

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

Notas al Programa: El Contrabajo a Través de la Historia

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN MÚSICA

PRESENTA

SAMUEL SAMAYOA LUNA

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. RAFAEL NAVA CURTO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Mayo del 2020



ÍNDICE

Introducción

1.1 El Contrabajo a Través de la Historia..... pág. 3.

Antonio Lucio Vivaldi

2.1 Biografía General.....pág. 6.

2.2 Sonata para Cello en E menor, introducción.....pág. 7.

2.3 Primer Movimiento, Largo.....pág. 8.

2.3.1 Dificultades Técnicas, Primer Movimiento.....pág. 10.

2.4 Segundo Movimiento, Allegro.....pág. 11.

2.4.1 Dificultades Técnicas, Segundo Movimiento.....pág. 20.

2.5 Tercer Movimiento, Largo.....pág. 22.

2.5.1 Dificultades Técnicas, Tercer Movimiento.....pág. 25.

2.6 Cuarto Movimiento, Allegro.....pág. 26

2.6.1 Dificultades Técnicas, Cuarto Movimiento.....pág. 30.

Domenico Dragonetti

3.1 Biografía General.....pág. 32.

3.2 Studienkonzert.....pág. 35.

3.3 Primer Movimiento, Allegro.....pág. 36.

3.3.1 Dificultades Técnicas, Primer Movimiento.....pág. 49.

3.4 Segundo Movimiento, Andante.....pág. 50.

3.4.1 Dificultades Técnicas, Segundo Movimiento.....pág. 57.

3.5 Tercer Movimiento, Allegro.....pág. 59.

3.5.1 Dificultades Técnicas, Tercer Movimiento.....pág. 70.

Giovanni Bottesini

4.1 Biografía General.....pág. 72.

4.2 Elegía en D Mayor. Andante Sostenuto.....pág. 74.

4.3 Dificultades Técnicas.....pág. 80.

Bibliografías.....pág. 81.

Introducción: El Contrabajo a Través de la Historia

El contrabajo, como instrumento consolidado, ha sido parte de la historia musical desde tiempo relativamente corto, a diferencia de otros instrumentos de su familia, como la viola, el violín, y el violonchelo. Cabe decir que, hasta antes del siglo XVI, los instrumentos de cuerda frotada tenían una forma muy primitiva; fue hasta el laudero italiano *Gasparo da Saló (1542-1609)*, que la manufactura de los instrumentos de cuerda pasó de un estado burdo a auténticas obras de arte. Si bien la historia de su antepasado, el violone, remonta del siglo XVI, no fue hasta el siglo XVII cuando tomó su forma y características actuales, siendo un híbrido del violín y la viola de gamba: del primero conserva las aberturas en forma de “F”, la inclinación atrás del mástil y la terminación de la voluta del clavijero; mientras que de la viola de gamba conserva los hombros caídos y el adelgazamiento central. Fue en el siglo XVII también cuando se empezó a incorporar a las orquestas con un papel secundario de refuerzo armónico, doblando a la octava la parte del cello: se lee lo mismo, pero lo que suena en el bajo es una octava más grave. (White, 1886)

En sus primeras etapas, era más común contar con contrabajos de solo tres cuerdas (al igual que otros instrumentos de cuerda frotada), y su afinación cambiaba de país en país; por ejemplo, en Italia e Inglaterra se afinaba por cuartas, siendo A, D, G la afinación de más grave a más aguda, mientras que en Francia se afinaba por quintas, siendo G, D, A de más grave a más aguda. Los instrumentos de tres cuerdas contaban con mejor manipulación para ejecución, debido a la pérdida de tensión de otra cuerda, además de contar con un tono más brillante.

En Alemania se acostumbró el uso de contrabajos de cuatro cuerdas, siendo afinadas por cuartas justas (E, A, D, y G de la más grave a la más aguda). Este número de cuerdas y afinación se volvió un estándar a mediados del siglo XVIII y se ha conservado hoy en día

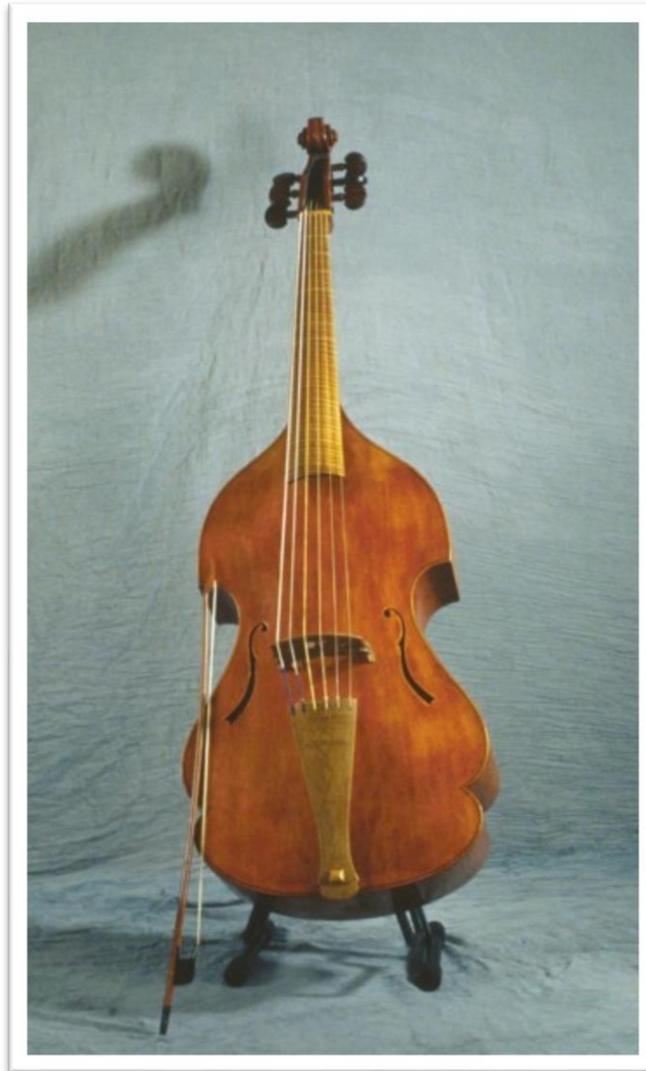
debido a las necesidades de sonidos más graves en orquestas y ensambles, además de que la ejecución de escalas en una afinación de cuartas requiere menos cambios de posición que la afinación francesa de quintas. (White, 1886)

Las características físicas también cambiaban según la región, como en Alemania, que se adaptó la silueta de la viola, mientras que en Italia tenían esquinas como el violín y tapa curva.

Fue hasta el siglo XVIII y XIX que empezó a surgir un auge sobre este instrumento como solista; bastante tardío debido a las dificultades de interpretación que presenta por naturaleza las distancias de los intervalos en el diapasón, así como sus cuerdas gruesas de tripa, que lo hacían poco manejable. La inclusión de cuerdas más finas a finales del siglo XVIII hizo posible la reducción del cuerpo del instrumento, lo cual facilitó la interpretación, y dio entrada a virtuosos instrumentistas, como los italianos Domenico Dragonetti, y Giovanni Bottesini, quienes promovieron el contrabajo tocando repertorio virtuoso en este instrumento, así como creando composiciones, y asegurando su inclusión definitiva a la orquesta.

Las innovaciones de orquestación de Beethoven, Wagner, Tchaikovsky, entre otros, le dieron al contrabajo un lugar destacado la música sinfónica, dándole papeles más líricos y dramático/percutivos.

En el siglo XX tuvo más relevancia, emancipándose de simplemente doblar a la octava al cello y teniendo papeles más auténticos y apropiados a su naturaleza, además de más compositores interesados en componer para este instrumento como solista; pero sobre todo tomó popularidad por todos los movimientos jazzísticos de los años 20's a los 60's en E.U.A.



Antonio Lucio Vivaldi (1678; Venecia – 1741; Viena)

Vivaldi fue de los compositores barrocos italianos más admirados, y también uno de los más prolíficos. Con más de 500 conciertos, también compuso óperas, sonatas, sinfonías, obras vocales sacras (cabe destacar su famosa *Gloria*) y seculares. Su gran virtuosidad en el violín, le proporcionó fama internacional.

Aparte de las composiciones que publicó en vida, la vasta mayoría de sus obras no tiene fecha. En realidad, muchas aún no han sido catalogadas, aunque la lista actual enumera más de ochocientas obras. (Burrows, 2005, p. 103-104)



Sonata No. 5 para Cello en Mi menor

Vivaldi imprimió gran personalidad en sus conciertos para cuerdas y otros instrumentos, sin embargo, su música vocal y sonatas carecen de características personales, como la ausencia casi parodia del sobreuso de secuencias melódicas que lo distinguía de otros compositores, que, aunque sobre usadas y algunas veces vacías, en comparación con sus sonatas y música vocal, daban individualidad a la obra, un aspecto importante en un periodo donde toda Italia hablaba la misma lengua musical.

Las sonatas de Vivaldi, aunque poco singulares, con un excelente ejemplo de su género. Las melodías de los movimientos *Largo* (que por práctica común de la época son los primeros y terceros movimientos en las sonatas), son firmes, cálidas y elocuentes; los *Allegro* (segundos y cuartos movimientos) son intrépidos y muy enérgicos.

La sonata No. 5, de las seis sonatas de Vivaldi, es la más popular a interpretar. Se encuentra en E menor, tonalidad que Vivaldi sabe manejar con mucha intensidad. Cabe decir que sus sonatas son un trabajo tardío, publicadas en París como su opus No. 14, alrededor de 1740. (Sadie, S. (1968). *The Musical Times*, 109)

1er Movimiento. Largo.

The image shows a musical score for the first movement, Largo, in E minor. It consists of two systems of staves. The first system includes a Violoncello (Cello) staff and a Cembalo (Piano) staff. The Violoncello part begins with a bass line marked 'Largo' and 'Em'. The Cembalo part features a bass line with a 'Motivo en el bajo' and a treble line with chords. Handwritten annotations include 'Em', 'Largo', '(p)', 'Motivo en el bajo', and various chord symbols like 'V', 'V6', 'D.D.', and 'D.D. -> V'. The score is written in 3/4 time and includes trills and slurs.

En los primeros compases se presenta el tema principal en la tonalidad original de la obra, Em. El bajo en el acompañamiento marca el obligado a seguir, que, por práctica común de la época, solo se indicaban algunas líneas obligatorias para darle carácter a la obra; el resto solo eran cifrados armónicos cuyo acompañante debía seguir y rellenar a gusto.

Se repite el ritmo de corcheas en el tema, ahora en la Dominante (B); esta descansa en la Doble Dominante (F#), que seguirá en tensión hasta el final del último compás del primer episodio, donde resolverá a la Dominante de la tonalidad original, dando una sensación de reposo, pero no conclusivo a la obra.

2 **B**

Handwritten musical score for guitar, measures 2-15. The score is in B major and 2/4 time. It features a bass line with a repeating eighth-note pattern and a piano accompaniment. Handwritten annotations include 'B', 'Am', 'VI/IV', 'V G -> C', 'Em', 'D.D', and 'P. R. 1152'. Measure numbers 10 and 15 are also present.

