.

Herrera, B. O. (16 de mayo de 2003). Aspectos pedagógicos e interpretativos del repertorio para violonchelo . Cholula, Puebla, México .

Lourié, A. (1931). *Sergei Koussevitzky and his epoch*. (S. W. Pring, Trans.) Alfred A. Knopf.

Mielke, J. C. (2001). *Teoría general de la música*. Madrid: Editoriales Akal S.A.

Mosse, G. L. (1997). *La cultura europea del siglo XIX*. (S. A. Editorial Ariel, Ed., & J. M. Flóres, Trans.) Barcelona, España.

Néré, J. (1982). *Historia contemporanea* (3 ed.). Barcelona, España: Labor S. A.

Palmer, F. (1997). *Domenico Dagonetti in England* (. New York: Oxford University.

Pla, F. L. (1989). *Guia analítica para estudiantes de formas musicales*. Madrid, Esapaña: Grupo Real Musical.

Randel, D. M. (1995). *Diccionario Harvar de Música* . (T. B. Press, Ed., & V. Pérez, Trans.) Mexico: Editorial Diana S. A.

Thayer, A. W. (1967). *Thayer's life of Beethoven*. (e. (. Elliot Forbes, Ed.) Princeton University Press.

10 ENLANCES DE INTERNET

www.tchaikovsky-research.net. (n.d.). Retrieved 29 de Junio de 201 from http://www.tchaikovsky-research.net/en/people/kruglikov_semen.html

Legrán, L. S. (Enero de 2010). *www.csi-csif.es*. Retrieved 22 de Abril de 2011 from [www.csi-csif.es](http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_26/LYDIA_SAG_L_EGRAN_01.pdf):
http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_26/LYDIA_SAG_L_EGRAN_01.pdf

www.dechile.net. (n.d.). Retrieved 8 de mayo de 2011 from <http://etimologias.dechile.net>:
<http://etimologias.dechile.net/?concierto>

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/oropeza_h_b/capitulo1.pdf

<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=musicstudent&sei-redirect=1#search=%22All%20four%20original%20pieces%20were%20published%20by%20firm%20P.%20Jurgenson%20were%20probably%20composed%20during%201890s%C2%80%C2%9D%C2%22>

11 DISCOGRFÍA

- Sonata para piano y contrabajo en la mayor de Adolf Mises op 5

Josef Niederhammer – Kontrabass, Marialena Fernansdes – Klavier; Adolf Mises, Sonaten für Kontrabass & Klavier: A-Dur op.5, e-moll op. 6, F-Dur op 7. AMBITUS

-Concierto para contrabajo y orquesta en la mayor de Domenico Dragonetti

Prague radio chamber orcherstra, Milosloav Hrdlik – Kontrabass, Vira records.

-Giga y zarabanda de la Suite N° 1 en sol mayor para violonchelo solo de Juan Sebastian Bach.

Edgar Meyer – Doublebass, Bach: Unaccompanied Cello suites performed on double bass
