

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO**

**EL CONTRABAJO DENTRO DE LA MÚSICA DESDE EL
CLASICISMO EUROPEO HASTA LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA
PANAMEÑA**

**POR:
SONIA VANESSA RIVAS ESCALANTE**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2024**

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO**

**EL CONTRABAJO DENTRO DE LA MÚSICA DESDE EL
CLASICISMO EUROPEO HASTA LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA
PANAMEÑA**

**POR:
SONIA VANESSA RIVAS ESCALANTE
EC-46-12786**

**ASESOR:
DR. RICARDO ZÚÑIGA**

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PARA
OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
BELLAS ARTES CON ESPECIALIZACIÓN EN
INSTRUMENTO ORQUESTAL: CONTRABAJO**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2024**

Firmas del Tribunal Calificador

“Primeramente, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Dios, quien ha sido mi guía y fortaleza a lo largo de mi vida y especialmente, en esta etapa. A mis padres, gracias por su amor incondicional, su apoyo incansable y por creer en mí cuando ni siquiera yo lo hacía. A mi hermano, por ser mi eterna compañía y mi mejor amigo. A las personas que Dios ha puesto en mi camino desde que llegué a Panamá y que hasta el día de hoy siguen a mi lado apoyándome en todo momento. Este logro es tanto mío como de ustedes, porque sin ustedes no estaría aquí.”

Por siempre, gracias.

Índice

Introducción	8
Capítulo I	
La Afinación Vienesa en el Contrabajo	10
Qué es la Afinación Vienesa	11
Historia de la Afinación Vienesa	13
Ventajas y Desventajas de la Afinación Vienesa frente a la Afinación	
Estándar del Sistema de Cuartas	15
Capítulo II	
Pieza de Estreno: Samuel Robles, Ausencia, a dos cuadros de un adiós ..	16
Biografía de Samuel Robles	17
Concepción de la Obra	22
Análisis General	25
I Mov. Danza	25
II. Mov. Vivo	27
Notas Personales: Dificultades Técnicas e Interpretativas	31
I Mov. Danza	31
II. Mov. Vivo	33
Capítulo III	
Biografías de los Compositores de las Obras Seleccionadas	36
Sergei Koussevitzky	37
Reinhold Glière	39
Vilmos Montag	41
Johann Baptist Vanhal	43
Capítulo IV	
Análisis General de las Obras Seleccionadas	45
Valse Miniature en La Mayor, Op. 1, No. 2. S. Koussevitzky	46
Intermezzo en La Mayor, Op. 9, No. 1. R. Glière	50
Sonata en Mi Menor (I Mov). Vilmos Montag	55
Concerto en Re Mayor. J. B. Vanhal	62
I Mov. Allegro Moderato	62
II Mov. Adagio	66
III. Mov Allegro	69

Capítulo V

Notas Personales: Dificultades Técnicas e Interpretativas de las Obras

Seleccionadas	74
Valse Miniature en La Mayor, Op. 1, No. 2. S. Koussevitzky	75
Intermezzo en La Mayor, Op. 9, No. 1. R. Glière	78
Sonata en Mi Menor (I Mov). Vilmos Montag	81
Concerto en Re Mayor. J. B. Vanhal	85
I Mov. Allegro Moderato	85
II Mov. Adagio	87
III. Mov Allegro	89
Conclusión	91
Bibliografía	93

Introducción

Este trabajo explora un conjunto variado de obras para contrabajo solista que pinta un recorrido a través de la historia partiendo desde el periodo clásico, siendo la pieza más antigua del año 1765 y la más actual publicada este mismo año. Entre las cinco piezas ejemplares que son presentadas en el documento, destaca especialmente "*Ausencia, a dos cuadros de un adiós*" de Samuel Robles, una pieza de estreno que constituye un aporte importante para el repertorio del instrumento, así como un nivel considerable de desafío técnico y artístico para el intérprete. La investigación alrededor de esta obra engloba información de todo tipo; abarca temas como la historia de vida del compositor, sus procesos creativos de composición, el análisis formal de la obra y notas de estudio. En esta pieza, Robles definitivamente demuestra parte de su gran conocimiento y plasticidad como compositor, haciendo de los dos movimientos historias muy diferentes, desde el sistema armónico que utiliza en cada uno de ellos, hasta el espectro interpretativo que un instrumentista debe tener para ser capaz de hacerle justicia.

El documento también incluye información relevante de piezas pilares del repertorio del contrabajo escritas por los siguientes compositores: Johann Baptist Vanhal, Vilmos Montag, Reinhold Gliere y Sergei Koussevitzky. Estas piezas fueron seleccionadas por sus características contrastantes y su capacidad de mostrar el rango de habilidades técnicas y expresivas del intérprete. La inclusión de "*Ausencia*" de Robles, en particular, añade un elemento contemporáneo y regional al programa, reflejando la riqueza de la música latinoamericana actual a través del contrabajo. Este trabajo también examina las dificultades técnicas e interpretativas que presenta cada obra, proporcionando un análisis detallado de las estrategias empleadas para superar estos desafíos.

Esta compilación busca no solo documentar el proceso de preparación y ejecución de un recital de graduación para contrabajo, sino también ofrecer una perspectiva analítica sobre las obras interpretadas, subrayando la importancia de cada pieza en el desarrollo artístico del intérprete. Al hacerlo, este trabajo contribuye a un entendimiento más profundo de la literatura para contrabajo y alternativas para su interpretación, sirviendo como recurso para futuros contrabajistas y educadores en el campo de la música clásica.

La Afinación Vienesa en el Contrabajo

- CAPÍTULO I -

Qué es la Afinación Vienesa

La afinación vienesa es una práctica histórica que se originó en Viena a principios del siglo XVIII. Esta difiere tanto de la afinación orquestal estándar, como de la afinación solista actual del contrabajo. Ambos sistemas modernos utilizan una afinación por cuartas, siendo las notas de la afinación orquestal mi-la-re-sol, y las de solista fa#-si-mi-la. Esta variante vienesa de afinación para el instrumento, definitivamente ha jugado un papel importante en el desarrollo del repertorio y la técnica del mismo.

La disposición de las cuerdas en la afinación vienesa típica es La-Re-Fa#-La (A1-D2-F#2-A2), aunque también se usaban otras variantes como Sol-Re-Fa#-La (G1-D2-F#2-A2). Esta disposición de cuerdas crea intervalos que favorecen la resonancia natural simpática entre las cuerdas; facilitando la ejecución, digitación y afinación de las notas dentro de ciertas tonalidades comunes en la música de este periodo, como re mayor, la mayor y sol mayor.

Durante el clasicismo musical, las cuerdas utilizadas en los instrumentos, incluido el contrabajo, estaban hechas principalmente de tripa, en algunos casos, eran recubiertas con metal en las cuerdas más graves para aumentar su tensión y proyección sonora. Las cuerdas de tripa proporcionan un sonido cálido, rico y resonante que es especialmente adecuado para la afinación vienesa, ya que esta busca maximizar la resonancia y la sonoridad del instrumento. En contraste, las cuerdas modernas están generalmente hechas de materiales sintéticos o de metal, que ofrecen una mayor durabilidad, estabilidad en la afinación y proyección de sonido, sin embargo, las cuerdas modernas tienden a producir un sonido más brillante y penetrante. Aunque es posible reproducir la afinación vienesa con las cuerdas modernas, estas no logran capturar la calidez y dulzura representativas del sonido de la época. Hoy en día, aún existen empresas que manufacturan cuerdas de tripa, sin embargo, estas son más sensibles a las fluctuaciones de temperatura y humedad, lo que afecta la estabilidad en la afinación y su durabilidad, haciéndolas ineficaces en climas tropicales como el panameño.

Para replicar esta afinación utilizando las cuerdas de metal entorchado disponibles hoy en día, se deben tomar en cuenta varios puntos. Lo ideal es que la cuerda

coincida exactamente con la afinación deseada, pero si no es el caso, se debe elegir una cuerda aproximada que se pueda afinar hacia abajo al tono deseado y evitar a toda costa afinar hacia arriba. Cuando una cuerda se afina por encima de la nota recomendada, aumenta tanto la tensión, como la presión de la cuerda sobre la tapa delantera del contrabajo, ambas siendo perjudiciales tanto para el músico, como el instrumento. Una mezcla entre cuerdas de orquesta y solo es, sin duda, la mejor opción, siguiendo el orden de grave a agudo: la cuarta cuerda utilizará una cuerda A de afinación orquestal, la tercera necesitaría una cuerda D de afinación orquestal, la siguiente, una cuerda G de afinación orquestal, pero afinada medio tono abajo hacia un F#, por último, la primera utiliza una cuerda A de solista afinada en la nota correspondiente.

Historia de la Afinación Vienesa

La afinación vienesa para el contrabajo se desarrolló durante el auge de la música clásica en Viena, una época en la que esta ciudad se convirtió en el núcleo cultural y musical de Europa. Durante el clasicismo, Viena fue el hogar de muchos compositores importantes como Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, así como de muchos músicos destacados y activos en la región. Esto se debe en gran medida a que la corte de los Habsburgo patrocinaba activamente la música, fomentando un ambiente rico para la innovación musical.

La historia temprana de la afinación vienesa está escasamente documentada y, desafortunadamente, tampoco ha sido investigada a fondo. Se cree que este sistema de afinación se originó en el período barroco, en el momento en que los contrabajistas de la época comenzaron a emular las afinaciones del laúd barroco y la viola da gamba. La primera instancia documentada de la afinación vienesa aparece en el *Musikalisher Schlißl* de Johann Jakob Prinner (1677), aunque en la variante F, A, D, F#, B. Más tarde, la primera aparición documentada de la afinación en su forma común del período clásico (F, A, D, F#, A) es citada por James Talbot (1692). La afinación vienesa en la forma que conocemos y usamos hoy está asociada con el comienzo del período clásico temprano, a finales de la década de 1750, en Viena y las tierras austro-germánicas.

El contrabajo, como instrumento, ha tenido una evolución compleja debido a su diversidad de formas y tamaños a lo largo de los siglos. Hasta mediados del siglo XVIII, no existía un estándar unificado para la afinación del contrabajo. Los contrabajistas, a menudo adaptaban la afinación según las necesidades del repertorio o la tradición local. Aunque en ese momento existían otros sistemas de afinación, el vienés fue utilizado casi exclusivamente por los contrabajistas en Viena y las áreas circundantes, lo que resultó en que Mozart y Haydn escribieran la mayoría de sus partes para contrabajo específicamente para esta configuración. La herencia musical asociada con la afinación vienesa, incluye más de cuarenta conciertos y cientos de obras de cámara. Lamentablemente, la interpretación auténtica de las obras solistas más complejas destinadas a esta afinación, no son viables en los sistemas de afinación modernos. Las dificultades técnicas e idiomáticas inherentes a esta música, hacen que sea muy desafiante y a menudo,

imposible de adaptar. Como resultado, solo se interpreta una pequeña parte del repertorio solista de este periodo.

Algunas piezas escritas durante este periodo musical que hicieron uso de la afinación vienesa son:

- Sinfonía No. 39 en Mi bemol mayor, K. 543 de A. Mozart.
- Sinfonía No. 40 en Sol menor, K. 550 de A. Mozart.
- Sinfonía No. 31 en Re mayor, Hob. I:31 "Hornsignal" de J. Haydn.
- Sinfonía No. 88 en Sol mayor, Hob. I:88 de J. Haydn.
- Divertimentos de M. Haydn.
- Sinfonía Concertante para Contrabajo y Viola de C. Dittersdorf.
- Concierto para Contrabajo en Mi mayor de C. Dittersdorf.
- Concierto para Contrabajo en Si bemol mayor de L. Kozeluch.

La razón por la cual la afinación vienesa cayó en desuso puede radicar en el hecho de que la misma representa una limitación tonal. Debido a esto, cuando ocurrió la expansión del lenguaje armónico a mediados del período romántico, se volvió complicado para los contrabajistas utilizar esta afinación. También, el esfuerzo consciente por estandarizar los instrumentos de orquesta, jugó un rol importante. Este movimiento buscaba facilitar las presentaciones en diferentes contextos y geografías, como resultado, la afinación moderna se convirtió en la norma, en parte, debido a su versatilidad.

Hoy en día, la afinación vienesa se utiliza principalmente en la interpretación de música antigua y en contextos académicos. Se considera un elemento esencial para aquellos que buscan recrear la autenticidad del sonido de la época clásica. Algunos contrabajistas especializados en música histórica continúan utilizando esta afinación, en conjunto con las cuerdas de tripa, para resaltar las cualidades únicas del repertorio vienés.

Ventajas y Desventajas de la Afinación Vienesa frente a la Afinación Estándar del Sistema de Cuartas

La afinación vienesa del contrabajo, con su disposición de cuerdas en La-Re-Fa#-La, ofrece varias ventajas significativas en comparación a la afinación orquestal y solista estándar dentro del marco de la interpretación de piezas del siglo VIII. En primer lugar, la afinación vienesa proporciona una resonancia superior en el registro grave del instrumento, esto se debe a que las cuerdas afinadas en intervalos más funcionalmente cercanos, crean una vibración más sincrónica, lo que resulta en un sonido más profundo y rico. Además, la afinación vienesa permite una mayor resonancia de los armónicos naturales, lo que enriquece el timbre del contrabajo y proporciona una mayor calidad tonal. Este tipo de afinación, también facilita la ejecución de acordes y armonías dentro de este contexto histórico. De igual manera, favorece la ejecución de ciertos pasajes técnicos, ya que las posiciones y las articulaciones son más cómodas y naturales, debido a que fueron compuestas pensando en esta disposición. Tomando en cuenta este hecho, el repertorio solista del periodo clásico aumentó su nivel de dificultad significativamente cuando se arregló para poder ser interpretado en el sistema de afinación por cuartas.

Posiblemente, la desventaja más grande del sistema de afinación vienesa se encuentra en su aplicabilidad limitada a un repertorio específico, principalmente clásico, lo que restringe su versatilidad. Además, es menos adaptable para obras románticas, postrománticas y contemporáneas en tonalidades variadas, de otros géneros o con gran cantidad de modulaciones, las cuales encuentran un mayor beneficio en sistema de afinación por cuartas. Hablando de las cuerdas, la disponibilidad de las mismas para esta afinación específica es casi nula, lo que puede dificultar encontrar los recursos necesarios o volver el proceso más costoso. Finalmente, músicos acostumbrados a otras afinaciones pueden encontrar desafiante adaptarse a la afinación vienesa, ya que no forma parte de la práctica común actual.

**Pieza de Estreno: Samuel Robles, Ausencia,
a dos cuadros de un adiós**

- CAPÍTULO II -

Biografía de Samuel Robles

(1974, Panamá)

Samuel Robles nació el 20 de junio de 1974 en la Ciudad de Panamá, en una familia que, aunque no estaba compuesta por músicos, le proporcionó un entorno culturalmente enriquecedor. Desde muy pequeño, estuvo rodeado de libros y conversaciones sobre historia, además de vivir en un ambiente bilingüe. Su pasión por la música surgió en su niñez, influenciado por los discos de música que su padre solía poner y las visitas esporádicas a presentaciones de ballet de sus familiares. Estos eventos le inculcaron un profundo amor tanto por la música, como por el aprendizaje investigativo y el desarrollo en general.

A los siete años, Robles recibió un pequeño piano que parecía de juguete. Este regalo despertó en él un entusiasmo por la música que su familia no tardó en notar, proporcionándole teclados más grandes y adecuados a medida que pasó el tiempo. Gracias a este pequeño regalo, la música se convirtió en una parte integral de su vida, marcando el inicio de su camino hacia una carrera musical. A los 10 años comenzó a estudiar música formalmente, el primer instrumento que aprendió a tocar fue el órgano en la Academia de Música Guillén, la cual ya no existe. Su maestro, Agustín Ortega, fue una figura muy influyente en su formación inicial. Ortega, un destacado organista y ex profesor del conservatorio, inculcó en Robles un sólido fundamento en teoría musical, ya que muy rápidamente se dio cuenta de que las curiosidades que él tenía como estudiante se dirigían más al funcionamiento de la música misma que a la interpretación del instrumento.

Más tarde, ingresó al Instituto Nacional de Música Narciso Garay, mejor conocido como el Conservatorio de Panamá. Durante sus años en el conservatorio se dedicó a aprender percusión sinfónica, aunque en sus estudios personales se enfocó especialmente en toda la parte teórica de la música. Unos años después aprendería también a tocar acordeón, aunque no a un nivel académico sino más bien como un hobby personal. Ya para ese entonces, Robles sabía que quería vivir haciendo música, nunca se imaginó haciendo algo diferente con su vida.

La trayectoria educativa de Robles no tuvo un comienzo sencillo, ya que cuando le anunció a su familia que haría de la música su carrera, recibió opiniones mixtas. Por un lado, su madre le comentaba acerca de todas las posibilidades aparte de la música a las que se podía dedicar, sin embargo, siempre intentó ayudarlo a construir la plataforma que necesitaría para seguir su pasión. Al mismo tiempo su padre, ingeniero de profesión, prefería que sus hijos siguieran carreras más seguras, por este motivo no estuvo de acuerdo con su decisión. A pesar de estas presiones familiares, Robles persistió en su meta de convertirse en músico.

Al terminar la escuela secundaria, no había posibilidad de estudiar música de manera formal en Panamá, debido a que el conservatorio no otorgaba títulos universitarios y la Universidad de Panamá aún no tenía una facultad dedicada a las artes. En vista de esto, decidió matricularse en la Universidad de Panamá para estudiar Comunicación Social mientras continuaba su formación musical en el conservatorio. Esta experiencia dual le permitió seguir adquiriendo conocimientos musicales y al mismo tiempo, enriquecer sus habilidades de investigación gracias a que muchos de los profesores con los que se topó durante su licenciatura eran investigadores sociales.

Mientras cursaba su último año en la universidad, comenzó a trabajar en una agencia de publicidad para costear sus gastos, sin embargo, estaba activamente buscando oportunidades para realizar una maestría en el extranjero. En 1998, después de culminar su licenciatura, ganó una beca Fulbright y fue aceptado en la Universidad de Cincinnati para estudiar una maestría en composición. Este fue un momento particularmente especial porque gracias a este logro, su padre entendió que la música era verdaderamente su camino y a partir de ese momento, se convirtió en su mayor admirador. Al llegar a la Universidad de Cincinnati, Robles rápidamente se dio cuenta de que aunque tenía una sólida base en armonía, teoría y análisis, también tenía deficiencias en otras áreas, por este motivo tuvo que tomar cursos remediales en historia de la música debido a que la falta de recursos educativos en Panamá, no le permitió prepararse en este ámbito. La necesidad de ahondar en esta nueva área de estudio, despertó en él un interés profundo que lo llevó a su siguiente maestría.

En la Universidad de Chicago, Robles estudió su segunda maestría en musicología histórica, donde fue entrenado para trabajar con manuscritos antiguos, paleografías y transcripciones de notación musical antigua. Una de sus profesoras más influyentes fue Anne Walters Robertson, especialista en la Edad Media. Durante este tiempo, Robles desarrolló habilidades que más tarde aplicarían en su carrera como investigador y gustos que se verían reflejados en sus composiciones posteriores.

En el 2002, Robles regresó a Panamá y comenzó a trabajar como maestro de música en escuelas primarias. Poco después, fue contratado como director de la Asociación Nacional de Conciertos, donde trabajó durante tres años. Este puesto fue crucial, ya que para Robles, significó devolverle a la Asociación todo lo que había aprendido en su juventud a través de los campamentos musicales que ellos organizaban.

Durante su tiempo en la A.N.C., Robles ayudó a la Orquesta de las Américas a organizar un concierto en Panamá, ya que la Asociación tenía el papel de anfitrión en este evento. Su trabajo fue tan impresionante que la orquesta le pidió que les ayude a organizar una gira en Estados Unidos y Canadá, tarea que Robles aceptó con entusiasmo, logrando un éxito notable. Estos resultados se convirtieron en una posición permanente en la Orquesta de las Américas, donde trabajó durante los siguientes cuatro años.

Aprovechando los periodos menos intensos de su trabajo, Robles comenzó su doctorado en composición de forma remota en la Universidad North West de Sudáfrica, atraído por la oportunidad de estudiar con el afamado compositor Hannes Taljaard. Durante los seis años que duraron sus estudios doctorales, Robles tuvo que componer muchísimo repertorio como requisito para graduarse. Entre ellos se encuentran: tres piezas orquestales, tres ciclos de canciones, cuatro piezas solistas para diferentes instrumentos y cinco piezas de música de cámara. Tras su graduación, fue invitado en tres ocasiones a ser jurado de trabajos de graduación a nivel de maestría y doctorado en esta universidad.

Para Robles, la dirección es una extensión natural de su amor por la música. La orquesta se convierte en su instrumento, y dirigir es una actividad sagrada para él. Su primer contacto con la dirección orquestal fue en uno de los campamentos musicales de la Asociación Nacional de Conciertos cuando era todavía un adolescente, a partir de ese momento, la dirección formaría parte de su vida para siempre. Robles comprende que la dirección conlleva una gran responsabilidad, y se esfuerza por entender la perspectiva única de cada instrumentista para poder guiar de manera efectiva a la orquesta. El conocimiento profundo que ha adquirido sobre cómo los instrumentistas entienden y ejecutan la música también beneficia su composición. Saber lo que es posible y lo que no en una partitura, y cómo explotar al máximo las capacidades de cada instrumento, ha sido una ventaja invaluable en su carrera como compositor.

Desde muy joven comenzó a componer música, encontrando inspiración en los diferentes aspectos de la vida misma y luego convirtiéndolos en melodías. A lo largo de su carrera, ha recibido numerosos encargos y premios de composición. Inicialmente, sus trabajos los tocaban personas conocidas que le pedían piezas y él se las regalaba, pero con el tiempo, su talento y reputación le permitieron recibir encargos remunerados. En la actualidad, casi toda su música proviene de encargos, lo que refleja su éxito y reconocimiento en el ámbito musical.

Robles ha sido testigo de la evolución del ambiente musical en Panamá. Reconoce que las condiciones para su formación fueron difíciles, ya que no existía un lugar formal para estudiar música en el país. Muchas personas de su generación, e incluso de generaciones posteriores que salieron de Panamá para estudiar música, nunca regresaron debido a la incertidumbre que la cultura y el ambiente musical en general les generó. Sin embargo, Robles ve con optimismo el progreso que se ha logrado a lo largo de los años en el país y en la conciencia musical de las personas. Con una facultad de música establecida y mayores recursos disponibles para los estudiantes actuales, el proceso sin duda se ha facilitado.

Samuel Robles es un músico y compositor cuyo recorrido refleja dedicación, resiliencia y una profunda pasión por la música. Desde sus primeros días tocando un pequeño piano de juguete hasta sus logros como compositor, director e

investigador, Robles ha demostrado que con determinación, estudio constante y amor por el arte, es posible superar las expectativas y hacer una contribución significativa al mundo de la música dentro y fuera de Panamá.