El segundo episodio empieza en la tonalidad de B, la cual fue donde reposó el episodio anterior. Nos encontramos nuevamente con el tema principal de corcheas, ahora en esta tonalidad. Al igual que su homónimo en Em, el bajo del acompañamiento lo repite, luego se toca en dominante.

En el compás 8, ocurre un movimiento armónico peculiar; en este compás, regresa a la tonalidad de Em, pero no como resolución a la tonalidad original, si no como quinto grado de la tonalidad de Am en el compás 9.

En el compás 9, aún en tonalidad de Am, el bajo del acompañamiento va bajando por grados conjuntos, lo cual es una práctica común de la época, llegando a F por este método, se revela la cadencia perfecta de su relativo mayor ocurrirá en el compás 10, quedando IV (F) → V (G7) → I (C).

Con un pequeño respiro, se vuelve a la tonalidad original de Em, el cual modula a la Doble Dominante de B. Nuevamente se realiza el acompañamiento descendente hasta llegar a B, que funciona como dominante para resolver a Em en el compás 14.

Los últimos dos compases hacen nuevamente Dominante Doble para resolver en B, la cual, al final, sirve de Dominante para la resolución a la tonalidad original, que es Em.

Dificultades Técnicas.

La dificultad técnica de este movimiento se encuentra en la fluidez del arco para poder cantar los temas sin interrupciones. Las cuerdas del contrabajo son muy rígidas y gruesas, por lo que mantener una vibración constante y uniforme es el verdadero reto de movimientos lentos como éste. Algunos consejos para superar esta dificultad son:

- Incluir en la práctica diaria ejercicios de cuerda suelta.

- Con un metrónomo, buscar tocar cierta cantidad de pulsaciones dentro de un arco, de ida y de regreso, siempre siendo consciente del sonido emitido, del punto de contacto y de la uniformidad de la vibración.

- Tocar el movimiento solo con el arco, imaginando las notas de la mano izquierda.

2do Movimiento. Allegro.

Em Allegro

f

f

I V[#] 5

Progresión

I V[#] 5 I Dominante[#] de Am 6 7

20

f *f*

IV → V⁶ → V⁷ → I (Relativo Mayor) V[#] → I (original menor) ii Napolitana 6 6 6 4

I V[#] 4 7 I Reexposición

P. R. 1152

En los compases 17, 18, y el primer tiempo del compás 19, se encuentra el tema que se expondrá en diferentes tonos en el movimiento: el tema es enérgico, con semicorcheas en un tiempo allegro, siendo frenadas por el tercer tiempo con dos corcheas, para volver a retomar el tiempo. El tema original se encuentra en el tono de Em, y en estos dos primeros compases es una progresión armónica sencilla de $i \rightarrow V$, resolviendo en el primer tiempo del compás 19 a tónica (i), dando una fuerte sensación de la tonalidad,

En el compás 19, con anacrusa al tiempo tres, empieza un subtema contrastante al presentado anteriormente: ahora el tiempo es más pausado por las corcheas, además de que los saltos entre las notas son extensos, a diferencia del anterior, cuyo tema estaba basado en grados conjuntos y con algún salto de tercera. Pese a que este tema es menos enérgico que el anterior, este es más interesante en el sentido armónico. En el tercer y cuarto tiempo del compás 19, hace pasar abruptamente el Em, a un E7, esto con sentido de usarlo como dominante para llegar en el compás 20 a Am en los primeros dos tiempos de este compás y siendo D7 los tiempos tres y cuatro. Para entender el compás 20, primero habrá que advertir que el compás 21 se encuentra en la relativa mayor de la pieza, G, por lo que este compás 20 funciona como cadencia armónica, siendo Am la subdominante (ii), el D7 dominante (V7) y resolviendo finalmente a G en el tiempo fuerte del siguiente compás, estableciendo fuertemente la nueva tonalidad con esta cadencia, pasa al tercer tiempo del compás 21 a D para resolver a G nuevamente en el compás 22.

En los compases 25, 26 y primer tiempo del 27 tenemos la reexposición del tema, en el tono original de Em y con el mismo movimiento armónico. En el tercer tiempo del compás 27 pasa inesperadamente a D7, que funge como dominante de G, la relativa mayor. Ahora tenemos el tema rápido de semicorcheas, pero en la tonalidad brillante de la relativa mayor, sin ser frenadas por corcheas, durante ocho tiempos. Esta sección de semicorcheas es una simple progresión de dominante (D7) a tónica relativa (G), y se mantiene así hasta la resolución en el primer tiempo del compás 29. El tercer tiempo de este compás vuelve a D7, pero sirve para anunciar un nuevo episodio en el movimiento.

Lo último sucede del compás 30 al 34: empieza un tema con notas negras, cosa que no se había visto hasta este punto, siendo ligadas con corcheas. Según los patrones que hemos observado hasta ahora, cuando el tema se vuelve lento, esto tiende a ser compensado con una complejidad armónica. Los cambios armónicos suceden cada dos compases, empezando este patrón en el tercer tiempo del compás 29. Cada última corchea de los cambios armónicos, se aprovechará alguna inversión del acorde para convertirlo en V grado de la siguiente armonía. Siendo por ejemplo el D de compás 29, pasándolo a primera inversión en el último tiempo, con la nota B en el bajo, se convierte a G, que será el V grado de C, en el compás 30. Así mismo, estando en C, en la última corchea del tiempo dos, la nota C ahora pasará a ser la tercera del acorde de A en primera inversión (6), acorde que es el V grado de D, que es la siguiente armonía en el tercer tiempo del compás 30. La última corchea del tiempo cuatro, se encuentra en B6, aprovechando el D como base, la cual resuelve a la tonalidad original, Em en el compás 31.

En el compás 31, sigue este mismo esquema una última vez, haciendo que el E de la última corchea del tiempo dos, sea en realidad C6 (IV), pasando a D7(V) y resolviendo a G (I) en el cuarto tiempo. Esta cadencia sucede muy rápido, y nos saca muy pronto de la idea a resolver a la tonalidad original de Em.

Los compases 32 y 33 será un juego de tensión entre dominante (D) y tónica relativa mayor (G), hasta llegar al final del compás 34, que hará una pequeña cadencia de V → I en la tonalidad relativa; esta parte del movimiento termina en la tonalidad de G mayor.

35 *G* Relativo *Am* 5

I V D.D

37

#6 #6 #6 D #D Am G

39 Parte en *Am* 40 Cadencia.

Am #E7 D V7 -> i -> D -> V7 -> I V7

41 *Repo*

Em #6 #6

La segunda parte del movimiento empieza con semicorcheas en la tonalidad relativa de G mayor en el compás 35, terminando en el 36 en tensión quedando en su dominante y siendo frenado con un par de corcheas. El segundo tiempo del compás 36 anuncia con E7 el próximo cambio de tonalidad a Am, con el mismo motivo rítmico que el anterior, y suspendiendo de la misma manera en la Dominante en el final del 37.

El compás 38 está lleno de movimiento armónico en cada tiempo, cambiando de Bm→E→Am→G, para explotar en el compás 39 con una escala descendiente de semicorcheas en la tonalidad de Am los primeros dos tiempos, que pasa crear tensión en E7 (dominante) para resolver y frenar con corcheas en el compás 40, haciendo una pequeña cadencia que dura los primeros dos tiempos, resolviendo definitivamente en la tonalidad de Am en el tercer tiempo.

Se reexpone el tema principal hasta el compás 43.

6

43

#E7 (D) Am D7 (D)

45

G Em D C

47

Bm Am V i V i V7

49

Cadencia Progresión 50
D.D. V7 i D. de Am ii -> V7 -> I (Relative) V7 -> i (Tonality Original)

P. R. 1152

53 7

55

ii Nap. V[#] → i V i V⁷ → i

El siguiente motivo se presenta en el segundo tiempo de manera anacrúsica en el compás 43 y terminando en el segundo tiempo del compás 45. Este motivo hace movimientos armónicos cada dos compases, siendo simples movimientos de Dominantes y resoluciones (E7→Am; D7→G).

El último motivo presentado en este movimiento se encuentra del segundo tiempo del compás 45, hasta el tercero del compás 49. Se presentan una serie de semicorcheas ligadas cambiando de tonalidad cada dos tiempos. Lo interesante aquí se encuentra en las inversiones de acordes en la progresión armónica, que por práctica común de la época se buscaba que el bajo pudiera bajar por grados conjuntos. Esta progresión empieza en Em con bajo en G, y llega de esta manera hasta Am con bajo en C, al inicio del compás 48, ingeniosamente, el bajo llega a B, convertirse en Dominante y regresar a la tonalidad original, Em.

Se reexpone el subtema del principio, con todos sus cambios armónicos y con la cadencia final con resolución en la tonalidad original de E menor.

Dificultades Técnicas

Las dificultades técnicas por resolver para tocar apropiadamente este movimiento son varias.

-Se debe tener una fuerte sensación del ritmo: debido al tempo allegro y al constante cambio de semicorcheas a corcheas, es fácil perder el sentido del ritmo y empezar a acelerar. Usar metrónomo en la práctica en todo momento ayudará a mantener el pulso constante.

-Acentuación en los tiempos fuertes: el mayor atractivo de este movimiento se encuentra en su fuerte sensación rítmica. Acentuar correctamente los tiempos fuertes (1 y 3) dará mayor fuerza al motivo melódico. Hacer que el metrónomo haga “click” en los tiempos uno y tres facilitará la tarea de interiorizar estos acentos.

-Los saltos de la mitad del compás 19 al 22: los saltos novena, oncenaria y hasta treceñas pueden resultar en desafinaciones si no se tiene un conocimiento sólido de las posiciones. De ser posible, se debe estudiar con afinador electrónico en todo momento, y si no, comparar las notas al saltar con alguna referencia de cuerda suelta. Sirve también tratar de adelantar el cambio de posición (presionar con un poco de anticipación antes de tocarla con el arco) para que la memoria muscular se acostumbre a donde caer.

-Las notas graves del tema antes mencionado: es importante darles peso a estas notas graves; tienden naturalmente a ceder en volumen por el constante cambio al registro agudo, o por no ser pisadas adecuadamente por la velocidad de los cambios de posición requeridos. Se le debe dar el peso correcto del arco a estas notas, y de ser posible un pequeño acento para igualar en volumen a las más agudas. Se debe tocar muy lento y

consciente del peso y cantidad de arco. También se puede probar tocar solo las corcheas uno y tres de cada grupo de cuatro.

-Matices: es fácil perder este concepto cuando se toca una pieza rápida y demandante. Se debe anticipar en todo momento la música, y ser consciente de la obra en su totalidad. Buscar tocar compases antes de los cambios de matices para entender el cambio de humor o el contraste con la parte anterior.

-El tema de la mitad del compás 45 hasta el 49: esta parte resulta incómoda por la afinación por cuartas del instrumento, además de tener que mover el arco de una cuerda a otra buscando que suene ligado todo el tiempo. Se debe buscar fuerza en el dedo índice izquierdo para usarlo de cejilla en las cuerdas D y G para poder tocar afinados los intervalos de cuarta y para mover libremente los dedos dos y cuatro que también son requeridos. Se puede practicar poner el dedo en la posición de cejilla y buscar la afinación de cuarta justa tocando ambas cuerdas a la vez con el arco; además se debe poder mover el resto de los dedos pues son necesarios para tocar este pasaje. El problema del cambio del arco en las cuerdas se puede estudiar independientemente de la mano izquierda; buscar hacer el movimiento del cambio de cuerda a D y G de manera fluida y con ritmo (siempre con ayuda del metrónomo), además de buscar siempre el mínimo movimiento para este cambio.

