



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CIUDAD JUÁREZ

El Contrabajo en el Periodo Clásico y Romántico:

**Análisis de las Diferencias Interpretativas Entre la Escuela Italiana y
Vienesa.**



Angel Alexis Curiel Contreras

Matricula: 145777

Seminario de titulación

Proyecto de investigación

Director de investigación:

Mtro. Dani iglesias

Lectores:

Mtra. Claudia Luna

Mtro. Hiram Rodríguez

Lic. Iván López

Índice

1.Introducción	3
2.Justificación	3
3.Antecedentes	3
4.Desarrollo	6
4.1El Contrabajo	6
4.2 Violone	6
4.3 El estilo clásico vienés	7
El concierto perdido de F. J. Haydn	7
La <i>Scordatura</i>	8
4.4 El estilo clásico italiano.....	8
Los primeros conciertos	8
Afinación italiana.....	9
4.5 Características del estilo clásico vienés.....	9
4.6 Características del estilo clásico italiano.....	18
4.7 Los compositores de la escuela vienesa.....	34
4.8 Los compositores de la escuela italiana	35
4.9 Influencias en la música vienesa en el contrabajo	37
4.10 Interpretación del clásico vienés.....	40
4.11 Interpretación de la música italiana en el clasicismo.....	41
5.Conclusión	42
Bibliografía	44

1. Introducción

El Contrabajo ha sido un instrumento que ha sufrido múltiples cambios a lo largo de su existencia y aunque a simple vista pudiese parecer que el contrabajo no tiene mayores diferencias con respecto a el violín, la viola y el chelo, exceptuando el tamaño, resulta que su origen y evolución es un poco diferente a la de estos instrumentos. También veremos los cambios que ha experimentado la manera en cómo los compositores pensaban y escribían música para este instrumento, y no solo eso, observaremos a su vez los cambios que han sufrido los manuscritos y compararemos con ediciones modernas de los mismos; hablaremos y analizaremos algunas obras de origen vienés y otras de origen italiano ya que estas escuelas son de las más importantes en lo que a música de contrabajo respecta.

2. Justificación

Es importante para los intérpretes conocer las cuestiones históricas del instrumento y de las obras que se están interpretando. El contrabajo que conocemos hoy en día no es el mismo que el de hace 3 siglos, así como tampoco las cuerdas que usamos son del mismo material, la afinación ha cambiado y hay muchos factores que debemos tener en cuenta a la hora de interpretar repertorio de diferentes periodos, al igual que de diferentes compositores y también de la nacionalidad de estos.

3. Antecedentes

El siglo XVI el denominado, Siglo de las Colonias, en este, España y Portugal exploran el nuevo y mundo y lo conquistan, se crea la teoría heliocéntrica y también en este siglo se compone la primera ópera 'Eurídice' por el compositor Jacopo Peri.

En este siglo se empieza a distinguir entre dos grandes familias de cuerda, la familia de las Violas *da Braccio* y la familia de las Violas *da Gamba*. Ambas familias eran de cuerda frotada y sus diferencias las siguientes; el fondo de los instrumentos de la familia de la Viola *da Gamba* era plano, en el diapasón tenían de 5 a 7 trastes, tenían los hombros caídos, sus esquinas no eran tan puntiagudas y poseían de 6 a 5 cuerdas afinadas por cuartas y terceras. En la familia de la Viola *da Braccio* el fondo es curvo, su diapasón es liso,

tienen hombros redondos, tienen las esquinas más puntiagudas, tienen 4 cuerdas afinadas por quintas. Otra diferencia es la técnica, los instrumentos *da Braccio* se tocan sosteniéndolos en el brazo y los instrumentos *da Gamba* se sostienen con las piernas para poder tocarlos.



Figura 1: Six-string viol from Harmonie Universelle (Paris, 1636) by Marin Mersenne.

Recuperado de: <https://caslabs.case.edu/medren/baroque-instruments/viola-da-gamba-baroque/>

En la figura 1 tenemos una Viola *da Gamba* podemos observar que el arco moderno es muy diferente al arco que se usaba en siglos pasados, también podemos ver que los orificios de fa son de do, este cambio no es un estándar, pero si era común ver los orificios con forma de do.



Figura 2: Lely, P.(1640-50). *Violone or Baixo viola da gamba*.

Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Violone_PeterLely1649DutEng.jpg

En esta pintura de un hombre tocando un *violone* de Peter Lely, podemos apreciar que este instrumento ya es muy parecido a un contrabajo moderno, pero a una escala más pequeña, en su mano derecha también se puede apreciar que la técnica para sostener el arco era con la palma hacia arriba como todos los instrumentos da gamba de la época, técnica que evolucionaría hasta llegar a la técnica del arco alemán. había dos tipos de *scordatura* para *violone* una en sol y otra en re.



NATIONAL GALLERIES SCOTLAND

Dominico Dragonetti, 1763 - 1846, Robert Lindley, 1776 - 1855 and perhaps Charles Lucas [Group 84], 1843,...

Creative Commons - CC by NC

Figura 3, Recuperado de: <https://www.daviddalymusic.net/dragonetti>

En la figura 3 tenemos al virtuoso y compositor italiano *Domenico Dragonetti* (1763-1846), podemos observar un contrabajo podría decirse idéntico a un contrabajo moderno, con la excepción de su gran tamaño, los contrabajos en esta época dorada de la música italiana eran sumamente grandes, para que estos pudiesen proyectar mejor el sonido, debido a que las cuerdas de tripa sin entorchar no eran lo suficientemente resonantes. También se puede apreciar que el contrabajo tenía solamente tres cuerdas, en esta época los contrabajos italianos eran de tres cuerdas las cuales eran afinadas por cuartas. Se cree que la afinación por cuartas de los contrabajos se debe a cuestiones de herencia por parte de la familia de las violas da gamba. Ahora si ponemos atención a su arco, este es bastante parecido a los arcos de la familia de las violas da gamba, el agarre de este también es con la palma hacia arriba.

El contrabajo tiene características híbridas de las dos familias de cuerdas, se alcanza a apreciar esquinas de gamba, orificios de fa, hombros caídos y también parece ser que el instrumento ya posee el mecanismo de afinación moderno cuya invención es atribuida a Carl Ludwig Bachmann en 1778. (Carse, 1964)

4. Desarrollo

4.1 El Contrabajo

Instrumento de cuerda frotada, el más grave de la familia de cuerdas dentro de la orquesta, actualmente tiene cuatro cuerdas (en ocasiones cinco), afinadas por cuartas, su registro empieza regularmente en el Mi 1 aunque algunos contrabajos como los de cinco cuerdas o los contrabajos con extensión pueden llegar a un Do 1 o incluso un Si 0, regularmente tiene 4 octavas de registro. Es un instrumento que ha evolucionado demasiado, pasando por múltiples afinaciones, número de cuerdas, mecanismos de afinación, también la manera en cómo se escribe música para el instrumento.

4.2 Violone

El término *violone* indica una voz contrabajo de la familia de las violas. El *violone* también es el antecedente directo del contrabajo, aunque se desarrollaron de manera paralela durante el periodo clásico.

El *violone* poseía características físicas muy similares a las de un contrabajo, siendo las diferencias las siguientes; poseía 5 cuerdas, afinadas de la más grave a la más aguda de esta manera Fa, La, Re, Fa#, La, tenía algunos trastes, aproximadamente 5 o 7 en la mayoría de los casos, se tocaba con un arco parecido a lo que actualmente llamamos arco alemán.

La palabra *violone* se conoce desde 1520 (Libin, 2014). Fue ampliamente usado en Viena, fue en el siglo XVIII cuando se empieza a escribir para el *violone* como instrumento solista.

El repertorio de *violone* se ha adaptado para contrabajo. Estos dos instrumentos tienen una gran similitud, y el repertorio generalmente se puede adaptar fácilmente, aunque en algunas ocasiones la música no resulta tan fácil de adaptarse.

Hacia el siglo XVII en los scores no era muy común que se especificara de manera concreta que instrumentos se emplearían en las obras musicales, y las indicaciones para los instrumentos graves podrían llegar a ser incluso más ambiguas ya que solo se escribía un pentagrama de bajo continuo. (Carse, 1964).

Se sabe que durante el siglo XVIII la parte del contrabajo o en este caso del *violone* era en realidad la parte de chelo, pero tocada una octava abajo, si la parte llegaba a ser muy complicada para interpretar, el violonista podía decidir cambiar las notas a su conveniencia. A mediados del siglo XVIII, se empezó a emancipar la parte del contrabajo a la del chelo.

4.3 El estilo clásico vienés

El concierto perdido de F. J. Haydn

El compositor *Franz Joseph Haydn* escribió el primer concierto para *violone*

aproximadamente en el año 1763, se cree que lo estrenó el segundo fagotista de la orquesta que manejaba Haydn, *Johann Georg Schwenda*, al cual se menciona en la biografía de Haydn como el otro fagotista y también violonista (Howard, 1978).

La *Scordatura*

Antes de entrar en materia hablaremos brevemente de la *scordatura*.

Scordatura es un término italiano, proviene de *Scordare* que significa; estar fuera de la afinación, el término surgió en el siglo XVI. La *scordatura* fue ampliamente usada sobre todo en la música para laúd, y se usaba para diferentes propósitos tales como: extender el rango del instrumento, facilitar ciertos acordes, facilitar pasajes difíciles, y también para cambiar el timbre del instrumento (Apel, 1969). La *scordatura* en el contrabajo ya se usaba en esta época, y aun en la actualidad se sigue usando, lo cual crea un grave problema a la hora interpretar una partitura.

Los conciertos para *violone* de *Dittersdorf* fueron de suma importancia, estos conciertos fueron de los primeros en el que el *violone* o contrabajo tuvo un papel protagónico en la música y estos tuvieron grandes repercusiones ya que empezó a producirse mucha música para este instrumento.