Concepción de la Obra

La música desde sus inicios siempre ha sido una manera que utilizan los seres humanos para expresar sus sentimientos, probablemente porque ser consciente de ello puede ser difícil de sobrellevar a menos que sean constantemente liberados y, a veces, es más fácil expresarse a través de un instrumento que por medio de palabras. Es a partir del deseo de expresar algo único que surge la idea de tocar una pieza completamente nueva, pero esta no podía ser solo una pieza que llenara los requerimientos universitarios, debía significar todo lo que las palabras nunca podrán describir. La pieza debía abarcar la leyenda de dos lugares, Venezuela y Panamá, necesitaba que sus melodías contaran una historia llena de muchos matices para lograr representar el viaje al que todo migrante debe embarcarse cuando deja su país. Panamá ha sido, desde el principio de su historia, el hogar de millones de personas buscando nuevos horizontes y, con el tiempo, la magia de su tierra se arraiga y los ritmos de su música resuenan como si siempre hubiesen estado ahí, sin pensarlo, los cuerpos empiezan a moverse al compás. La música de Venezuela puede ser igual de contagiosa, constantemente utilizando sus versos para contarle al mundo de la belleza de sus paisajes y de los secretos de su gente, empleando sus ritmos entrecortados y percutidos para alegrar el día de todo el que la escuche y gozando de sus hermosas melodías para compartir las penas y alegrías de sus oyentes.

El reto de transmitir un mensaje enalteciendo la belleza de ambos países a través de sus elementos folklóricos musicales, mientras se contaba una historia dual de pérdida, dolor, despedidas, nuevos comienzos, esperanza y el amor a una nueva patria, no es en lo absoluto una tarea fácil. Por este motivo, la idea de que Samuel Robles, uno de los mejores compositores panameños de la actualidad, transformara estas ideas en melodías y canciones que dieran vida a la pieza final, era una oportunidad única que no debía desperdiciarse. El 8 de enero del 2024 tuvo lugar la primera conversación con el compositor en la cual se compartieron las ideas para la pieza, tales como: la duración aproximada, qué ritmos folklóricos de cada país podrían ser una buena idea, detalles de instrumentación, afinación de las cuerdas del contrabajo, el tiempo aproximado que tomaría componer la pieza y el

presupuesto del encargo. No hubo un intercambio con respecto a cuestiones melódicas o secuencias armónicas, de hecho la pieza fue un completo misterio hasta el día en que se entregó, esto volvió toda la experiencia aún más emocionante.

Después de todos sus años de experiencia como compositor, Robles ha desarrollado su propio método para escribir piezas nuevas. El primer paso conlleva mucha meditación, suele pensar por largos periodos de tiempo con respecto al tema que quiere desarrollar y qué elementos o técnicas musicales pudiesen satisfacer dichas demandas, según sus propias palabras, “*es el momento donde ocurre la invención*”. La toma de decisiones que ocurre para descubrir qué procesos musicales y técnicas compositivas utilizar, dependerá completamente del tema en cuestión. Luego de que termina este proceso, que en algunas ocasiones puede requerir algo de investigación, ya tiene una idea clara del material melódico musical que quiere utilizar y por ende, qué mundo armónico debe construir para estructurar dichas melodías.

El primer movimiento de la pieza pinta el comienzo de esta historia llena de incertidumbre y nostalgia, para estructurarlo utilizó características propias del punto, baile autóctono panameño. El punto es naturalmente un baile de cortejo que genera expectación, creando así una idea de cómo debería sonar y qué sentimientos debería evocar, sin embargo, a pesar de que utiliza su estructura, la armonía es dura y la melodía por momentos da la sensación de que el contrabajo llorara. También en su melodía se encuentran indicios del vals de joropo, un género venezolano proveniente de la región de los llanos; ambos estilos están tan entremezclados entre sí, que es difícil entender dónde comienza uno y termina el otro. Parte del material temático del movimiento tiene una tendencia a querer sonar más alegre, pero nunca sucede, técnica que utilizó el compositor para transmitir la impresión de que este es el tipo de nostalgia que, aunque mengua, nunca se va.

El segundo movimiento es completamente contrastante, utiliza elementos de danzas como el joropo que están compuestas por hemiolas e intenta expresar la búsqueda de una felicidad que sigue a la sombra de la nostalgia. Cuando el movimiento comienza, lo primero que salta a la vista es el cambio tan grande de tempo y la

sensación de tensión que genera la armonía, la cual pierde sus características funcionales y se vuelve algo completamente diferente. Robles utiliza un sistema de jerarquía de intervalos, el cual parte del intervalo más importante y le otorga a todos los demás su puesto en la jerarquía, esto genera una sensación de tener un centro tonal. Esto lo hizo debido al conocimiento de que salirse de las convencionalidades de la armonía funcional, ayuda a crear el ambiente tenso que debía utilizar para expresar el mensaje general de la pieza.

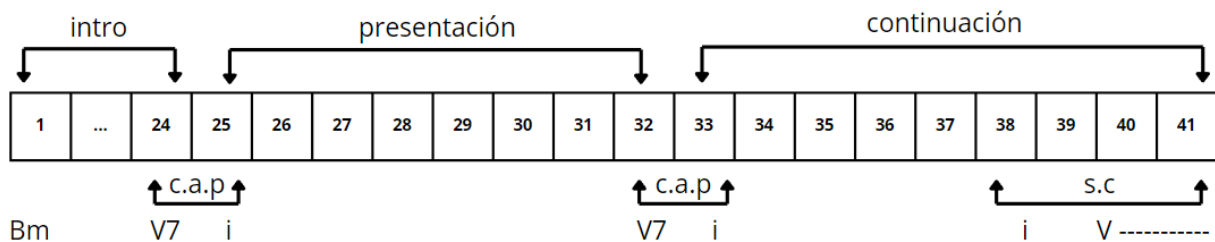
El 10 de abril del 2024 se hizo entrega de lo que sin duda es una adición única al repertorio latinoamericano para contrabajo. La nueva obra llevó por nombre "*Ausencia, a dos cuadros de un adiós*", dedicada a Vanesa Rivas y compuesta para contrabajo en afinación solista y piano. En ese momento ocurrió una nueva etapa de la concepción: escuchar cómo sonaba por primera vez, un evento que, al igual que escribirla, solo sucedería una vez en la historia.

Análisis General

Ausencia, a dos cuadros de un adiós de Samuel Robles, está conformada por dos movimientos o cuadros con alto contenido folklórico latinoamericano y fue escrita en afinación solista para el contrabajo (fa#, si, mi, la). En líneas generales, el primer movimiento está escrito en Bm, tiene una estructura formal similar al punto panameño, su cifra indicadora de compás es 3/4 y tiene un total de 77 compases. Por otro lado, el segundo movimiento no tiene una tonalidad específica, ya que no usa el sistema armónico funcional, su estructura formal es ABAB, cuenta con una cifra indicadora de compás es 6/8 y tiene un total de 119 compases. En total, la obra dura alrededor de 8 minutos y sus melodías fueron diseñadas para que los oyentes evoquen historias y recuerdos lejanos.

I Mov. Danza

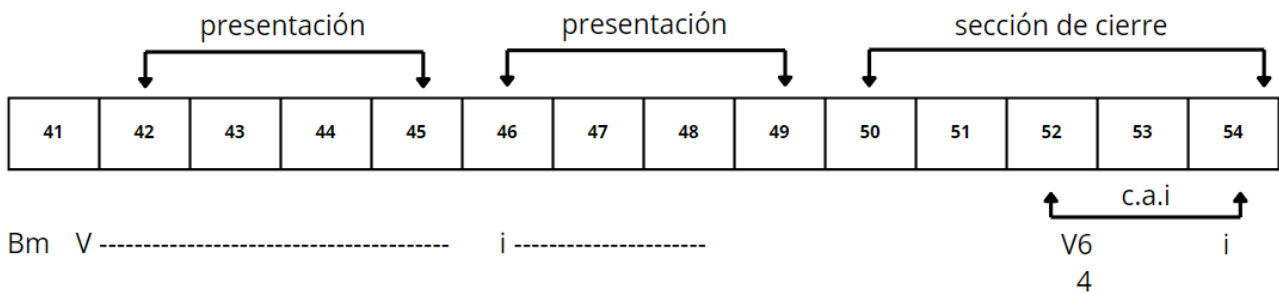
Diagrama del Tema A



El primer movimiento inicia con una introducción de 24 compases en la que el contrabajo hace un solo melancólico de tiempo libre, dicha introducción culmina con una cadencia auténtica perfecta la cual se forma sin una base armónica, ya que el piano no está haciendo acordes completos. En el cc. 25 el tempo se vuelve de danza y comienza la presentación del tema A la cual se extiende hasta el cc. 32, lugar donde termina con una cadencia auténtica perfecta. En el cc. 33 se encuentra una pequeña frase de continuación en la que el contrabajo utiliza las últimas dos notas de la mano derecha del piano del cc. 32. En el cc. 40 se encuentra la doble

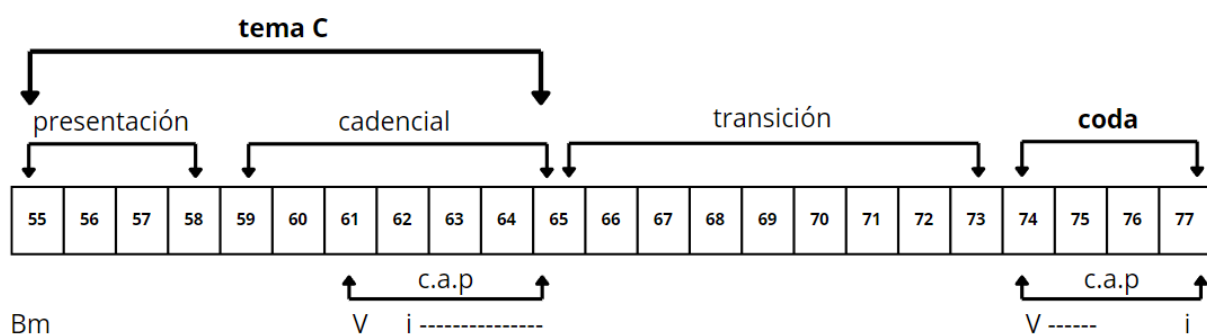
barra de repetición que reexpone el tema A para luego terminarlo en la segunda casilla del cc. 41 con una semicadencia al V grado.

Diagrama del Tema B



El tema B inicia en el cc. 42 con una melodía simple en la que predominan intervalos de segunda descendente. Mientras esta se desarrolla, la armonía se queda parada en la dominante de la tonalidad; al mismo tiempo, la mano izquierda del piano hace una secuencia repetitiva con las notas “fa#, si, mi, fa#” hasta que termina la presentación en el cc. 45. En el cc. 46 los papeles se invierten y el piano repite la frase de presentación en su mano derecha, mientras que el contrabajo utiliza las notas repetitivas de acompañamiento que tenía la mano izquierda del piano, esta vez la armonía se desarrolla en la tónica de la tonalidad. En el cc. 50 inicia una corta sección de cierre en la que el piano tiene preponderancia, esta termina con una cadencia auténtica imperfecta cuando se repite y va a la segunda casilla la cual se encuentra en el cc. 54.

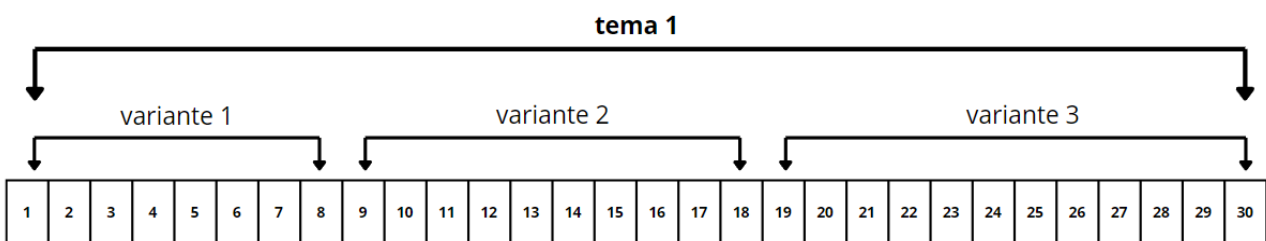
Diagrama del Tema C y Coda



El último tema de este movimiento aparece en el cc. 55 en el cual inicia la presentación, está culmina en el cc. 58 para luego darle paso a una frase con alto contenido cadencial. Esta frase inicia en el cc. 59, la melodía del contrabajo busca preparar la cadencia con anticipación, mientras que la armonía del piano se mueve del V al i grado de manera oportuna para su culminación. El tema C se repite una vez más gracias a la doble barra de repetición que se encuentra en el cc. 62; sin embargo, el mismo no termina en la segunda casilla como los temas anteriores, sino dos compases después. El cc. 55 también da inicio a una sección de transición en la que el piano está prácticamente solo y puede que haga referencia a la introducción de la pieza, ya que cuando llega al cc. 73 hay un salto al Tema A. Este salto reexpone tanto el Tema A como parte del Tema B, sin embargo, el Tema C no llega a sonar de nuevo porque en el cc. 49 aparece el signo que salta a la coda. La coda, aunque breve, es muy conclusiva, la misma termina este movimiento con una cadencia auténtica perfecta.

II Mov. Vivo

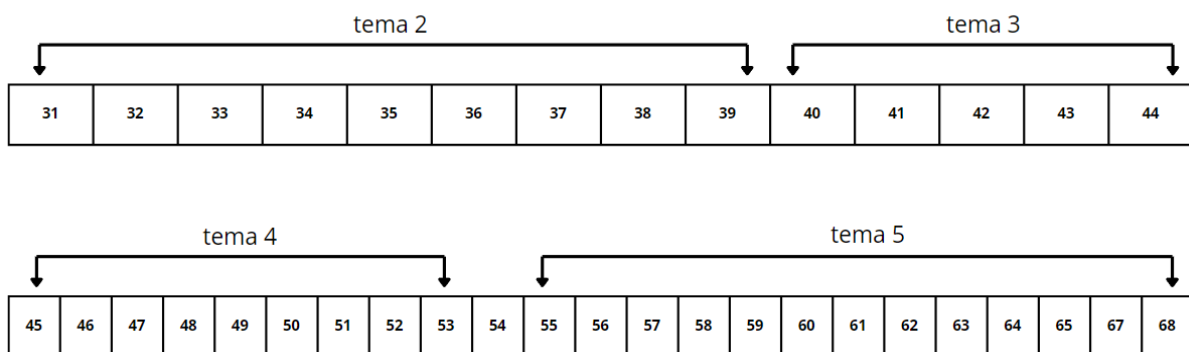
Diagrama de la Parte A



El primer tema del segundo movimiento se considera la Parte A del mismo y da inicio inmediatamente en el cc. 1 sin ninguna introducción previa. Este tema está dividido en 3 variantes, la primera va del cc. 1 al cc. 8, esta utiliza una melodía rítmica ininterrumpida de corcheas en la nota “sol” con algunos cambios a “la bemol”. Sus corcheas comienzan en el primer tiempo del cc. 1 y a lo largo de su

desarrollo se encuentran diferentes acentos dinámicos. La variante 2 aparece en el cc. 9, haciendo uso de la misma melodía de corcheas ininterrumpidas pero esta vez, comienza desplazada en la segunda mitad del cc. 9. Esta variante utiliza las mismas notas que la anterior pero añade el uso de doble cuerdas, aumentando la tensión armónica del pasaje. La tercera variante inicia en el cc. 19 y vuelve a desplazar el comienzo de la melodía, ya que esta vez da inicio en la última corchea del compás. Aunque esta variante sigue utilizando las notas principales de la melodía, hace mucho más uso de las doble cuerdas y los acentos sincopados, creando así una textura aún más tensa. Finaliza en el cc. 30, utilizando dos negras en doble cuerda, rompiendo así por primera vez el figuraje de corcheas.

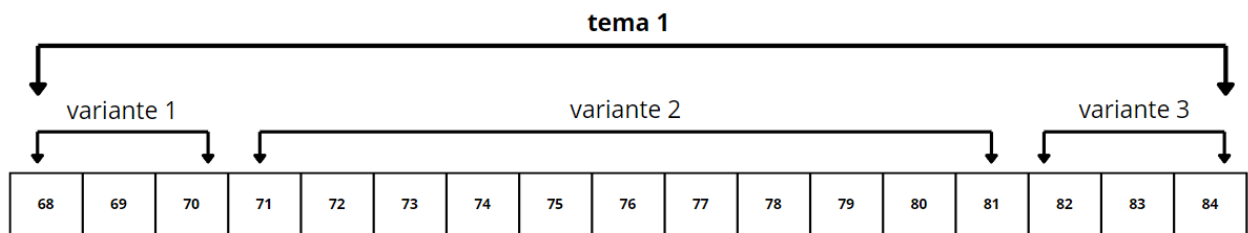
Diagrama de la Parte B



La Parte B del movimiento presenta todos los temas restantes y es contrastante a la anterior, ya que son mucho más melódicos. El segundo tema se presenta entre los cc. 31 al 39, el contrabajo tiene mucho más movimiento y el piano lo acompaña con una frase en ostinato que cambia en el cc. 35. Entre los cc. 37 y 38 se presenta un pequeño motivo que pone fin a la melodía del contrabajo, es el piano el que termina la frase en el siguiente cc. El tema 3 va del cc. 40 al 44, convirtiéndose en el más corto de todos y, al igual que el anterior, el piano le pone fin a la frase. El tema 4 aparece en el cc. 45 y se vuelve más cantabile que los anteriores, ya que la melodía del contrabajo no tiene saltos tan amplios. El piano acompaña de nuevo con una sola frase en ostinato, la cual varía ligeramente en el cc. 51. El piano y el contrabajo cierran haciendo una melodía octavada en unísono en la segunda mitad del cc. 53. En el cc. 55 aparece el último y más largo de los temas de esta sección, también es

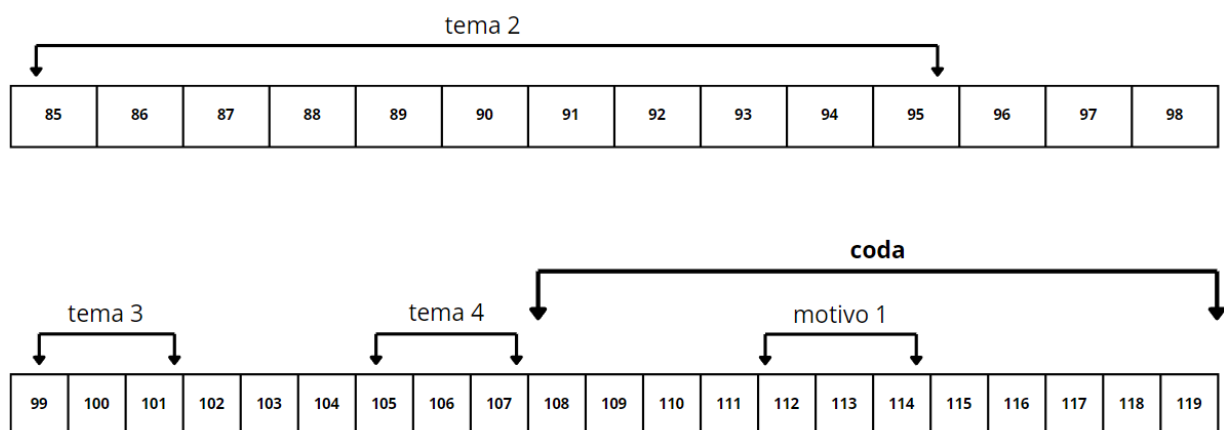
el más legato y cantabile de todos. Estas características se pierden cuando en el cc. 65 aparece un trémolo sforzando que va a un subito piano, el tremolo se mantiene hasta el cc. 67 y llega de nuevo a un fortísimo gracias a los reguladores dinámicos. Este tema llega a su fin en el cc. 68, lugar donde termina toda la sección B.

Diagrama de la Parte A'



El cc. 68 da inicio a la Parte A' con la primera variante del tema 1 en la mano derecha del piano. Del cc. 71 al 81 se presenta una variación de la variante 2, sin embargo la misma maneja un nivel parecido de tensión en la textura, mediante el uso esporádico de las doble cuerdas. El cc. 82 se mantiene el silencio para luego culminar esta sección utilizando las figuras de negra en doble cuerda, imitando la conclusión de la variante 3 del tema. Esta pequeña sección de recapitulación llega a su fin en el cc. 84.

Diagrama de la Parte B' y la Coda



El regreso a la B' comienza en el cc. 85 que reexpone el tema 2 con una ligera variación, la cual se extiende hasta el cc. 95. Del cc. 99 al 101 se encuentra el tema

3, este también tiene pequeñas variaciones, pero no se presenta completo ya que está recortado; sin embargo, el piano le acompaña con la misma célula rítmica. En el cc. 105 aparece un vestigio melódico del tema 4, el cual se extiende hasta el cc. 107. El tema 5 nunca aparece en esta sección recapitulatoria de la sección B'. La coda final de la obra da inicio en el cc. 108 y en sus primeros 4 compases, el contrabajo no toca mientras que el piano presenta su último ostinato el cual mantiene hasta el cc. 114. Entre los cc. 112 al 114, Robles utiliza un motivo muy particular que referencia a la segunda sección del tema B del primer movimiento. La obra llega a su fin en el cc. 119 con un acorde fortísimo por parte del piano, el cual contrasta la melodía en disminuyendo que toca el contrabajo hasta ese punto.

Notas Personales: Dificultades Técnicas e Interpretativas

I mov. Danza

Dificultades Técnicas

- Dinámicas: toda la pieza en general está llena de muchas indicaciones y reguladores dinámicos que expresan con claridad las intenciones del compositor en los pasajes, seguir cada una de ellas mientras se consideran todos los otros aspectos técnicos del movimiento puede ser una tarea complicada. Estas especificaciones aparecen a lo largo de todo el movimiento, así que no es necesario resaltar lugares específicos.

Antes de siquiera pensar en seguir las dinámicas tuve que enfocarme en aprender la partitura, solo así podría dejar de lado la música y fijarme en las indicaciones dinámicas sin preocuparme por las notas o la afinación. Después de tener un claro entendimiento de las frases en mi mente, fue mucho más fácil comprender que las dinámicas se movían con el arco natural de las frases melódicas.

- Barras de repetición y saltos: cada vez que se presenta un nuevo tema dentro del movimiento, el mismo se repite por medio de barras de repetición, aparte de esto, existen varios saltos por medio de signos que fácilmente pueden llegar a ser confusos. La primera doble barra de repetición está en el compás 40, la cual regresa al cc. 25, cuando se llega al cc. 39 por segunda vez se debe ir a la segunda casilla. La segunda se encuentra en el cc. 53, la cual repite al cc. 42, esta frase también se dirige posteriormente a la segunda casilla. La tercera doble barra se presenta junto con la tercera frase en el cc. 62, esta regresa al cc. 55 y posteriormente también se dirige a la segunda casilla. En el cc. 73 se encuentra el primer gran salto con la indicación “*D.S. al Coda*” que regresa a la música al cc. 25, repitiendo de nuevo las dos primeras frases. Más tarde en el cc. 49 se encuentra el segundo salto por medio del signo que se dirige a la coda en el cc. 74 para luego ir al final.