-Resistencia: el último punto a tener en cuenta es la resistencia. El movimiento es rápido, tiene muchas notas y en posiciones donde hay mucha tensión; esta tensión se puede ir acumulando en mano izquierda y puede resultar en imposibilidad de terminar el movimiento. Se debe establecer un tiempo inicial cómodo donde se pueda completar el movimiento, e ir subiendo la velocidad progresivamente hasta llegar el tempo deseado.

3er Movimiento. Largo.

53 7

55

ii Nap. $\#$ V \rightarrow i V i V⁷ \rightarrow i

56 **Largo**

(P) Motivo

(P)

I $\overset{6}{I}$ 6

57

$\#$ V $\overset{6}{I}$ $\overset{6}{V}$ $\overset{6}{I}$ IV / ii (6)

59 60

Cadencia

VII⁰ I $\overset{6}{i}$ $\overset{6}{V}$ I

P. R. 1152

El movimiento, siendo tan lento, es preferible contarlos en grupos de tres corcheas; es fácil perder la sensación del ritmo si se cuenta en cuatro cuartos con negras con punto.

El motivo y tema remarcado de color morado es lento e íntimo. La corchea con punto seguida de dos fusas es contrastante; genera un sentimiento de dolor inconsolable. Este motivo estará presente en todo el movimiento, en diferentes tonalidades.

El movimiento se encuentra en la tonalidad de Em, estando el compás 56 en la tonalidad original, y haciendo una inversión de primer grado.

El compás 57 es un momento de tensión en la melodía, tocando la sensible de Em en el acorde de B, V grado, que justamente resuelve a su tónica, Em, para descender por medio de una escala que pasa por Im6 y se tensa con B (V) para resolver en la tonalidad original en el compás 58.

La segunda mitad del compás 58 cambia a la tonalidad relativa de G mayor, pero empezando en su segundo grado menor (Am), que pasa al séptimo grado en el compás 59 (F#m dis) y resuelve en el compás 60 a G mayor, haciendo una cadencia de subdominante → dominante → tónica. En los tres tiempos restantes del compás 60, hace una cadencia igual, para remarcar el cambio a G mayor.

8

61

62

63

64

65

Cadencia

Después de la barra de repetición, en el compás 51, empieza con el mismo motivo de siempre, solo que alternando constantemente entre armonías mayores y menores; el compás 61 toca E y Am, siendo el primero quinto grado del segundo; el compás 62 se toca D mayor, para resolver a su tónica, G mayor; el Am de hecho cuenta como iim de G, haciendo entre estos dos compases, una cadencia a G mayor.

El climax de la canción se encuentra en el compás 63, donde la melodía descende de manera constante y pasando por varias armonías siguiendo la práctica común de composición de la época: buscar que el bajo baje de manera descendente y por grados conjuntos. Esta melodía descendente llega hasta B en el compás 64, siendo este el dominante de la tonalidad original menor, Em. Para terminar, hace una pequeña cadencia que reafirma el regreso a la tonalidad en Em.

Dificultades Técnicas

Se deben tener en cuenta dos aspectos fundamentales: el ritmo, y la afinación.

-Los movimientos largos pueden dar la sensación de “tempo libre”, y si bien es importante no encasillarse severamente con el ritmo para seguir el flujo natural de la melodía, también es importante saber correctamente los ritmos de ella. Dividir cada tiempo de negra con punto en tres corcheas con el metrónomo facilitará la comprensión y asimilación de los ritmos; esto facilita el trabajo de ensamble con el músico acompañante.

-La correcta afinación de las notas es más evidente en tempos lentos, pues cada nota se retiene lo suficiente para percibir su afinación en referencia con el acompañante. Es fundamental estudiar pacientemente la afinación de los cambios de posición y de armonías, si es posible con el instrumento acompañante, y si no, con ayuda de un afinador o cuerdas sueltas en referencia.

4to Movimiento. Allegro.

66 Allegro 70

Em (im) Am (iv) B (v) → Em Em D

72 75

C B B B B B

P. R. 1152

El movimiento final de la pieza, como es cultura de la época, es rápido y ágil.

La melodía y motivo principal, remarcado con morado, marca los cambios de armonía y primera cadencia de tónica → subdominante → dominante → tónica en Em del compás 66 al 69. Este motivo se basa completamente en corcheas, sin contar el ágil movimiento de las semicorcheas en el compás 67.

El compás 70 imita el movimiento del compás 67 con dos semicorcheas y dos corcheas por compás, además de cambios armónicos que insinúan el cambio a la tonalidad relativa de G mayor, pero no sucede. En cambio, este movimiento armónico de Em → D → C (remarcado con azul), para resolver en B como punto de tensión en el compás 74, viene siendo la práctica común de la época de ir bajando gradualmente la armonía por grados conjuntos.

Del compás 74 a 78, hay otro motivo musical, distinguido por las semicorcheas del compás 75. Todo este motivo se mantiene estático en el acorde de B; crea tensión, en el sentido de que el oyente espera la resolución lógica a Em.

80 85 9

Em Bm E C E E(v) Am

86 90

E(v) Am E(v) Am E(v) G#o(vii) Am(i) B#(ii) E(v) Am

La resolución a Em sucede momentáneamente en el compás 79, pero inmediatamente la armonía nos lleva a otra parte en el compás 80, donde el Bm ahora forma parte de otra armonía futura, Am. Del compás 81 al 84 sucede una imitación al momento de tensión anterior, solo que ahora, en lugar de B, la tonalidad es E, que funge como quinto grado de la resolución al compás 85, Am.

Del compás 86 hasta la doble barra, suceden movimientos rápidos de armonía entre el quinto grado y la nueva tónica de Am. Para reafirmar este nuevo cambio de tónica, hay una cadencia final de ii → V en el compás 91 para resolver definitivamente en Am.

Después de la doble barra, sucede otro episodio en el movimiento. Empieza con un E un poco difuso, que dependiendo el interprete puede ser E menor o E mayor. Lo importante de este nuevo segmento, es que en el compás 94 y 95, la cadencia de subdominante (C# semidis) → dominante (F#) marcan el nuevo cambio armónico a Bm.

Del compás 97 empieza un movimiento armónico desigual, donde no se sabe si se puede contar con el G del compás 97 como parte de la armonía, o como solo un punto de tensión. Lo que si es evidente, son las armonías que buscan resolver a B, y es este juego de no saber a donde se dirige por un rato, hasta el compás 104 donde es evidente la cadencia hacia B.

107

110

Am (iv) B(v) Em(i) E E(v) → Am Am

115 120

B Am Em Am F#m B

121 125

B B7 B B(v) Em B(v) Em(i)

128 130

Am (iv) B(v) → Em Am Em B(v) → Em(i)

P. R. 1152

Hay una reexposición idéntica del tema inicial del compás 106 al 109.

En el compás 110 aparece un nuevo motivo, basado principalmente en semicorcheas. El E es mayor y es el dominante que resuelve a Am en el compás 112, que por medio de una escala descendente en el compás 113, llega B.

Del compás 115 al 120 hay un juego de armonías de no saber si declinar entre Em (tonalidad original) o buscar la modulación a B usando el F# en el compás 119 como quinto grado.

Al final llega a B en el compás 120, pero no en un sentido resolutivo, si no que similar a otros motivos previos como el del compás 75, se usa la armonía estática como punto de tensión de dominante; esta tensión resuelve a Em en el compás 125, donde hace una pequeña cadencia indicando el regreso absoluto a la tonalidad original.

En el compás 128 y 129 vuelven a tocar una pequeña cadencia de Em, tocando Am (iv) → B (V) → Em. La sensible de Em, en la armonía de B, da una necesidad de resolución y próximo final. Para terminar los últimos compases, se vuelve a hacer la misma progresión armónica, pero más espaciada y con un ágil movimiento de semicorcheas, para dar la sensación de climax final.

Dificultades Técnicas

La pieza debe tener un fuerte sentido del pulso en cada compás; cada tiempo fuerte debe ser presente. Se deben conocer bien las posiciones en el diapasón por los brincos de intervalos. Además, siendo el último movimiento de la sonata, debe tenerse en cuenta la resistencia hasta ese punto.

-El tempo rápido y las notas intrépidas. La obra debe abordarse con conciencia en cuanto a la afinación y los saltos de intervalos. Debe tocarse a un tempo cómodo con metrónomo e ir subiendo la velocidad progresivamente. Tener siempre presente el click del metrónomo para darle el impulso a cada compás.

-Los compases ágiles de semicorcheas deben ser tocados en un tiempo cómodo y siempre atento a la afinación y los cambios de armonía que hacen; es fácil pasar por alto la afinación en los pasajes rápidos porque se piensa que apenas se perciben, pero en realidad debe tenerse en cuenta el detalle de estos pasajes.

-Los saltos de intervalos debe ser estudiados a conciencia y buscando la afinación. De los principales problemas que conlleva tocar el contrabajo, son los saltos de intervalos muy grandes. Deben ser estudiados con afinador y siempre haciendo los desmangues lo más lento posible.

-El tema exige mucho del intérprete, por lo que se debe buscar ganar resistencia progresivamente para poder ser ejecutado con concentración. Buscar tocar toda la sonata completa, con repeticiones, a un tempo cómodo, pero sin parar.

Domenico Dragonetti (1763; Venecia - 1846; Londres):

Baptista Domenico Carlo Maria Dragonetti nació en un barrio pobre de Venecia. Hay polémica sobre su fecha exacta de nacimiento; difieren en fechas como 1755; 1762; 1764 y hasta 1771, aunque la mayoría coincide en que fue el 10 de abril de 1763. Un historiador musical y amigo íntimo de Domenico, lo data exactamente el 7 de abril de 1763.

Poco se conoce de su madre, Caterina Calegari. De su padre, Pietro, se sabe que fue músico aficionado, aunque con poca certeza sobre el instrumento que ejecutaba. Algunos dicen que tocaba los timbales en una ópera amateur, otros que era contrabajista y guitarrista, y pocos sostienen que fue gondolero y hasta barbero. Cualquiera que fuese su ocupación, lo cierto era que la familia Dragonetti percibía poco dinero.

Por pobreza, la única educación que tuvo Domenico fue lo que aprendía en su casa y con el sacerdote local. Su acercamiento musical fue por propia curiosidad, que según un historiador musical de Londres de nombre Novello, Domenico acostumbraba a tomar la guitarra de su padre subrepticamente para tocar en un rincón discreto de su casa. También aprendió a tocar el violín por un amigo zapatero de nombre Sciarmadori. Aplicó el sentido lírico y de acompañamiento de ambos para incorporarlos en el contrabajo.

A la edad de trece años sorprendió cuando acompañó a un violinista amigo de su padre, Doretti, en público, quien persuadió a su padre para que lo acompañara en varios conciertos por Venecia.

Tomó lecciones con el veneciano Michele Berini, quien luego declaró que no tenía nada más que enseñarle al joven prodigio.