Como ya había mencionado antes, la afinación del *Violone* vienés es diferente a del contrabajo moderno, siendo su afinación; La, Fa#, Re, La, Fa, de su cuerda más aguda a la más grave, pero cuando el *violone* tiene un papel protagónico, se hace uso de la *scordatura* subiendo todas las notas un semitono siendo la nueva afinación esta; Sib, Sol, Mib, Sib, Solb, de esta manera favorecían la tonalidad de Mib. El instrumento tendría un sonido más brillante, y sobresaldría más fácil, pero también al aumentar la tensión de las cuerdas, el instrumento tendría una mejor proyección del sonido.

4.4 El estilo clásico italiano

Los primeros conciertos

Quizá uno de los contrabajistas más reconocidos en la historia de la música occidental es el compositor italiano *Domenico Dragonetti*, pero él no fue el único que compuso música para el contrabajo. Sus colegas *Giovanni Battista Cimador*, y *Antonio Capuzzi* también escribieron conciertos para el contrabajo y aunque son compositores que fueron casi olvidados, actualmente son recordados por sus conciertos para contrabajo, se cree que el concierto para contrabajo de *Cimador* como el de *Capuzzi* fueron compuestos para *Dragonetti*. Ambos conciertos son interpretados actualmente, se consideran conciertos para estudiante, debido a que no presentan demasiada exigencia técnica, los dos conciertos están

escritos mayormente en el registro medio del instrumento, llegando a registro de clave de do o de sol, por un periodo corto de tiempo.

Afinación italiana

El contrabajo italiano tenía una afinación más parecida a la que usamos hoy en día, con la diferencia de que en Italia usaban contrabajos de tres cuerdas, siendo su afinación de la cuerda mas aguda a la mas grave; Sol, Re, La, en algunas ocasiones se hacía uso de la *scordatura*, pero regularmente subían un tono todas las cuerdas. También se cree que en algunas obras musicales como lo es *une larme* del compositor italiano *Gioachino Rossini*, se hacía uso de la afinación francesa. La afinación francesa consistía en afinación por quintas, el contrabajo se afinaba exactamente con las mismas notas que el chelo, pero una octava por debajo.

4.5 Características del estilo clásico vienés

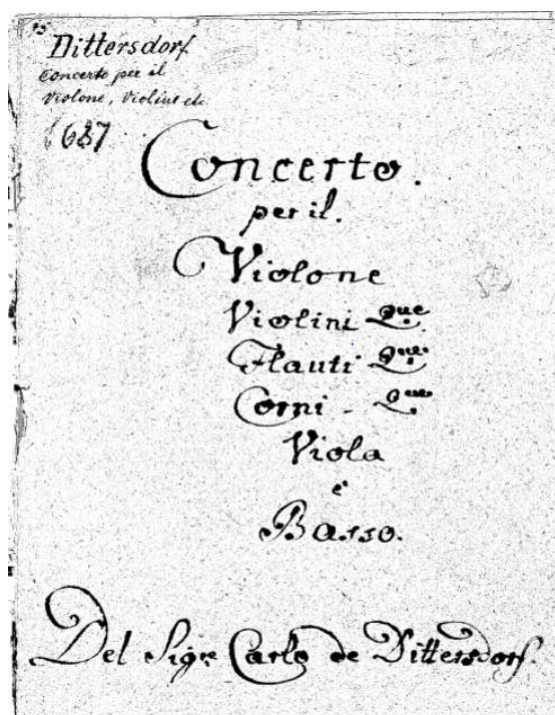


Figura 5: portada del concierto para violone de K. Dittersdorf.

Recuperado de: https://imslp.org/wiki/File:PMLP571692-MUS_1687.PDF

Podemos observar que está escrito “*Concerto per il Violone*”, en realidad este concierto fue escrito originalmente para *violone*, esta portada es de su primer concierto para contrabajo (Krebs 171). La parte del contrabajo o *violone*, está escrita en la tonalidad de Re, pero la

parte de los demás instrumentos está escrita en Mi b, esto nos indica que el *violone* tenía que usar *scordatura*, y subir todas las cuerdas un semitono, lo cual convierte al *violone* solista un instrumento transpositor.



Figura 6: Inicio del solo de violone del concierto no. 2 de Dittersdorf

Una de las características más importantes del estilo clásico en Viena en lo que al *violone* respecta es el amplio uso de arpeggios o pasajes virtuosos de terceras.

Aquí tenemos algunos ejemplos de eso:

En el desarrollo del mismo concierto hay un corte de 11 compases que en versiones actuales como la de Franz Tischer-Zeitz los compases se eliminan debido a su dificultad técnica. Esto lo podremos observar en las figuras 7 y 8. Es un pasaje técnico bastante virtuoso, incluso en afinación vienesa es complicado de ejecutar. En afinación estándar moderna se podría decir que es casi imposible, se tienen que realizar numerosos cambios de posición o cruces de cuerda bastante incómodos.



Figura 7: imagen comparativa



Copyright 1938 by B. Schott's Söhne, Mainz



Figura 8: imagen comparativa

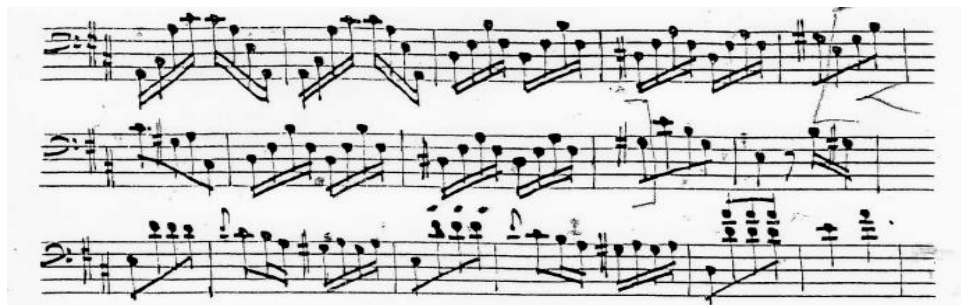


Figura 9: pasajes de terceras en el 3er mov. del concierto no.2 de Dittersdorf



Figura 10: parte con recorte del mismo pasaje de la figura 9

Hacia el compás 69 hay un corte de 4 compases. Este pasaje del tercer movimiento del segundo concierto para *violone* de *Dittersdorf* no es tan complicado de ejecutar, por lo que no queda muy claro el porque del corte en la versión de Franz Tischer-Zeitz.

Después en el compás 83 existe en el manuscrito una línea marcada como las que se usan para el *flageolet* pero sin especificación alguna. Esto lo podremos apreciar en la figura 24.



Figura 11: Pasaje de triadas en el concierto de Dittersdorf

El *flageolet* es un instrumento bastante antiguo parecido a la flauta de pico, quizá no existen muchos registros textuales del instrumento, pero debido a la gran cantidad de ejemplares conservados se supone que fue un instrumento muy popular (Varela de Vega, 2019).

En las partituras de contrabajo de este periodo es común la notación de *flag*, o *flasch*, haciendo referencia al *flageolet* indicación que se interpreta tocando las notas con armónicos.

El uso del *flageolet* es otra característica muy importante del estilo clásico vienés y aunque también se usa en otros estilos y otros periodos, no se emplea de la misma manera. Como podremos observar en la figura 12, es común en el estilo clásico vienés el empleo del *flageolet* para la ejecución de fanfarrias o pasajes virtuosos de triadas.

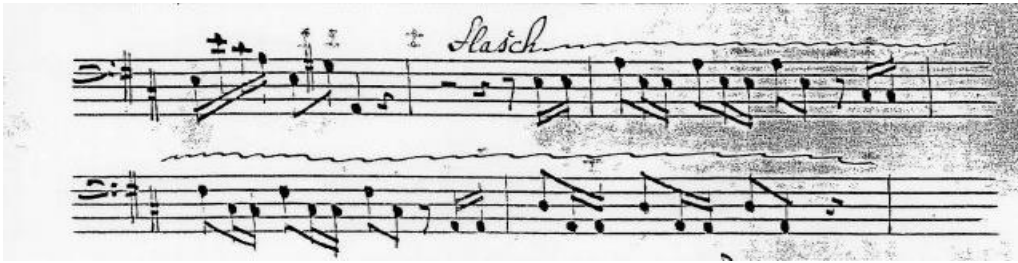


Figura 12: indicación de flageolet

La figura 12 es un pasaje del 2do concierto para violone de *Dittersdorf* y el mismo recurso lo usa un par de veces mas en el concierto, también encontraremos uso similar del *flageolet* en el 1er concierto de violone de *Dittersdorf*.

También tenemos pasajes similares en la obra de J. B. *Vanhal*:



Figura 13: Extracto del concierto para violone De J. B. *Vanhal*.

En esta sección de la figura 13 tenemos uno de los grandes estereotipos de la época, los pasajes virtuosos de terceras. Podemos observar que se están reiterando los arpeggios de La y Re, ambos pueden ser ejecutados con armónicos en el instrumento, y ambos pueden ejecutarse con cejilla, en realidad lo complicado de estos pasajes no reside en la mano izquierda, si no en la mano derecha, debido a los cruces de cuerdas.

Cabe destacar que en la partitura no se indica textualmente el uso del *flageolet* pero se asume que el pasaje debe ser interpretado así, dado a la naturaleza de la afinación vienesa. Sin embargo, la partitura nos pide algo imposible de realizar, ya que la línea que esta arriba de los pentagramas es de octava, y si se tiene en cuenta que el *violone* está leyendo clave sol, el registro es sumamente agudo. Para el contrabajo o para el *violone* es un registro imposible de alcanzar.

Un dato curioso de la grafía musical para contrabajo de esta época en Viena es que algunas partes estaban escritas en clave de sol, y a veces incluso con anotaciones de octava, siendo los pasajes en otra octava más aguda aún, se escribía dos o una octava arriba del tono real, y esto era recurrente también en compositores como *Dittersdorf, Hoffmeister, Pichl, Zimmerman, Sperger* etc. De esta manera escrita dos octavas más aguda del tono real, es como está escrita *Per questa bella mano de Mozart*. (Liuzzi, The Double Bass Blog - "il contrabasso", 2014).

