



Universidad de Valladolid

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL.**

**MÁSTER EN PROFESOR DE EDUCACIÓN SECUNDARIA
OBLIGATORIA Y BACHILLERATO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y
ENSEÑANZA DE IDIOMAS
(REALES DECRETOS 1834/2008 Y 303/2010)**

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**MODELO DIDÁCTICO DE ENSEÑANZA DEL
CONTRABAJO DESDE UNA INTERPRETACIÓN HISTORICISTA**

Alumno: Ángel Aparicio Díez.

Realizado bajo la dirección de Dra. Dña Victoria Cavia Naya

Vto. Bno. de la tutora

2016

AGRADECIMIENTOS

A Victoria Cavia, por su dedicación e implicación en este proyecto.

A mis compañeros en el Máster, por su ayuda y generosidad. Hemos sido una pequeña familia.

A mi familia y amigos, por apoyarme tanto en los aspectos académicos como de otra índole.

*Educar es lo mismo
que poner motor a una barca...
hay que medir, pesar, equilibrar,...
... y poner todo en marcha*

Para eso, uno tiene que llevar en el alma

*un poco de marino
un poco de pirata
un poco de poeta...*

y un kilo y medio de paciencia concentrada .

(Gabriel Celaya)

RESUMEN

El presente trabajo pretende indagar, en un primer lugar, sobre las últimas investigaciones realizadas en el ámbito de la organología del contrabajo y en tres de los compositores más representativos de la literatura del instrumento. Con estas herramientas, se ha llevado a cabo una profundización de tres obras que suelen integrar la programación didáctica de Enseñanzas Profesionales en la especialidad de contrabajo.

En segundo lugar, se ha elaborado una propuesta didáctica en forma de unidades didácticas centrada en el Conservatorio profesional de Valladolid. En ellas se exponen los contenidos, recursos y metodología más importantes para solventar las dificultades que puedan entrañar las tres obras representativas.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 15 |
| HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN | 16 |
| OBJETIVOS | 17 |
| METODOLOGÍA..... | 18 |
| ESTADO DE LA CUESTIÓN | 19 |
| ESTRUCTURA DEL TRABAJO | 20 |
| I. ORGANOLÓGÍA DEL CONTRABAJO Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL REPERTORIO PROPUESTO..... | 21 |
| 1.1.ORIGEN Y GENEALOGÍA DEL CONTRABAJO | 21 |
| 1.1.1.El origen del contrabajo y su desarrollo hasta el período Barroco | 21 |
| 1.1.2.Sistemas de afinación en el contrabajo: los orígenes y la evolución hasta el sistema actual..... | 23 |
| 1.1.3. Los recursos interpretativos y su desarrollo: El vibrato | 25 |
| 1.2.CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS TRES OBRAS REPRESENTATIVAS..... | 26 |
| 1.2.1. Henry Eccles (1675-85; 1735-45). Sonata en Sol menor para contrabajo y piano..... | 27 |
| 1.2.2. Carls Ditters Von Dittersdorf (Viena, 1739 – Bohemia 1799). Concierto No. 2 en Mi Mayor para contrabajo y orquesta (1762)..... | 30 |
| 1.2.3. Giovanni Bottesini (Crema, 1821 – Parma, 1889). Elegía N°1 en re mayor para contrabajo y piano (ca. 1869)..... | 33 |
| II. PROPUESTA DIDÁCTICA | 37 |
| 2.1. INTRODUCCIÓN | 37 |
| 2.2. EL CENTRO EDUCATIVO | 38 |
| 2.2.1. El centro educativo: situación y características. | 38 |
| 2.2.2. El entorno sociocultural..... | 40 |
| 2.3. EL PROYECTO EDUCATIVO Y LAS CARACTERÍSTICAS DE LAS ENSEÑANZAS A IMPARTIR..... | 41 |