Cuando vi por primera vez este movimiento supe que me tomaría un tiempo acostumbrarme a todos los saltos y repeticiones. El primer paso fue leer la música como si las repeticiones y los saltos no estuviesen allí, con el

propósito de entender las frases. El segundo paso fue aplicar las barras de repetición, por último, descubrí con ayuda del pianista los saltos a los signos. Debido a que los saltos eran tan grandes, comprendí que tendría que aprenderme el movimiento de memoria, ya que sería muy complicado hacer los cambios de página entre los signos. Considero que lo ideal es aprender este primer movimiento de memoria para así evitar el miedo inconsciente de no poder cambiar la página a tiempo y para sumergirse plenamente en la música. Estos saltos y doble barras de repetición sin duda recuerdan a la escritura que se suele encontrar en las partituras de la música folklórica.

Dificultades Interpretativas

- Fraseo: en esta obra en particular, uno de los desafíos más significativos es el fraseo, ya que se trata de una pieza de estreno y no existen referencias previas de cómo debería o podría sonar. La falta de registros anteriores puede complicar la tarea de identificar las características que ciertas frases debían tener, esto sucede a pesar de que el compositor puso varias indicaciones de carácter a lo largo del movimiento. Un ejemplo de esto se ve en el cc. 4 con la indicación “appassionato”, otra se encuentra en el cc. 25 la cual dice “malinconico”. Incluso con las indicaciones de carácter, es un reto en sí mismo descubrir la personalidad de una pieza por primera vez.

Me tomó tiempo comprender el carácter doloroso y nostálgico de este movimiento, precisamente porque no tenía una idea clara de lo que debía expresar. Una de las cosas positivas es que a la hora de abordarlo, lo hice sin ninguna expectativa de que iba a encontrar, esto me ayudó a estar abierta a cualquier cosa, sin embargo, también me angustio porque al inicio las frases no cobraban sentido en mi cabeza. Después de aprender las notas, revisité cada frase de manera individual tomando en cuenta las indicaciones de carácter y las dinámicas, luego toqué las frases muchas veces hasta que logré entender cómo se debían mover. Por último, tuve que estar muy abierta a lo que me hacía sentir el movimiento una vez que estuvo más estructurado y me resulto muy obvio su melancolía, fue en este punto que realmente tomé

conciencia de lo que debía buscar en el fraseo en torno a este mensaje con un alto contenido emocional y humano.

II mov. Vivo

Dificultades Técnicas

- **Tempo:** la indicación de tempo sugerida de este movimiento es negra con puntillo a 126 bpm, mientras que la cifra indicadora de compás es 6/8 y las frases están escritas predominantemente con corcheas, todos estos elementos combinados elevan significativamente la dificultad del movimiento. Esta sección comienza muy rítmica con grupos de tres corcheas repetidas, sin embargo, en el cc. 40 empiezan frases melódicas con saltos interválicos importantes que continúan en corcheas, esto dificulta especialmente la veracidad de la afinación y la claridad sonora de las frases. El contrabajo es un instrumento que por su registro dificulta la claridad de las notas, esto es especialmente evidente en las notas rápidas. El tamaño del instrumento también dificulta los cambios de posición, así que las piezas rápidas con grandes saltos interválicos se vuelven sin duda una tarea difícil. Comencé estudiando este movimiento muy lento, al principio ni siquiera utilice un metrónomo, solo tocaba las notas sin pensar en el ritmo para ubicarlas en el diapasón. Luego de agregarle el ritmo, hice una división mental de donde comenzaban y terminaban ciertas frases para estudiarlas por separado. Empecé a utilizar el metrónomo después que dividí las frases y las estudié de esa manera, este estudio fragmentado también me ayudó a no fatigarme tomando en cuenta el registro en el que está escrito. No toque el movimiento completo con metrónomo hasta que no estuve segura de cada frase individualmente. Por último, subí progresivamente la velocidad con el metrónomo hasta que llegue a un tempo cómodo, la cual fue alrededor de 100 bpm. Esta velocidad, aunque es más lenta de la sugerida, me ayudó a comunicar libremente el carácter que debe evocar esta sección.
- **Articulaciones y acentos:** el segundo movimiento tiene muchas articulaciones staccato típicas de las secciones rápidas, también cuenta con numerosos acentos en diferentes fracciones del compás, siguiendo sus melodías ricas en

hemíolas y elementos musicales folklóricos. Estos elementos en sí mismos no deberían representar un problema técnico considerable, sin embargo, debido a que estos se encuentran en un movimiento rápido, la técnica del golpe de arco cambia para adaptarse a la velocidad y esta, sí que se vuelve más compleja. Los compases 12, 22, 31 y 49 son buenos ejemplos de la aparición de los acentos. Por otro lado, los compases 42, 61, 80 y 85 muestran claramente los staccatos y como los mismos a veces se combinan con otras indicaciones o, vienen justo antes o después de ligaduras con una intención completamente diferente.

El trabajo para tocar cada una de estas indicaciones fue minucioso y comenzó después de que cree una idea más estructurada de las frases. Después que las frases salieron en un tempo lento, les añadí las indicaciones de acentos y las diferentes articulaciones y ligaduras. A medida que iba subiendo el tempo, las articulaciones ya venían incluidas, esto me permitió tocarlas muchas veces y así familiarizarme con ellas. Tuve que trabajar mi staccato con ejercicios en una sola nota pisada en la cuerda que lo requería, ya que al llegar a velocidades cada vez más rápidas ya no sonaba limpio. Dediqué un par de sesiones de estudio a mejorar el golpe de arco y mantenerlo consistente, sin duda el resultado marcó la diferencia. Es mucho más productivo añadir estas indicaciones a medidas que se trabaja la búsqueda del tempo real, esto incrementa la eficacia del tiempo de estudio y facilita la ejecución.

Dificultades Interpretativas

- Fraseo: el segundo movimiento también cuenta con muchas indicaciones de carácter que proveen una descripción general de cómo debe sonar ciertas secciones, sin embargo, presenta una problemática similar al primer movimiento debido a la falta de referencias anteriores. Es fácil olvidarse del fraseo de un movimiento rápido cuando la concentración del músico está centrada en procesar la información de todo lo que se debe hacer en menor tiempo. Si todo esto se combina con la naturaleza sincopada de los ritmos folklóricos latinoamericanos, los cuales están muy presentes a lo largo de

todo el movimiento, al igual que las frases no culminantes que el compositor utilizó como herramienta para comunicar la idea de la pieza, puede tomar mucho tiempo sentir suficiente seguridad con los aspectos técnicos de la música como para tomar en cuenta el fraseo.

Después de que las partes técnicas de la pieza estuvieron más claras, me enfoqué en los arcos grandes de las frases. Antes de pensar en frasear secciones cortas, me enfoqué en hacer que los puntos de inicio y cierre de las partes largas tuviesen direccionalidad, ya que eso por sí solo ayuda a encontrar el sentido de las frases internas más cortas. A la hora de estudiar este movimiento, dejé de lado la parte sentimental y me centré en que el fraseo tuviese sentido. Cuando empecé a tocar el movimiento completo pensando en el fraseo, la expresividad vino naturalmente.

**Biografías de los Compositores de las Obras
Seleccionadas**

- CAPÍTULO III -

Sergei Koussevitzky

(1874-1951)

Sergei Koussevitzky, un renombrado compositor y director de orquesta ruso, nació el 26 de julio de 1874 en Vyshny Volochyok, Rusia. Desde temprana edad, Koussevitzky creció inmerso en un ambiente musical gracias a sus padres, los cuales eran de origen judío. Su padre, Alexander Koussevitzky, era un trompetista profesional y director de coro, mientras que su madre, Anna Vorobeychik, era una pianista talentosa. Koussevitzky mostró habilidades excepcionales para la música y sus padres al notarlo le enseñaron diversos instrumentos como violín, violonchelo y piano.

A los 14 años, ingresó a la Sociedad Filarmónica de Moscú, donde estudió contrabajo y teoría musical. Koussevitzky logró formarse como un contrabajista muy proficiente y más tarde, consiguió desempeñarse tocando contrabajo en la orquesta del Teatro Bolshoi y luego en la Ópera de Moscú. Durante su estancia allí, creó un concierto para contrabajo, el cual se convertiría hasta hoy en día en uno de los más importantes dentro del repertorio del instrumento. En 1902, abandonó la Ópera para fundar su propia orquesta en Moscú, la cual pronto destacó por su dedicación a las interpretaciones de obras contemporáneas. Tres años más tarde, se casó con Natalia Ushkova, hija de un comerciante que tenía un arraigado amor por el arte y dinero de sobra, parte del cual usó para patrocinar proyectos musicales de Sergei.

Después de completar su formación musical, en 1907 se mudó a Berlín y debutó como director con la Orquesta Filarmónica de Berlín. Posteriormente, en 1910, estableció su propia orquesta llamada la Filarmónica Koussevitzky, la cual lideró hasta 1918/1920, momento en el que se mudó a París. Varios años más tarde, en 1924, Koussevitzky asumió la dirección de la Orquesta Sinfónica de Boston, posición que mantuvo durante un cuarto de siglo. Transformó rápidamente la orquesta en una de las más destacadas a nivel mundial, presentando al público estadounidense numerosas obras contemporáneas. Su enfoque apasionado en la dirección, combinado con su dedicación a la educación musical, lo convirtió en una

figura muy estimada en Boston y en 1941, logró conseguir la nacionalidad americana.

A lo largo de su vida, Koussevitzky fue un prolífico compositor que escribió obras en una variedad de géneros. Compuso numerosas piezas para orquesta, música de cámara, obras corales y música vocal, entre otros. Algunas de sus composiciones más destacadas incluyen: Sinfonía No. 2 en do mayor "Ucraniana", Concierto para Contrabajo y Orquesta en Fa sostenido menor Op.3, Chanson Triste Op. 2, Valse Miniature Op. 1 No. 2 , etc. A sus 76 años y luego de una vida exitosa como compositor, director y contrabajista consumado, Sergei Koussevitzky muere un lunes 4 de junio de 1951 en Boston, Estados Unidos.

Reinhold Glière

(1875-1956)

Reinhold Glière fue un compositor ruso que nació el 11 de enero de 1875 en Kiev, la actual capital de Ucrania que, para ese entonces, formaba parte del Imperio Ruso. Glière creció en un entorno musical; su padre, Ernst Moritz Glière, era luthier de instrumentos de viento, el cual se casó con la hija de su maestro, llamada Josefa Korczak. El favorable ambiente musical en el que creció hizo que Reinhold fuera proficiente con el violín desde temprana edad y, debido a que su casa constantemente estaba repleta de músicos, siempre tuvo oídos críticos que escuchaban sus avances y sus primeros intentos de composición.

En 1891, a la edad de 16 años, Reinhold entró a la Escuela de Música de Kiev donde estudió violín y composición por 3 años. En 1894, logra ser aceptado en el Conservatorio de Moscú donde estudió composición hasta que obtuvo su diploma en 1900 con diversos maestros importantes de la época como Mijaíl Ipolítov-Ivánov y Antón Arenski. Después de culminar sus estudios comenzó a trabajar en la Escuela Gnessin de música hasta que en 1905, decidió irse a Berlín por dos años para estudiar con el compositor y director de orquesta Oskar Fried.

En 1913, Glière se vuelve el director y maestro de composición del Conservatorio de Kiev, en donde se quedó ejerciendo sus facultades por 7 años hasta 1920. Luego de este periodo, Reinhold desarrolló un fuerte interés por preservar la música folklórica de Azerbaiyán, inspirado por la Política Nacionalista del Gobierno Soviético. Debido a esto, pasó años estudiando la música folklórica de diferentes pueblos de esta región a lo largo del Mar Caspio, donde descubrió cómo las canciones folklóricas se mezclaban con melodías iraníes y tenían mucha influencia del lejano oriente. Muchas de sus composiciones posteriores tienen fuertes influencias folklóricas de esta región, como su Ópera Azerbaiyana, o la Ópera Shah Senen. Luego de esto, estudió la música regional de Uzbekistán y produjo obras como "Bulsara" y más tarde "Leili y Majnum".

Gracias a toda una vida dedicada a la composición nacionalista, con influencias claras del tardorromanticismo e impresionismo y fuertes connotaciones revolucionarias, Glière ganó varios premios importantes, tales como: “Artista del pueblo de la URSS” en 1938 y el Premio Stalin de primer grado en tres ocasiones diferentes (1946, 1948, 1950). Reinhold escribió diversos tipos de música, la mayoría de ella dedicada a compositores y directores importantes; compuso 3 sinfonías, 12 obras orquestales, 5 concertos, 3 óperas, diversas cantatas y obras corales, 4 ballets, 12 piezas de cámara, numerosas piezas para piano y mucho más. Después de una carrera increíblemente fructífera y de haberse ganado el reconocimiento y respeto de todos los compositores contemporáneos, Glière finalmente falleció el 23 de junio de 1956 en Moscú, antigua Unión Soviética.

Vilmos Montag

(1908-1991)

Vilmos Montag fue un compositor húngaro que nació en Budapest el domingo 16 de febrero de 1908 y murió en Suecia en 1991. A pesar de que no existe mucha información acerca de sus padres o su niñez, se sabe que proviene de una familia de músicos y que su hermano mayor fue Lajos Montag (1906-1997), un virtuoso contrabajista de gran influencia que escribió varios estudios y métodos para contrabajo.

Se asume que Vilmos comenzó su carrera musical con el violín y continuó amplificando sus conocimientos hasta que logró entrar a La Academia de Música Liszt Ferenc de Budapest, la única universidad del mundo fundada por el inigualable virtuoso del piano Franz Liszt (1811-1886). Mientras estudiaba, fue capaz de formar parte de la Orquesta de Ópera de Budapest y la orquesta de la Sociedad Filarmónica; durante este periodo, fue estudiante de V. Kladirko y N. Zsolt, quienes más tarde lo ayudaron a obtener su diploma en el año 1930. Luego de graduarse como violinista, entró al Conservatorio Nacional y se graduó con honores en dirección, no sin antes estudiar simultáneamente composición con László Lajtha (1892-1963), un reconocido compositor, etnomusicólogo y director húngaro.

En 1956 estalló la Revolución Húngara, un levantamiento popular contra el gobierno impuesto por la Unión Soviética y el régimen comunista de ese entonces. La revuelta fue brutalmente reprimida por las fuerzas soviéticas, lo que resultó en la muerte de miles de personas y la detención de muchos más. Debido a estos hechos, Vilmos decide emigrar a Suecia en 1957 y aunque no está claro si salió de nuevo del país, se sabe que fue su residencia permanente hasta el día de su muerte.

Como compositor, Vilmos escribió varias obras, incluyendo música para piano, música de cámara, obras orquestales y una misa. Para contrabajo específicamente, solo compuso 4 piezas a lo largo de 30 años, muy probablemente todas fueron escritas para su hermano. La primera fue una suite de IV movimientos escrita en

1934 y publicada en 1967, la segunda fue una miniatura para contrabajo y piano escrita y publicada en 1942, la tercera también para contrabajo y piano tuvo por nombre “Silueta” y fue escrita en 1945 y publicada en 1951, la última, publicada en 1967, fue la sonata en mi menor para contrabajo y piano, cuya composición consta de III movimientos y es quizás la más compleja y reconocida de todas; esta es sin duda, especial, ya que en el manuscrito se encontró una interesante inscripción: *“Meinem Bruder Lajos gewidmet”* (Dedicado a mi hermano Lajos).

Johann Baptist Vanhal

(1736-1813)

Johann Baptist Vanhal nació el 12 de mayo de 1739 en Nechanice, una localidad dentro de la región de Hradec Králové, antigua Bohemia y actual República Checa. No hay mayor mención de quiénes fueron sus padres, sin embargo, se sabe que nació esclavo de la familia Schaffgotsch. Sus primeros años de educación musical mostraron sus dotes naturales para el violín y el órgano, esto le abrió las puertas para que pudiese continuar con su formación musical. Pasó sus primeros años de aprendizaje bajo la tutela de maestros locales y viajando a pueblos cercanos para expandir sus conocimientos en el canto y diversos instrumentos mientras que aprendía alemán como segunda lengua con la esperanza de crear una carrera musical en Viena. A los 13 años, se convirtió en organista en Opoczno (actual Polonia), y más tarde, trabajó como director de coro en Hniewczowes, en la provincia de Jicin, regresando de nuevo a la región de Hradec Králové. Durante su tiempo como director coral, conoció a un virtuoso del violín llamado Mathias Novak quien lo aceptó como estudiante y convirtió a Vanhal en un violinista sobresaliente.

El virtuosismo con el que Vanhal tocaba la viola d'amore encantaba tanto a la condesa Schaffgotsch que en el año 1760-61, cuando Vanhal tenía 21 años, lo ayudó a irse a Viena. En la ciudad del Danubio, gracias a su genio, inmediatamente conquistó las altas esferas sociales como profesor de música e intérprete, permitiéndole las ganancias de su trabajo comprar su libertad. Más tarde, en 1769 mientras el Barón I. W. Riesch de Dresden estaba en búsqueda de un kapellmeister, conoció el trabajo de Vanhal y quedó tan encantado que se propuso a hacerlo su empleado. Riesch le financió a Vanhal un viaje extenso a Italia con el propósito de que aprendiese su estilo de composición y se paseara en las más nobles cortes para expandir sus conocimientos musicales. Durante su viaje se tiene registro de que conoció a sus coetáneos Gluck y Florian Gassmann en Venecia y Roma, respectivamente. Cuando por fin Vanhal regresó a Viena después de dos años de viajar por Italia con el patronazgo del joven Barón, declinó la oferta de Riesch y hasta el día de hoy no se tiene registros del porqué. Durante este periodo se rumoraba en Viena, por culpa de escritores alemanes que realmente no conocían la

música de Vanhal, que este sufría de un estado mental en deterioro y que nunca se recuperó, sin embargo, estudios recientes de sus composiciones y desarrollo laboral posteriores a este alegato demuestran lo contrario.

Alrededor de 1770, Vanhal progresivamente dejó de escribir sinfonías y cuartetos de cuerda para adaptarse a la cambiante corriente musical entre el público de Viena. Aprovechó al máximo las oportunidades que ofrecía la nueva industria editorial, quitando parcialmente el foco de las cortes y concentrándose más en composiciones para teclados, las cuales eran muy demandadas en el mundo editorial. Aun así, Vanhal nunca dejó de lado la música más “seria”, siguió escribiendo concertos y música sacra. En general, a lo largo de toda su vida fue un prolífico compositor, al cual se le atribuyen 100 cuartetos, al menos 73 sinfonías, 95 obras sacras y una gran cantidad de obras instrumentales y vocales. En vida, se dice que su influencia como compositor fue incluso mayor a la de Haydn, al cual conoció junto a Mozart y Dittersdorf cuando en 1784, tocaron juntos en el que quizá sea el cuarteto más prestigioso de la historia. Finalmente, después de una larga vida viviendo cómodamente cerca de la catedral de San Esteban, gracias a su música, Johann Baptist Vanhal muere tres meses después de haber cumplido 74 años el 20 de agosto de 1813 en Viena.

Análisis General de las Obras Seleccionadas

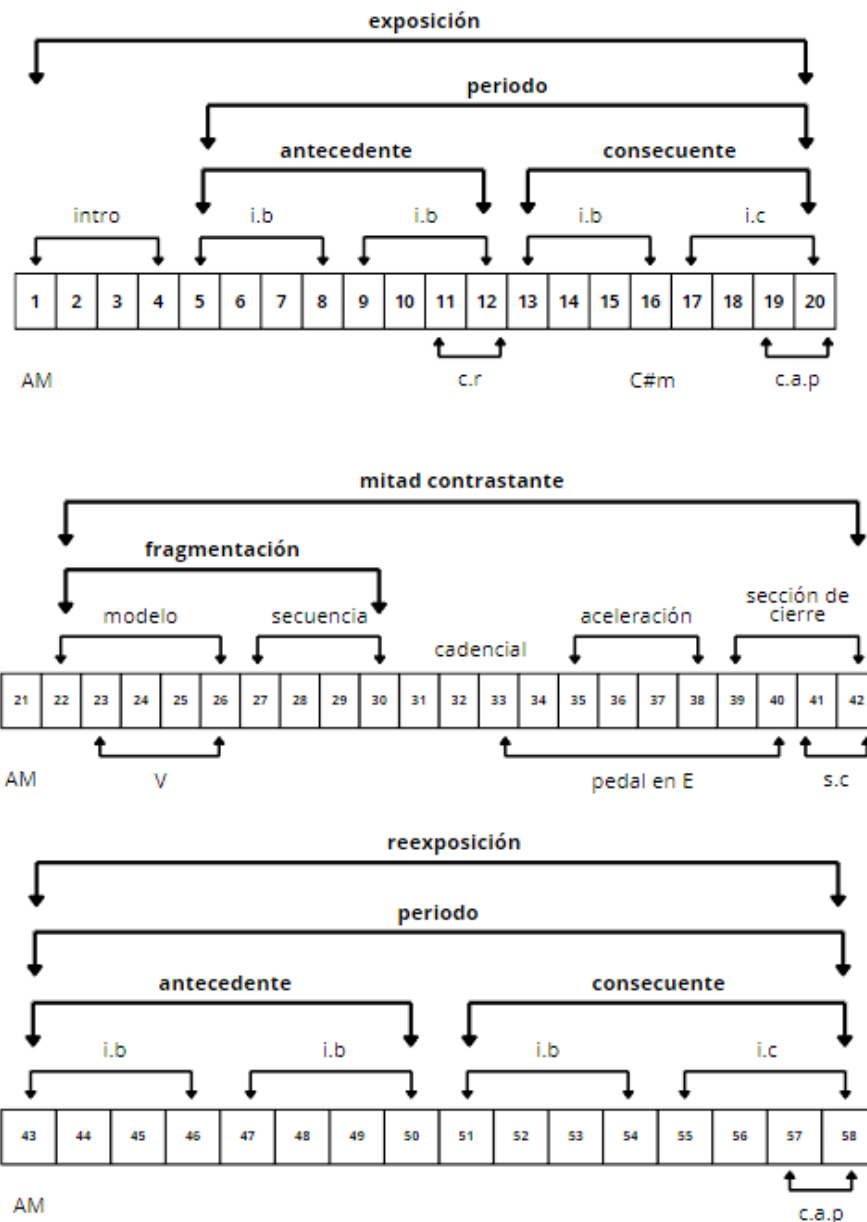
- CAPÍTULO IV -

Valse Miniature en La Mayor, Op. 1, No. 2

Sergei Koussevitzky

El valse miniature de Koussevitzky fue publicado en el año 1907 aproximadamente, es una de las piezas más representativas del repertorio para contrabajo del período romántico tardío. En líneas generales, es una pieza corta de alrededor de 3 minutos, escrita en la tonalidad de “la mayor”, tiene un total de 115 compases y su cifra indicadora de compás es $\frac{3}{4}$. Fue escrita con piano acompañante y para el contrabajo en afinación solista. Con respecto a su macroforma, es un claro ABA' con una corta introducción y una coda final.