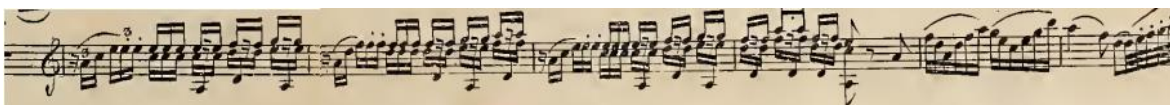


Figura 14: *per questa bella mano*, W. A. Mozart

Recuperado de:

[https://imslp.org/wiki/Per_questa_bella_mano,_K.612_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Per_questa_bella_mano,_K.612_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus))

En la figura 14 estamos viendo las primeras notas que toca el contrabajo, su primera entrada, tenemos una explotación, del recurso de las cuerdas dobles, arpeggios y escalas. De no ser por la afinación vienesa, este pasaje realmente sería imposible de tocar en el contrabajo. Se sabe que el virtuoso del contrabajo *Giovanni Bottesini* interpreto esta obra entre el 1870-1880, hizo su propia partitura en do y toco la obra dos octavas por debajo de lo que estaba escrita la música, también usó una afinación alternativa, en la cual afinó las dos primeras cuerdas con afinación de solista, y su última cuerda con afinación estándar, lo que daba una afinación de La, Mi, La de la cuerda mas aguda a la más grave. (Liuzzi, The Double Bass Blog - "il contrabasso", 2014).

Durante mucho tiempo existió la creencia de que esta composición no había sido escrita para contrabajo, debido a que parecía imposible que algún contrabajista pudiese llegar a tocar con tal virtuosismo.

Como había mencionado anteriormente, en el periodo clásico en Viena, la grafía musical en lo que al *Violone* respecta, existía la peculiaridad de que cuando el *Violone* empezaba su parte solista, automáticamente empezaba a escribirse en clave de sol su parte, aunque el registro fuese bajo.



Figura 15: *concierto no. 15 de J. M. Sperger*

Recuperado de:

[https://imslp.org/wiki/Double_Bass_Concerto_No.15_in_D_major_\(Sperger%2C_Johann_Matthias\)](https://imslp.org/wiki/Double_Bass_Concerto_No.15_in_D_major_(Sperger%2C_Johann_Matthias))

En la figura 15, podemos destacar que tal como mencioné previamente, la parte del solo está en clave de sol, entonces estamos leyendo una octava más aguda de lo usual. Pero eso

no es todo, si tenemos en cuenta que en la actualidad el contrabajo es un instrumento transpositor, cabe destacar que en la escritura musical el contrabajo ya lee una octava más aguda del tono real, lo que resulta que, en realidad la grafía musical que tenemos en esta obra del compositor J. M. *Sperger* suena dos octavas por debajo de lo que esta escrita.

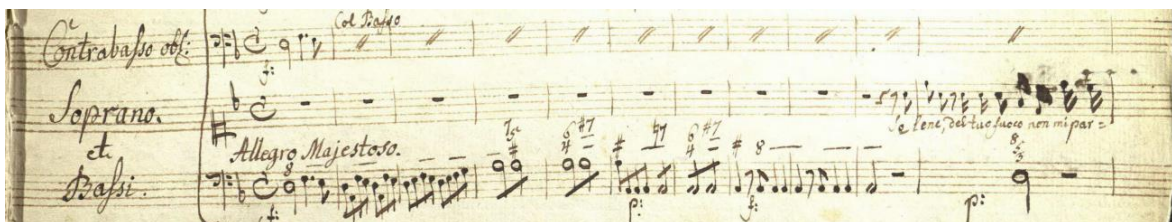


Figura 16: Parte del manuscrito de “Selene del tuo focco non mi parlar”

Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/A_trionfar_mi_chiama_\(Sperger%2C_Johann_Matthias\)](https://imslp.org/wiki/A_trionfar_mi_chiama_(Sperger%2C_Johann_Matthias))

El gran contrabajista y compositor J. M. *Sperger* compone el recitativo y aria, *Selene del tuo focco non mi parlar* y *a trionfar mi chiama*, es la primera obra compuesta para soprano y contrabajo solo, acompañados por orquesta.



Figura 17: primera entrada del contrabajo en” Selene del tuo focco non mi parlar”

En la figura 17 estamos observando una parte del aria, la primer entrada solista del contrabajo, tenemos una anotación de solo, antes de eso una clave de sol, y después una anotación de octava arriba, como es típico de *Sperger* después de ocho compases de su entrada volvemos a tener una clave de fa, eso porque la parte del contrabajo empieza a tener una parte de acompañamiento.



Figura 18: Pasaje con recursos típicos del clásico vienés en la obra de Sperger

Dentro de la obra también tenemos bajos de Alberti, pasajes de cuerdas dobles, y pasajes de cuerdas dobles con el uso de armónicos, como podemos apreciar en la figura 18. La afinación vienesa al tener terceras y cuartas en su *scordatura*, nos da una gran variedad de notas en armónicos, lo que *Sperger* explotó de una manera como no se había visto antes. Cabe destacar que dentro de su obra no hay anotaciones que indiquen el uso de armónicos, sin embargo, muchas de las ocasiones en las que suceden este tipo de pasajes, con el uso de la afinación vienesa resulta bastante lógico el empleo de armónicos en la ejecución, dado a la distancia entre notas, o simplemente por tradición, ya que en obras anteriores compuestas para *violone solo* se empezaba a extender el uso de los armónicos naturales del instrumento.

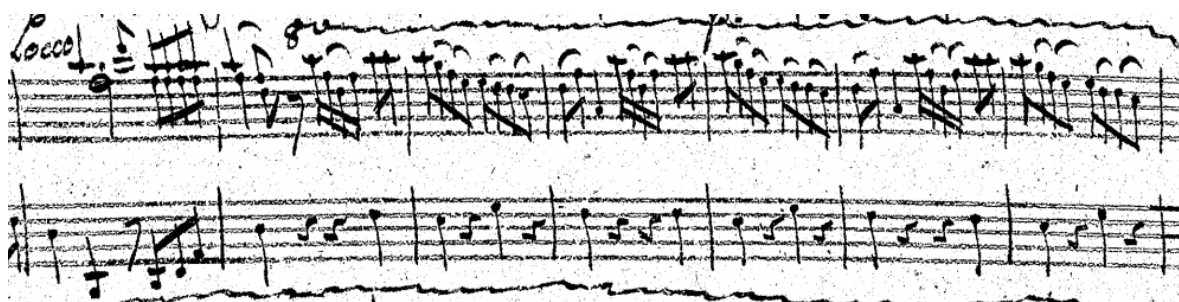


Figura 19: *Sonata en Si menor para chelo y violone de J. M. Sperger*

Recuperado de:

[https://imslp.org/wiki/Sonata_for_Cello_and_Double_Bass%2C_M.C_I:10_\(Sperger%2C_Johann_Matthias\)](https://imslp.org/wiki/Sonata_for_Cello_and_Double_Bass%2C_M.C_I:10_(Sperger%2C_Johann_Matthias))

En esta obra, aunque sonata, el chelo tiene una parte más bien de bajo continuo, tiene una dificultad que si es comparada con la del contrabajo es mucho más sencilla. En la figura 19 tenemos en el primer compás uso de cuerdas dobles para completar la armonía, después un arpeggio en semicorcheas (este se puede ejecutar con armónicos) seguido de una escala descendente y para concluir la frase el motivo se continúa reiterando una y otra vez.



Figura 20:

Concluyendo la parte 'A' de este primer movimiento de la sonata en si menor, tenemos una parte sumamente armónica y aunque sí hay una melodía en la voz inferior, la voz superior que toca el contrabajo logra un muy buen sustento armónico, tenemos más arpeggios, que también pueden ser ejecutados con armónicos y después más armónicos, pero ahora combinado con cuerdas dobles. Sin duda alguna, *Sperger* llevo el estilo del clásico vienes a otro nivel en sus obras.

4.6 Características del estilo clásico italiano



Figura 21: Portada del concierto para contrabajo de G. B. Cimador

Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Double_Bass_Concerto_\(Cimador%2C_Giambattista\)](https://imslp.org/wiki/Double_Bass_Concerto_(Cimador%2C_Giambattista))

En la figura 21 podemos observar que el concierto se titula *Concerto per contrabasso a tre corde* esta obra probablemente fue compuesta a principios del 1790, no existe registro de fecha del concierto, pero podemos saber que el concierto no fue compuesto antes de esta fecha debido a que el compositor firmó como Cimador, apellido que empezó a usar cuando se establece en Londres en 1791. (Liuzzi, The Double Bass Blog, 2015)

El concierto fue escrito pensando en un contrabajo de tres cuerdas, en afinación estándar moderna, de la más aguda a la más grave Sol, Re, La (probablemente). El primer movimiento tiene forma sonata, los movimientos segundo y tercero son verdaderamente breves, ambos movimientos juntos, segundo y tercero, tienen una duración muy parecida a la del primer movimiento.



Figura 22: *Entrada del contrabajo solo (concierto para contrabajo de Cimador).*

En el concierto veremos muchos pasajes de escalas, y observaremos poco uso del registro agudo del contrabajo, llegando a clave de do en pocas ocasiones y no durante tantos compases. Respecto a la grafía musical, el concierto está escrito en la octava correcta, o sea esta escrito una octava arriba de lo que se escucha.



Figura 23: *Pasajes de escalas en el concierto para contrabajo de Cimador*



Figura 24: *Pasajes de terceras dentro del concierto para contrabajo de Cimador*

Los primeros conciertos italianos para contrabajo tenían algunas características similares al estilo vienés, en la figura 24 podemos observar el final de la exposición del concierto.