A la edad de trece años, fue *primo basso* (primer contrabajo) de la Ópera Buffa de Venecia. Un año después consiguió la misma posición en la Grand Opera Seria. Más tarde reemplazó a su mentor, Berini, en la Ducal Chapel de San Mark's. Para este punto su fama se había esparcido más allá de Italia, al punto de ser solicitado por la Opera Imperial de San Petersburgo, por lo que los procuradores del San Mark's tuvieron que aumentar sus honorarios para que no dejara el puesto.

De sus amigos más cercanos se encontraba el violinista Niccolo Mestrino, con quien pasaba horas experimentando con ejercicios de violín y contrabajo; además de componer caprichos y otras pequeñas piezas. Probablemente la mayoría de las composiciones de Dragonetti se compusieron en este periodo.

Cuando no tocaba en la ópera, era común encontrar a Dragonetti y algún amigo suyo violinista tocando serenatas para los transeúntes, o tocando en cafés locales con la joven colega suya, Brigitta Banti.

Inspirado por dos amigos compositores suyos, Cimador y Banti, quienes ya habían dejado Venecia, Dragonetti, a los 31 años, consigue la excedencia por parte del San Mark's para tocar en el King's Theatre. Era común en la época repetir las óperas más famosas de Italia por toda Europa, donde todo el elenco italiano iba: cantantes, compositores e instrumentistas.

En 1798 viaja a Viena, donde se vuelve a encontrar con Haydn, a quien ya conocía de sus giras en Inglaterra. En este periodo, el procurador de San Mark's renueva su excedencia y regresa a Londres.

En el 1808 regresa a Viena y conoce a Beethoven, a quien sorprendió al escuchar que podía tocar sus sonatas para cello.

En 1945, a la edad de 82 años, hace su último viaje para tocar en el festival de Beethoven en Bonn. Muere ese mismo año el 16 de abril en su departamento, pasadas las cinco de la madrugada, mientras amigos suyos tocaban a cuarteto al pie de su cama.



Studentkonzert en A mayor:

Dragonetti fue un compositor muy prolífico, y de los pocos que agrandaron el repertorio del contrabajo. En vida compuso para contrabajo solo con orquesta o piano más de diez piezas de concierto, 30 solos y algunas variaciones; arreglos magistrales de sonatas de Beethoven y Corelli; algunas composiciones sacras y mucha música de cámara. En vida publicó poca música, pero por el creciente interés por el compositor en los últimos años, muchas de sus obras han podido salir a la luz.

Por muchas décadas, la sociedad atribuyó el Concierto para Contrabajo y Orquesta en A mayor “Studentkonzert” a Dragonetti. Hoy día, después de que muchas obras de Dragonetti fueron publicadas, analizadas y comparadas, se cree que el “Studentkonzert” no es de su autoría. Publicado por primera vez en 1925, se asegura que fue compuesta realmente por Edouard Nanny (1872-1942), un profesor de contrabajo en el conservatorio de París.

El “Studentkonzert” en A mayor presenta tres movimientos: Allegro moderato, Andante y Allegro giusto. Se ciñe a un patrón formal clásico al estilo de la época de Dragonetti, vislumbrando un poco el romanticismo en ciertos momentos. Como es común a la forma de composición de la época, se tocan temas principales y regresan siempre en forma de variación en diferentes registros. También, como su nombre indica (Concierto de Estudiante), muchos temas y pasajes virtuosos se harán comúnmente a base de escalas y arpeggios; esto con la idea de familiarizarse con el diapasón en todas las extensiones y formas posibles.

1er Movimiento. Allegro.

CONCERTO

pour Contrebasse à Cordes et Piano

E. NANNY
LES CLASSIQUES DE LA CONTREBASSE
N° 23

DRAGONETTI
1763-1846

Allegro moderato

C. BASSE

Allegro moderato

PIANO

Tutti *mf*

4

7

10

au Mouvt

Cédez au Mouvt

A I E V

A I E V Bm (iv)

F#m (v) E (V) D (IV)

A (I) D (IV) E (V) A (I) E (V)

Paris, ALPHONSE LEDUC,

Copyright by Alphonse Leduc & C^{ie} 1925.
A.L. 16.930

Tous droits d'exécution, de transcription
et d'adaptation réservés pour tous pays.

Es indispensable saber que en este concierto se usa una encordadura diferente a la tradicional de orquesta: las cuerdas se afinan un tono arriba y respetando su disposición de cuartas, quedando de la más aguda a la más grave A, E, B y F#. En la partitura, el acompañamiento leerá en la tonalidad que pretende, A mayor, mientras que el solista, por facilidad de lectura, posiciones y disposición de cuerdas sueltas, tocará como si se tratase de G mayor, aunque por la encordadura sonará A mayor.

El primer tema aparece en la parte introductoria del acompañamiento, tocada por la parte grave; en la partitura se encuentra marcado con rojo. Es un acorde en la tonalidad original, A mayor. Simple, pero funciona para adentrarnos a la tonalidad de la pieza. El resto del acompañamiento toca semicorcheas y marca el resto del acorde de A mayor. Esta dinámica de acompañamiento será muy recurrente alrededor de la pieza. La escala descendente en dominante en el compás dos también es un recurso común en la obra.

La introducción acompañante juega con esa secuencia del acorde, pasando por la tonalidad relativa menor de F#m en el compás 6 y 7, y regresando a una cadencia de IV→V→I en la tonalidad original, A mayor, en los compases 10 y 11. Esta cadencia marcará la entrada del solista con ayuda de una escala descendente bastante notoria que pasará por el IV (D) y V(E7) de A mayor.

14 3

cresc.

A(I) E(I) A(I)

18

fp

A(I) E⁷(V) A(I)

21 Tema 2

mf

fp

Cédez

B(V) E(I)

24

dolciss.

dolciss.

B⁷(V) E(I) C[#]m(i) F[#](iv)

29

p

cresc.

A(I) E(V) B^m(ii) A(I) E

A. L. 16,930

El solista empieza con el tema de arpegio tocado previamente por la parte grave del acompañamiento, solo que a mitad del compás 13, cambia a una escala descendente de semicorcheas usando la cuerda al aire E como pedal que dura hasta su resolución a tónica en el compás 15. La armonía en esta parte es una simple sucesión de Dominantes (E) y Tónica (A), en un ágil movimiento de escala en semicorcheas, las cuales son frenadas a mitad del compás 17 por tresillos en armónicos en la tonalidad de A. El compás 18 es una simple cadencia de $V7 \rightarrow I$ en la tonalidad original.

Del compás 19 al 21 ocurre un pequeño acompañamiento en escalas, pero que procura una pequeña modulación pues en el compás 22 usa B como pequeña cadencia a la nueva tonalidad, E.

En el compás 23 no solo sucede la modulación a E, si no que regresa el solista con un nuevo tema. El tema empieza con notas largas, que a mitad del compás 24 cambia súbitamente a semicorcheas en forma de escala, que pasan por la Dominante (B7) en el compás 25 y resuelve a E en el 26. En el último tiempo del compás 26, vuelve a las notas largas y agudas, para modular sutilmente a $C\#m$, quien es la nueva tonalidad menor relativa de E; esta pasa brevemente a su subdominante, y a media cadencia vuelve abruptamente a la tonalidad original, A, en el compás 29. Del compás 29 al 31, hace una pequeña cadencia de $ii \rightarrow V \rightarrow I$ para reafirmar el regreso a la tonalidad de A, y con un ágil juego de semicorcheas, baja hasta la nota más grave presentada en la pieza, B, en el compás 33.

4

33 Climax

37

41

45

50

p

B⁷

dolce

sf

Rit.

a Tempo

mf

dolce

cresc.

p

cresc.

cresc.

cresc.

B⁷

E

F#E

B

E

B(V)

E(I)

B

B

E'(V)

A(I)

E'(V)

A(I)

B⁷(V)

E(I)

A. L. 16.930

El compás 33 no solo funciona de amortiguador al descenso de semicorcheas, si no que también crea un momento de tensión por parte del acompañamiento, tocando B7, que será la dominante para resolver y retomar el E mayor.

El motivo marcado en rojo asciende constantemente en tresillos, creando tensión progresivamente, llegando al climax y liberación de tensión en las semicorcheas del compás 36, que también descienden en forma de escala para resolver a E Mac en el compás 37, dando por terminado el tema 2.

Como es fórmula en la composición, viene un pequeño periodo de cuatro compases de acompañamiento.

Vuelve el solista en el compás 42 con un nuevo tema, empezando con una quinceava justa en la Dominante de E. La armonía es un simple juego de tensión en Dominante (B7) y resolución a Tónica (E), que pasa de semicorcheas a tresillos con intención de acentuar fuertemente los pulsos. Lo interesante sucede a la mitad del compás 47 (marcado con rojo), donde se emplean armónicos de las cuerdas sueltas para llegar a registros agudos no tocados hasta ahora, y reposando con una blanca en F#, con la armonía en B como Dominante. Se imita parcialmente la intención del tema en el compás 50, pero la armonía utiliza el E7 constantemente para volver a la tonalidad original, A, causando una pequeña cadencia al compás 52 (marcada con azul), sin embargo, a mitad del compás, abruptamente regresa un B7 para resolver a E en el 53. El regreso lo hace con el solista tocando semicorcheas y con la técnica inicial de usar la nota E al aire como pedal, que se corta abruptamente en el compás 54 por un blanca, y sube rápidamente por arpegio y con armónicos, llegando hasta la cadencia final del tema con un trino en el compás 56 y resolviendo a E.

54

59

63

67

A. L. 10,980

Sucede una parte de acompañamiento de ocho compases. El tema del acompañamiento marcada en amarillo es el próximo tema que tocará el solista, y pasa por diferentes armonías, alternando constantemente entre E, usando B7 como Dominante, y A usando E7 como Dominante de este.

Handwritten musical score snippet. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is a bass clef with the same key signature. The bass staff contains handwritten notes: E, A, E7, A, E, A(I), and E with an arrow. The music features a mix of eighth notes, quarter notes, and rests, with some sections highlighted in yellow and blue.

En el compás 65 vuelve el solista con el tema presentado por el acompañamiento grave previamente. Este tema empieza en E, pero como Dominante de A, volviendo así en esta sección a la tonalidad original. El tema varía constantemente de notas de reposo largas, como negras con puntillo, descensos rápidos de escala en semicorcheas y tresillos más marcados.

Imitación de este primer tema está en el compás 69, imitando el patrón rítmico, pero esta vez la armonía nos lleva a una cadencia de A mayor en el compás 71 (marcada con azul), para llegar a un momento de suspensión en el compás 72, que, por medio de una escala ascendente que llega a la Dominante E y el silencio de negra, deja en tensión por la idea del oyente de resolución.

6
71

Parte menor Tema 5

75

80

Respo

mp

cresc.

cresc.

2^o C.

E A E⁷ A E A(I) E → F[#]m(i) Bm(iv) C[#]7(V⁷)

F[#]m(i) B(V) E(V) A(I) E(V)

A(I) E(V)

Después de la suspensión del silencio de negra, inesperadamente aparece una parte en F#m, relativo menor de la tonalidad original mayor, A. Este tema está principalmente basado en tresillos, y se mueve de arriba abajo cambiando las armonías en los puntos marcados con amarillo. En los compases 73 y 74 marca una cadencia perfecta de la tonalidad menor para sentirnos convencidos del cambio. Interesante notar que los cambios de armonía suceden en los puntos de reposo en notas más largas que frenan los tresillos,

sean cocheas con punto o negras. También que, si separamos cada primera corchea de los grupos de tresillo desde el compás 75, daremos con los arpeggios de las armonías.