Diagrama de la Parte A

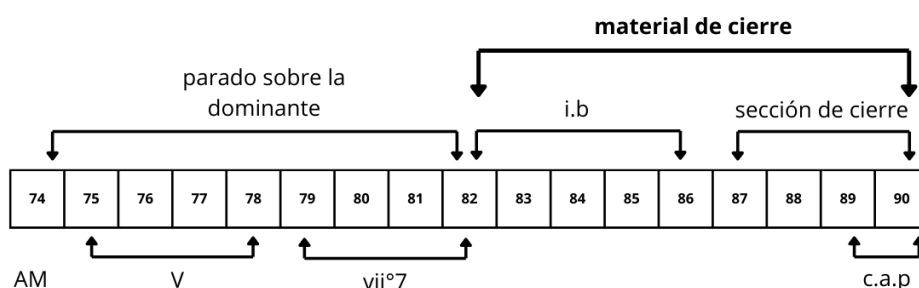
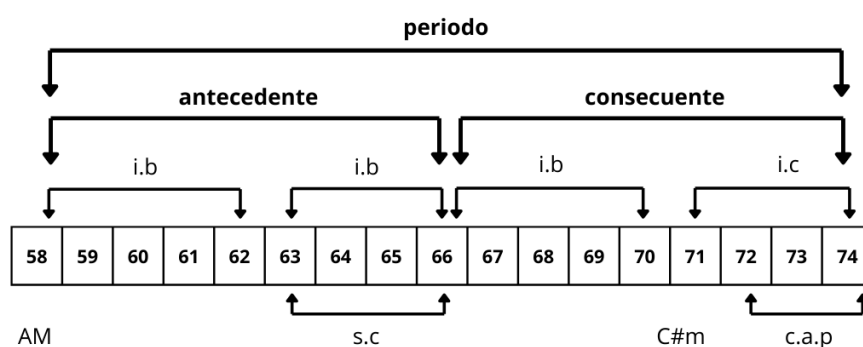


La obra comienza con una pequeña introducción de 4 compases de solo piano que da comienzo a la Parte A, la cual fue escrita con una estructura temática ternaria pequeña. Dentro de la exposición de este pequeño ternario, se encuentra el tema expuesto en forma de periodo de 16 compases. La idea básica aparece por primera vez entre los cc. 5 al 8, luego se repite con una pequeña variación entre el cc. 9 y 12 para así terminar el antecedente de este periodo con una cadencia rota del V7 al iii grado. El comienzo del consecuente se encuentra entre los cc. 13 al 16, los cuales repiten con exactitud la idea básica, sin embargo, en el cc. 16 se encuentra una modulación directa a C#m, tonalidad en la que se desarrolla la idea contrastante y culmina el consecuente con una cadencia auténtica perfecta.

Después de la culminación de la exposición se da inicio a la mitad contrastante en el compás 23 con anacrusa justo después de la segunda casilla, esta es una zona de forma más libre. Lo primero que se encuentra en esta sección es una función de fragmentación que presenta el modelo del motivo en el cc. 23 con anacrusa hasta el 26, luego le sigue una secuencia de repetición del cc. 27 al 30. Entre los cc. 31 al 34 se encuentra una pequeña zona cadencial con una escala cromática descendente que regresa a la dominante para devolver el oído a la tonalidad de AM, al mismo tiempo comienza un pedal en E que se mantiene hasta el cc. 40. Luego entre el cc. 35 al 38, se encuentra una aceleración melódica del modelo de la fragmentación, la cual aumenta la tensión para darle lugar a la sección de cierre entre los cc. 39 al 42, lugar en el que termina con una semicadencia al V grado.

La recapitulación del pequeño ternario de esta primera parte de la obra da comienzo en el cc. 43, en el que se forma de nuevo un periodo y repite el antecedente exactamente igual al principio. Los primeros 4 compases del consecuente permanecen igual pero la idea contrastante cambia, no ocurre ninguna modulación y culmina con una cadencia auténtica perfecta del V7 al I grado.

Diagrama de la Parte B



La parte B del vals da comienzo en el cc. 59 con anacrusa con un nuevo material temático en forma de periodo. La idea básica empieza en el cc. 59 con anacrusa hasta el 62, con una melodía en contratiempo, luego se repite la idea básica con algunos cambios desde el cc. 63 al 66, dando así culminación al antecedente. El consecuente comienza de nuevo esta melodía en contratiempo en la anacrusa del cc. 67 hasta el 70, para posteriormente en el cc. 71 ver la idea contrastante y otra modulación directa a C#m, que culmina en una cadencia auténtica perfecta.

Luego de este periodo, se encuentra una zona formal más libre, que comienza de nuevo en AM. A partir del cc. 74 al 82 la armonía se queda parada en acordes de V o vii°, ambos teniendo función de dominante, mientras que la melodía genera secuencias de la idea básica del motivo de este tercer periodo. En el cc. 83 con anacrusa aparece el material de cierre de esta sección, el cual copia la idea básica del tercer periodo y luego utiliza como sección de cierre la idea contrastante del consecuente del segundo periodo de la parte A.

Diagrama de la Parte A'

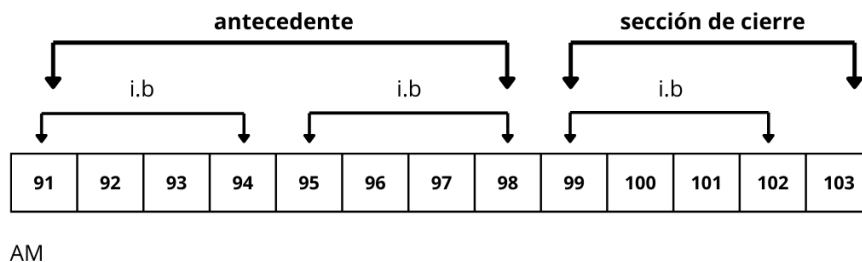
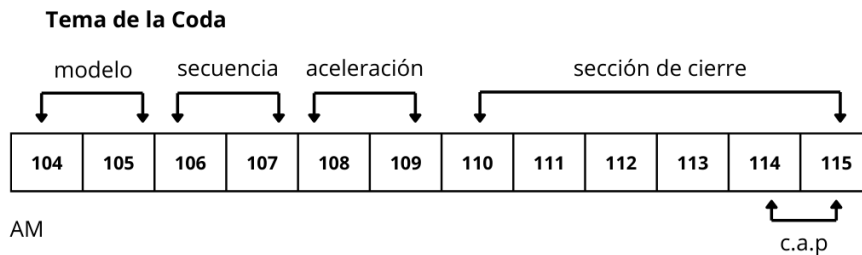


Diagrama de la Coda



La parte A' se deshace de su forma ternaria pequeña y solo hace uso de la exposición. Comienza en el cc. 91 y hasta el 98 replica con exactitud el "antecedente". En los siguientes compases parece como si se replicase también consecuente, sin embargo, se convierte en una sección de cierre porque carece de idea contrastante, la cual se convierte en un pequeño puente a la coda.

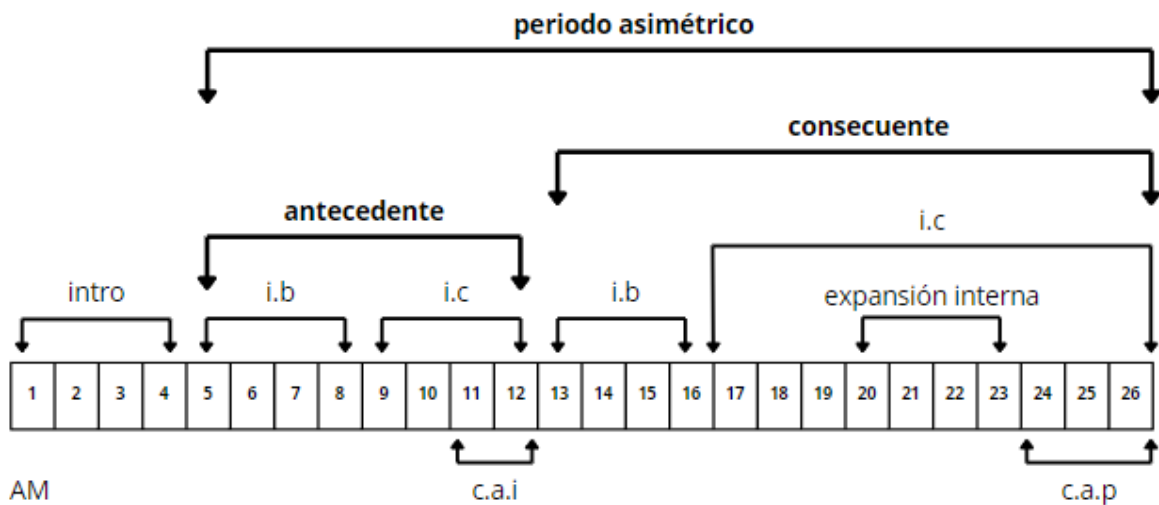
La coda se introduce en el cc. 104 con un pequeño tema de arpeggios entre los cc. 104 y 105. Más tarde, aparece una secuencia en los dos compases siguientes para posteriormente generar una aceleración melódica de este tema arpegiado. Para finalizar, se encuentra la última sección de cierre que lleva a la culminación de la pieza utilizando el mismo motivo de tresillos y terminando con una cadencia auténtica perfecta con acordes del V al I grado que también hace el bajo, solo que utilizando la 3ra y 2da inversión de los acordes respectivamente.

Intermezzo en La Mayor, Op. 9, No. 1

Reinhold Gliere

El Intermezzo de Gliere fue publicado aproximadamente en el año 1905 y fue concebido con una segunda parte, la Tarantella, la cual se toca usualmente justo después del Intermezzo. De forma general, es una pieza corta de alrededor de 4 minutos y medio, escrita en la tonalidad de “la mayor”. Está conformada por un total de 98 compases con una indicación de tiempo y carácter “*andantino grazioso*” y su cifra indicadora de compás es $\frac{3}{4}$. Fue escrita con piano acompañante y para el contrabajo en afinación solista (F#, B, E ,A). Su macroforma es ABA' con una corta introducción por parte del piano y una coda final relativamente larga, ya que representa alrededor de $\frac{1}{4}$ del total de la pieza.

Diagrama de la Parte A

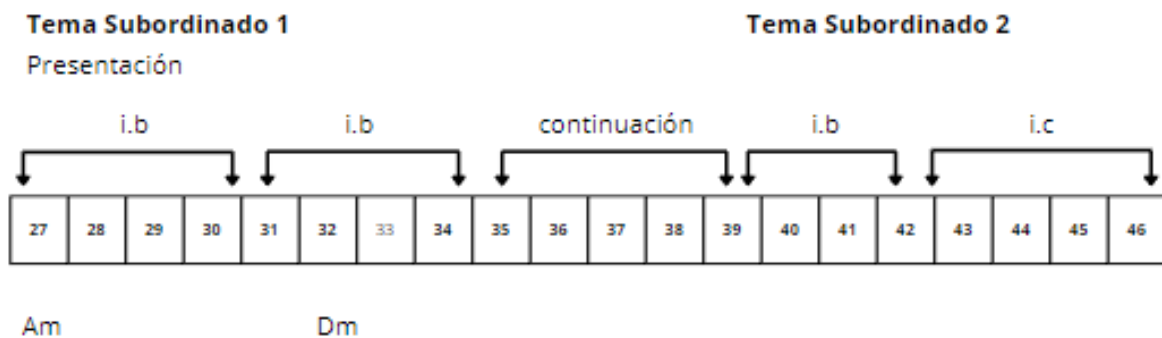


La pieza comienza con una corta introducción por parte del piano, el cual alterna entre acordes de I grado y II grado en segunda inversión, dando un pequeño aire de nostalgia al inicio. Inmediatamente después comienza el tema principal de la pieza, el cual es un periodo asimétrico presentado por el contrabajo. La idea básica del tema se expone entre los cc. 5 al 8, para luego culminar el antecedente con la idea contrastante que va del cc. 9 al 12. El antecedente cierra con una cadencia

auténtica imperfecta, la cual es conformada por un muy interesante acorde de Vb5 con séptima en segunda inversión que va al I grado.

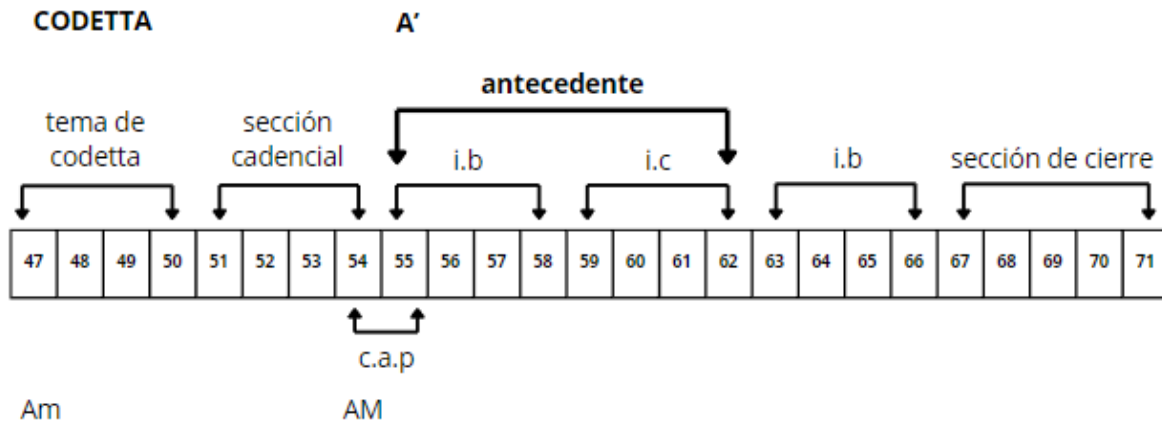
El cc. 13 da inicio a este muy particular consecuente, el cual repite la idea básica exactamente igual a la primera vez. En el cc. 17 aparece la idea contrastante, pero esta solo se desarrolla por tres compases y luego da inicio una expansión melódica interna que va del cc. 20 al 23. En el cc. 24 se recupera el sentido culminante de la idea contrastante y termina con una cadencia auténtica perfecta en el cc. 26.

Diagrama de la Parte B



La sección B del intermezzo comienza en el cc. 27 con la presentación del primer tema subordinado en la tonalidad subordinada de “la menor”, la cual es en gran manera usada a lo largo de toda la pieza. La idea básica de este tema contrastante comienza en el cc. 27 con un salto octavado muy particular y se extiende hasta el cc. 30, inmediatamente en el cc. 31 se repite esta idea básica de forma secuencial pero esta vez comenzando un grado más abajo y con un cambio armónico a “re menor”. Luego de la presentación comienza una zona armónica bastante inestable que no se detiene en un solo punto tonal y se ve reflejado hasta el final de esta sección. En la anacrusa al cc. 40, el compositor introduce un nuevo tema melódico con su respectiva idea básica y contrastante justo antes de la codetta de esta sección. Tanto la idea básica como la contrastante comienzan con motivos anacrúsicos y finalizan este segundo tema subordinado en el cc. 46.

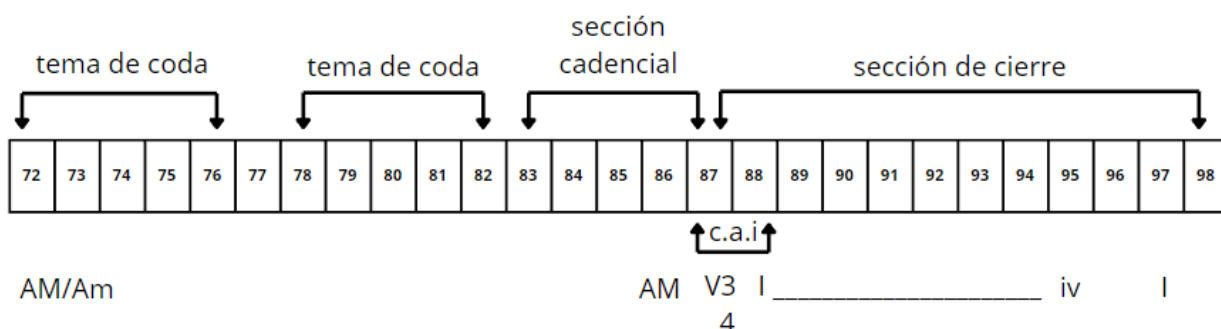
Diagrama de la Codetta y la Parte A'



La codetta de la parte B comienza en el cc. 47 y uno de los puntos más notorios es la recuperación de un centro tonal en el homónimo menor de la tonalidad, “la menor”. El tema de la codetta se presenta entre los cc. 47 al 50, y aunque utiliza una melodía nueva, no resulta del todo desconocida por el uso de las corcheas, las cuales son características del tema principal de la pieza. Más tarde en el cc. 51, el contrabajo se queda en un pedal en “mi”, mientras que el piano en su mano izquierda se encarga de llevar una melodía con alto contenido cadencial para culminar esta sección con una cadencia auténtica perfecta, la cual coincide con el inicio de la sección A' de la pieza.

La sección A' da inicio en el cc. 55 y el compositor regresa la tonalidad a “la mayor”. En los siguientes 8 compases se escucha la repetición exacta del antecedente del tema principal, respetando tanto la idea básica como la idea contrastante. Entre los cc. 63 al 66 se repite de nuevo la idea básica y esto da la sensación de que el consecuente del tema principal también se repetirá como la primera vez que se presentó en la sección A, sin embargo, la idea contrastante no aparece y en su lugar se presenta la sección de cierre que va hasta el cc. 71 y le pone fin a esta corta pero clara recapitulación.

Diagrama de Coda



La coda final de esta pieza comienza en el cc. 72 y el tema de la misma pasa un poco desapercibido. Si solo se escucha el contrabajo, pareciese que los compases 72 y 73 aún formarían parte de la sección de cierre de la A'; sin embargo, mientras el contrabajo toca ese largo "la", la mano derecha del piano muy sutilmente introduce el tema de la coda y luego el contrabajo lo termina desde el cc. 74 al 76. Mientras el contrabajo regresa a las notas largas de acompañamiento, el piano repite el tema de la coda exactamente igual que la primera vez desde el cc. 78 al 82, esta vez sin interrupciones por parte del contrabajo en la melodía. Esta segunda vez suena con mucho más carácter y es muy claro que el papel de voz cantante lo tiene el piano mientras que el contrabajo solo acompaña.

En el cc. 83 se encuentra una zona cadencial que se extiende durante los próximos 5 compases en los que el contrabajo retoma protagonismo y utiliza motivos del tema de la coda. Algo interesante que sucede a partir del comienzo de la coda y hasta el comienzo de la sección de cierre de la misma, es que la tonalidad cambia a menudo entre "la mayor" y "la menor", el compositor lo hace de una manera magistral porque apenas es perceptible, sin embargo, la utilización de acordes pertenecientes a ambos modos lo deja en evidencia. Justo entre el final de la sección cadencial y el comienzo de la sección de cierre aparece una cadencia auténtica imperfecta que devuelve la armonía a "la mayor" y da comienzo en la anacrusa del cc. 88 al final de esta obra. La sección de cierre es mucho más libre en cuanto al tempo, usualmente se lleva más lento y en los primeros 5 compases existe una pequeña conversación entre el contrabajo y el piano. Cerca de la conclusión de la pieza en el compás 93, el

contrabajo se queda en un pedal en “la” mientras que el piano cierra con una serie de acordes ascendentes de tónica en diferentes inversiones hasta el cc. 95. En este cc. Gliere utiliza un acorde de “F7” que toma prestado del modo menor para dirigirse a un “A”, reiterando así la dualidad que utilizó en gran manera durante toda la obra del modo menor y mayor y creando así, una pequeña confusión en cuanto a la cadencia. El propósito de este acorde es más ornamental que armónico y funcionando como una especie de bordadura, esto también es confirmado por el compositor ya que coloca una dinámica de “*ppp*” junto cuando aparece este acorde, reiterando que no se le debe dar importancia al mismo sino que es para crear un efecto en la textura. Si se toma en cuenta que esta pieza es el antesala de la Tarantella que viene justo después, se entiende que en efecto el compositor no intentó darle un sentido conclusivo a esta primera parte y por eso no se encuentra ningún tipo de cadencia final. Todo este final, aunque inusual, es sorpresivamente placentero.

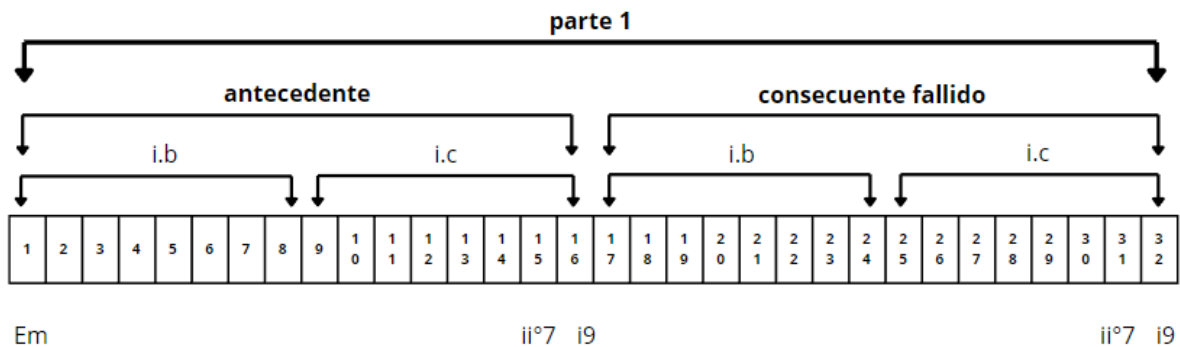
Sonata en Mi Menor (I mov.)