Cimador escribe un pasaje de terceras con mucha similitud a lo que escribiría cualquier compositor vienés, sin embargo, es un pasaje relativamente fácil de ejecutar en afinación por cuartas, e igualmente es bastante cómodo.

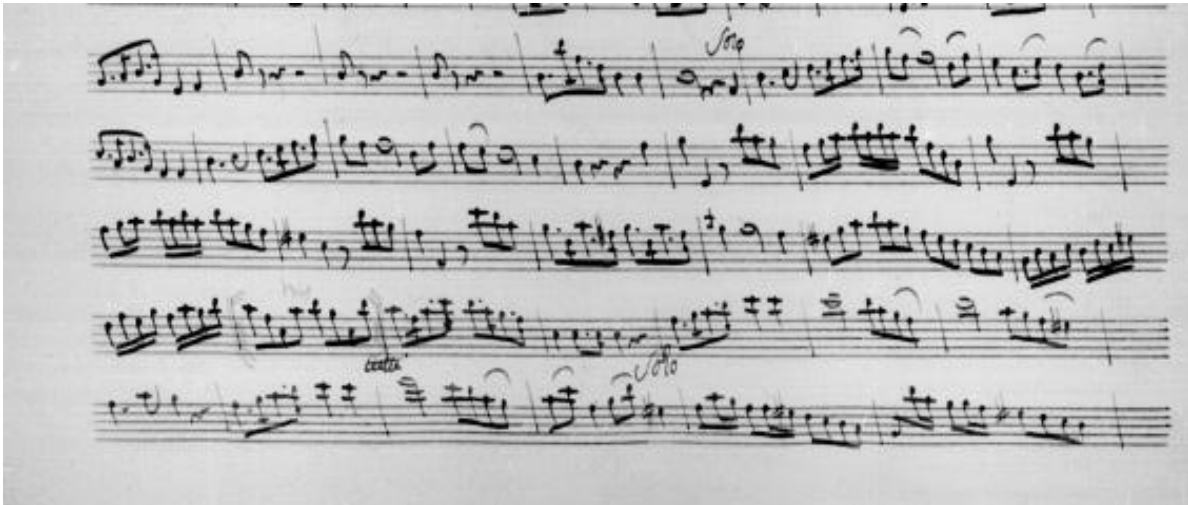


Figura 25: *Concierto para contrabajo de Capuzzi*

El concierto de *Capuzzi*, al igual que el de su camarada *Cimador* no cuenta con fecha en el manuscrito, por lo cual no se conoce la fecha exacta de composición, en la portada del concierto se menciona al contrabajo como *violone* el cual no era un término común en Italia para referirse al contrabajo.

Al igual que el concierto de *Cimador* el concierto escrito por *Capuzzi* no maneja una tesitura muy amplia, no alcanza un registro tan agudo, y esto será una constante por lo menos en las primeras composiciones italianas para contrabajo solo.



Figura 26: *1er vals de los 12 vales para contrabajo de D. Dragonetti*

Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/12_Waltzes_\(Dragonetti%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/12_Waltzes_(Dragonetti%2C_Domenico))

Domenico Dragonetti fue el contrabajista más influyente de su época, siendo un virtuoso en su instrumento y con una producción compositiva bastante extensa. En sus obras encontraremos pasajes vertiginosos, de escalas y arpeggios.

Dragonetti logra un balance entre el lirismo y el virtuosismo, pero al igual que los compositores italianos que mencionamos anteriormente no explota tanto las posiciones altas del contrabajo, pero sí lo utiliza en sus obras.



Figura 27: *extracto del vals no. 3 de Dragonetti*

La dificultad de interpretar a *Dragonetti* es la destreza que requiere, debido a sus pasajes rápidos y sus tempos *Vivace*.

Los 12 vales de *Dragonetti*, son obras muy técnicas por lo que regularmente se ejecutan también como estudios, pero no dejan de ser obras con sentido melódico. (Glockler, 2007)

Cuando interpretamos los vales de *Dragonetti* hay que tener en cuenta que *Dragonetti* tocaba un contrabajo de tres cuerdas, por lo que para mayor exactitud interpretativa lo ideal será tocar los vales y toda su obra sin emplear la cuarta cuerda.



Figura 28: *Extracto del dúo para chelo y contrabajo de Dragonetti*

Recuperado de

[https://imslp.org/wiki/Duet_for_Cello_and_Contrabass_\(Dragonetti%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Duet_for_Cello_and_Contrabass_(Dragonetti%2C_Domenico))

Dragonetti tiene muchas composiciones de música de cámara, de sus obras destaca su dueto para chelo y contrabajo, el primer movimiento un *Adagio* bastante lírico con dificultad bastante equitativa entre el chelo y el contrabajo, también busca equidad entre el protagonismo de ambos instrumentos.

Si comparamos las figuras de acompañamiento entre esta obra de *Dragonetti* con el dueto para chelo y contrabajo de *Sperger* notaremos que *Dragonetti* no explota las cuerdas dobles ni el uso de armónicos, no obstante, *Dragonetti* parece preferir el uso de terceras, arpeggios, aunque la obra no presenta mucho acompañamiento en la parte del contrabajo.



Figura 29: Extracto del 2do movimiento del dueto para chelo y contrabajo de *Dragonetti*

El segundo y último movimiento del dueto es un *rondo*, a diferencia de los compositores vieneses (exceptuando a J. M. *Sperger*) notemos que *Dragonetti* recurre mucho al uso de la suspensión, recurso armónico y melódico en el que una nota del acorde anterior se alarga y coexiste con el acorde siguiente, lo que crea tensión en la armonía, tensión que se resuelve moviendo la nota suspendida hacia abajo o arriba, para llegar a una nota que sea parte del acorde actual. Por lo dicho anteriormente cuando se interpretan obras de *Dragonetti* habrá que poner especial atención sobre todo a los finales de frase, y resolver las suspensiones siempre restando dinámica a la resolución de la suspensión.



Figura 30: Extracto del 2do movimiento del dueto para chelo y contrabajo de Dragonetti

Dragonetti compuso esta obra y la gran mayoría de su producción para ser interpretadas por el mismo, por lo que siempre veremos pasajes virtuosos en sus obras musicales.



Figura 31: Coda del dueto para chelo y contrabajo de Dragonetti

Solamente en la coda del segundo movimiento, tenemos un pasaje de terceras y una escala que sube más allá de la tercera octava del contrabajo. Lo que parece indicar que *Dragonetti* solo usaba la tercera octava del contrabajo en los clímax de sus obras.

Esto también lo podemos apreciar en su Quinteto para cuerdas no. 11, obra que consta de dos movimientos, el primero un andante, y el segundo un rondo. El único momento en donde el contrabajo sube más allá de la tercera octava es casi al final de la obra.

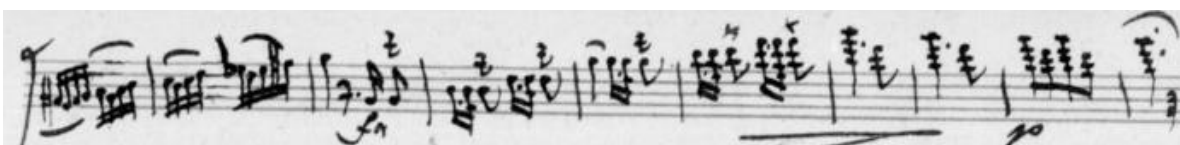


Figura 32: *Extracto del quinteto no. 11 de Dragonetti*

Recuperado de:

[https://imslp.org/wiki/Solos%2C_Quartets_\(or_Quintets\)_and_Concertos_with_Double_Bass_\(Dragonetti%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Solos%2C_Quartets_(or_Quintets)_and_Concertos_with_Double_Bass_(Dragonetti%2C_Domenico))

En cuestión de grafía musical cabe destacar que la colección entera de los quintetos de *Dragonetti*, (colección de 20 quintetos para cuerda, y 6 conciertos para contrabajo) están escritos en clave de sol para el contrabajo solo. Otro dato curioso sobre sus quintetos de cuerdas es su instrumentación, dado que regularmente existe parte para violín I y violín II, pero *Dragonetti* prefiere usar viola I y viola II. Dando como resultado la siguiente instrumentación; violín, viola I, viola II, chelo y contrabajo. La cual podremos observar en la figura numero 33.

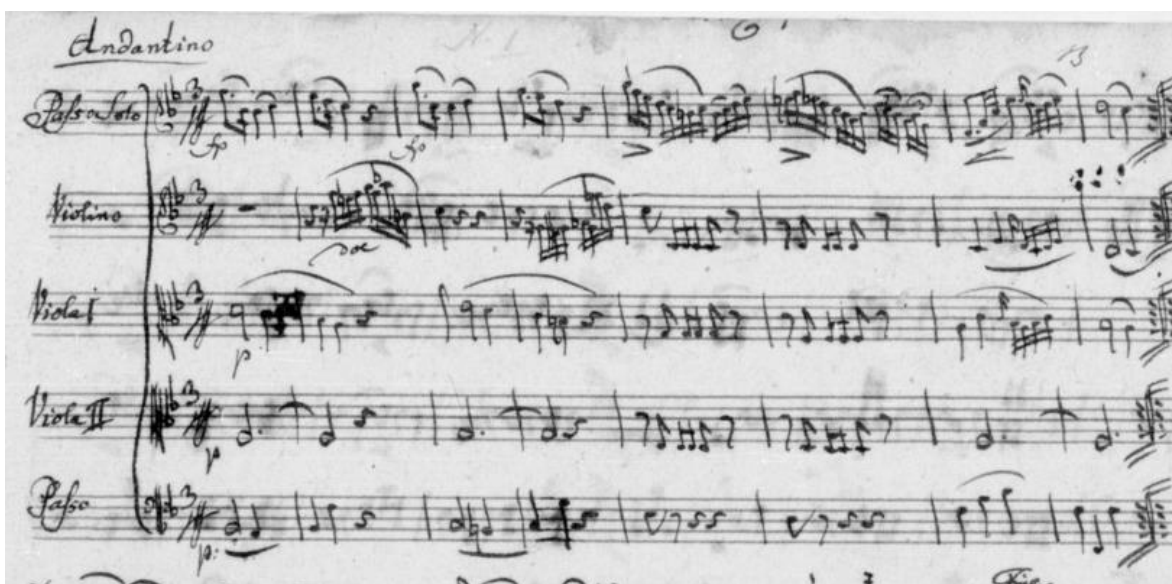


Figura 33: *quinteto no.1 ilustración para mostrar instrumentación.*

Continuando con su quinteto no. 11, el primer movimiento es un *Andante* en La menor, armónicamente hablando bastante sencillo, presenta frases regulares como la mayoría de la obra de *Dragonetti*. Respecto a los matices el primer movimiento solo posee *forte* y *piano*, los *crescendos* son cortos, de un compás en la mayoría de los casos.