En el compás 76 tenemos una Dominante Doble (B7) que nos dirige a E en el siguiente compás, pero no como idea de resolución, pues este E resuelve inmediatamente a A. La cadencia está marcada con azul, e indica la idea de retomar la tonalidad original, sin embargo, con un recurso ya bastante explotado por el compositor, la armonía queda suspendida en Dominante (E), llegando ahí por medio de armónicos y arpeggios; esa suspensión culmina con un calderón y silencio.

80

1ro C.

Repp

mp

A(I)

E(V)

84

cresc.

sf

A(I)

E(V)

A(I)

A(I) E⁷(V)

A. L. 16,980

Rompe ese silencio con una dramática reexposición exacta del primer tema original del compás 81 al 87. Resuelve al 88, pero el acompañamiento empieza a variar desde ese punto.

98

f
A(I)
Tema 6

92

f
D Lidio
A(I)

97

Puente
2^o C. 1^{re} C.
E(V) → A(I) → D A → D G

101

Tema 7
D E⁷(V) A(I) A(I) E(V)

El acompañamiento orquestal del 88 al 91 anticipa el próximo tema del solista (marcado de amarillo). El tema 6 inicia en el compás 92, y es un D en modo lidio, que representaría el cuarto grado de la tonalidad original, A. Este lidio desciende en forma de escala hasta llegar a su octava grave. A mitad del compás 84, la melodía sube en forma de tresillos y cambia a la tonalidad de A en el compás 96. En el 98 usa armónicos en el Dominante E para resolver a A y quedar suspendido en un armónico muy agudo para perderse en un silencio de blanca.

En el compás 100 empieza un pequeño puente de escalas ascendentes. En el primero se toca escala de D, y pasa por una pequeña cadencia. La segunda escala está en A y empieza en E7 para hacer otra pequeña cadencia. El movimiento de esta escala es frenado por un nuevo tema en tresillos y arpegiado de A y E7 hasta el compás 107, culminando en un A Mac que da una sensación de resolución absoluta.

8
106

Tema 8

A(I) E⁷(V) → A^o(I) A(I) G(IV) E⁷(V) → A(I)

110

A^o D(IV) A E⁷ A(I) A(I) G(IV) E⁷(V) A(I) A(I) D(IV)

115

Punto Final

Climax

cresc.

A E⁷ A(I) E F[#]_m E⁷(V)

119

Cédez

sf

A(I) D(IV) E(V) A(I) E⁷(V) A^o E⁷(V) A^o(I)

A. L. 16.930

Empieza un tema ocho basado únicamente en arpegios en tresillos, la mayoría armónicos, siendo frenados por una negra acentuada al final de cada compás (marcado en amarillo). El tema dura cuatro compases (108-111), y son cadencias perfectas de I6→IV→V→I cada dos compases. Este tema se repite del compás 112 al 115, con las mismas cadencias perfectas, pero esta vez suspendido en la resolución a A y luego disolverse en un silencio de negra.

El 116 y 117 es un pequeño puente de escalas en semicorcheas que asciende hasta un climax en el 118. Este climax es una escala descendiente en Dominante (E7) que usa la cuerda al aire de E como pedal (ya visto en el tema 1). Las semicorcheas son frenadas en el 120 para dar paso a la cadencia final, que son simples acordes de E7 y A Mac.

Dificultades Técnicas

Como indica el nombre de la pieza, “Studenkonzert”, es una para estudiantes que utiliza principalmente escalas y arpegios para construir diferentes temas musicales.

-Muchos de los temas presentados son basados en escalas, por lo que en lugar de repetir los temas una y otra vez, se deberá estudiar la escala de la que proviene. Siempre con metrónomo.

-El primer tema es una escala descendiente de E (D sin la encordatura), pero usando la segunda cuerda al aire como nota pedal. Se debe tener cuidado con la mano izquierda (sobre todo en posición de pulgar) para no interferir con la vibración de esta y conseguir que suene constantemente.

-Cuando se toquen armónicos, siempre se pedirán en tresillos, por lo que se debe practicar el cambio de ritmos entre las semicorcheas y tresillos, con metrónomo. Esto también aplica para los cambios de ritmo en general.

-Los armónicos deben ser tocados con un poco de presión con la mano izquierda, y con el arco más cerca del puente.

-Muchos de los temas son tocados en posición de pulgar, por lo que se deberán estudiar escalas en esta posición.

-Es común el cambio de posición de pulgar a diapasón y viceversa, por lo que se debe practicar este cambio por medio de escalas.

-En la cadencia con acordes del principio y del final, se deberá buscar la afinación de las notas.

2do Movimiento. Andante.

Andante

Andante

p

mp dolce

E(I) B/D#(II) E A(IV) B7(V) Cm(vi) A(IV) E(II) A(IV)

6

très p

p

B7(V) Cm(i) F#(iv) B7/D# A(IV)

A diferencia del primer movimiento, el segundo se encuentra en la tonalidad de E. Empieza con el acompañamiento anticipando el tema principal (marcado en amarillo), y con una cadencia rota en el segundo, tercer y cuarto compás (marcado de morado). El tema se repite en los graves en el compás 5, haciendo nuevamente una cadencia rota en el 6 y dejando suspendido el acompañamiento en la Dominante (B7) en el compás 8 para la entrada del solista.

Handwritten musical score for piano in E major, measures 6-16. The score includes a bass line with a "Tema 1" section highlighted in red and a "Variación" section also highlighted in red. The piano accompaniment features a "très p" section in measures 6-8 and an "express." section in measures 9-12. Chord symbols are written below the bass line.

Measures 6-8: *très p*

Measures 9-12: *express.*

Measures 13-16: *Variación*

Chord symbols: B⁷(V), C[#]_m(i), F[#]_m(iv), B⁷/D[#], E(I), B⁷(V), E(I), A(IV), F[#]_m(ii), B⁷(V), E(I), A(IV), F[#]_m(ii), E(I), B⁷(V), E, C[#]_m, E(I), B⁷, E(I), B⁷, E

A.L. 16.980

El solista entra en el compás 9 y es el tema de negras previamente tocado. El tema dura cuatro compases. En el compás 9 sucede una cadencia perfecta para acostumbrarnos a la tonalidad original, que se repite en el compás 11, pero usando una segunda menor como subdominante (F#m).

En el compás 13 sigue progresando el tema, empezando en el cuarto grado (A) que a mitad del compás pasa a F#m, ambas funcionando como subdominante. En el compás 15 hay una pequeña progresión de acordes que suena por un momento la relativa menor, pero que regresa a la tonalidad original mayor en el 16 y queda suspendido en Dominante (B7).

En el 17 empieza el mismo tema de negras, pero con una variación, metiendo corcheas. Todo está en un movimiento simple de Tónica (E) y Dominante (B7), que dura hasta el compás 23 en su resolución a E.

10

21

p

dolce
Cor

E A E E(I) F#m(ii) B7(V) E(I) E(V)

26

f *expressif*
a Tempo

mp

B(V) E A G#(V) → C#m(i)

Tema 2 *Corchea menor*
a Tempo

En el compás 21 sigue otra progresión del tema, contando principalmente con la anticipación de las notas con una figura de corchea con punto y negra, marcada en amarillo, y es tocada primeramente por el acompañamiento y el solista por imitación.

En el 23, anticipado por tres corcheas, cambia el ritmo a tresillos y marca la cadencia perfecta final de $I6 \rightarrow ii \rightarrow V7 \rightarrow I$ que dará la final a la frase.

El acompañamiento dura del compás 25 al 28. Usa el recurso anterior de la corchea con punto y negra para pasar por diferentes armonías en forma de arpeggios. En el compás 27, marcado en amarillo, presenta una línea en el tenor que baja en forma de grados conjuntos; la armonía baja hasta un $G\#$, que se usará como Dominante para el próximo tema del solista y la entrada al modo menor.

Handwritten musical score for a piano piece, measures 26-34. The score is in G major and features a modulation to B minor starting at measure 29. The music is annotated with chord symbols, dynamics, and performance markings. Measure 26 starts with a 'Tema 2 Parte menor a Tempo' marking. Measure 29 is marked 'dolce espress.'. Measure 31 has a 'meno!' marking. Measure 32 has a 'mf' marking. The score includes various chord symbols such as B(V), E, A, G#(V), C#m(i), F#m(iv), F#7, B(I), G#(ii), Bm(iv), and C#m(iii). Dynamics include mp, mf, and dolce espress. The score is attributed to A. L. 16, 930.

En el compás 29 empieza una parte en la relativa menor de la tonalidad original. El tema musical usa notas largas y expresivas, con intervalos de treceava, que dan la impresión de una nota pedal que resuena mientras otra canta. En cuanto a la armonía, empieza en el primer grado, C#m, y en el siguiente compás va a la subdominante, F#m, que parece buscar una cadencia perfecta en menor, sin embargo, en el compás 31, ese F#m pasa a F#7, que se convertirá en la Dominante de la nueva modulación a B en el compás 32 (marcado en azul).

En la modulación a B, busca llegar agudo hasta un F# en la melodía (quinto grado del acorde de B), para bajar en forma de escala (marcado en amarillo). En la escala descendente, para por las armonías de C#m y F#, que en continuación al siguiente compás hará resolución a B, frenando la escala con blancas y creando una cadencia perfecta de ii→V→I. A mitad del compás 35, usa F#7 como Dominante para alargar un poco la cadencia, y resuelve definitivamente en el compás 36, dejando un silencio de negra para dar pausa a la siguiente parte del tema.

La siguiente parte del tema, que empieza en el compás 37 marcado con rojo, modula a F#m, quien es tonalidad relativa de A mayor, la cual es tonalidad vecina de E. La armonía, sin embargo, empieza en G# Semi, como segundo grado, que pasa a Bm en el compás 38 como Subdominante, C#7 en el 39 como Dominante, y resuelve esa cadencia en el tercer tiempo del compás 40.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 34 and ends at measure 40. The second system starts at measure 43 and ends at measure 46. The score includes a treble clef and a bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is annotated with various musical terms and color-coded sections.