Vilmos Montag

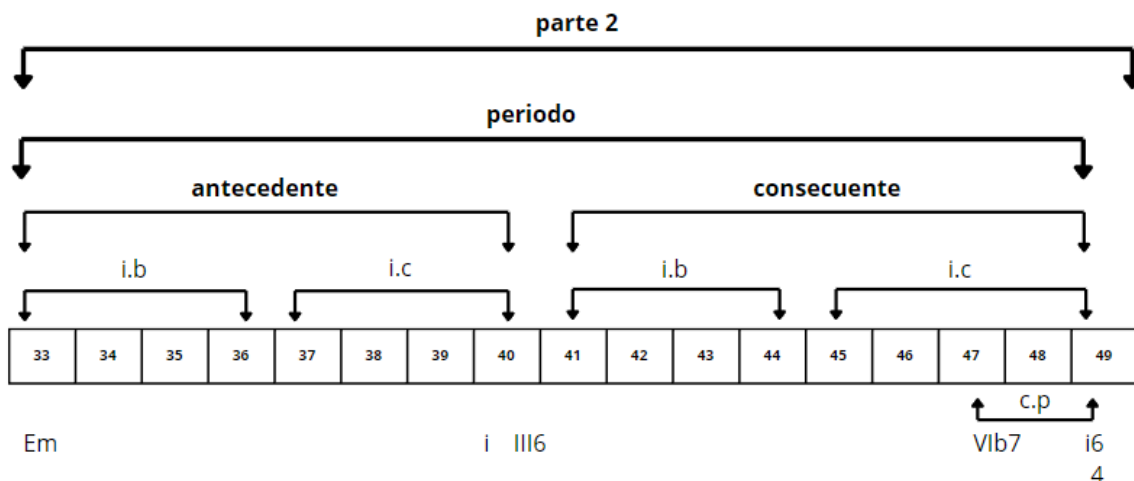
La sonata en mi menor de Vilmos Montag forma parte del periodo postromántico, ya que la misma fue publicada en el año 1967. Esta sonata de tres movimientos, dedicada a su hermano Lajos Montag, dura alrededor de 20 minutos completa, sin embargo, solo el primer movimiento tiene una duración de aproximadamente 9 minutos. En líneas generales, la sonata fue escrita para contrabajo en afinación solista, pero con una scordatura de la cuarta cuerda a la nota “mi”, cuando debería ser “fa#”. Hablando específicamente del primer movimiento, este fue escrito en forma sonata, no cuenta con una introducción, pero sí con una coda larga, tiene compás partido, su centro tonal se construye alrededor de mi menor y cuenta con un total de 341 compases.

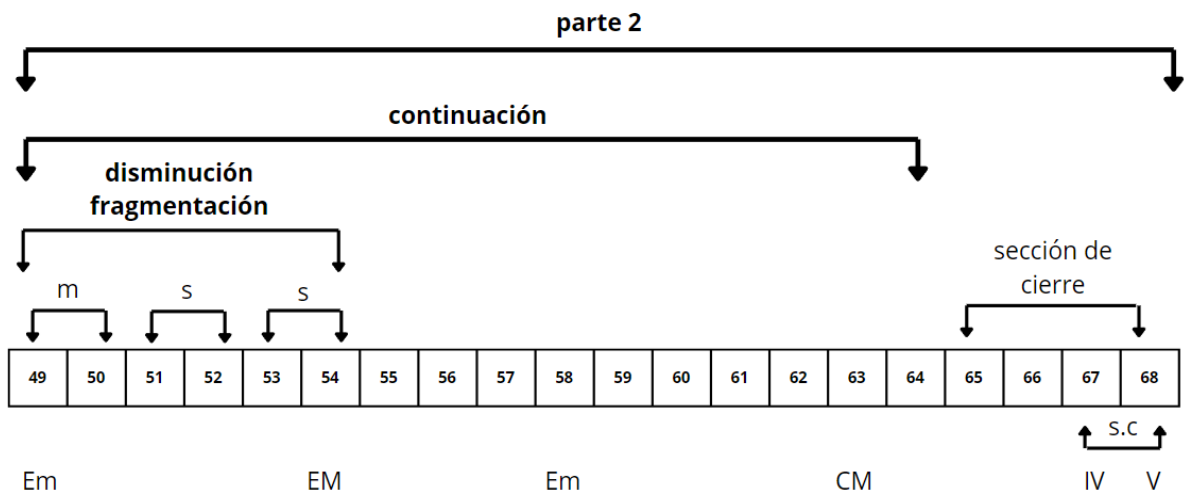
Diagrama de la Exposición

TEMA 1



TEMA 2





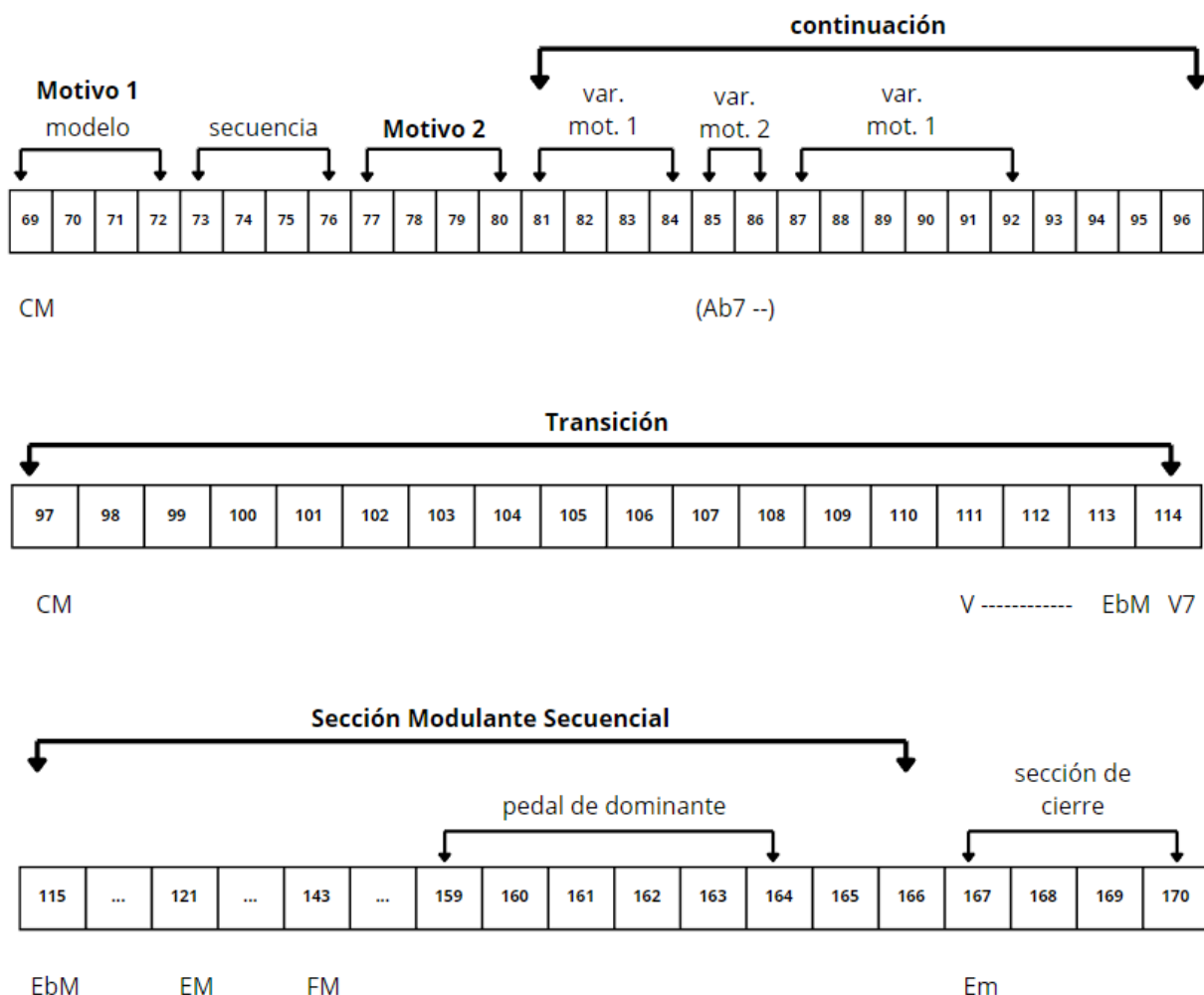
La exposición del primer movimiento de la sonata comienza directamente en el compás 1, ya que la misma no tiene una introducción. Esta exposición se presenta como un pequeño binario, muestra en su primera parte el tema principal de la obra, mientras que la segunda sección, cuenta con el tema 2 el cual tiene gran relevancia a lo largo de todo el movimiento. La primera parte presenta su tema en forma de periodo simétrico fallido, la idea básica del consecuente está entre los cc. 1 al 8, mientras que su idea contrastante va del cc. 9 al 16. El antecedente finaliza con un acorde de $ii^{\circ}7$ a un $i9$, los cuales no llevan a ningún tipo de cadencia. El consecuente fallido inicia en el cc. 17 repitiendo la idea básica del tema en el piano, mientras que el contrabajo realiza una melodía nueva. El piano sigue con la idea contrastante, la cual cambia ligeramente en los últimos compases, terminando el consecuente en el cc. 32 con la repetición de los acordes de $ii^{\circ}7$ y $i9$, significando que no tiene una cadencia conclusiva y confirmando el fallo del periodo completo.

La segunda parte de la exposición comienza en el cc. 33 y, a diferencia de la primera parte, el periodo asimétrico que utiliza para exponer su tema concluye con normalidad. Presenta la idea básica y la idea contrastante de su antecedente por medio del contrabajo entre los cc. 33 al 40, en donde lo termina con el acorde de i yendo a un $III6$, progresión no cadencial. El consecuente comienza en el cc. 41, el piano inicia repitiendo la idea básica y el contrabajo se le une en forma de canon dos tiempos después. En el cc. 46 con anacrusa inicia la idea contrastante, esta es completamente diferente a la anterior y su melodía cadencial lo lleva a terminar en

el cc. 49 con una cadencia plagal utilizando el VIb7, el cual puede funcionar como una subdominante sin cabeza que se dirige al i6/4.

En el cc. 49 aparece una frase de continuación que emplea melodías imitativas de tipo modelo-secuencia. El modelo se desarrolla en los cc. 49 y 50 utilizando una variación de la idea básica del tema dos, posteriormente lo repite secuencialmente en los siguientes 4 cc. Justo en el cc. 54 donde termina la última secuencia, se presenta una modulación al homónimo mayor de la tonalidad, posteriormente, en el cc. 58 regresa a la tonalidad original. En el cc. 63 sucede la última modulación de toda la exposición a CM, tonalidad en la que se desarrolla la sección de cierre que se encuentra entre los cc. 65 al 68 y que terminan esta primera parte del movimiento utilizando una semicadencia del IV al V grado.

Diagrama del Desarrollo



El desarrollo comienza en el cc. 69, presentando el primer motivo melódico que tendrá relevancia en la pieza, pero que su falta de estructura no le permite ser un tema como tal. Este primer motivo actúa como frase modelo y luego se repite de manera secuencial del cc. 73 al 76. Del cc. 77 al 80 se presenta el segundo motivo relevante que da paso a una sección de continuación, la cual se extiende hasta el cc. 96. Dentro de la sección de continuación hay una variación del motivo 1, esta utiliza su modelo rítmico, pero emplea los intervalos de la idea básica del segundo tema. Más tarde, aparece una variación del motivo 2 para posteriormente volver a hacer una variación del motivo 1. En el cc. 97 Montag crea una pequeña frase transitoria en la que el bajo emplea una melodía que no había aparecido hasta este punto y que no volverá a aparecer en el resto de la pieza, luego utiliza juegos de variaciones de la idea básica del segundo tema tanto en el contrabajo como en el piano. Este juego melódico da lugar a una modulación hacia EbM en el cc. 114, mismo compás que pone fin a esta sección de transición.

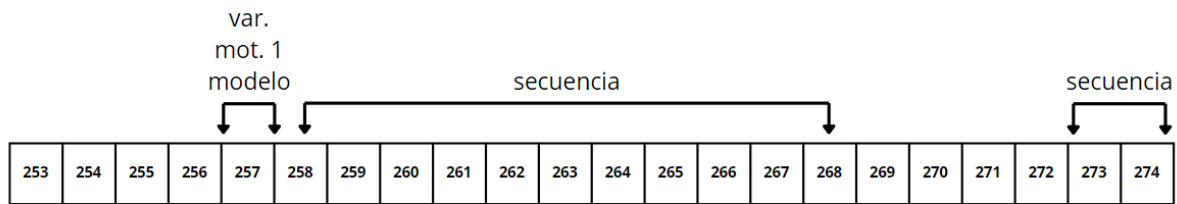
En el cc. 115 aparece una larga sección modulante secuencial que desarrolla todos los temas y motivos presentados hasta ese momento de manera polifónica, ya que tanto el piano como el contrabajo tienen mucho material temático diferente al mismo tiempo. Las modulaciones son secuenciales porque se van moviendo por medio tono, la primera aparece justo antes de entrar en esta sección en el cc. 114 hacia EbM, el segundo cambio está en el cc. 121 hacia la tonalidad de EM, el último se presenta en el cc. 143 en la tonalidad de FM. En el cc. 151 se pierde el concepto de tonalidad o de centro tonal, el compositor utiliza acordes pertenecientes a múltiples tonalidades sin permanecer en un punto específico. Lo que dificulta aún más el análisis armónico general de la pieza, es que el compositor evita las cadencias de todo tipo y utiliza muchos acordes prestados de las tonalidades homónimas, como en el caso de los cc. 85 y 86, que estando en la tonalidad de CM, utiliza un acorde Ab7; todo esto con el propósito de crear su historia sonora. El cc. 167 regresa al ambiente conocido de Em, preparando al oyente para la reexposición. Justo en este mismo cc. inicia la sección de cierre del desarrollo y esta se extiende por 4 cc. hasta el 170. Este final no cuenta con ninguna cadencia, ya que se queda en el acorde de C7 desde el cc. 166, hasta que en el cc. 171 cambia al acorde de Em, esta relación interválica no genera ningún tipo de cadencia.

movimiento, una cadencia plagal del IV7 al i. La sección de cierre de esta primera parte comienza en el cc. 195 y utiliza material melódico variado del segundo tema. Esta sección termina en el cc. 206 y en sus últimos 4 compases hace uso de un acorde de v°, el cual “resuelve” en el cc. 207, sin embargo, el estado disminuido del acorde de quinta le quita toda sus características de dominante y este movimiento no resulta en una cadencia resolutive.

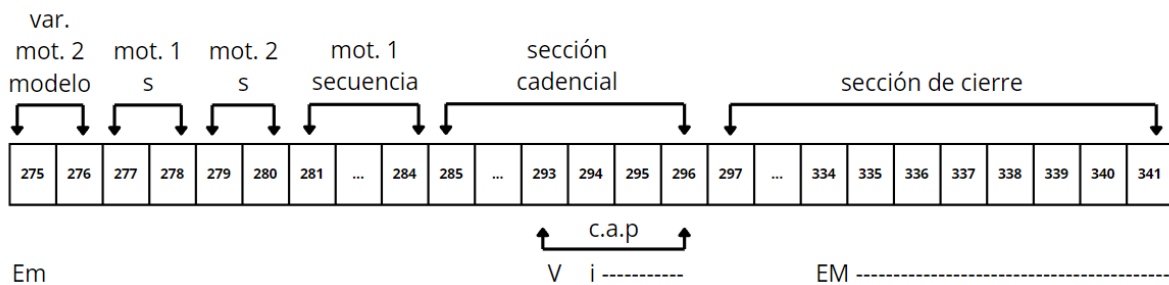
El cc. 207 da inicio a la segunda parte de la exposición, la cual muestra el tercer tema del primer movimiento. El tema abre con una frase de presentación la cual se extiende hasta el cc. 213, a lo largo de la misma, Montag utiliza una melodía nueva que toca el contrabajo, sin embargo, el piano crea un contrapunto presentando la segunda parte del tema incluso antes de que el contrabajo llegue a mostrarla, este juego contrapuntístico sigue hasta el final. En la anacrusa al cc. 214 inicia una frase de continuación, la cual pareciese que aún formara parte de la frase de presentación, sin embargo, cambia rápidamente y utiliza otras melodías como la idea básica del segundo tema y el motivo 2. En el cc. 223 y 224 se encuentra una escala de tonos enteros en el contrabajo que brindan un indicio de lo que ha de venir. La frase de continuación culmina en el cc. 226 y justo en el siguiente cc. se presenta una sección bastante extraña para una reexposición, un segundo desarrollo. En esta nueva sección conviven muchos de los temas variados de manera contrapuntística entre el contrabajo y el piano. Incluye la idea básica tanto del tema uno como del tema dos, también aparecen los dos motivos presentados en el desarrollo del movimiento y culminando en el cc. 240.

El cc. 241 le da la bienvenida a la sección de cierre de toda la reexposición. Esta utiliza células melódicas de la idea básica del segundo tema y los tresillos de negra toman preponderancia, sin embargo, también se encuentran tresillos de blanca. El cc. 249 empieza a preparar su cadencia con un acorde de V7, el cual se extiende hasta el cc. 252. En el siguiente cc. el compositor hace una modulación al homónimo menor, regresando así a la tonalidad principal de la pieza y resolviendo la cadencia auténtica perfecta con la tónica menor.

Diagrama de la Coda



Em



Em

La coda da inicio en el cc. 253 demarcada por el propio compositor en la partitura y utilizando la tonalidad principal. En el cc. 257 se presenta una melodía modelo basada en el motivo 1, esta se repite de forma secuencial hasta el cc. 268, luego se repite dos veces más en los cc. 273 y 274. Posteriormente, en los cc. 275 y 276 se presenta una segunda melodía basada en el motivo 2, esta se repite alternándose con la melodía modelo del motivo 1 hasta el cc. 284. En el cc. 285 aparece una sección cadencial, en sus primeros 4 cc. tiene una melodía octavada unísona entre ambas manos del piano y el contrabajo. Esta sección culmina con una cadencia auténtica perfecta que va del cc. 293 al 296. El número 29 de ensayo marca el último gran cambio de este movimiento, el tempo se vuelve muchísimo más lento y a partir de este punto el contrabajo solo tocará pizzicato, se trata del inicio de la sección de cierre final. El contrabajo se vuelve secundario con sus pizz. de redondas y blancas, mientras que el piano crea una armonía tensa con acordes disminuidos, los cuales preparan el terreno para las escalas de tonos completos que aparecen del cc. 313 hasta el 324. En el siguiente cc. el piano hace un acorde de Em que llega hasta el cc. 329, luego lo cambia por un acorde de Edis que se extiende hasta el cc. 333, finalmente acaba la armonía del movimiento con un acorde de picardía de EM, el cual se extiende hasta el último compás.

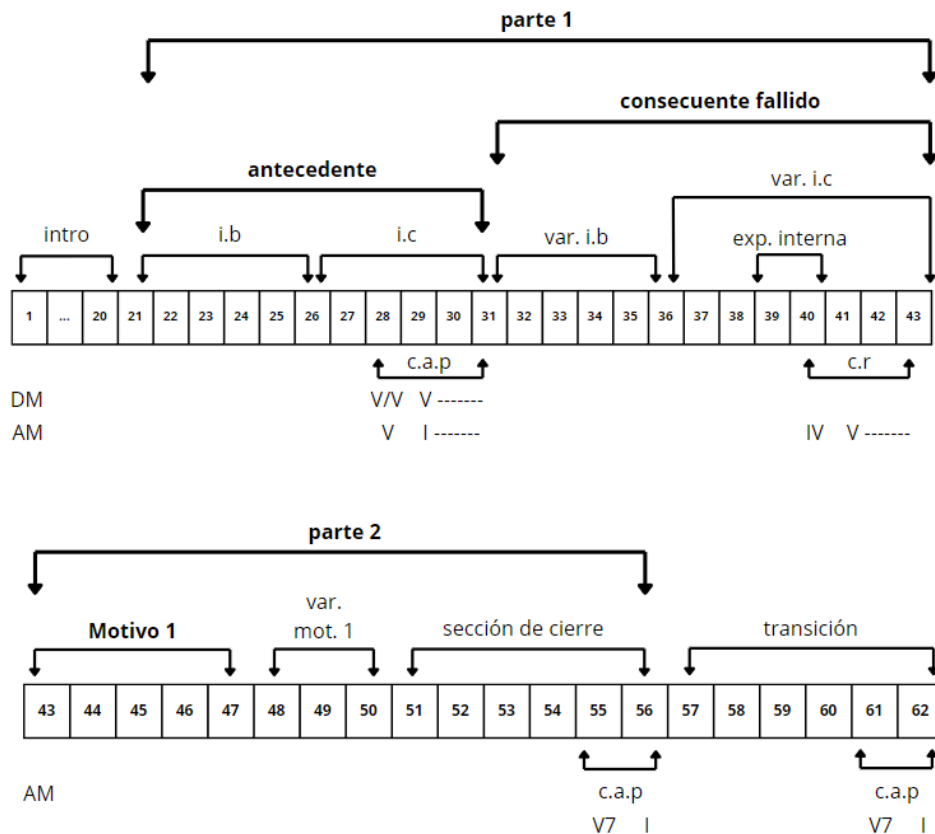
Concierto en Re mayor

Johann Baptist Vanhal

El concierto en “re mayor” de J. B. Vanhal fue escrito aproximadamente en el año 1765, lo que le lleva formar parte del periodo clásico temprano. Este concierto está conformado por tres movimientos, todos diferentes y con sus propias estructuras. El primer movimiento es un “*allegro moderato*” con compás partido, tiene forma sonata, una cadenza y 169 compases, aunque el conteo de los compases puede variar si se utiliza una cadenza diferente, este hecho también aplica para los otros movimientos. El segundo movimiento es el más corto de los tres, es un “*adagio*” y tiene una cifra indicadora de compás de $\frac{3}{4}$. Con respecto a su forma, es un ABA’ en “la mayor” y cuenta con 136 compases, incluyendo la cadenza. El último movimiento es el más energético de los tres, es un “*allegro*” que vuelve a la tonalidad base del concierto “re mayor”. Su forma es sonata y cuenta con 335 compases, incluyendo su respectiva cadenza, lo que lo vuelve también el movimiento más largo.

I Mov. Allegro Moderato

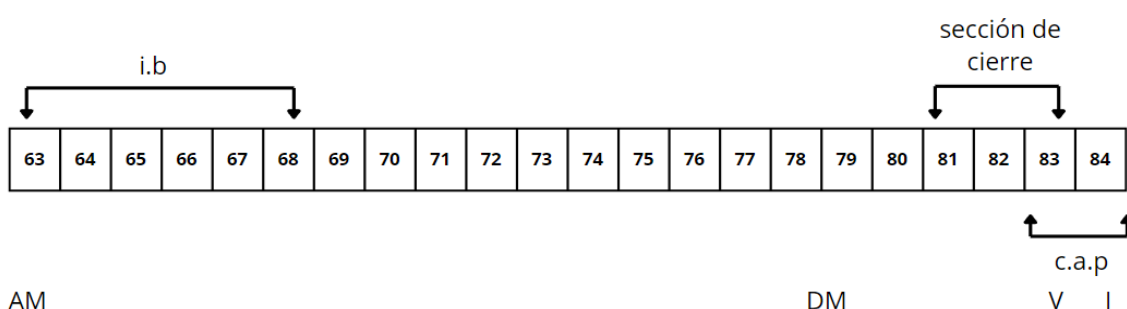
Diagrama de la Exposición



El primer movimiento comienza con una introducción por parte del piano que se extiende a través de los primeros 20 compases. En el cc. 21 inicia el tema de la exposición, el cual se presenta como un pequeño binario y, cuya primera parte está compuesta por un periodo fallido. El antecedente comienza con la idea básica en la anacrusa al cc. 22 y se extiende hasta el 26, inmediatamente le sigue la idea contrastante la cual modula en el cc. 28 a AM y termina en el cc. 31 con una cadencia auténtica perfecta. El hecho de que el tema module en este punto y que terminase con este tipo de cadencia, indica que las reglas del periodo no se están cumpliendo. En el cc. 32 con anacrusa comienza el “consecuente”, el compositor hace una variación de la idea básica hasta el cc. 36, el cual también da comienzo a la variación de la idea contrastante. Dentro de la idea contrastante se encuentra una expansión interna del cc. 39 al 40, en este mismo lugar se comienza a construir la cadencia de esta sección. En el cc. 41 se recupera la melodía de la idea contrastante y finalmente termina esta primera parte del tema con una cadencia rota del IV al V grado. Un periodo requiere que su consecuente culmine con una cadencia conclusiva fuerte, así que esta cadencia rota representa la última pista que confirma el fallo del consecuente y por ende, de todo el periodo, es esto también lo que le da pie a la segunda parte del pequeño binario.