Figura 34: *Quinteto no. 11 de Dragonetti, 1er mov.*

En la figura 34 tenemos el inicio del movimiento, al solo tener dos dinámicas es importante lograr que exista una gran diferencia entre *forte* y *piano*, los *crescendos* al ser bastante cortos requieren una buena distribución del arco para lograr el efecto deseado.

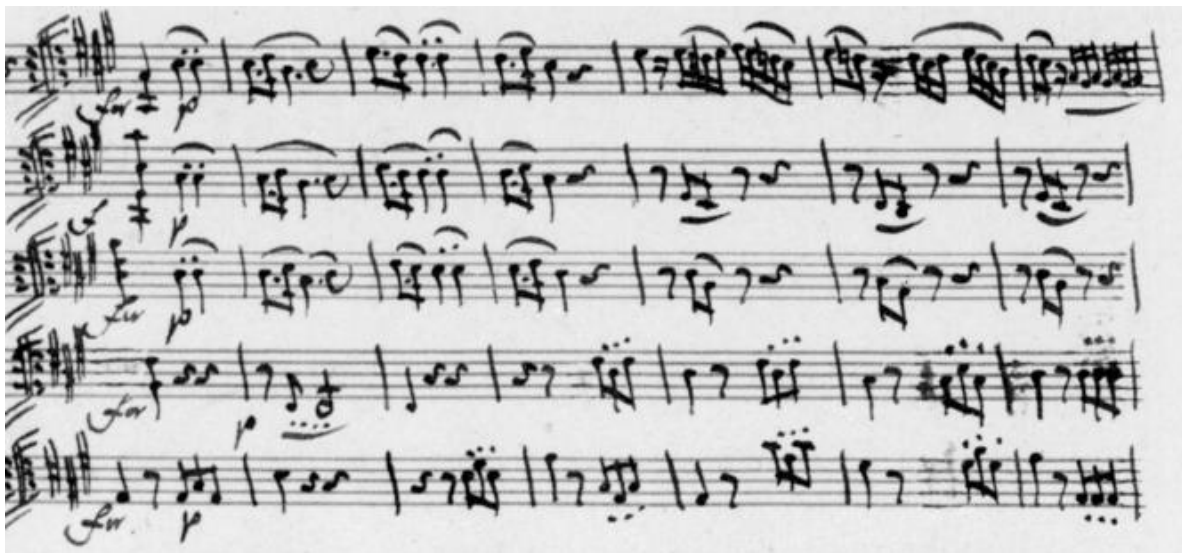


Figura 35: *Extracto del quinteto no. 11 de Dragonetti*

El primer movimiento no solo está lleno de contrastes dinámicos, también armónicos. La segunda parte del movimiento está en La mayor, como podemos observar en la figura 35, y también empezamos a ver *Staccato* indicación que se usa para denotar que las notas se ejecutaran más cortas.

En resumen, el primer movimiento esta lleno de contrastes de todo tipo, pero es bastante sencillo en otros rubros, por lo que hay que crear una gran diferencia entre *forte* y *piano*, entre notas largas y cortas, entre el carácter en el modo menor y el modo mayor.

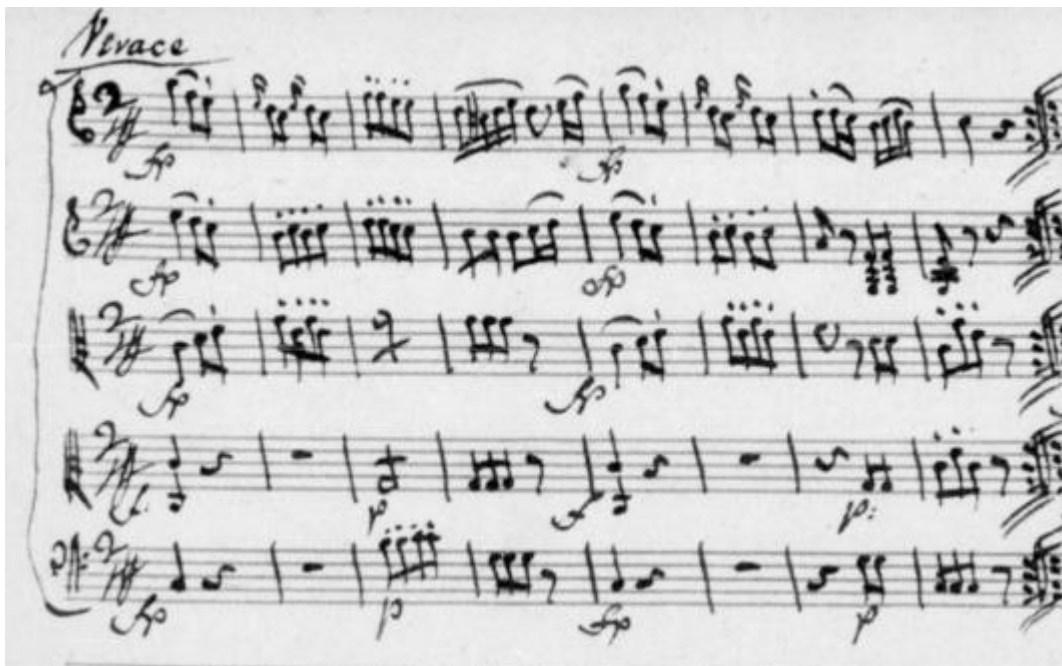


Figura 36: 2do mov. Del quinteto no. 11 de Dragonetti.

El segundo movimiento del quinteto número once, tiene un *tempo vivace*, es un rondo, y lo que estamos observando en la figura 36 es la primera parte del estribillo, (El estribillo en el rondo es un tema que se reitera múltiples veces a lo largo de la obra). El rondo, presenta una dificultad técnica bastante exigente, debido al *tempo*, a los pasajes de semicorcheas, de tresillos, y todas las apoyaturas que se presentan en la obra.

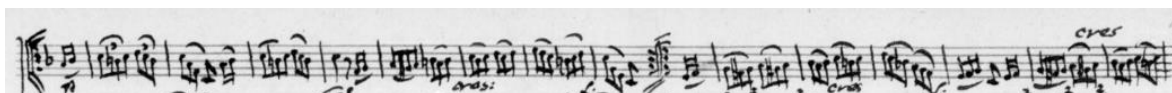


Figura 37: pasajes de tresillos.

Interpretar obras de *Dragonetti* siempre exige habilidad y rapidez en los dedos, en este tipo de pasajes sobre todo hay que tener cuidado con lograr hacer las semicorcheas como semicorcheas y no como tresillos.

En general, el quinteto no. 11 de *Dragonetti* requiere tratar con sumo cuidado las apoyaturas, hay que tener muy buena articulación en la mano izquierda para que se entiendan todas las notas, y un golpe de arco acentuado, pero solo lo suficiente para que sobresalga la apoyatura, los movimientos son bastante contrastantes, y las partes virtuosas aunque sean mayormente figuras por grado conjunto, también hay que tener una muy buena articulación en la mano izquierda para lograr que cada nota se entienda bien.

Duet for Cello and Bass

G. Rossini



Figura 38: *Dueto para chelo y contrabajo de Rossini*

Recuperado de:

[https://imslp.org/wiki/Duet_for_Cello_and_Double_Bass_in_D_major_\(Rossini%2C_Gioacchino\)](https://imslp.org/wiki/Duet_for_Cello_and_Double_Bass_in_D_major_(Rossini%2C_Gioacchino))

El célebre compositor *Gioachino Rossini*, compone el dueto para chelo y contrabajo (figura 38) en el año 1824 por encargo del banquero londinense *David Salomons* quien también era un chelista aficionado. Quienes interpretarían la obra serían el mismo *David Salomons* en el chelo, mientras que la parte del contrabajo sería interpretada por el virtuoso del contrabajo *Domenico Dragonetti*, la obra consta de tres movimientos, y esta pensada para ser ejecutada en el contrabajo italiano de tres cuerdas. *Rossini* al escuchar a *Dragonetti* tocar, queda impresionado sobre todo por la habilidad que poseía *Dragonetti* con el arco. La primera vez que *Rossini* compuso algo relevante para el contrabajo fue cuando él tenía 12 años, en su *Sei Sonata a Quattro* en la que escribe múltiples partes solistas para el contrabajo y después de escuchar el contrabajo, *Rossini* se da cuenta de las posibilidades tímbricas y expresivas del contrabajo de tres cuerdas (Palmer, 1997).

En el dueto podemos observar que *Rossini* entendía muy bien las capacidades y limitantes del contrabajo, da importancia de forma muy equitativa a ambos instrumentos.

Figura 39: *primer tema del dueto para chelo y contrabajo de Rossini*

En la figura 39 tenemos un tema que se presenta primero en el chelo en la tónica y después en el contrabajo, en la dominante. Las figuras de acompañamiento son bastante sencillas, pero son un muy buen apoyo para que la melodía resalte.