| | |
|---|-----------|
| 2.3.1. Marco legislativo | 42 |
| 2.3.2. Objetivos generales..... | 43 |
| 2.3.3. Organización del centro | 44 |
| 2.3.4. Características de las enseñanzas..... | 47 |
| 2.4. EL DEPARTAMENTO..... | 48 |
| 2.5. EL ALUMNADO | 48 |
| 2.6. UNIDADES DIDÁCTICAS..... | 50 |
| 2.6.1. La correcta postura tocando sentado. | 50 |
| 2.6.2. La arcada barroca en la <i>Sonata en Sol menor</i> de Henry Eccles..... | 52 |
| 2.6.3. La técnica de mano izquierda en el <i>Concierto en Mi mayor</i> de K.D. von Dittersdorf..... | 53 |
| 2.6.4. La expresividad del contrabajo en el Romanticismo: <i>Elegía en Re Mayor</i> de G. Bottesini | 56 |
| 2.6.5. La digitación en la interpretación al modo Barroco..... | 58 |
| 2.6.6. La distribución del arco en el <i>Concierto en Mi Mayor</i> de K.D. Von Dittersdorf..... | 60 |
| 2.6.7. La velocidad y presión del arco en la interpretación al estilo Barroco. | 62 |
| 2.6.8. El fraseo en la el segundo movimiento del <i>Concierto en Mi Mayor</i> de K.D. Von Dittersdorf. | 63 |
| 2.6.9. El fraseo y dinámicas en el repertorio solista con piano..... | 65 |
| 2.6.10. Memorización y puesta en escena del repertorio propuesto. | 67 |
| CONCLUSIONES | 69 |
| BIBLIOGRAFÍA | 70 |
| WEBGRAFÍA | 72 |
| VÍDEOS..... | 72 |
| ANEXOS: PARTITURAS DE LAS TRES OBRAS REPRESENTATIVAS..... | 74 |
| I: <i>Sonata en Sol menor</i> . Henry Eccles. | 74 |
| II: <i>Concierto en Mi mayor para contrabajo y piano</i> . K.D. Von Dittersdorf. | 78 |

| | |
|--|----|
| III: <i>Elegía en Re Mayor</i> . Giovanni Bottesini..... | 95 |
|--|----|

Lista de Acrónimos

| | |
|--------|-------------------------------------|
| EE.PP. | Enseñanzas Profesionales. |
| EE.EE. | Enseñanzas Elementales. |
| U.D. | Unidad Didáctica |
| C.P.M. | Conservatorio Profesional de Música |
| K.D. | Carl Ditters |

INTRODUCCIÓN

El Máster en Profesor de Educación Secundaria me ha permitido profundizar en gran parte de los conceptos y habilidades adquiridas durante los meses de su duración. Este ha venido integrado por un módulo genérico, donde he podido aprender los aspectos básicos de comportamiento, aprendizaje, contexto social y las características básicas del sistema educativo en la etapa adolescente. Junto a ello, el módulo específico me ha permitido aprender de manera más concisa el “enseñar a aprender” en música, mediante la programación, docencia e investigación.

Quizá la parte más enriquecedora de este curso haya sido la realización de las prácticas en un centro externo, en mi caso el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid. He podido llevar a la acción toda la teoría adquirida, tanto en la formación previa al Máster (Grado Superior en la especialidad de contrabajo) como en el propio Máster, y llevarla al plano de la docencia.

Como resultado de esta experiencia, me han surgido nuevos retos a superar: Ha sido frecuente observar que el alumno de tercer ciclo aprende por imitación de los procesos que le muestra el profesor, sin razonar muchas veces el por qué de una u otra digitación, golpe de arco, etc., a la hora de interpretar un pasaje en concreto. Por supuesto, la habilidad del alumno para adquirir ese hábito es esencial en su futuro como intérprete. Como sabemos, y así está contemplado en el Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León, forman parte de los contenidos de instrumentos de cuerda estos dos subapartados en concreto:

c) Adquirir y aplicar las técnicas básicas y específicas del instrumento para la interpretación de un repertorio de obras de diferentes épocas y estilos adecuado a cada nivel.

d) Interpretar un repertorio básico integrado por obras de diferentes épocas y estilos, de una dificultad acorde con este nivel.

HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

He podido observar que la citada cuestión es especialmente frecuente en el aula de contrabajo en comparación con otras especialidades. Esta apreciación se argumenta también en el hecho de que he realizado las prácticas en asignaturas como viola, clarinete y piano, además de contrabajo. A la hora de redactar estas líneas, una vez finalizado el periodo de prácticas en el C.P.M. de Valladolid, suponemos que este obstáculo puede deberse a un factor fundamental: la formación que ha recibido el docente en el Conservatorio Superior es poco dada a la organología del propio instrumento. Por lo que estos conocimientos se transmiten al alumno de EE.PP. si, en el mejor de los casos, el profesor ha investigado por su cuenta acerca del instrumento¹.

Por lo tanto, bajo mi punto de vista es necesario profundizar en el amplio contexto que atañe a la interpretación del contrabajo, con el fin de enseñar a los alumnos del tercer ciclo a que “aprendan a interpretar”. Es decir, dar las herramientas para que sea el alumno el que llegue a la conclusión y al porqué de cada golpe de arco, matiz o digitación, basándose y relacionando sus conocimientos previos en historia, mecánica y evolución del contrabajo, conocimiento útil de la vida de los autores, y por supuesto, en la escucha y análisis de grabaciones sonoras con el fin de que este interprete la música de la manera más contextualizada y argumentada posible, a la par que personal. En definitiva, organología del instrumento² y contexto histórico del repertorio a interpretar.