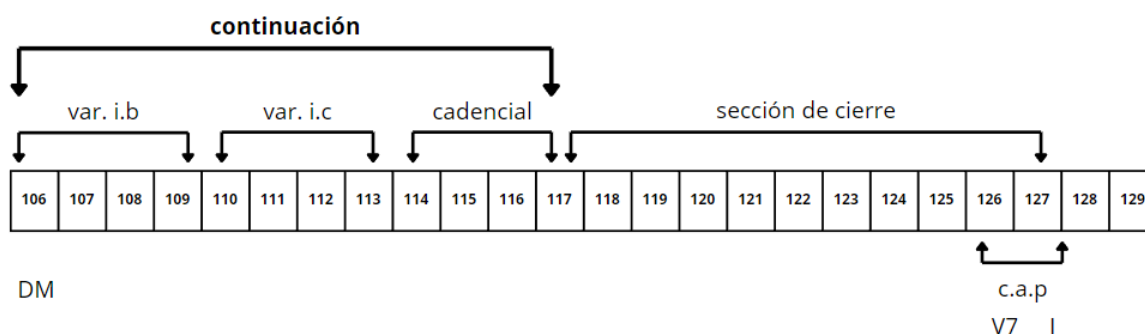
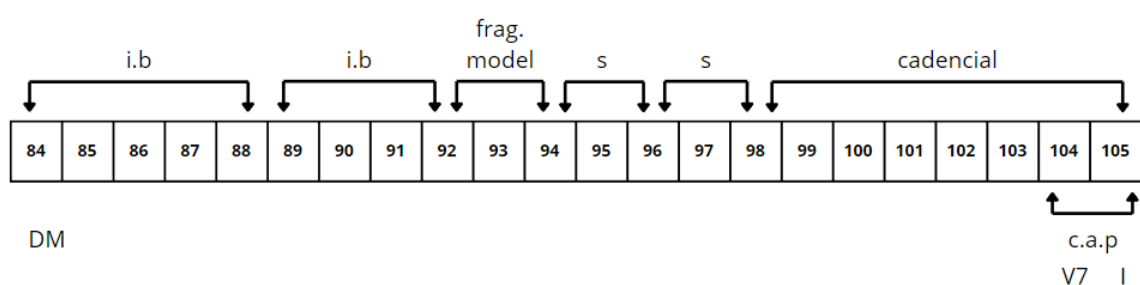
La parte 2 da inicio en el cc. 43 en el que presenta el motivo 1 hasta el cc. 47, cuya estructura no es suficiente como para ser considerado un tema. Justo después, del cc. 48 al 50 se encuentra una pequeña variación de este motivo para luego dar comienzo a la sección de cierre que llega al cc. 56 y culmina con una cadencia auténtica perfecta. El cierre de esta sección representa la finalización de la parte A del primer movimiento, seguidamente el compositor escribe una sección de transición en la que está el piano solo, la cual se extiende hasta el cc. 62 y separa a la exposición del desarrollo. Esta transición permanece en AM y termina con una cadencia auténtica perfecta.

Diagrama del Desarrollo



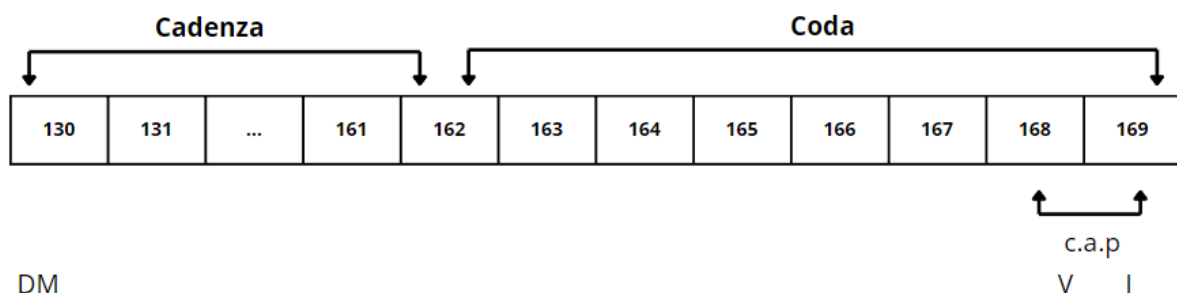
El desarrollo comienza en el cc. 63 utilizando la idea básica del tema de la exposición, pero una quinta arriba en la tonalidad de AM. La idea básica transportada se extiende hasta el cc. 68 y luego el compositor empieza a desarrollar melodías nuevas que tienen similitudes rítmicas a las melodías anteriormente expuestas. Después de utilizar movimientos armónicos poco estables, la armonía regresa a DM en el cc. 78, un par de compases antes de que comience la sección de cierre del desarrollo, la cual está en el cc. 81 y culmina en el 83; sin embargo, su cadencia no culmina en el cc. 83, si no en el 84, donde comienza la recapitulación y forma una cadencia auténtica perfecta.

Diagrama de la Reexposición



La reexposición da inicio en el cc. 84, dando lugar a la idea básica del tema principal con el piano solo, luego del cc. 89 al 92 el contrabajo repite la idea básica pero no en su totalidad. En la anacrusa al cc. 93, el compositor escribe un modelo de fragmentación utilizando una melodía que hasta ese momento no había aparecido, luego procede a hacer una repetición secuencial de este modelo dos veces hasta el cc. 98. En el cc. 99 con anacrusa comienza una sección cadencial que va hasta el cc. 105 y culmina con una cadencia auténtica perfecta que da lugar a una continuación. Del cc. 106 al 109 se encuentra una variación a la idea básica, seguida de una variación de la idea contrastante que termina en el cc. 113. Después de esto, se puede ver una segunda sección con material cadencial aún dentro de la continuación que no lleva a una cadencia sino a la sección de cierre de la reexposición. La sección de cierre es relativamente larga, yendo del cc. 118 con anacrusa, hasta el 127 y terminando con una cadencia auténtica perfecta. Cuando termina la reexposición, el piano hace una muy corta transición de dos compases que lleva a la cadenza.

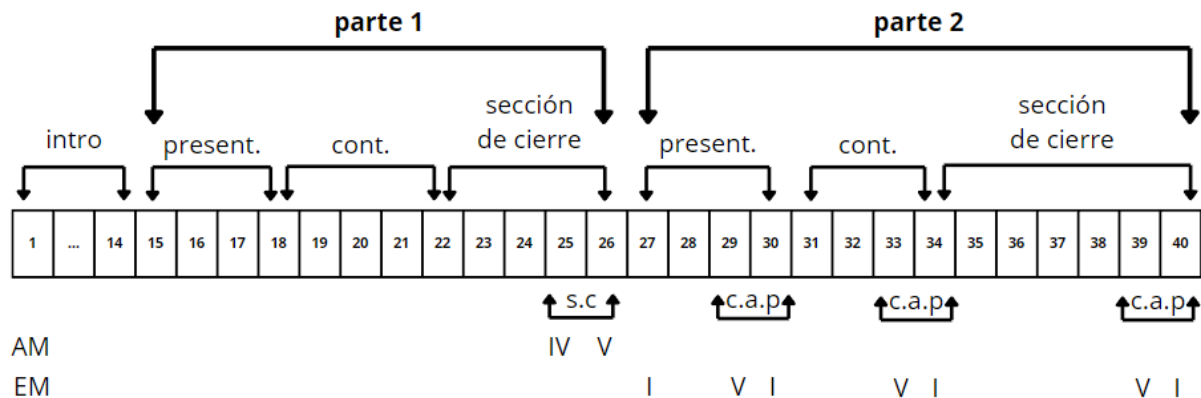
Diagrama de la Cadenza y la Coda



La cadenza permanece en la tonalidad de la obra y comienza con la idea básica y la idea contrastante del tema principal, pero esta vez, sin restricciones, ya que toda esta parte queda a gusto del intérprete. A lo largo de la cadenza se desarrollan temas nuevos y se utilizan técnicas, como las doble cuerda, que no se ven en ninguna otra parte del concierto. Esta sección termina en el cc. 162 e inmediatamente el piano entra una vez más para hacer una corta coda que finaliza todo el primer movimiento con una cadencia auténtica perfecta.

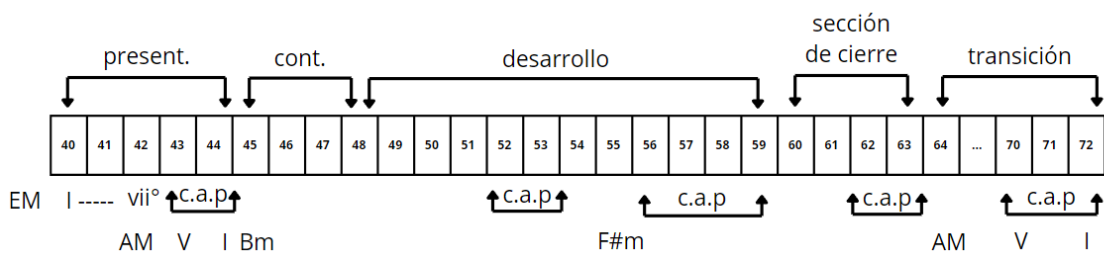
II Mov. Adagio

Diagrama de la Parte A



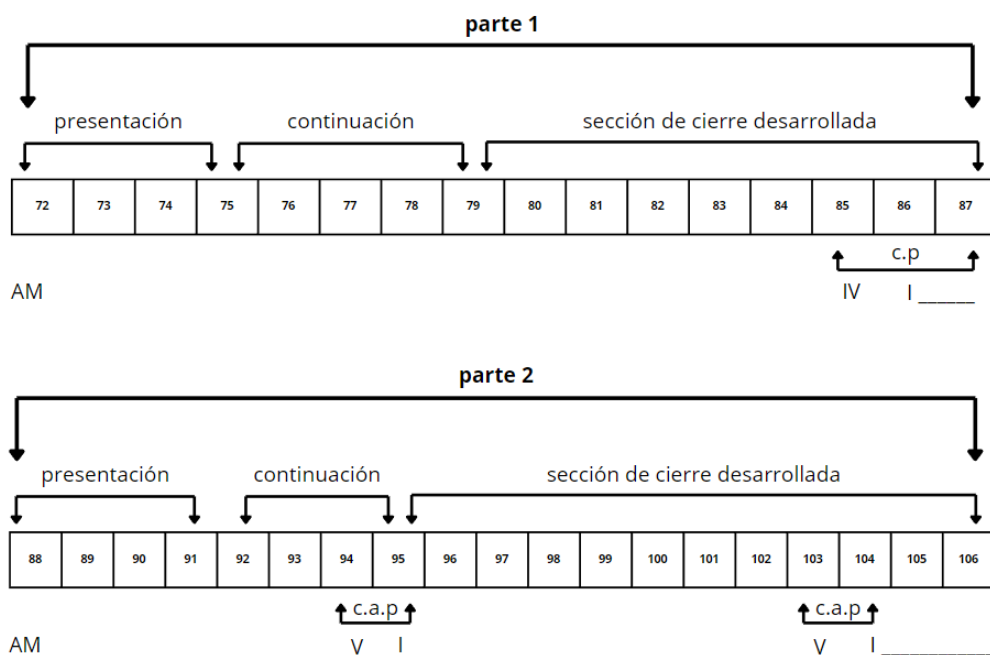
El segundo movimiento está escrito en AM, la dominante de la tonalidad del concierto. La sección A está dividida en 2 partes asimétricas, ambas tienen una frase de presentación, de continuación y de cierre. El movimiento da inicio con una introducción por parte del piano solo de 14 compases, luego de esta introducción entra el contrabajo y empieza la presentación del primer tema. Dicha presentación se extiende hasta el cc. 18, en el último tiempo de este mismo compás comienza la continuación, la cual termina en el cc. 22. En la anacrusa al cc. 23 comienza la sección de cierre de esta primera parte, la cual culmina con una semicadencia del IV al V grado. La parte 2 de esta primera sección del movimiento comienza en el cc. 27 y rápidamente se diferencia de todo lo anterior por medio de una modulación a EM, la dominante de la tonalidad de este movimiento. La presentación de este tema se prolonga hasta el cc. 30, luego, del cc. 31 al 34 se encuentra la continuación que posteriormente le da paso a la sección de cierre de toda esta sección A. Los últimos 3 compases de la sección de cierre también sirven como una clara separación entre la sección A y la sección B del movimiento gracias al pequeño solo de piano que tiene lugar. Un dato muy interesante, con respecto a la parte 2, es que termina todas sus frases con una cadencia auténtica perfecta, casi como si el compositor quisiera enfatizar el cambio de tonalidad.

Diagrama de la Parte B



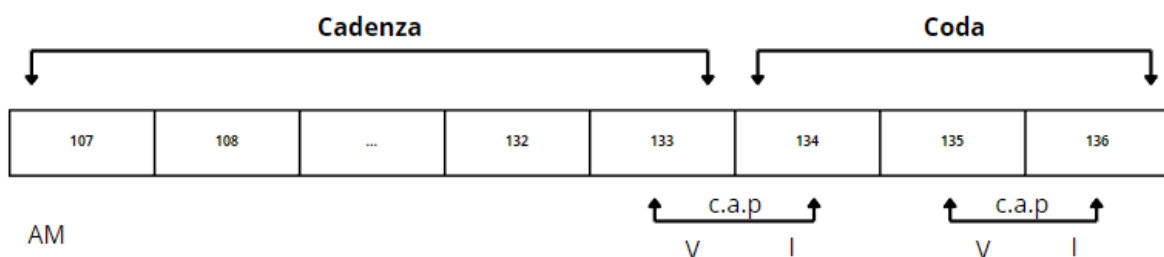
La sección B inicia en el cc. 40 con una frase de presentación, la cual hace una inflexión armónica en el cc. 42 de vuelta a AM y culmina con una cadencia auténtica perfecta en el cc. 44. En el cc. 45, Vanhal modula a Bm y escribe una corta frase de continuación que se extiende hasta el cc. 48. En la anacrusa al cc. 49 empieza la parte más densa del desarrollo, en el cc. 55 justo después de una cadencia perfecta se encuentra otra modulación, esta vez a F#m, en la cual se queda hasta el final de la sección B. El cc. 60 da inicio a la sección de cierre, la cual termina en el cc. 63 con una cadencia auténtica perfecta. Justo después que termina la sección B, el compositor escribe una sección de transición que por medio de una modulación directa regresa a la tonalidad principal del movimiento, preparando así el regreso a la A' y terminando con una cadencia auténtica perfecta.

Diagrama de la Parte A'



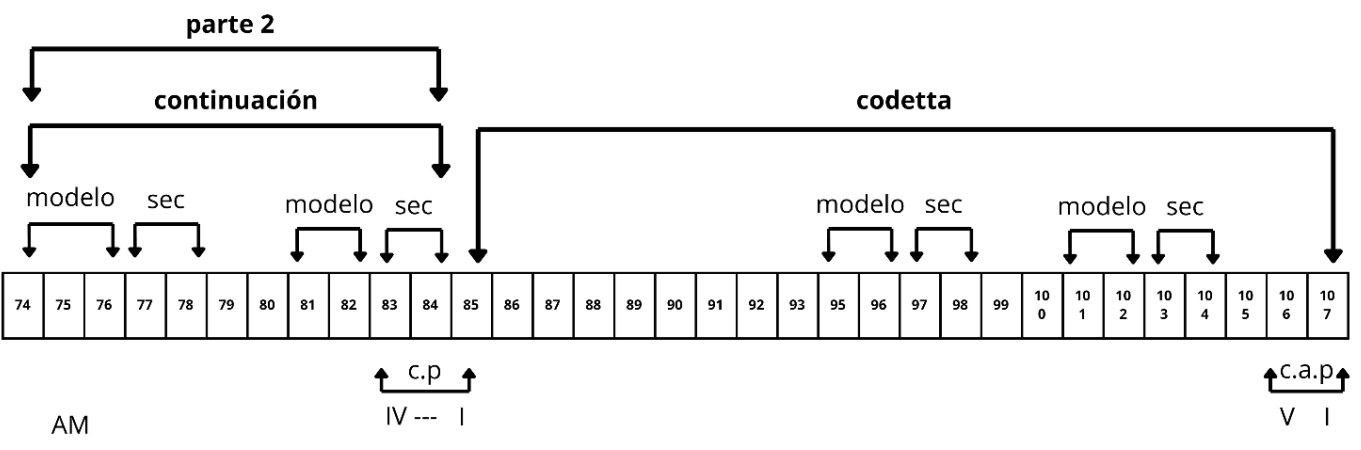
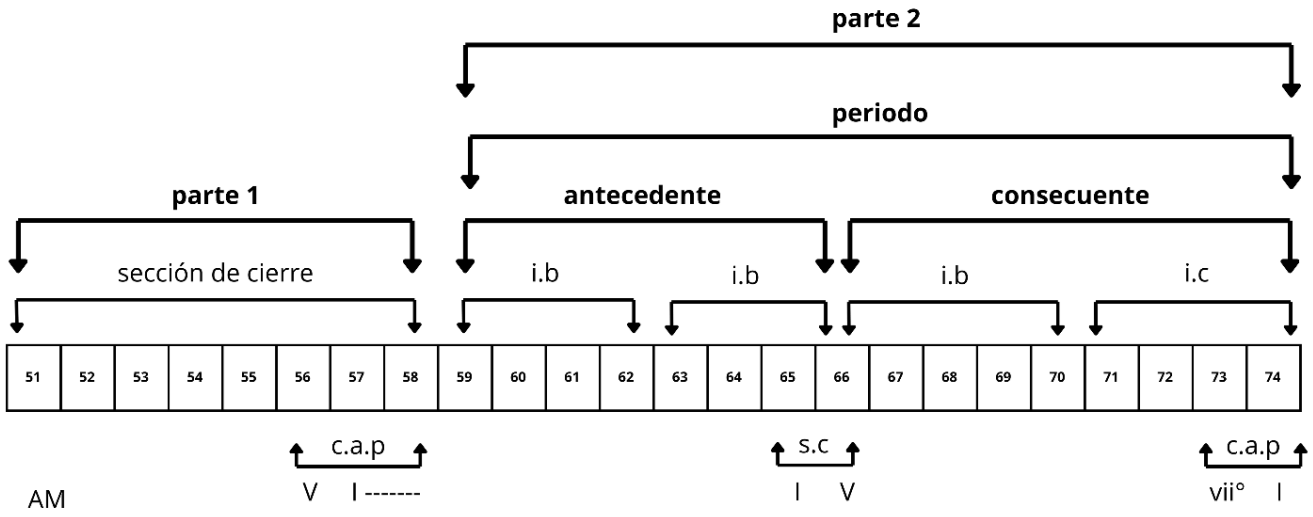
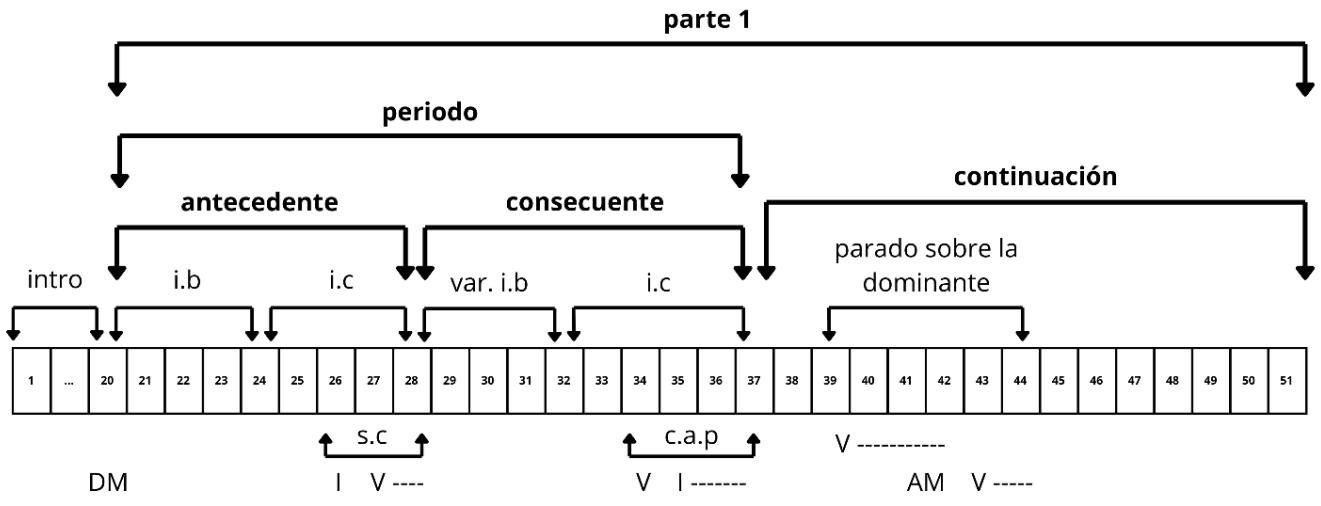
La sección A' comienza en el cc. 72 repitiendo la frase de presentación y continuación exactamente igual que en la sección A hasta el cc. 79. En la anacrusa al cc. 80 comienza la sección de cierre, pero esta vez más larga, Vanhal utiliza las melodías ya conocidas y las desarrolla un poco para luego culminar en una cadencia plagal que se extiende hasta el cc. 87. La sección A' también copia la estructura de su predecesora, por este motivo la parte 2 comienza en el cc. 88 exponiendo el mismo tema de presentación y continuación que tiene la parte 2 de la sección A, pero esta vez sin modular, permanece en AM. La continuación culmina en el cc. 95, con una cadencia auténtica perfecta y en el último tiempo de este mismo compás, da inicio una sección de cierre también ligeramente desarrollada. Entre los cc. 103 y 104 culmina la frase del contrabajo y el piano lo acompaña con una cadencia auténtica perfecta, posteriormente el piano reitera la armonía cadencial permaneciendo en la tónica en los siguientes dos compases que también funcionan como preparación de la cadenza.