Figura 40: *Extracto del 1er movimiento del dueto de Rossini*

En la figura 40 tenemos en parte la transición al segundo tema, y el segundo tema. En la transición o puente, tenemos una secuencia de escalas ascendentes en el contrabajo, y una breve respuesta descendente en el chelo. Después entramos a una parte donde el chelo es solista y el contrabajo lo acompaña, para el acompañamiento *Rossini* prefiere algo bastante sencillo usando cuerdas dobles.

The image displays a musical score for Viola (Vlc.) and Cello (Cb.) in G major, measures 62 through 73. The score is divided into three systems. In the first system (measures 62-65), the Cello plays a series of ascending eighth-note scales, while the Viola plays a descending eighth-note scale. The second system (measures 66-68) shows the Viola playing a simple harmonic accompaniment of quarter notes, and the Cello playing a more complex eighth-note accompaniment. The third system (measures 69-73) features the Viola playing a melodic line with some rests, while the Cello continues with a rhythmic accompaniment. A thick black bar is present between the second and third systems.

Figura 41: *extracto del 1er mov. del dueto de Rossini*

El pasaje de la figura 40 se repite exactamente igual en la figura 41, pero ahora la parte importante la tiene el contrabajo. La única diferencia es que cuando el contrabajo toca el tema no sube la octava que sube el chelo, lo podemos observar en la figura 40 compas 46.

Rossini al igual que los otros compositores italianos, no explora mucho el rango agudo del contrabajo, pero explora la capacidad melódica del instrumento, crea una obra al estilo del *bel canto* titulada *une larme*, es una elegía que *Rossini* compuso después de recuperarse de

Figura 42: inicio de une larme

Melódicamente hablando la obra es muy congruente, tiene frases de cuatro compases empezando en anacrusa, y las frases consecuentes que se presentan, son verdaderamente muy similares a la a las frases antecedentes. La obra aparenta facilidad técnica, pero debido a las cuestiones de la afinación por quintas y a la afinación estándar moderna, hay pasajes que quedan bastante incómodos.

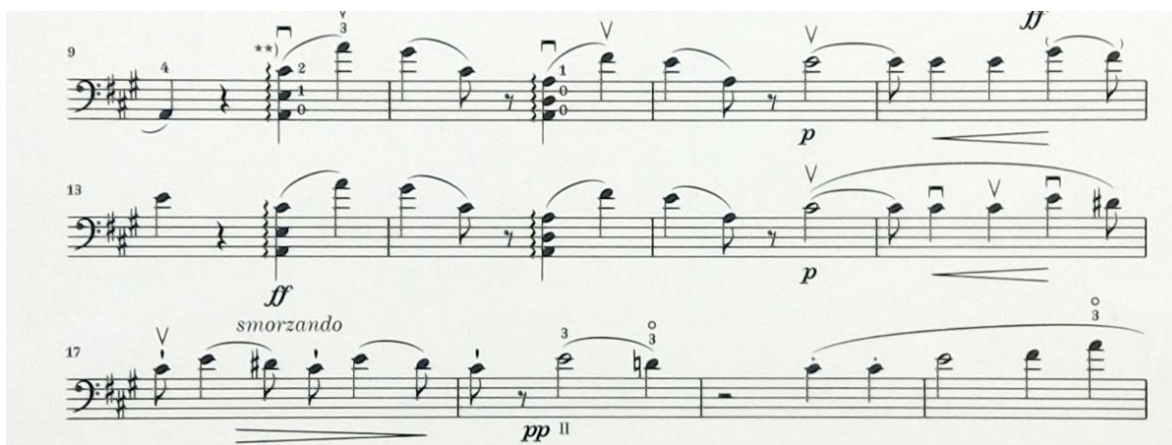


Figura 43: Extracto de une larme

En el segundo periodo de la elegía, empezamos a tener pasajes de cuerdas triples, como podemos observar en la figura 43, en el compás número 9 tenemos un acorde de La mayor, en afinación por cuartas existen dos opciones viables; la primera es tocar el acorde en tercera posición, la ventaja es que nos quedaría todo en tercera posición, y la desventaja es que habría que hacer un cruce de tres cuerdas para llegar al Do, lo que cortarían mucho la continuidad del acorde, por lo que es preferible la opción de tocar las dos notas inferiores en primera posición, y después pasar a tercera posición para tocar el Do, y así el acorde no pierde la continuidad, no obstante es más fácil desafinar al Do, pero por cuestiones de no perder la continuidad es preferible esa opción.

Figura 44: *extracto de une larme*

En la figura 44 en la anacrusa al compás 22 empieza el primer tema nuevamente, pero ahora en modo mayor, y en la frase consecuyente vuelve al modo menor, y con una pequeña variación, pero empezamos a observar un desarrollo significante del registro agudo del instrumento.

Figura 45: *final de une larme*

En la figura 45 tenemos el final de la obra, el ultimo acorde que se presenta con los pizzicatos, es el que esta modificado debido a que el rango del contrabajo en afinación por cuartas es menor al del contrabajo afinado por quintas, y como consecuencia, no es posible ejecutar el acorde como está escrito originalmente.

La elegía *une larme* también se interpreta en chelo, aunque en esta versión se toca el tema principal, luego se interpretan variaciones sobre el tema, la versión para chelo es mucho más extensa, pero se presume que *une larme* de *Rossini* fue compuesta primero para el contrabajo y después adaptada al chelo.

4.7 Los compositores de la escuela vienesa

Karl Von Dittersdorf

Compositor y violinista virtuoso, nacido el 2 de noviembre de 1739 en la ciudad de Viena. Tiene una gran producción compositiva, y escribió dos conciertos para contrabajo, ambos en Mi b. Se cree que estos conciertos fueron escritos para el virtuoso del contrabajo *Friedrich Pischelberger* (1741-1813) aproximadamente en el año 1767 (G. Henle Verlag, 2005) contrabajista que se menciona un par de ocasiones en la autobiografía de *Dittersdorf*. (Dittersdorf, 1896)

Johann Baptist Vanhal (1739-1813)

Músico y compositor de origen checo, pero la mayoría de su carrera musical la realizó en la ciudad de Viena, aunque es mayormente conocido por sus sinfonías y por su producción en lo que a música sacra respecta (al menos 250 trabajos, incluidas 48 misas) (Paul, 2019) También escribió algunas obras para contrabajo, se cree que fue alumno de *Dittersdorf*, y al igual que *Dittersdorf* también realizó viajes a Italia junto con *Gluck*. Esto debido a la popularidad que estaba teniendo la música italiana en Viena, los compositores iban a Italia para aprender el estilo italiano, lo que resulta curioso debido a que el estilo compositivo para el contrabajo del periodo clásico en Viena es muy distinto al estilo compositivo para el contrabajo en Italia. El concierto para contrabajo de *Vanhal* es actualmente uno de los conciertos para contrabajo más interpretados, y también es de los que sufre más cambios, en lo que respecta a el registro, desde pasajes hasta secciones enteras. El manuscrito original está perdido, el facsímil que se encontró del concierto fue elaborado por un presunto copista vienes, siendo este documento la fuente de todas las versiones de las diferentes editoriales de este concierto (Glökler, 2016).

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Músico, compositor nacido en Salzburgo, desde edad muy temprana *Mozart* mostró una habilidad prodigiosa en los instrumentos de tecla. Fue uno de los compositores más influyentes de su época y junto con *Haydn* y *Beethoven* fueron la primera escuela de Viena. La única composición conocida de *Mozart* en la que el contrabajo tiene un papel protagónico, es un aria compuesta para barítono y contrabajo solo, con una instrumentación

de orquesta de cuerdas, flauta, 2 oboes, 2 fagotes, 2 cornos en Re. *Per questa bella mano* fue terminada en 1791, y no existen registros en los que se incluya a esta aria en alguna opera, por lo que se cree que esta composición se escribió solo para demostrar virtuosismo de parte de los intérpretes. Esta obra fue compuesta para el barítono *Franz Xaver Gerl* quien fue pupilo de *Leopold Moazart* y también para el contrabajista *Friedrich Pichelberger* quien ya tenía mucha fama dado su virtuosismo en el instrumento. (Heartz, 2019).

Johannes Matthias Sperger (1750-1812)

J. M *Sperger* fue un contrabajista y compositor nacido en Feldberg (ahora llamado Valtice) en ese entonces Austria. Tiene una obra bastante grande, en la cual podemos destacar sus 45 sinfonías, y sus 18 conciertos para contrabajo. Además de compositor, *Sperger* poseía una librería de música en la que rescató muchísimos manuscritos que de no haber sido por *Sperger* se hubiesen perdido. Manuscritos que he abordado en esta investigación fueron rescatados gracias a *Sperger* tales como los conciertos de *Dittersdorf*, *Vanhal*, y también otros conciertos importantes como los de *Pichl*, *Hoffmeister*. (Heyes, 2015)

En 1777 y mientras estudia música en Viena forma parte también de la orquesta del Duque *Joseph of Batthyany* quien después se convertiría en el Cardenal de Hungría, en estos años *Sperger* ya estaba estableciendo su reputación de virtuoso en el *Violone*. Se cree que J. M. *Sperger* fue alumno de contrabajo de *Friedrich Pichelberger*, así es, el mismo contrabajista que estrenó la obra *per questa bella mano* de *Mozart*, y también el concierto para contrabajo de *Dittersdorf*.

4.8 Los compositores de la escuela italiana

Giambattista (Giovanni Battista) Cimador (Cimadoro) (1761-1805)

Compositor, violinista, y cantante italiano nacido en Venecia. En 1791 emigra a Londres y empieza a trabajar como compositor, maestro de canto, y pianista, como ya había mencionado anteriormente no existe una fecha exacta de cuando fue compuesto el concierto, pero se cree que fue a principios del 1790 esto debido a que el concierto lo firma bajo el nombre de *Cimador*, nombre el cual empieza a usar cuando se mueve a Londres, este cambio en su nombre lo hace para adaptar su apellido al idioma inglés. Dado a eso

existe la firme creencia de que el concierto lo compone en Londres, aunque debido a que no hay suficientes pruebas, no se puede determinar exactamente si lo compone en Londres o en Venecia antes de partir. Se sabe que *Cimador* y *Dragonetti* fueron amigos cercanos y que gracias al éxito que tuvo *Cimador* en Londres fue que *Dragonetti* decide viajar a Londres también (Liuzzi, The Double Bass Blog, 2015).