System 1 (Measures 34-40):

- Measure 34: Treble clef has a melodic line starting on F#4, moving up to G#4, A4, B4, and then descending: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3. This descending scale is highlighted in yellow. Bass clef has a chord progression: C#7 (VI) in measure 34, F#7 in measure 35, F#m in measure 36, E (I) in measure 37, E (I) in measure 38, and A (IV) in measure 39. A handwritten '3^a' is above measure 34.
- Measure 35: Treble clef has a melodic line starting on F#4, moving up to G#4, A4, B4, and then descending: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3. This descending scale is highlighted in yellow. Bass clef has a chord progression: F#7 in measure 35, F#m in measure 36, E (I) in measure 37, E (I) in measure 38, and A (IV) in measure 39. A handwritten '3^a' is above measure 34.
- Measure 36: Treble clef has a melodic line starting on F#4, moving up to G#4, A4, B4, and then descending: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3. This descending scale is highlighted in yellow. Bass clef has a chord progression: F#7 in measure 35, F#m in measure 36, E (I) in measure 37, E (I) in measure 38, and A (IV) in measure 39. A handwritten '3^a' is above measure 34.
- Measure 37: Treble clef has a melodic line starting on F#4, moving up to G#4, A4, B4, and then descending: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3. This descending scale is highlighted in yellow. Bass clef has a chord progression: F#7 in measure 35, F#m in measure 36, E (I) in measure 37, E (I) in measure 38, and A (IV) in measure 39. A handwritten '3^a' is above measure 34.
- Measure 38: Treble clef has a melodic line starting on F#4, moving up to G#4, A4, B4, and then descending: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3. This descending scale is highlighted in yellow. Bass clef has a chord progression: F#7 in measure 35, F#m in measure 36, E (I) in measure 37, E (I) in measure 38, and A (IV) in measure 39. A handwritten '3^a' is above measure 34.
- Measure 39: Treble clef has a melodic line starting on F#4, moving up to G#4, A4, B4, and then descending: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3. This descending scale is highlighted in yellow. Bass clef has a chord progression: F#7 in measure 35, F#m in measure 36, E (I) in measure 37, E (I) in measure 38, and A (IV) in measure 39. A handwritten '3^a' is above measure 34.
- Measure 40: Treble clef has a melodic line starting on F#4, moving up to G#4, A4, B4, and then descending: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3. This descending scale is highlighted in yellow. Bass clef has a chord progression: F#7 in measure 35, F#m in measure 36, E (I) in measure 37, E (I) in measure 38, and A (IV) in measure 39. A handwritten '3^a' is above measure 34.

System 2 (Measures 43-46):

- Measure 43: Treble clef has a melodic line starting on F#4, moving up to G#4, A4, B4, and then descending: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3. This descending scale is highlighted in yellow. Bass clef has a chord progression: E (I) in measure 43, A (IV) in measure 44, B (V) in measure 45, and E (I) in measure 46. A handwritten '43' is above measure 43.
- Measure 44: Treble clef has a melodic line starting on F#4, moving up to G#4, A4, B4, and then descending: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3. This descending scale is highlighted in yellow. Bass clef has a chord progression: E (I) in measure 43, A (IV) in measure 44, B (V) in measure 45, and E (I) in measure 46. A handwritten '43' is above measure 43.
- Measure 45: Treble clef has a melodic line starting on F#4, moving up to G#4, A4, B4, and then descending: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3. This descending scale is highlighted in yellow. Bass clef has a chord progression: E (I) in measure 43, A (IV) in measure 44, B (V) in measure 45, and E (I) in measure 46. A handwritten '43' is above measure 43.
- Measure 46: Treble clef has a melodic line starting on F#4, moving up to G#4, A4, B4, and then descending: A4, G#4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3. This descending scale is highlighted in yellow. Bass clef has a chord progression: E (I) in measure 43, A (IV) in measure 44, B (V) in measure 45, and E (I) in measure 46. A handwritten '43' is above measure 43.

Annotations:

- Yellow highlights:** Indicate the descending scale in the treble clef across measures 34-40 and 43-46.
- Blue highlights:** Indicate the descending scale in the bass clef across measures 34-40.
- Red highlights:** Indicate the descending scale in the treble clef across measures 43-46.
- Purple highlights:** Indicate the descending scale in the bass clef across measures 43-46.
- Handwritten notes:** '3^a' above measure 34, '43' above measure 43, 'cresc.' above measure 35, 'f' above measure 36, 'Rit.' above measure 37, 'a Tempo' above measure 38, 'mf dolce' above measure 39, 'pp' above measure 40, 'Rit.' above measure 43, 'a Tempo' above measure 44, '2^{da}' below measure 45, and 'Variaçõn' written vertically between measures 37 and 38.
- Chord symbols:** C#7 (VI), F#7, F#m, E (I), A (IV), E (I), B (V), E (I), B (V), E (I), B7.

Inesperadamente al último tiempo del compás 40, justo después de la resolución de la cadencia de F#, esta pasa a F#m, que funcionará como segundo grado para el regreso a la tonalidad original, E. Hacerse notar el arpeggio (marcado en amarillo) y cambio de ritmo en negras en el compás 41 para amortiguar el cambio del regreso.

En el compás 43, a base de un E Mac en la armonía, el solista sube desde un B grave por medio de arpegios y armónicos de E (marcado en amarillo), hasta llegar al compás 44, la cual deja en suspenso con una falta de resolución a lo que suponía ser una cadencia perfecta de $I \rightarrow IV \rightarrow V7$ con un silencio de negra.

Después de la suspensión en Dominante, el solista presenta una variación del primer tema, apoyando la armonía tocando las terceras de las notas. La armonía de parte del acompañamiento también se simplifica, dejando solo acordes de Tónica (E), Dominante (B7) y un Subdominante (A) en el compás 49.

El 53 es una variación final del tema original, tocado principalmente por armónicos. La armonía son simples armonías de Dominantes y Subdominantes sobre la tonalidad original, E. Marcado en amarillo, presenta los últimos movimientos por arpegios y en tresillos de sus respectivas armonías, que frenaran para la cadencia final en el 59.

12

57

Cl.

dolce espress.

p

Rall.

A(IV) E(I) E(I) B⁷(V) C[#]m(ii) F[#](D.D.)

Cadenza

f

Cadenza

Para sorpresa, el Dominante del 59 no resuelve, sino que, como cadencia rota, pasa a la tonalidad relativa menor, que a su vez, transforma su subdominante, F#m, en F# que fungirá como Dominante Doble para la modulación de la cadencia libre del solista que empezará en la tonalidad de B.

Dificultades Técnicas

El principal objetivo de tener en mente, y esto para todos los movimientos lentos, adagios y andantes, es el lirismo en las frases. Imaginar las curvas de la melodía y buscar hacerlo naturalmente cantable suena es más fácil mencionarlo en concepto que hacerlo en instrumentos graves, por lo que se deberán buscar maneras de romper con esa resistencia natural.

-Cantar las melodías ayudará a asimilar la curva natural de las frases, pues muchas melodías de este tipo surgen de manera intuitiva con base la voz.

-Buscar un vibrato controlado: un vibrato a conciencia ayudará a la expresividad de las notas largas. Ejercicios solo de vibrato, controlando cada oscilación con metrónomo ayudará al movimiento consciente de la muñeca.

-Estudiar la armonía de la pieza: Como el movimiento es lento, el oyente sentirá más presente los cambios armónicos y el cambio que provocan en la atmósfera de la pieza. Ser consciente de los cambios de armonía redireccionará las melodías a una forma más orgánica.

- La mayoría de las frases con tresillos y arpegios se basan en arpegios, por lo que se deberán estudiar independientemente en cada cuerda, de arriba abajo.

-Al igual que el movimiento anterior, se debe tener en cuenta los cambios de ritmos de corcheas a tresillos. Estudiar los cambios con metrónomo.

-Las dobles cuerdas del compás 45 deben ser estudiadas con afinador, nota por nota, buscando la correcta armonía de terceras mayores y menores. Poner mucha atención a la posición de los dedos en el diapasón y siempre atento al sonido que producen los intervalos. También practicar cada uno de los cambios de las notas, buscando conectar cada acorde de adelante hacia atrás.

- En la última variación del compás 53, buscar el buen sonido de los armónicos, metiendo un poco de presión de la mano izquierda y el arco cerca del diapasón. Buscar la fluidez (que no se corten las notas) en los armónicos que saltan de cuerda constantemente.

3er Movimiento. Allegro.

13

Allegro giusto

Allegro giusto

mf *dolce*

A(I) E(V) D(IV) E⁷(V) A(I) E⁷(V)

6

Cédez

mf *p*

A(I) D(IV) E⁷(V) A(I) E(V) D(IV) E⁷(V)

El movimiento es “*allegro giusto*” por lo que la velocidad puede variar mucho dependiendo del interprete. El movimiento está en 6/8, por lo que tiene gran relevancia la acentuación rítmica.

El acompañamiento empieza el movimiento con el primer tema (marcado en rojo). El tema está compuesto básicamente por una negra con punto para el primer tiempo y tres corcheas para el segundo, además de que es anacrúsico. En cuanto a la armonía de este primer tema, es un primer grado que va al quinto, y luego descendiendo en corcheas se hace una cadencia perfecta de IV→V7→I. Esta progresión se repite por los otros cuatro compases del tema.

6

mf

Cédez

p

A(I) D(IV) E⁷(V) A(I) E(V) D(IV) E⁷(V)

12

A(I) E⁷(V) A(I) E(V) A(I) E(V) A(I) E(V)

19

D(IV) E(V) A(I) D(IV) A(I) D(IV) Bⁿ(ii) E⁷(V) A(I)

A.L. 16.980

En la última corchea del compás 8 el solista empieza con el tema previamente presentado, con la misma progresión armónica antes mencionada de I→V y luego la cadencia de IV→V7→I. El tema progresa de igual forma hasta el compás 19, donde en lugar de ser frenado por una negra con punto sigue la secuencia de corcheas ascendiendo hasta la octava de A, el punto climático del primer tema, para descender en forma de escala que se retoman por intervalos de cuarta en cada compás. Al final, en el compás 23 y 24 hace una cadencia perfecta de ii→V7→I.

14

25

A(I) E(V) D(IV) E D A(II) *sf* E⁷(IV) A(I)

31

D B⁷(IV) E(I) B(V) E(I) F[#]m(ii)

37

E(I) B(V) E(I) B⁷(IV) B(V) E(I)

43

A(IV) B⁷(IV) E(I) F[#]m(ii) E(I) F[#]m E B(V) E(I)

A.L. 16930

Empieza una parte de acompañamiento de ocho compases, con el mismo motivo rítmico de negra con punto en el primer tiempo y tres corcheas en el segundo. La armonía modula en el compás 31, usando B7 como quinto grado para llegar a E.

Nuevamente, en la última corchea del último compás de acompañamiento (32) empieza el solista con un segundo tema (marcado en rojo). Este tema solo presenta una negra con punto, y las demás notas siendo corcheas, por lo que no se frena; tiene un fuerte sentido rítmico. Armónicamente, el tema empieza en el quinto grado de la nueva modulación de E, que resolverá en el 34. La armonía hará constantemente movimientos Dominante y resolución a Tónica, con alguna excepción como en el compás 36, donde usa F#m como Subdominante. De interés mencionar la línea marcada en amarillo a partir del compás 38, donde se presentan arpeggios ligados con una nota pedal.

En el compás 42 el tema progresa, haciendo algunos saltos entre notas, y haciendo una cadencia perfecta de IV→V7→I en el 43. Este tema dos llega su fin en el compás 48 para dar paso a cuatro compases de acompañamiento que usa la frase anterior del compás 43 como imitación.