Diagrama de la Cadenza y la Coda



La cadenza de este segundo movimiento comienza repitiendo el tema principal de manera más libre y luego procede a desarrollar melodías utilizando el mismo componente rítmico de semicorcheas que es predominante a lo largo de todo el movimiento. Así como la cadenza del primer movimiento, esta también hace uso de las doble cuerdas e incorporó una nueva célula rítmica, los seisillos, los cuales no aparecieron nunca a lo largo de todo el segundo movimiento. El final de la cadenza culmina con una cadencia auténtica perfecta, momento en el que entra el piano para hacer una coda corta de tres compases, la cual pone fin al segundo movimiento haciendo uso también de una cadencia auténtica perfecta.

Diagrama de la Exposición

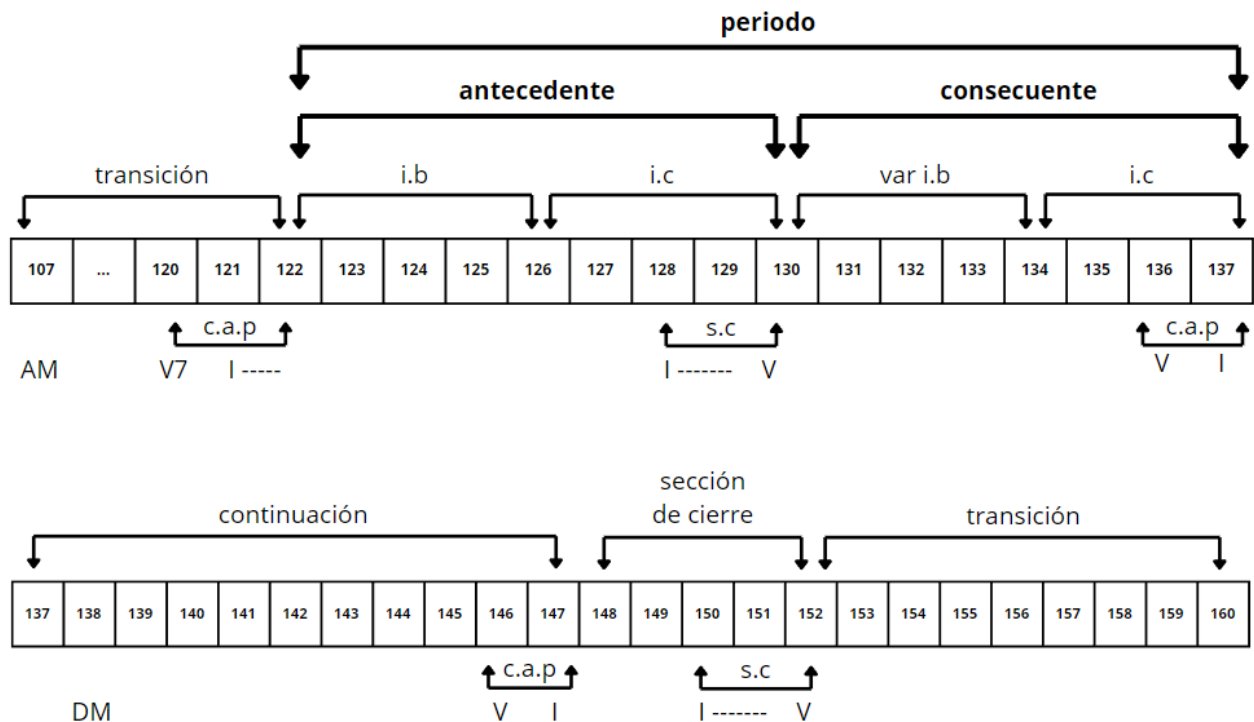


El tercer movimiento es sin duda el más enigmático de todo el concierto, nada más con ver su larga y compleja exposición este hecho queda en evidencia. El movimiento se desarrolla en DM y comienza con una introducción por parte del piano solo de 20 compases. La exposición está dividida en dos grandes partes y ambas tienen sus temas correspondientes. El periodo de la primera parte comienza en el cc. 21 con anacrusa y presenta su idea básica hasta el cc. 24, luego en el último tiempo de ese mismo cc. entra la idea contrastante que va hasta el cc. 28, justo en este punto culmina el antecedente con una semicadencia. El consecuente comienza en la anacrusa al cc. 29 y presenta la idea básica con una ligera variación que da paso a la idea contraste, la cual tiene un motivo final bastante cadencial que termina en el cc. 37 con una cadencia auténtica perfecta. En la anacrusa al cc. 38 se encuentra una frase de continuación, la cual se queda parada en la dominante entre los cc. 39 al 44. En el cc. 43 pasa algo muy interesante, Vanhal hace una modulación directa a AM utilizando el acorde de “mi mayor”, prolongando así la armonía sobre las dominantes. La continuación llega a su fin en el cc. 51, el mismo lugar que da comienzo a la sección de cierre de toda esta primera parte, la cual llega hasta el cc. 58 y culmina con una cadencia auténtica perfecta.

La segunda parte de la exposición inicia en el cc. 59, presentando su idea básica, la cual es bastante contrastante al tema de la primera parte y se extiende hasta el cc. 62. Más tarde, del cc. 63 al 66 se repite una frase que utiliza elementos muy parecidos a la idea básica y que culmina con una semicadencia, poniendo fin al antecedente. En el cc. 67 con anacrusa comienza el consecuente repitiendo la idea básica exactamente igual que la primera vez. El cc. 71 inicia la idea contrastante y culmina con una cadencia perfecta del vii° al I grado, poniendo fin a este segundo periodo. En el cc. 75 con anacrusa comienza una frase de continuación que desarrolla una pequeña melodía modelo y luego la repite en secuencia. Esto vuelve a suceder exactamente igual entre los cc. 81 al 84. La continuación llega a su fin en el cc. 85 con una cadencia plagal, se puede entender a este punto como la culminación de la segunda parte de la exposición. En el cc. 85 comienza la codetta de la exposición, la cual también utiliza frases muy repetitivas y emplea modelos de melodías y sus respectivas secuencias. La culminación de esas repeticiones secuenciales se encuentran en los cc. 98 y 104, ambas son importantes, ya que son altamente cadenciales, haciéndole creer al oyente que se acerca el final de la frase,

pero es precisamente este aire de engaño el que quería emplear Vanhal para que la cadencia final que se encuentra en el cc. 107 fuese aún más satisfactoria.

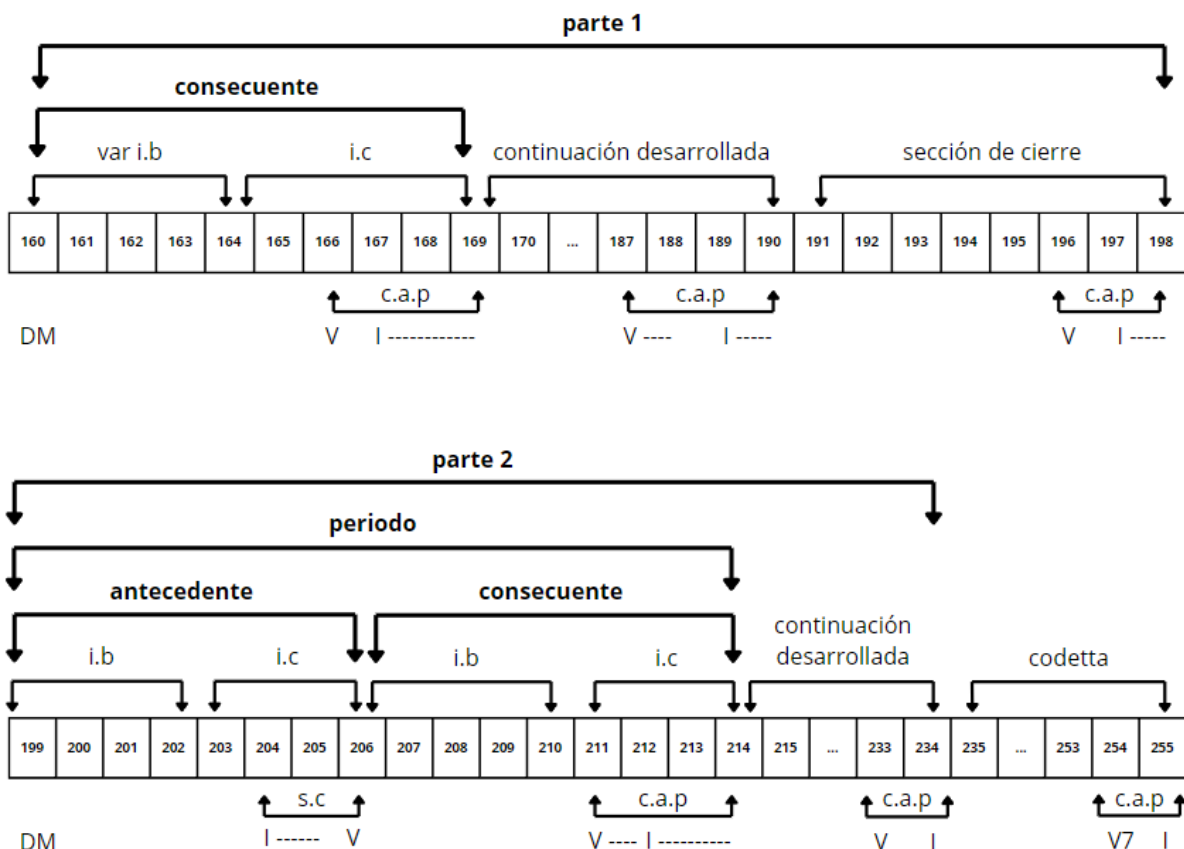
Diagrama del Desarrollo



El piano hace una transición hacia el desarrollo entre los cc. 107 al 122, la cual culmina con una cadencia auténtica perfecta. En la anacrusa del cc. 123 comienza formalmente el desarrollo exponiendo todo el primer periodo, el cual es el tema principal del movimiento, pero esta vez en la dominante. La idea básica del antecedente se repite exactamente igual que en la exposición, sin embargo, la idea contrastante es ligeramente diferente. El consecuente presenta este mismo cambio, repitiendo la idea básica con exactitud pero con una idea contrastante algo diferente. El consecuente termina en el cc. 137 con una cadencia auténtica perfecta, en este mismo cc. comienza una frase de continuación en la que el compositor desarrolla todos los temas expuestos hasta este punto. En el cc. 138 sucede una modulación de vuelta a la tonalidad principal DM, en la que se queda por el resto de la obra. Esta frase de continuación termina en el cc. 147 y, solo un compás después, da inicio la sección de cierre del desarrollo, la cual, a pesar de tener material melódico cadencial, termina con una semicadencia del I al V grado. En la anacrusa

al cc. 153 el piano hace una transición utilizando el material temático principal para preparar la recapitulación. En los últimos 4 compases de esta sección, la armonía se queda en la dominante para que el inicio de la recapitulación suene aún más consonante.

Diagrama de la Reexposición

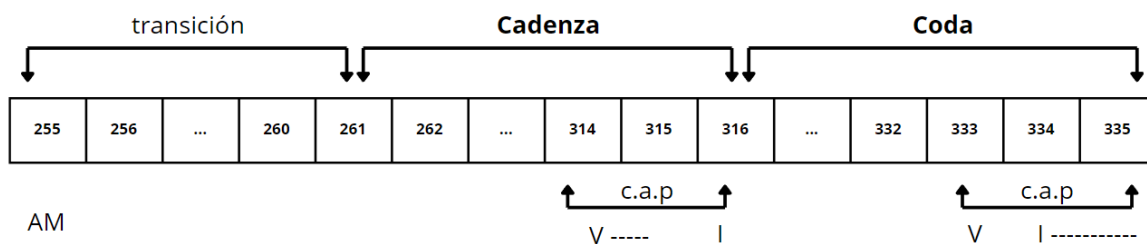


La reexposición comienza en la anacrusa al cc. 161 y al igual que la exposición, está dividida en dos partes. Vanhal inicia esta sección presentando de nuevo la idea básica, pero con la ligera variación que utiliza en el consecuente, luego aparece la idea contrastante cadencial perteneciente también consecuente, dejando completamente de lado al antecedente. Esta pequeña sección termina en el cc. 169 con una cadencia auténtica perfecta, utilizando este mismo compás para el inicio de la sección de continuación, la cual definitivamente utiliza material de la primera parte de la exposición, pero esta vez desarrollándolos y alargándolos. Termina en el cc. 190 después de preparar a lo largo de 4 compases su cadencia auténtica perfecta. Del cc. 191 al 198 se encuentra la sección de cierre de la primera parte de la

reexposición, la misma recicla mucha de su melodía y culmina una vez más con una cadencia auténtica perfecta.

La segunda parte de la reexposición comienza en el cc. 199, la misma repite todo el periodo de la segunda parte de la exposición exactamente igual, pero esta vez en DM. Justo después que termina el periodo con una cadencia auténtica perfecta en el cc. 214, inicia una nueva frase de continuación que, al igual que la primera parte de esta sección, utiliza el material original pero desarrollando las melodías. Toda esta pequeña sección se extiende hasta el cc. 234, lugar en el que termina con una cadencia auténtica perfecta. Tan solo un compás después, comienza la codetta de la reexposición, la cual se desarrolla hasta el cc. 255 haciendo uso de las semicorcheas en grupos de cuatro con melodías repetitivas, justo como lo hizo en la codetta de la exposición.

Diagrama de la Cadenza y la Coda



En el cc. 255 el piano inicia una corta transición que prepara la llegada de la última cadenza del concierto, la cual inicial en la anacrusa al cc. 262. En esta cadenza predominan los grupos de 4 semicorcheas haciendo arpegios y melodías repetitivas, tiene una pequeña sección de tresillos de corchea que recuerda momentos específicos en las frases de continuación del movimiento y también es la única de las 3 cadenzas que no utiliza las doble cuerdas como una herramienta para demostrar virtuosismo. La cadenza prepara su cadencia final con mucho ahínco, ya que el contrabajo tiene dos compases de trinos en la nota "mi" (el V/V grado) para luego llegar al primer grado con ayuda del piano en el cc. 316, soltando toda la tensión y confirmando la cadencia auténtica perfecta. Luego el piano solo hace la coda final con el material temático principal y cierra con una cadencia auténtica perfecta para así culminar con broche de oro este maravilloso concierto.

Notas Personales: Dificultades Técnicas e Interpretativas de las Obras Seleccionadas

- CAPÍTULO V -

Valse Miniature en La Mayor, Op. 1, No. 2

Sergei Koussevitzky

Dificultades Técnicas

- Afinación: el vals es una pieza muy melódica, por esta razón es fácil escuchar cuando algo suena desafinado. Hay algunos pasajes que quedan especialmente expuestos con respecto a la afinación, como por ejemplo: en los cc. 31 y 32 hay una escala cromática descendente que debido al registro puede ser compleja de afinar. Tanto el cc. 66 como el 82 tienen un “si” agudo que puede ser complicado de afinar por el registro en el que está, ya que la parte del diapasón en la que se encuentra se vuelve incómodo tocar. El cc. 103 tiene un arpeggio descendente que puede complicar la afinación debido a los cambios de posiciones amplios en el registro agudo. El último pasaje de la pieza desde el cc. 108 hasta el final, se vuelve más complejo en todos los sentidos incluyendo la afinación, tanto por la velocidad como por los cambios de posición.

En cuanto a mí, tuve que pasar por varias fases antes de poder afinar la obra correctamente. Claro que trabajar los cambios de posición de forma lenta y consciente ayuda a mejorar el tino a la hora de tocar, sin embargo, descubrí que realmente entender cómo debe sonar la melodía y a dónde quiere llegar es lo que realmente me ayudó. Algo muy común que sucede cuando algo está constantemente desafinado, es que el intérprete es incapaz de escuchar sus propias desafinaciones, ya que esto, así como todas las otras habilidades que implican tocar un instrumento, mejoran con el tiempo y la práctica; por tanto, considero que aprenderse de memoria la entonación de ciertos pasajes complejos de afinar, puede ayudar al intérprete a escuchar sus propios errores y corregirlos de forma efectiva.

- Digitación y cambios de cuerda: en general la pieza tiene digitaciones y cambios de cuerda bastante convencionales, sin embargo, tiene un par de pasajes que vale la pena mencionar. El primero se encuentra en los arpeggios de los cc. 104 y 105, debido a la extensión que se debe hacer con la mano.

El segundo está entre los compases 108 y 109, estos arpeggios se dificultan debido a que la velocidad puede entorpecer la claridad de la digitación y a que el registro obliga a realizar bastantes cambios de cuerda buscando mantener la mano en la misma posición.

Particularmente estos pasajes, me generaron bastante conflicto. El primer paso que tuve que tomar antes de poder resolverlos, fue quitarles parte de su importancia, sólo así pude despejar mi mente lo suficiente como para realmente buscar las estrategias necesarias para corregirlos. El primer pasaje mencionado lo mejore pensando en movimientos en bloque y dejando mi mano anclada en las notas del arpeggio. El segundo me tomó un poco más de tiempo, practiqué la digitación lentamente hasta que gané más destreza y también estudié los cambios de cuerda de forma separada para sucesivamente ser capaz de juntar ambas manos.

Dificultades Interpretativas

- Tempo y pulso: esta pieza tiene como indicación de tempo: “tempo di valse”; por ende, es naturalmenteailable y el tempo se mueve adaptándose al fraseo, no es metronómico. Una de las complicaciones de esta obra es precisamente encontrar los momentos oportunos en el que la misma pieza te pide inflexiones agógicas a través de los puntos climáticos dentro del fraseo. Algunos de estos quedan ejemplificados en los siguientes compases: entre los cc. 32 al 34 encontramos una pequeña escala descendente bastante resolutiva, la melodía y la armonía se prestan para un pequeño ritardando y coma de respiración. Desde el cc. 54 al 58 decae un poco el pulso y se vuelve bastante rubato siguiendo la culminación de la parte A de la pieza y regresando al tiempo primo en el cc. 59 con anacrusa. Se puede encontrar en los cc. 55 y 56 otra pequeña respiración que ralentiza un poco el tempo siguiendo el punto climático de la frase; lo mismo vuelve a ocurrir entre los cc. 81 y 82. Más tarde, entre los cc. 87 y 88, se encuentra el mismo motivo melódico cadencial del final de la parte A, pero esta vez culminando la parte B. En el cc. 103 se encuentra el último cambio agógico con un gran ritardando algo marcado el cual se realiza con el propósito de enfatizar el comienzo del material temático de la coda.

Personalmente, lo que realmente me ayudó a entender estos cambios y utilizarlos a mi favor como herramienta interpretativa, fue estructurar la pieza después de haberla entendido y tocado muchas veces. De esta forma, fui capaz de memorizar en qué momentos el pulso tendría variaciones.

- Fraseo: una regla muy importante que existe dentro de la música, es la de no tocar el mismo pasaje dos veces de la misma manera, es esta misma verdad la que puede generar dificultades con esta pieza en particular. El tema principal de la pieza se repite muchas veces y buscar que cada vez que aparece tenga un fraseo único puede ser bastante complicado. En general la pieza es bastante repetitiva y enfatiza una y otra vez ciertas melodías, así que el mismo problema resurge a menudo.

Lo primero que hice para demarcar el fraseo general, así como las partes que quería enfatizar sobre otras, fue escuchar múltiples grabaciones y a mi profesor para posteriormente meditar en las partes que me gustaría replicar. Luego busqué los puntos en los que comenzaban y terminaban las frases melódicas dentro de la pieza, para así tomar en cuenta las indicaciones inherentes del autor. Cuando pude tocar la pieza sin pensar en los problemas técnicos, me concentré en escucharme para comprender qué cosas aún no estaban saliendo de manera satisfactoria pensando solamente en la musicalidad. Algunas cosas que decidí cuando estudié por mi cuenta, cambiaron al momento de tocar con el pianista acompañante en favor del sonido en conjunto y todo el intercambio de información no verbal que debe existir si realmente se quiere hacer música.

Intermezzo en La Mayor, Op. 9, No. 1

Reinhold Gliere

Dificultades Técnicas

- Digitación y cambios de posición: el intermezzo es una pieza escrita para el registro agudo del instrumento, solo en algunas ocasiones baja a su registro medio/grave; cuando lo hace, el compositor une ambos registros dentro de una sola frase creando así digitaciones y cambios de posición incómodos. Justo en el cc. 27, donde comienza la sección B, se encuentra un cambio de posición bastante brusco de 8va ascendente, conectando el registro medio y agudo del instrumento, eso se repite de nuevo en el 31 pero desde una nota diferente. En el cc. 39 se encuentra un salto de 5ta descendente, por el bien del color y la melodía, se hace en la misma cuerda dando como resultado un amplio cambio de posición. En el cc. 85 se puede ver otro salto de 8va pero esta vez descendente, uniendo el registro medio y grave. Con respecto a las digitaciones, esta pieza requiere bastante del pulgar pisado. El primer ejemplo se encuentra en el cc. 7 donde se usa en combinación con una gran extensión de la mano, esto para evitar el cambio de cuerda y conservar la unidad de la frase.

En mi caso particular, hice muchos ejercicios de desplazamiento lento entre los cambios de posición grande para mejorar el tino y no afectar la afinación. Esto me ayudó a entender las distancias y memorizarlas para que saliera de forma automática a la hora de tocar. Por otro lado, intente buscar digitaciones alternativas para minimizar el uso del pulgar pisado, ya que puede generar bastante fatiga muscular en la mano, sin embargo, en ciertos lugares tuve que hacerlo en servicio a la musicalidad.

- Ligaduras y matices: esta pieza es bastante legato, esto es principalmente porque fue concebida para ser contrastante con su segunda parte. La herramienta que más se utiliza para alcanzar esta textura es el uso de ligaduras durante casi toda la pieza. El intermezzo también es rítmicamente muy homogéneo, en vista de esto, el compositor utiliza muchas indicaciones

y reguladores dinámicos para evitar que la pieza se vuelva tediosa. La dificultad más aparente con respecto a las ligaduras, es que la agrupación de las notas no es para nada uniforme. Gliere cambia incluso la distribución de las ligaduras en frases idénticas que se repiten. Un ejemplo de esta práctica se encuentra entre los cc. 9 al 11 en los que se desarrolla una frase utilizando ligaduras, esta misma frase se repite de nuevo desde el cc. 17 al 19 pero con una agrupación de ligaduras totalmente diferente. Por otra parte, los matices de esta composición generan bastante polaridad. Aunque si hay reguladores dinámicos, es muy interesante como algunas de las indicaciones crean un ambiente musical muy diferente en cuestión de segundos. El nivel de concentración activa que se debe tener para seguir y respetar dichas indicaciones, no es para nada sencillo de mantener por un largo periodo de tiempo, sobre todo si se toma en cuenta lo altamente emocional que resulta ser esta obra.