Antonio Capuzzi (1755-1818)

Violinista y compositor italiano, se conoce que al igual que *Cimador*, *Capuzzi* también fue amigo cercano de *Dragonetti*. Se sabe gracias a *Francesco Caffi* musicólogo, y admirador de *Dragonetti*, que ambos tocaban cuartetos de cuerdas de *Haydn* en su adolescencia en Venecia (Palmer, 1997). También se conoce que en 1796 visita Londres, pero desgraciadamente no hay mucha más información al respecto de *Capuzzi*.

Domenico Dragonetti (1763-1846)

Contrabajista y compositor originario de Venecia, fue el contrabajista más influyente de su época, *Dragonetti* poseía un talento musical extraordinario, y aunque el contrabajo era su instrumento principal se conoce gracias a *Caffi* que también tocaba la viola y el violín, durante su adolescencia conoció a compositores tales como; *Capuzzi*, *Cimador*, *Mestrino* y en su adultez conoció y entablo amistades con los más grandes y reconocidos músicos de la época, entre ellos destacan los nombres de; *Rossini*, *Paganini*, *Haydn*, y *Beethoven* (Palmer, 1997). Posee una producción musical muy grande y aportó muchísimo al repertorio para el contrabajo, pero también fue muy reconocido como intérprete, llegando a impresionar a *Beethoven*, y aunque realmente *Beethoven* no compuso alguna obra para contrabajo solista, se cree que los recitativos de contrabajo de la 9na sinfonía *Beethoven* los compuso debido a que escuchó tocar a *Dragonetti* y se dio cuenta de las capacidades del instrumento.

Gioachino Rossini (1792-1868)

Rossini es uno de los más grandes compositores en la historia musical, el italiano adquirió fama y fortuna con sus 39 operas y a pesar de su espontáneo retiro en la cumbre de su carrera musical nos deja unas cuantas joyas para el repertorio del contrabajo. En primera instancia tenemos a un *Rossini* adolescente experimentando con el contrabajo en sus *Sei Sonata a Quattro* obras compuestas para dos violines, chelo y contrabajo en el año 1804,

después tenemos a un *Rossini* maduro y en apogeo componiendo el dueto para chelo y contrabajo, y ya en su retiro la elegía *Une Larme* escritas en 1824 y 1858 respectivamente.

4.9 Influencias en la música vienesa en el contrabajo

La interpretación de la música para contrabajo que fue compuesta en Viena durante el clasicismo es bastante complicada, esto debido a que no fue compuesta para contrabajo, sino para *Violone* como ya habíamos visto anteriormente, y aunque es un instrumento que se asemeja al contrabajo en tesitura y anatómicamente también, al momento de interpretar hay que tomar en cuenta las diferencias que existen entre ambos instrumentos porque no son el mismo instrumento, pero para tener una buena interpretación incluso saber eso es poco, también hay que conocer sobre los compositores, y ya sabiendo sobre ellos también conocer por quien eran influenciados los compositores.

En el caso de la música para contrabajo muchas veces encontrar información sobre compositores o peor aun sobre interpretación es una tarea casi imposible, por lo que se necesita apoyarse con información de otros compositores también. A grandes rasgos la música escrita para el *Violone* vienés fue compuesta mayormente por compositores que fueron grandes sinfonistas, *Haydn*, *Dittersdorf*, *Mozart*, *Vanhal* y si bien no hay mucha información sobre la interpretación en *Vanhal* y *Dittersdorf* podemos apoyarnos con información que exista de *Haydn* y *Mozart* porque se sabe que tenían una relación cercana. *Haydn* es conocido como el padre de la sinfonía y también del cuarteto de cuerda, al igual que *Haydn*, también *Mozart*, y *Vanhal* tuvieron una gran producción de cuartetos de cuerda, y hablando de cuartetos de cuerda, en 1784 durante una fiesta de *Stephen Storace* narra el tenor *Michael Kelly* en *Reminiscences* su autobiografía que se encontraban los cuatro celebres compositores ejecutando cuartetos de cuerda de *Mozart*, *Haydn* y *Dittersdorf* en los violines, *Mozart* en la viola y *Vanhal* en el chelo.

Dittersdorf y *Vanhal* son fuertemente influenciados por *Haydn* y por *Gluck*, en la autobiografía de *Dittersdorf*, *Dittersdorf* menciona que *Haydn* y él se revisaban sus composiciones mutuamente y con respecto a *Gluck* ambos viajan a Italia un par de veces para aprender el estilo italiano, el cual estaba en auge en Viena en esos momentos, y al igual que *Dittersdorf* también *Vanhal* realiza junto con *Gluck* un viaje a Italia.

Respecto a los trinos y apoyaturas, no encontré información que hablase directamente de cómo se deberían interpretar los trinos en la música de *Dittersdorf*, pero nos podemos hacer una idea bastante cercana ya que está documentado quienes fueron sus grandes amigos. Se sabe que *Franz Joseph Haydn*, y *Dittersdorf* compartían su música y la de otros compositores para criticarla, *Dittersdorf* en su autobiografía menciona lo siguiente:

“When we hear any new music by other composers, we criticised it between ourselves, praising, or the reverse, as we thought just... Haydn and i did this in a spirit of inquiry, and if all prejudices are laid by side i maintain that nothing so materially assist a young musician progress as mutual and friendly criticism of this kind. It has this further advantage, that, besides enabling a writer to introduce many a fine effect with certanty, it will teach him carefully to avoid those rocks against wich this or that other composers has come to grief... all the world knows that the criticism- the honest, impartial criticism of real judges- has ever been of the greatest use to fine arts” (Dittersdorf, 1896)

“Cuando nosotros escuchamos alguna música nueva de otros compositores, la criticamos entre nosotros, alabándola o, al contrario, solo lo que nosotros pensamos... Haydn y yo hicimos esto en espíritu de indignación y si todos los prejuicios se dejan de lado, mantengo que nada ayuda tanto al progreso de un joven musico como la crítica mutua y amistosa. Si se tiene esta ventaja adicional, además de permitir al compositor introducir una variedad de bellos efectos, se le enseña cuidadosamente a evitar aquellas rocas contra las cuales los compositores han llegado al dolor... todo el mundo sabe que la crítica- la honesta e imparcial crítica por jueces reales- ha sido de gran utilidad para las bellas artes”

Aparte de *Haydn*, *Dittersdorf* tenía una estrecha relación amistosa y profesional con *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, se tiene conocimiento de que ambos realizan un viaje a Italia cuando se le encarga a *Gluck* escribir una ópera para presentarla en Bolonia.

Ahora que conocemos un poco de las influencias de *Dittersdorf* veamos la manera en que se interpretan los trinos de estos compositores. *Edward Dannreuther* en su libro *Musical Ornamentation (part II)* describe las ornamentaciones de estos dos compositores de la siguiente manera.

“Gluck’s ornaments are of the simplest: appoggiature long, or short, the duration determined by the tempo and the prevailing sentiment, ordinary turns and shakes, slides, and the combination of short appoggiature from above or below with shakes.”

(Dannreuther, 1895)

“Las ornamentaciones de Gluck son de las más simples: apoyaturas largas o cortas, la duración es determinada por el tempo y por el sentimiento que prevalece, trinos ordinarios, y la combinación de pequeñas apoyaturas arriba o debajo de los trinos.”

“Haydn has again and again acknowledged his obligations to C. Ph. E. Bach's " Versuch." In the matter of ornaments especially, he faithfully followed in the elder master's way. Any puzzle, therefore, as to Haydn's intentions when he marks a grace by a sign may be solved by reference to C. Ph. E.” (Dannreuther, 1895)

“Haydn ha reconocido una y otra vez sus obligaciones para con C. Ph. E. Bach "Versuch". En el sobre todo de adornos, él siguió fielmente el camino del maestro mayor. Cualquier enigma, por lo tanto, en cuanto a las intenciones de Haydn cuando marca una gracia con un signo puede resolverse con referencia a C. Ph. E.”

Las apoyaturas y trinos con *Carl Philipp Emanuel Bach* pueden llegar a tener bastantes formas de ejecución, así que lo simplificare lo más posible, en los trinos siempre se empieza de la nota superior, y sobre las apoyaturas usualmente en las notas con puntillo la apoyatura tiene una duración de $\frac{2}{3}$ de la nota y en las notas sin puntillo la apoyatura tendrá una duración de $\frac{1}{2}$ de la nota, pero en tempos lentos la apoyatura tendrá un valor de $\frac{1}{3}$ de la nota.

Pareciera ser que todos los compositores estaban estrechamente relacionados y el mas alejado pareciese ser *Sperger*. *Sperger* es más contemporáneo que *Dittersdorf*, *Vanhal* y *Haydn* y pareciera no existir mucha información de el pero, lo que si sabemos es que su maestro de violone fue *Friedrich Pischelberger* afamado ejecutante del violone que trabajo con los compositores más importantes del momento. *Pischelberger* conocía a *Dittersdorf* ellos tocaban juntos en la orquesta episcopal de *Growardein* del año 1765 al 1769, y junto con ellos también tocaba *Václav (wenceslav) Pichl* (1741-1805) violinista y compositor de

origen bohemio, ambos compositores escriben conciertos para el violone y son estrenados por *Pischelsberger*, también se sabe que estrena el aria *Per questa bella mano* de *Mozart*. *Sperger* llegaría a tener incluso más fama que su maestro, se sabe que estrena el concierto para *violone* de *Vanhal*, también estrena el concierto para *violone* de *Anton Zimmermann* (1741-1781) y también estrena los conciertos para *violone* de *Franz Anton Hoffmeister* (1754-1812). Aunque *Sperger* trabajo con una nueva generación de músicos, sus maestros eran pertenecientes a la primera generación de músicos por lo que su estilo no fue muy diferente al estilo de *Dittersdorf* aunque el estilo compositivo de *Sperger* fue mucho más virtuoso que el de cualquiera.