49

a Tempo

Tema 3 15

E (I) A (IV) F#m (III) E A (IV) E (I) B⁷ (V) E (I)

The image shows a musical score for guitar and piano. It consists of three systems of music, each with a guitar staff and a piano staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes handwritten annotations such as 'Tema 3' in red, 'a Tempo', and various dynamic markings like *f*, *p*, *mf*, and *cresc.*. Chord diagrams are written below the piano staves, often with Roman numerals in parentheses. The first system (measures 49-55) has chords: E(I), A(IV), F#(ii), E, A(IV), E(I), B7(V), E(I). The second system (measures 56-61) has chords: B(V), F#(D.D), B(I), F#m(ii), E(I), E7(V), A(I). The third system (measures 62-65) has chords: A7(V), D(II), E7(V), A(I), F#(V), B(II), E(IV), A(I), E7(V), A(I).

Empieza un tema 3 en el compás 54. Este nuevo tema modulará constantemente, empezando en el 56, donde usa un F# como Dominante Doble (contando que la tonalidad en ese punto es E) y modular a B. Instantáneamente en el 58 el F# pasa a F#m, que ahora funge como segundo grado de E, que en el siguiente compás pasará a ser E7 para resolver a A en el 61. Del 62 al 65 hará constantes modulaciones, usando Dominantes para resolver en cada compás. Las modulaciones son D en el 62; A en 63; B en 64; para regresar en el 65 a la tonalidad mayor original, A. Reafirma este regreso con un E7 en el 66 que resuelve a A al final la frase del solista.

68

Handwritten annotations: $F^\#(V)$, $B(I) F^\#(V)$, $B(I)$, $C^\#7(V)$, $F^\#m(i)$, $C^\#(V)$

A.L. 16,930

16

74

Handwritten annotations: $F^\#m$, $E(V) A(I)$, $A(I)$, $E(V) A(I)$, $E(V) F^\#m(vi)$, $E(V)$

80

Handwritten annotations: $A(I) E(V)$, $A(I) B D C^\#7(V) F^\#m(i)$, $A(I)$, $E(V) A(I)$

86

Handwritten annotations: $E(V) F^\#m(vi) E(V) A(I) E(V)$, $F^\#m(vi)$, $C^\#7(V)$, $F^\#m(i)$

Empieza una parte de acompañamiento que buscara por imitación modular constantemente. Justo después del final del solista, en el compás 68, usa F# para modular a B, y en el 72 usará C#7 para modular a F#m, relativa menor de la tonalidad original, aunque al final del acompañamiento en el 74, vuelve a A.

Empieza un tema 4 de parte del solista, anacrúsico y con un fuerte sentido rítmico. La armonía presenta una cadencia rota en el compás 78, pero regresa a A, aunque al final de la frase, en el 83, usa C#7 para modular y resolver a F#m. Sin embargo, vuelve inmediatamente a A en el siguiente compás y reexposición de ese mismo tema 4 (marcado en amarillo). En esta reexposición, en acompañamiento pasa de tocar acordes a unirse a un no parar de corcheas; la disposición de intervalos que se tocan en comparación al solista es de sextas. La armonía es igual a la anterior, con una cadencia rota y resolución de C#7 a la relativa menor de la tonalidad original, F#m.

92

F#m(i) G#(ii) C#(v) F#m(i) Bm(iv) C#7(x) F#m(i) G#(ii) C#7(x) F#(i) A(I)

Esta modulación a F#m se mantendrá gran parte de estos compases de acompañamiento, y hará cadencias perfectas menores (marcadas de morado) de iiSemi→V7→I. Al final retornará a A en el 98, con una cadencia de V7→I en el 99 para reafirmar el regreso.

99 *Tema 5*

E⁷(V) A(I) E A E(V) A(I) E⁷(V) A(I)

106

B⁷(V) E(I) A(I) E(V) A(I) E(V) A(I)

112 *Tema 6*

A(I) E⁷(V) A(I) B_n(ii) A(V) B(ii) A⁷(V) D(I)

119

A⁷(V) D(I) E B(V) E(V) B(V) E(V) B(V) E(I) Am(i) E(V)

Empieza un tema 5 que alterna entre arpeggios agudos, y el registro grave como respuesta. Este tema se encuentra en la tonalidad original de A, y es un juego constante de Dominantes y resolución. Modula a E en el 107 usando B7 como dominante, pero vuelve inmediatamente a A. Una cadencia final de E7→I en el 114 marca el final de este tema.

Comienza inmediatamente otro tema, sin necesidad de acompañamiento al que ya estábamos acostumbrados. El tema salta a una nota aguda y baja por grados conjuntos. Lo interesante ocurre en la armonía, cuando transforma el A en A7 para modular a D en 119. El tema progresa en el 120, donde modula sin previo aviso a E. Hasta el compás 123 son simple respuestas de Dominante y Tónica.

Como sorpresa, el último E se usa como Dominante, pero no para regresar a la tonalidad de A mayor original; ahora el tema tocará Am.

Esta parte final del tema 6, que es bastante inesperado, es la parte climática del movimiento por su dramatismo y posicionamiento en la obra. Incluso llega a usar A disminuido en 128 y 129 para aumentar aún más el efecto de climax dramático. El tema termina en arpeggios con armónicos de E7, quedando suspendido con un calderón y esperando la resolución.

132 *Repro*

A(I) E(V) E⁷(V) A(I) E(V) A(I)

138

E⁷(V) A(I) E(V) A(I) E(V) E⁷(V) A(I)

144

F[#]_m(i) C[#]_m(v) D[#](IV) A(I) B_m(ii) E⁷(V) A(I)

Del compás 132 al 146 ocurre una reexposición idéntica (en melodía y armonía) del primer tema, pero una octava más grave.

Después de la cadencia del 145 (marcada con morado), el acompañamiento y el tema pasa a otro episodio que funciona como puente para la parte final. Este puente son simples Tónicas y Subdominantes, usando A como pedal.

150

f *p*

156 Puente Final

mp *p*

A(I) E(V) A(I) E(V)

163

p *pp* *mf* *cresc.*

Cor

A(I) E(V) A(I) E(V) A(I) E(V)

169

f *ff*

A(I) E(V) A(I) E⁷(V) A(I)

A. L. 16,930

En el compás 156 comienza la progresión de ese puente que nos llevará al climax final de la obra; las armonías se basarán exclusivamente en Tónicas (A) y Dominantes (E). Esta progresión del puente (marcada en rojo), usará arpeggios con uso de armónicos para subir a un A agudo y descender de igual forma por arpeggios. Seguirá así hasta el 163, donde un cambio de carácter a piano cambiará la atmósfera. En amarillo se resaltan las notas pedales que cambiarán la progresión de la melodía.

El final de la obra llega con un climax en el compás 167, en forma de escala de A descendiente, y marcando acordes en los últimos cuatro compases como al principio de la obra.

Dificultades Técnicas

El 6/8 en este movimiento presenta un fuerte sentido rítmico, por lo que sentir el pulso de cada juego de corcheas es crucial para una interpretación adecuada. El movimiento es ágil y comúnmente se toca en posición de pulgar, por lo que principalmente se deben conocer las escalas en esta posición.

-Un fuerte sentido del ritmo es indispensable para mantener la intensidad y pulso de la obra: Todos los temas deberán ser estudiados por separado y con metrónomo, poniendo especial atención al pequeño acento rítmico al inicio de cada compás.

-Al igual que el primer movimiento, muchos temas se basan principalmente en escalas y en grados conjuntos, por lo que se deberá estudiar la escala donde proviene el pasaje y tocarlo en varias octavas y en su posición de pulgar.

-Cuando algún pasaje presente un intervalo complicado, deberá estudiarse el cambio lento y repitiendo de arriba abajo con afinador: por la velocidad del movimiento, es fácil pasar desapercibida la afinación de ciertos saltos.

-Deberá reconocerse la parte de acompañamiento, y prestar atención a las entradas: la mayoría de los temas son anacrúsicos, por lo que se deberá tener presente el pulso del acompañamiento para entrar correctamente.

-Algunas articulaciones en las notas son diferentes, por lo que se deberá prestar atención a los diferentes golpes de arco que se exigen. Estudiar la escala de donde proviene el pasaje con el golpe de arco deseado.

-Los pasajes ligados de acordes (como en el compás 38) deberá buscar la fluidez del sonido, la afinación en el intervalo de tercera, y la presencia de la nota pedal grave. Tocar con afinador, estudiar el cambio de las cuerdas con el arco independiente, y poner peso en la nota pedal grave.

-Buscar exagerar los cambios de dinámicas: entender la función de los cambios de dinámicas enriquecerá la interpretación melódica. Normalmente funcionan como pregunta y respuesta, cambiando la tesitura aguda a grave.

-Los armónicos deben ser más melódicos que rítmicos. Pese a que la acentuación rítmica juega un papel muy importante en la pieza, los armónicos deberán pensarse de manera más lírica.

-Los armónicos del compás 163 al 166 deberán ser tocados líricamente como se describió anteriormente, además de que se debe buscar la progresión de la nota pedal, que ocurre cada inicio de tiempo de compás, por lo que se le dará cierta acentuación para destacar.

Giovanni Bottesini (1823; Crema – 1889; Parma)

Giovanni Bottesini nació en Crema, Lombardy, el 24 de diciembre de 1823. Recibió sus primeras clases de armonía y violín en su pueblo nativo, para que los trece años entrara al Conservatorio de Milán, donde estudió contrabajo con Rossini y armonía y contrapunto con Basili.

Para 1840, a la edad de 17 años, deja el conservatorio para irse a una gira muy exitosa por Italia que duraría casi cuatro años. A la edad de 23 años, le ofrecen y acepta un acuerdo para conducir el Gran Teatro de La Habana, donde escribió su ópera cómica en español titulada “Christopher Columbus”, que cosechó un éxito considerable.

Después de dejar La Habana, Bottesini hizo un extensivo tour por Estados Unidos y México. En 1854 dirigió el estreno del Himno Nacional Mexicano en el Teatro Santa Anna en la Ciudad de México.

En 1855 haría una gira por Inglaterra. En este tiempo aceptó ser conductor en la Ópera Italiana en París, donde cosechó gran reputación no solo como director de ópera, si no como compositor.

Después de dos años estacionado en París, decide dar otra gira en 1857, que duraría dos años, por Alemania, Holanda, Bélgica, Francia e Inglaterra, hasta que en 1859 regresaría a Italia. En su estancia en Italia, produjo otra ópera cómica, “Il Diavolo della Notte”, la cual fue un éxito en Milán.

Lideró con éxito varios proyectos operísticos en los teatros más importantes de Europa y America, y nunca omitiendo la oportunidad de mostrarse a sí mismo en las salas de concierto como solista contrabajista virtuoso.

Produjo otras óperas de éxito, como “Marion Delorme” (1863) y Ali Baba (1863), óperas que se recibieron con mucho entusiasmo en Florencia.

Como compositor, Bottesini nunca pudo, y, con sus palabras modestas, “pretender a” superar o igualarse a los compositores contemporáneos de su época, como Boito, Verdi y Ponchielli; sin embargo, lo que corresponde a su instrumento favorito, el contrabajo, fue absolutamente fuera de serie. La gente que lo oía quedaba cautivada por la belleza de su tono, la fuerza de sus graves y la gracia, elegancia y delicadeza de su lírica, pese a ser un instrumento poco manejable.

Con su carrera como director, solista y compositor, pudo haber amasado una gran fortuna, sin embargo, gastaba lo que adquiría libremente; era generoso con otros y hasta murió relativamente pobre. Nunca se casó, y en sus últimos años aceptó la posición de director en el conservatorio de Parma por recomendación de Verdi, además de su director orquestal de ópera.