En mi caso, me ayudé de la repetición para poder memorizar los diferentes grupos de ligaduras. Tocaba reiterativamente las frases que se repetían de manera aislada una después de otra poniendo especial cuidado en las diferentes arcadas. Con respecto a los matices, primero los estudié de forma exagerada, sobre todo para recordar en donde estaban ubicados. Luego de este proceso fui en búsqueda del volumen sonoro real combinado con mi propia perspectiva de la pieza.

Dificultades Interpretativas

- Fraseo y vibrato: esta pieza está escrita de una manera muy específica, las líneas melódicas son tan claras, que da la impresión que ellas se tocan a sí mismas. El reto más grande que puede presentar esta pieza, es el de ser decididamente intencional con el fraseo.

Con respecto a mi, constantemente me perdía en la belleza de las frases y olvidaba todo lo demás, como resultado, las frases terminaban demasiado planas o utilizaba más vibrato del necesario para contrarrestar lo que me hacía falta. Fue necesario que me sentara sin el instrumento a estructurar realmente como quería que sonará la pieza. Con el esquema mental listo, tuve que conscientemente tocar utilizando el fraseo escogido pero

separando toda la parte emocional, de esta manera fui capaz de evaluar mi progreso y posteriormente hacerlo sin pensar. Cuando empecé con este ejercicio quite del todo el vibrato, la idea era que fuese capaz de que la pieza sonará fascinante sin necesidad de usarlo. Después que lo conseguí, entonces traje de nuevo el vibrato en momentos específicos, volviéndolo así lo que siempre debió ser, un adorno.

Sonata en Mi Menor (I mov.)

Vilmos Montag

Dificultades Técnicas

- **Contrapunto:** esta sonata no fue escrita como una pieza para contrabajo y un piano acompañante, fue concebida como un dueto en el que ambas partes son igual de importantes. Desde el principio de la pieza el compositor crea una textura muy interesante utilizando el tresillos de negras en el piano y dándole la melodía claramente binaria al contrabajo, la pieza no demora ni un segundo en ser compleja de ensamblar. Esencialmente, toda la pieza fue compuesta utilizando un complejo contrapunto, más bien son pocos los momentos en los que el piano o el contrabajo funcionan solamente de acompañamiento, sin embargo, el desarrollo que inicia a partir del cc. 69 es la parte más densamente contrapuntística.

Cuando comencé el estudio de esta pieza, no me di cuenta de este hecho, incluso aunque ya había escuchado varias grabaciones. Cuando pude tocar la sonata por primera vez con un pianista es que me di cuenta de la gran cantidad de información que estaba siendo intercambiada dentro del discurso musical. Para que esta pieza saliera tuve que estudiarla por secciones junto al pianista, tuvimos que muy despacio entender quién tenía la prioridad melódica, como contar juntos, como mantenernos a tempo cuando teníamos ritmos diferentes superpuestos, entre otras cosas. Fue sin duda la pieza más compleja de ensamblar, pero también fue la que creó el lazo más fuerte entre mi pianista y yo, ya que esta pieza nos exigio más que cualquier otra que estuviésemos en constante comunicación, nos oyéramos activamente, que respiráramos juntos, etc.

- **Afinación y cambios de posición:** esta sonata maneja un registro muy amplio para el contrabajo, prácticamente utiliza todo el diapasón, esto da como resultado un constante movimiento entre registro y regiones del diapasón que claramente hacen de afinar, una tarea muy difícil. Basta con observar la partitura o escuchar la pieza para darse cuenta que la línea melódica del

contrabajo no se queda estancada en un solo registro, está constantemente formando arcos, subiendo y bajando. Por esta razón, no vale la pena nombrar ejemplos específicos, todo el primer movimiento de principio a fin muestra claramente dicho patrón.

Aunque no me tomó mucho tiempo leer la partitura por primera vez e ir sacando digitaciones, sí me tomó bastante tiempo que mi afinación fuese estable. Toda la movilidad que requiere la pieza, crea muchas oportunidades de que el desplazamiento de una nota a otra no esté afinado. Para resolver esto, primero intenté tener una conciencia general de la tonalidad, esto me ayudó a entender donde tenían que llegar las frases armónicamente. El segundo paso fue reconocer y marcar las secciones en las que los desplazamientos no estaban funcionando, esto con el propósito de trabajarlos individualmente para así evitar repetir los errores. El tercer y último paso fue escuchar al piano. Yo suelo afinar en relación a las notas que escuche anteriormente, por este motivo estar atenta al piano me facilitó escucharme a mí misma también y corregir mi mano rápidamente si algo no estaba encajando del todo bien.

Dificultades Interpretativas

- Fraseo: el primer movimiento está compuesto por muchas partes, secciones en las que el carácter y el color de la pieza cambian totalmente, entender estos cambios y adaptar el fraseo respectivamente, es un reto en sí mismo. Uno de los mejores ejemplos de este cambio constante de carácter se puede encontrar en el cc. 187 donde comienza una frase un tanto melancólica que se presenta como un contraste a lo que sucede después del cc. 195. A partir del cc. 195, todo se toca un poco más marcado y agitado, para luego en el cc. 207 convertirse en un legato cantabile con un color mucho más brillante, como si fuese el último rayo de luz antes de una noche oscura.

Fue una experiencia extraordinaria el darme cuenta de cuantas cosas sería capaz de expresar en una sola pieza, pero sin duda fue un reto descubrir cómo diferenciar una sección de otra. Busque grabaciones de esta pieza por diversos contrabajistas para escuchar referencias y al mismo tiempo, buscar donde comenzaba cada cambio. Posteriormente, me enfoqué en tocar cada

sección pero con diferencias en el estilo, color, variaciones de tempo y carácter, para determinar qué cualidades me gustaban y poder así generar una mezcla coherente que me representara. Por último, hice que los cambios entre cada sección fuesen delicados, para evitar que se sintieran como bloques aislados o el comienzo de una pieza totalmente diferente. El propósito de esto último, fue buscar que este movimiento se entendiera como lo que es, variaciones secuenciales con diferentes texturas.

- Respiraciones y cambios de tempo: Montag escribió numerosas indicaciones agógicas en este primer movimiento y en muchos de esos cambios, respirar junto con el pianista y entrar correctamente en el nuevo tempo puede ser una tarea laboriosa. Algunas de estas indicaciones quedan ejemplificadas en los siguientes compases: el cc. 48 tiene un "*poco accel.*", vuelve al "*a tempo*" en el cc. 55 y luego, al final del cc. 56, está una pequeña coma de respiración que separa una frase de la otra y comienza con un carácter distinto. En el cc. 206 hay un "*rit.*" bastante corto que culmina toda la frase anterior; usualmente antes del "*a tempo*" que aparece un compás después en el "*Eroico*", se hace una breve pausa ya que el contraste de ambas secciones es bastante impactante. Uno de los cambios más sorprendentes está sin duda alguna en el número 29 de ensayo, el compositor baja la velocidad de la pieza casi a la mitad y escribe la indicación de carácter "*pesante*", todo esto sucede justo después de la parte más movida rítmicamente, es quizás el cambio más contrastante de toda la pieza.

Con respecto a mi, todos los cambios que esta pieza posee y la divergencia entre sus partes, es precisamente lo hizo que quisiera tocarla. Al momento de comenzar a leerla mi problema más grande en cuanto a la métrica, era recuperar el tempo primo después de algunos rit, ya que la pieza es muy cantabile y da la sensación de querer ampliar las frases, como resultado terminaba arrastrando el tempo constantemente. Para remediar esta situación, estude las partes a tempo con metrónomo, luego lo apagaba cuando venían partes agógicas y lo encendía inmediatamente después cuando debía recuperar el tempo primo. Repetí esta dinámica varias veces hasta que estuve segura que podría replicarla sin ayuda del metrónomo. En cuanto a las respiraciones, el mayor problema se presentó a la hora de

ensayar con el pianista. Debido a que la pieza fue compleja de ensamblar, me di cuenta que el inconveniente a la hora de terminar e iniciar las frases provenía de la ansiedad que nos producía intentar permanecer juntos, por causa de esto, las respiraciones eran muy cortas y la pieza no tenía verdaderos puntos de descanso. Fuimos capaces de atacar este problema solo después de que estuvimos más seguros tocando juntos. La seguridad y el entendimiento de lo que la otra persona estaba tocando, nos dio la capacidad de mirarnos más y tomar la misma respiración antes de dar inicio a las nuevas secciones. El cambio que esto produjo en la musicalidad de la pieza fue sin duda notable, ya que dejó de lado la incertidumbre y le aportó una sensación de madurez al sonido en general.

Concerto en Re mayor (I, II, III mov.)

Johann Baptist Vanhal

I mov. Allegro Moderato

Dificultades Técnicas

- Velocidad: este primer movimiento es presentado en una velocidad media de 110 bpm, esto lo vuelve especialmente complicado cuando pasa por sus diversos pasajes con semicorcheas. El llevar este movimiento a la velocidad mencionada incrementa su nivel de complejidad exponencialmente a lo largo de todo el movimiento, sin embargo, algunos pasajes sobresalen con respecto a su complejidad sobre otros. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar a partir del cc. 77 hasta el 83, todo este pasaje combina saltos y diversos cambios de posiciones que quizá no generarían tantos problemas si se llevara más lento. Otro de estos ejemplos lo podemos encontrar desde el cc. 117 hasta el 125, esta frase alcanza un último punto climático antes de la cadenza del primer movimiento. La velocidad en las semicorcheas, es sin duda alguna una de las herramientas que utiliza el compositor para generar inquietud en la audiencia antes de la resolución final.

En el momento que supe que este sería el concierto que tocaría en mi recital, el primer movimiento me intimidó especialmente por el tempo. Trabajé por mucho tiempo los pasajes que se volvían especialmente complejos a la hora de subirles la velocidad, con ayuda de mi profesor buscamos las digitaciones más apropiadas y utilice la repetición lenta de estos pasajes como mi mayor aliado de aprendizaje. Incluso así, fui víctima de la frustración al darme cuenta que todo el trabajo se caía después que pasaba la marca de los 95 bpm. En diversas conversaciones con mi profesor, él me ayudó a entender que no debía ser necesariamente tan rápido, ya que la pieza puede mantener su característico sonido y estilo incluso si se toca un poco más lento. Bajar el tempo y pensarlo con más calma fue una de las mejores decisiones con respecto a este movimiento y para lograrlo, tuve que dejar de lado mi orgullo y la insana comparación con otros músicos, este sutil cambio en mi forma de pensar impactó en gran manera el resultado final.

- Ligaduras y arcadas: la partitura tiene escrita varias indicaciones de arcadas y ligaduras, muchas de las cuales fueron añadidas posteriormente por los editores de las diferentes versiones. Como norma general, los músicos intentan respetar todas estas indicaciones, sin embargo, a veces pueden ser contraproducentes al momento de tocar. Un buen ejemplo de este tipo de indicaciones inconvenientes, aparece en la entrada del contrabajo justo después de la introducción del piano en el cc. 21; este compás tiene escrito dos arcos arriba en negras los cuales resultan muy innecesarios. En el compás siguiente, el editor separó la primera semicorchea de un grupo de cuatro y unió las tres siguientes con una ligadura cuando claramente lo más natural es ligarlas todas. Este tipo de situaciones se encuentran múltiples veces a lo largo de todo el movimiento, resultando así, en arcadas antinaturales o ligaduras inadecuadas.

Los primeros días de estudio con este movimiento, me di cuenta que muchas de las indicaciones que estaban escritas no terminaban de hacer sentido en cuanto a la musicalidad. Fue mi profesor el que me enseñó que se podían cambiar algunas de estas indicaciones y me ayudó a buscar arcadas útiles. Después de implementar dichos cambios fue mucho más fácil entender la direccionalidad de las frases.

Dificultades Interpretativas

- Fraseo, sonido y color: este concierto fue escrito alrededor de 1773, debido a esto, tiene características de mediados del periodo clásico muy marcadas. El sonido debe ser ligero, casi gracioso, con aire y desenfadado. El fraseo debe ser muy preciso, el comienzo de las frases debe ser animado, casi vigoroso, sin embargo, los finales deben ser sutiles y sin golpear. El color de este movimiento es más bien brillante y juguetón, nunca oscuro, nunca pesado, siempre hacia adelante.

Me tomó mucho tiempo encontrar todas estas características en mi forma de tocar, debido a que son todo lo contrario a lo que mi sonido suele ser. El primer paso que tomé en pos de construir una sonoridad más cercana al estilo, fue escuchar muchas grabaciones para entender qué peculiaridades representaban el sonido clásico. Luego de escuchar las grabaciones, tocaba

imitando a estos intérpretes con la finalidad de familiarizarme con ese sonido y fraseo viniendo de mi misma. Después de que pude recrear todas estas costumbres clásicas, logré mezclarlo con mis propias preferencias. Fue un periodo bastante largo que involucró mucha autoevaluación y escucha activa.

- Cadenza: como regla general, las cadenzas existen con la intención de mostrar la destreza de los instrumentistas, en este sentido, la cadenza del primer movimiento definitivamente no escapa de esta realidad. Esta cadencia comienza con el tema principal del movimiento, hacer que suene diferente a todas las veces que se repitió con anterioridad, requiere de mucha intencionalidad. La cadenza también presenta muchas dificultades técnicas, como las doble cuerdas que comienzan en el cc. 152 o las semicorcheas después del cc. 156, sin embargo, lo que verdaderamente representa un reto, es decidir y diseñar el fraseo que tendrá.

Esta fue quizás, la parte más divertida de todo el proceso de aprendizaje del primer movimiento, incluso así, no fue para nada sencilla. Decidí hacer toda la cadenza mucho más cantabile y un poco más legato, de esta manera sería más obvio el contraste y también el cambio entre secciones sería más aparente. Mi profesor respeto en gran manera mi libertad creativa para la cadenza, sin embargo me dio mucha retroalimentación con respecto a como hacer que ciertos pasajes sonaran más dentro del estilo.

II mov. Adagio

Dificultades Técnicas

- Posición de pulgar y cambios de posición: casi la totalidad de este movimiento se desarrolla en posición de pulgar, en general toda esta área del diapasón del contrabajo se asocia con mayor dificultad a la hora de tocar. A pesar de que este movimiento es más lento y el carácter del mismo es totalmente diferente, las características básicas del estilo no cambian. El sonido debe ser muy transparente y la única forma de alcanzarlo es mediante cambios de posición impecables que no manchen el sonido.

Para mi, la posición de pulgar por largos periodos de tiempo puede ser muy agotadora, así que uno de los primeros problemas que tuve que enfrentar fue el de encontrar el tiempo adecuado para que el adagio sonata lento y con aire, pero que no fuese tan lento que terminara por fatigar mi hombro y brazo. Para poder estudiar sin lastimarme, dividí mis sesiones de estudios en periodos de tiempo muy cortos y cronometrados. Aprovechaba cada una de las sesiones para estudiar cambios de posiciones en los que me sentía insegura de forma lenta, gracias a esto me di cuenta que mientras más lento estudiaba los pasajes, más rápido los entendía y memorizaba. Esta practica me ahorró mucho tiempo porque evito que repitiera las mismas cosas una y otra vez.

Dificultades Interpretativas

- Contacto del arco y fraseo: el carácter de este segundo movimiento es más cantabile, dulce y anhelante, sin embargo, eso no es equivalente a pesadez o oscuridad. Hacer que el contacto del arco con la cuerda siga siendo aireado, claro y ligero en un movimiento lento es sin duda una tarea muy difícil. Tuve que luchar contra todos mis instintos en este segundo movimiento. Me fue muy difícil concebir en mi mente el carácter correcto del movimiento, en mi cabeza sonaba más pesante y doloroso, en fin, muy diferente a la realidad. Después de ver muchas veces a mi profesor tocarlo y tratar de tomar notas mentales de sus movimientos, sus fraseos, sus ademanes, sus ataques de mano izquierda y contacto del arco, fue que pude realmente entender lo que Vanhal quiso expresar. Así como en el movimiento anterior, empecé imitando a mi profesor, tratando de que las características del sonido fueran lo más parecidas. El contacto de arco tuve que verlo desde un punto de vista muy técnico para poder resolver los problemas que me estaba generando, después de eso, fue que pude utilizarlo como mi herramienta principal en el fraseo de este movimiento.

III mov. Allegro

Dificultades Técnicas

- Saltos y cambios de posición: el tercer movimiento está lleno de cambios bruscos y amplios cambios de posición, combinados con la velocidad del mismo, es naturalmente complejo. El primer gran salto se encuentra en el cc. 35, la dificultad de este salto en particular es que no solo se debe hacer un cambio grande de octava, sino que es necesario preparar la mano inmediatamente para hacer los arpegios que le siguen. Otro ejemplo de esto se puede ver en el cc. 216, en este se encuentra un salto de dos octavas que conecta el registro grave y agudo en corcheas.

Personalmente, trabajé estas dificultades con desplazamientos muy lentos entre la nota de partida y la nota de llegada cuidando la afinación. Posteriormente, aumenté el tempo de manera progresiva con el metrónomo para hacerlo gradualmente más rápido. Todo este proceso lo repetí múltiples veces hasta que estuve conforme con el resultado y la afinación estuvo lo más limpia posible.

- Arpegios y doble cuerdas: en este movimiento tiene mucha preponderancia melódica los arpegios y las terceras, formando así gran parte del mismo. Cuando una pieza tiene algo tan reconocible como un arpeggio, la afinación queda especialmente expuesta porque el público puede reconocer los intervalos con mayor facilidad, esto requiere que la afinación de las notas sea muy precisa y que las digitaciones favorezcan y faciliten su ejecución. Algunos de los arpeggios utilizados en este movimiento se pueden encontrar en los cc. 35-36, del 39-40, del 95-98, etc. Con respecto a las dobles cuerdas, la construcción y registro del contrabajo dificulta afinar y ejecutar las notas simultáneas. El pasaje de doble cuerdas de este movimiento comienza en el cc. 225 hasta el 231, las mismas van de la mano con un pedal en “do” y posteriormente en “sol” que incomodan aún más la digitación. He aprendido que algo positivo acerca de los arpeggios, es que una vez que se encuentran y se memorizan las digitaciones adecuadas, pierden el factor de miedo que le genera a los músicos. En mi caso, estudié las digitaciones

de la mano izquierda en bloque e intenté eliminar la mayor cantidad de movimiento posible para beneficio de la afinación. A fin de generar la posición correcta de la mano, primero busqué todas las notas de los arpeggios en el diapasón y luego pensé en una posición que me permitiese mantener la mano en un solo lugar. Posteriormente, intenté conectar la entrada a esta posición desde el pasaje anterior, así como la transición desde la posición del arpeggio a la frase subsecuente, si ambos cambios eran posibles, entonces sabía con certeza que era una digitación funcional. El proceso con las dobles cuerdas es, sorprendentemente, bastante similar. Primero busco las notas en el diapasón para posteriormente intentar diversas posibilidades de digitación que combinadas con el pedal, sean lo más fáciles posibles. Las dobles cuerdas es otra de las cosas que puede generar bastante fatiga muscular para los contrabajistas, así que dividí mis sesiones de estudio en temporalidades cortas para evitar lastimarme.

Dificultades Interpretativas

- Fraseo: la velocidad de este movimiento junto con todas las dificultades técnicas, puede generar que la musicalidad y el fraseo pasen a un segundo plano. Aunque es verdad que este movimiento no carece de direccionalidad en cuanto a sus melodías, si es cierto que se puede volver un tanto tedioso si el oyente no logra percibir cambios dinámicos y fraseos.

Cuando empecé a estudiar este movimiento, había tantas cosas técnicas que tomar en cuenta para que al menos lo más fundamental sonara bien, que me olvidé por completo del factor musical. Después que logré hacer las cosas técnicas sin pensarlo tanto, de repente me di cuenta que todo el movimiento sonaba increíblemente aburrido. No caí en cuenta inmediatamente de que esto estaba sucediendo porque todo estaba muy plano y no había ni un vestigio de fraseo, todo sonaba mecánico. Un día antes de tocar me puse a solfear la melodía y automáticamente comencé a frasear, luego, cuando llegó el momento de tocar fue que note que la gran diferencia entre una cosa y otra era la falta de fraseo. A partir de ese momento, solfeaba los pasajes exactamente como me los imaginaba y luego los replicaba con el contrabajo, claro que fue un proceso lento y de mucha repetición.

Conclusión

A lo largo de este trabajo, se ha examinado un conjunto diverso y representativo de obras para contrabajo que ilustran la evolución del repertorio desde el período clásico, hasta las manifestaciones más recientes de la música erudita con vestigios folklóricos panameños. Cada pieza seleccionada no solo ofrece un desafío técnico al intérprete, sino que también refleja las tendencias estilísticas y las influencias culturales de cada época.

Este recorrido histórico no solo demuestra la versatilidad del contrabajo como instrumento solista, sino que también subraya su capacidad para adaptarse a las innovaciones musicales a lo largo del tiempo. El aporte de compositores modernos reafirma la relevancia del contrabajo en el contexto de la música erudita actual y la evolución que ha tenido desde el inicio de su historia.

El estudio de estas obras permite apreciar el avance técnico y expresivo del contrabajo, al tiempo que invita a los intérpretes a explorar y contribuir al desarrollo continuo del repertorio. A través de la investigación y el análisis presentados, este trabajo busca no solo resaltar la importancia de estas obras en la historia del contrabajo, sino también inspirar futuras exploraciones musicales que sigan ampliando los horizontes del instrumento.

Bibliografía

- Caplin W. (1998). Classical Form. Oxford, Inglaterra. Oxford University Press.
- Viennese Tuning. (2011). The Double Bass Blog. Vito Liuzzi.
<https://liuzzivito.blogspot.com/2011/12/viennese-tuning.html>
- Punto Panameño. (s.f.). Wikiwand.
https://www.wikiwand.com/es/Punto_paname%C3%B1o
- Vilmos Montag - Sonata in E minor for double bass & piano. (2015). Facebook. David Heyes.
https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1758893524336965.1073741898.1504997379726582&type=3&paipv=0&eav=AfZF9w535PIg59ACdufcl1PrsOaLuqW33BmTq88G6eLs58WYlwdWXiAnNwmFuwj--VA&_rdr
- Vanhal's Concerto for Double Bass and Orchestra. (2015) The Double Bass Blog. David Eyes.
<https://liuzzivito.blogspot.com/2015/05/vanhals-concerto-for-double-bass-and.html>
- Glière. (s.f). Historia de la Sinfonía. Francesc Serracanta.
<https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-rusia/los-compositores-mas-notables-1/gliere/#:~:text=Otra%20de%20las%20obras%20m%C3%A1s,y%20piano%2C%20publicada%20en%201905.>
- Biografía de Sergei Koussevitzky. (2004). Biografías y Vidas. Tomás Fernández y Elena Tamaro.
<https://www.britannica.com/biography/Serge-Koussevitzky>