4.10 Interpretación del clásico vienés

Los compositores durante este periodo fueron fuertemente influenciados por *Hadyn* que a su vez *Haydn* seguía el estilo que había dejado *Carl Philipp Emanuel Bach*, influencias que se reflejan sobre todo en las ornamentaciones. Pero lo que hizo único al estilo del clásico vienés fue la afinación usada en el *violone*, que daba una facilidad extrema en la ejecución de pasajes de triadas y el uso de armónicos del instrumento. Con respecto a los *staccatos* estos no son tan atacados como estamos acostumbrados y tampoco tan cortos, la técnica de arco es mayormente *detaché*, en los movimientos lentos generalmente las negras son más cortas de su duración real, en cambio las corcheas son muy llenas en su duración. También es común ayudarse con los armónicos naturales del instrumento y también con cuerdas al aire.

Sobre la afinación vienesa:

Siendo una afinación tan poderosa, virtuosa y cómoda, hay varios factores posibles del porqué esta afinación llego a su fin. Uno de los factores que influenció en la desaparición de la afinación vienesa es su misma naturaleza, La, Fa#, Re La, a simple vista podemos darnos cuenta de que es un acorde de Re mayor, esto suponía una facilidad extrema para tocar en la tonalidad de Re y sus tonalidades cercanas, siendo esto mismo su debilidad, ya que, tocar en las tonalidades lejanas a Re, puede volver la ejecución del instrumento algo sumamente complicado, si miramos atrás a las obras que repasamos , nos daremos cuenta de que todas están en Re, exceptuando la sonata de *Sperger*, y con uso de *scordatura* nos llevaba a Mi bemol. Estas limitaciones probablemente fueron una de las

razones principales para que la afinación vienesa llegara a su fin. Otro factor que pudo haber sido determinante en el ocaso de la afinación vienesa, es el predominante gusto del estilo italiano en Viena, la influencia de *D. Dragonetti* en Beethoven y como este repercutió fuertemente a Beethoven en sus obras más importantes como lo son su sinfonía No. 5 y su sinfonía No. 9.

4.11 Interpretación de la música italiana en el clasicismo

La interpretación de la música italiana es un poco más sencilla ya que el instrumento usado en la época si era un contrabajo, la única diferencia existente entre el contrabajo italiano del siglo XVIII y el contrabajo moderno es que este último tiene una cuerda extra, por lo cual no hay pasajes tan incómodos ni pasajes imposibles de ejecutar.

El contrabajista más influyente de la época fue *Dragonetti* y no es de extrañar que, el estilo de la escuela italiana se formara gracias a él, debido a que bastante repertorio de esta época fue de su autoría o escrito para ser interpretado por él y debido a los numerosos viajes que realizó *Dragonetti* fue reconocido en múltiples lugares de Europa. La otra persona que influyó en el estilo italiano fue *Rossini* compositor con un estilo sumamente clásico, aunque vivió en parte lo último de este periodo, influenciado fuertemente por el *bel canto* compuso relativamente pocas obras para el contrabajo, pero dejó un legado que después seguiría el compositor y contrabajista *Giovanni Bottesini* (1821-1889).

La música italiana para contrabajo es más sencilla con respecto al uso de cuerdas dobles, dado a que la afinación italiana no facilitaba mucho ese recurso y los primeros contrabajos italianos eran enormes, razón por la que considero, no se exploró mucho el registro agudo del instrumento. La interpretación de *Dragonetti* está llena de pasajes técnicos sumamente complejos, en conjunción con melodías muy cantables, las frases no suelen ser muy largas. Hablando de golpes de arco, tenemos bastante *detaché*, también encontraremos *Spiccato* y *Sautillé* este último es un poco menos común. Los matices deben ser muy contrastantes, los *crescendos* y *diminuiendos* intensos al igual que en *Rossini*, pero los *crescendos* en *Rossini* son más extensos por lo que requieren un manejo del arco excelente. En la música de *Rossini* también nos encontraremos con un pulso menos constante, ya que veremos anotaciones de *Smorzando*, *Morendo*, *Ritardando*, etc.

Sobre la afinación italiana:

La afinación italiana por cuartas predomina sobre la afinación vienesa y también sobre la afinación por quintas también conocida como afinación francesa, afinación que por la naturaleza del instrumento exige muchísimos más cambios de posición, razón por la que probablemente calló en desuso, en cambio la afinación vienesa brinda una comodidad extrema, pero solo en tonalidades cercanas a Re, lo que no permitía la exploración de las tonalidades.

La afinación por cuartas da un equilibrio entre comodidad y la posibilidad de explorar más tonalidades. Avanzado el clasicismo al contrabajo italiano se le agregó la cuarta cuerda, lo que le dio al contrabajo un mayor rango y una tesitura más grave también, sin embargo, contrabajistas como *Bottesini* aún en el periodo romántico usaban contrabajos de tres cuerdas, por lo cual podemos afirmar que el contrabajo es un instrumento que nunca ha estado estandarizado.

5. Conclusión

Para interpretar música, sea cualquier estilo, necesitamos hacer investigación sobre el repertorio, sobre el compositor, las influencias que tenía este mismo, y de ser posible ir más a fondo también hacerlo. La interpretación bien documentada, es una interpretación más cercana a la verdad, y aunque probablemente nunca podremos saber realmente como se interpretaba la música hace 200 o 300 años es el trabajo del intérprete tratar de averiguarlo y de reinterpretar de la manera más exacta la música de lo contrario no habría diferencia entre estilos de diferentes periodos o compositores.

Personalmente el hacer investigación sobre mi repertorio, hizo que comprendiera de una manera más integral el repertorio que me encontraba interpretando, y también aprendí más sobre las diferencias entre el estilo del clásico italiano y vienes, empezando porque el instrumento no era el mismo, por lo que el estilo compositivo se fue desarrollando de maneras diferentes, mientras en Viena el *violone* se pensaba de una manera vertical con los acordes, en Italia se pensó de una manera horizontal, con pasajes cantables.

El instrumento mismo fue labrando su estilo compositivo, por ejemplo; el *violone* vienes tenía una caja de resonancia más pequeña que el contrabajo italiano, lo que facilitó a los compositores e intérpretes de Viena subir a posiciones agudas. El contrabajo italiano al tener solamente 3 cuerdas permitía mayor agilidad, debido a que el diapasón no era tan

ancho. Cada factor, aunque parezca mínimo tiene repercusiones en el futuro, lo que permite tener una gran variedad de estilos en la música, factores que de no ser investigados probablemente no sabríamos el verdadero porque de las diferencias estilísticas entre ambas escuelas.

Bibliografía

- Apel, W. (1969). *Harvard Dictionary Of Music* (Segunda edición, ilustrada, reimpressa, revisada ed.). (W. Apel, Ed.) Massachusetts: Harvard University Press.
- Carse, A. (1964). *The History of Orchestration*. New York: Dover Publications, Inc.
- Dabczynski, A., Meyer, R., & Philips, B. (2002). *String Explorer*. Alfred music.
- Dannreuther, E. (1895). *Musical Ornamentation (part II.)* (Vol. II). (J. Stainer, & H. Parry, Edits.) London: Novello, Ewer & co.
- Dittersdorf, K. D. (1896). *The Autobiography of Karl Ditters von Dittersdorf*. (C. A. D., Trad.) London: Richard Bentley and son.
- G. Henle Verlag. (2005). Karl Ditters von Dittersdorf Kontrabasskonzert "E-Dur (Krebs 172). (T. Glöckler, Ed.) 4-5.
- Glockler, T. (2007). *Dragonetti Twelve Waltzes for Double Bass Solo*. Dresde, Alemania: G. henle Verlag.
- Glökler, T. (27 de Junio de 2016). *G. Henle Verlag*. Obtenido de <https://www.henle.de/blog/en/2016/06/27/all-good-viennese-come-in-threes-dittersdorf-hoffmeister-and-vanhal/>
- Heartz, D. (2019). *Mozart, Haydn, and Early Beethoven, 1781-1802*. W. W. Norton.
- Heyes, D. (9 de Marzo de 2015). *The Doublebass Blog - 'il Contrabasso'*. Obtenido de liuzzivito.blogspot: <http://liuzzivito.blogspot.com/2015/03/jm-sperger-by-prof-david-hey.html>
- Howard, R. (1978). *Haydn: Chronicle And Works Vol. 1*. Bloomington: Indiana University Press.
- Libin, L. (2014). *The Grove dictionary of musical instruments*. New York: Oxford University Press.
- Liuzzi, V. (23 de Agosto de 2014). *The Double Bass Blog - "il contrabasso"*. Obtenido de <http://liuzzivito.blogspot.com/2014/08/mozart-per-questa-bella-mano-high.html>
- Liuzzi, V. (1 de Febrero de 2015). *The Double Bass Blog*. Obtenido de The Double Bass Blog - "Il Contrabasso: <http://liuzzivito.blogspot.com/2015/02/cimador-giovanni-battista.html>
- Mirelman, S. (2009). New Developments in the Social History of Music and Musicians in Ancient Iraq, Syria, and Turkey. *Yearbook for Traditional Music*. Vol 41., 12-23.
- Palmer, F. (1997). *Domenico Dragonetti in England (1794-1846) The Career of a Double Bass Virtuoso*. Oxford: Oxford University Press.
- Paul, B. (22 de julio de 2019). *Johann Baptist Wanhal Association*. Obtenido de <http://www.wanhal.org/wanhal>
- Varela de Vega, J. B. (02 de 10 de 2019). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anotaciones-historicas-sobre-el-flageolet/html/>