Bottesini se mantuvo aferrado a su instrumento hasta sus últimos días. En una ocasión, pocos meses antes de su muerte, cuando iba a interpretar en Parma en beneficio de una sociedad artística, tuvo un extraño presentimiento de su final: mientras ponía resina a su arco, esta se rompió. Con una sonrisa triste, dijo “Aquí va la brea; ¿quién sabe?... Probablemente yo sea el próximo en ir”. Su presentimiento fue cierto; al siguiente día sufrió de una fiebre de la que nunca se recuperaría



Elegía en Re Mayor. Andante Sostenuto.

Andante sostenuto

Pianoforte

3

CONTRABBASSO

motivo 1

un po' stent.

cresc.

cresc.

D(I) F#7 B(I) Em7(II) A^{sus4} A7(II) Em(ii) A7(II)

D(I) A7(II) D(I) Em(ii) A⁰ Em(ii) A7(II) D(I) A7(II) D^{no}

D(I) B⁰ Em(ii) A7(II) D(I) A7(II) D(I) Em(ii) E7(II) A^{sus4} E^{7(b9)} E7(II)

G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente revisione sono riservati.

La introducción del piano dura dos compases, y crea una atmosfera muy de la época romántica con las armonías que modulan constantemente. Como el F#7 modulando a B (marcado en azul) y el Em7 que nos lleva a un ambiguo Asus4 al inicio del compás 2.

En los últimos dos tiempos hace una cadencia de ii→V7→I para indicar la tonalidad de D y también la entrada del solista.

El solista entra con el primer motivo (marcado con rojo). Esta nota se mueve poco y por grados conjuntos en los últimos dos tiempos, para luego quedarse estacionaria otra vez. Cada vez que suceda una nota larga, por lo regular, el acompañamiento del piano lo hará interesante con cambios armónicos.

Al inicio del compás 5, en la última corchea del primer tiempo, suceden cuatro fusas en forma de cromatismo que llevarán la melodía hacia arriba, para descender por grados conjuntos. Este es un recurso muy común de la época romántica, y habrá patrones similares en la obra. Otro recurso de la época es la escala cromática que se aprecia al final del compás 6 e indica el final de la frase con cadencia perfecta de $ii \rightarrow V7 \rightarrow I$ (marcado de morado).

El motivo anterior se repite de manera muy similar en armonía, solo que al inicio del compás 8, un E7 funciona como Dominante Doble para ir a A mayor; el primero en resolver va a un Sus4; al inicio del compás 9 hará la modulación a A.

Handwritten musical score for piano and soloist. The score is in G major and 2/4 time. It shows two systems of music. The first system starts at measure 9 and ends at measure 12. The second system starts at measure 12 and ends at measure 15. The soloist's line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. Red highlights mark "motivo 1" and "motivo 2". Blue highlights mark "motivo 3". Handwritten chord symbols are written below the piano accompaniment staff. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Chord symbols shown in the score:

- System 1 (Measures 9-12): A(I), F#m(vi), Bm(v), C#7(v), A(I), Am, B7(V), Em(i), D#0(D)
- System 2 (Measures 12-15): Em(i), A7(V), D(I), C#0, D(I), F#, B7, D7

En el compás nueve, la melodía asciende por grados conjuntos y en corcheas, hasta resolver a A en el compás 10. La armonía pasa por la relativa menor de A (F#m), pero su quinto grado (C#m) regresa a la tonalidad mayor, A, en el compás 10.

A mitad del compás 10 empieza el segundo motivo, y modula a Em usando B7 como Dominante. El motivo nuevo presenta más intensidad en el aspecto rítmico, cambiando constantemente de semicorcheas a fusas, y luego frenando con notas largas más emotivas. La nueva modulación a menor también ayuda a crear este efecto dramático.

A mitad del compás 12, usa A7 para volver a la tonalidad original, D, y el motivo de semicorcheas y fusas se repite, pero en otra tonalidad. En el compás 14 usa una serie de dominantes, que más que resolver a algún lado, se usan como una escalera armónica que desciende por grados conjuntos en el bajo (marcado de amarillo). En el último tiempo de ese compás aparece otro motivo, más calmado en el sentido rítmico y ocurre nuevamente el retorno a Em.

Handwritten musical score for piano in D major, measures 17-21. The score includes treble and bass staves with chords and melodic lines. Handwritten annotations include 'cresc.', 'climax', 'Motivo 4', and Roman numerals for chords. Measure numbers 17, 18, and 21 are marked on the left.

Measures 17-18: Chords include Em, F#m, A7(I), D(I), Bm7, Bm7, Em7, Bm, Em7. Annotations: 'cresc.', 'climax', 'Motivo 4'.

Measure 18: Chords include D(I), D, A7(II), D(I), D7(IV). Annotations: 'Motivo 4'.

Measure 21: Chords include G(I), A7(V), D(I), A(II), Bm(VI), Em. Annotations: 'cresc.', 'cresc.', 'ER. 636'.

El motivo va creciendo en intensidad sonora, y subiendo progresivamente por grados conjuntos hasta el climax en el tercer tiempo del compás 16, para después descender y volver a la tonalidad original, D, en el compás 18, marcando el final de ese motivo, y asegurando el reposo con una cadencia final de V7→I.

En el compás 20 empieza el Motivo 4, que consiste en un movimiento virtuoso de semicorcheas y arpeggios por el diapason, tomando recursos románticos como el cromatismo en el último tiempo del compás y reposando en el siguiente en silencio. La armonía consiste en D7 (V) como Dominante en el 20 y resolviendo a su respectivo G (I) en el 21. Se repite la idea de este motivo en el 22, pero usando A7 para resolver a la tonalidad original, D en el 23. En la repetición del motivo, no reposa en silencios, si no que progresa en intensidad hasta llegar a un climax en el segundo tiempo del compás 24 (marcado de amarillo).

Handwritten annotations in the score include 'Climax' above measure 24, 'max' above measure 25, and 'vivo' and 'p' in the bass line. The harmonic progression is: F# (V), C# (IV), F# (V), A7 (V), D (I), Gm (iv), A (V), D (I), Gm (iv), A (V).

El motivo 5 del compás 26, que solo dura el compás 25 y 26, consiste en notas largas dos tiempos y medio, con intensidad sonora, para luego subir rápidamente con armónicos, fusas y en piano y reposar en una negra con punto. La armonía usa otro recurso romántico: transformar el cuarto grado mayor en menor. La armonía de cada compás queda como una cadencia de I→iv→V.

Handwritten musical score for guitar and piano. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 27 and ends at measure 29. The second system starts at measure 30 and ends at measure 31. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and chords. Handwritten annotations include 'Motivo', 'cresc.', 'Climax Final', 'poco rall.', 'a tempo', 'Intro', 'corta parte', and 'p'. Chord symbols are written above and below the staves, including Gm(IV) A(V), D(VI), Gm(VI) A(VI), D(I), G7/fm7, Bm/A7, D(VI), G(I), G+, Em, E°, D(I), D+, Bm(vi), D7(VI), G(I), E7(b5), D(I), A(V), D(I), F#7(D), Bm, Em7, A3+4, A7, Em(III), and A7(VI).

El compás 27 comienza con otro motivo. Este se desarrolla principalmente en semicorcheas que reposan en una corchea en cada tiempo del compás. El tema va aumentando en intensidad por volumen y subiendo en el diapasón, hasta llegar al climax final de la obra en el segundo tiempo del compás 29 en un repentino piano (marcado en amarillo); esta es la nota más aguda que se toca en la pieza. Para ayudar al efecto de climax, la armonía hace uso de modulaciones constantemente con dominantes; acordes aumentados y disminuidos que crean tensión y matices repentinos. La cola del motivo sigue sonando hasta su resolución en el compás 31; aquí también se crea el retorno a la tonalidad original, D (marcado con morado).

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (top staff) and a guitar accompaniment (middle and bottom staves). The key signature is D major (two sharps). The score is marked with 'a tempo' and includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'sf' (sforzando). The guitar part features various chord diagrams and specific notations such as 'corta parte', 'lento', and 'arco'. The chord progression is as follows:

- System 1 (Measures 31-35): G(I), E⁷(b5), D(I), A⁷(II), D(I), F⁷(D), Bm, E^m7, A^{sus4}, A⁷, E^m(ii), A⁷(II).
- System 2 (Measures 36-39): D(I), F⁷(D), F⁷(D), B⁷(D), E⁷(D), A⁷(II), D(I), G^m(iv), D(I), G^m(iv).
- System 3 (Measures 40-42): D(I).

The score ends with the number 'E.R. 636' at the bottom.

En el 31, el solista deja solo al acompañamiento, que trae de regreso la progresión de introducción, sonando todo nuevamente dentro de D. El solista se incorpora en 32 con un tema calmado y largo, todo en piano.

En el último tiempo del compás 33, la armonía se mueve por cuartas usando dominantes (B7→E7→A7), que resolverán por última vez a la tonalidad original de D en el compás 35. Mientras esto sucede, el solista deja caer la melodía con semicorcheas, ligado y por grados conjuntos hasta llegar a la tónica de igual forma, creando un efecto propio de la época.

En el 35 vuelve al recurso romántico de transformar el cuarto grado en menor (Gm), mientras la melodía va subiendo en forma de arpegios y ligado, llegando a la parte final de la pieza con un trino en la tónica D, que culminará descendiendo de la misma forma en arpegio y ligado, para reposar una última vez en la nota D.

Dificultades Técnicas

La principal resistencia a vencer en esta pieza será la de ligar bien las notas con el arco. El tiempo andante hará difícil mantener la intensidad y ligadura de las notas.

-La nota larga del primer motivo debe presentar intensidad progresiva. Se debe empezar tocando cerca del diapasón, e ir bajando el arco poco a poco hasta acercarnos al puente.

-Los intervalos muy grandes deben ser estudiados independientemente, con afinador, y yendo de arriba abajo.

-Buscar la afinación de los cromatismos: es fácil perder de vista este concepto cuando se piensa que los cromatismos es solo un recurso; estudiarlos lento y con metrónomo.

-Los matices en el género romántico lo son todo. Saber bien donde se encuentran estos matices y estudiar los cambios.

-Los cambios de ritmos son regulares y difíciles. Se deben estudiar los pasajes que cambien constantemente de ritmos (como el motivo 2), con metrónomo.

-Conocer la armonía de la pieza, ayudará a la interpretación emotiva de esta.

-Se debe procurar tocar lo más ligado posible, pues la pieza es completamente lírica. Cantar los temas ayudará a interiorizar naturalmente su movimiento.

Bibliografías:

- Burrows, J. (1979). *Música Cásica*, (2005), 103-104.
- C. P. S. (1889). Giovanni Bottesini. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 30(558), 476-485. Retrieved May 19, 2020, from www.jstor.org/stable/3360528
- Sadie, S. (1968). *The Musical Times*, 109(1509), 1032-1032. doi:10.2307/952136
- Slatford, R. (1970). Domenico Dragonetti. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 97, 21-28. Retrieved May 6, 2020, from www.jstor.org/stable/766188
- White, A. (1886). The Double Bass. *Proceedings of the Musical Association*, 13, 99-112.