En consecuencia, y con el fin de ir rellenando esta brecha que considero existe en los estudios del instrumento, he decidido utilizar como objeto de estudio para aplicar los aspectos que considero deberían completar a la enseñanza del instrumento, una serie de obras que son normativas en el aprendizaje del contrabajo y muy recurrentes en el tercer ciclo de EE.PP. como son la *Sonata en Sol menor* de Henry Eccles para contrabajo y piano, el *Concierto en Mi mayor* para contrabajo y orquesta de K.D. Von

¹ Aunque explícitamente no se habla acerca de la importancia de la organología del instrumento, si resulta recomendable revisar en capítulo de Torrado y Pozo en el libro *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje : las concepciones de profesores y alumnos* (2006) pp. 210 y 211 especialmente.

² Esta asignatura, por otra parte, si consta en los planes de estudio en Musicología y en concreto en Titulaciones como la de *Historia y Ciencias de la Música* de la Universidad de Valladolid.

Dittersdorf y la *Elegía N°1* de G. Bottesini en Re mayor para contrabajo y piano, sirviendo estas como “Piedra de Rosetta” para el resto de obras del tercer ciclo.

Soy consciente también de que la escasez de contenidos en el aula, en lo que a este aspecto se refiere, es muchas veces un problema de tiempo. Ante la necesidad de realizar todas las unidades didácticas del curso, el docente en ocasiones ve necesario el transmitir este conocimiento de manera rápida y sin contextualizar, (utilizando frecuentemente el aprendizaje por repetición) con el fin de que el alumno lo asimile rápidamente y pueda estudiarlo. Por ello, mediante la propuesta didáctica, he realizado, un ejemplo de docencia del aspecto interpretativo de las tres obras mencionadas anteriormente, donde se integra la investigación del repertorio y organología del instrumento realizadas, contextualizándolo en el Conservatorio Profesional de música de Valladolid.

OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo se fundamenta en que el futuro alumno de la especialidad de contrabajo adquiera una dimensión del instrumento más completa, incorporando estos conocimientos en su criterio a la hora de interpretar. Para que este objetivo pueda materializarse, he establecido algunos más específicos:

- Profundizar e investigar en la organología del instrumento y en la contextualización histórica de los autores y obras propuestas.
- Elaborar unos contenidos en forma de unidades didácticas, combinando los conocimientos organológicos adquiridos en la investigación con los criterios pedagógicos personales.
- Aportar una metodología novedosa de la interpretación historicista en el tercer ciclo de EE.PP., obteniendo un modelo que se pueda adaptar a otros cursos de enseñanzas artísticas.

METODOLOGÍA

El presente trabajo ha recorrido dos fases diferenciadas en cuanto a la metodología se refiere:

En la primera fase, de profundización en los aspectos organológicos del contrabajo y de contextualización de las obras, hemos realizado una investigación con técnicas cualitativas (Aróstegui, 1995 p. 399) en las escasas fuentes que existen acerca de la historia y evolución del contrabajo, así como de los autores de las obras. También, y citando a Aróstegui (1995, p.400) “Las técnicas son operaciones de campo, y por lo demás, acostumbran a cambiar con frecuencia en función del progreso de las tecnologías”; se han realizado consultas en blogs de divulgación escritos por estudiosos e intérpretes del contrabajo, como Thomas Martin³ y entrevistas y conciertos accesibles a través de la plataforma *online* de video de YouTube, por parte de concertistas de prestigio como Rinat Ibragimov⁴. Cabe resaltar el manejo de distintos idiomas que se ha realizado. Se han traducido textos en alemán, italiano e inglés. Muy importante ha sido también la plataforma de distribución de música en *streaming* Spotify, cuya amplia base de datos de grabaciones de la misma obra me ha servido para comparar distintas versiones.

En la segunda fase del presente trabajo, la elaboración de las UU.DD., también se ha llevado a cabo una metodología cualitativa, pero esta vez fundamentada en experiencias adquiridas en el periodo de prácticas del Máster y mi trabajo como docente de las asignaturas de Instrumento y Lenguaje Musical en la escuela de música “Asociación Cultural La Victoria” de la ciudad de Valladolid. En el caso de las

³ *Tomas Martin: In Search of Bottesini*. <http://www.thomasmartin.co.uk/about-martin-basses/about-thomas-martin/bottesini-article>

⁴ *Rinat Ibragimov on Bottesini*: <https://www.youtube.com/watch?v=xtPhsSTKD9Q>

prácticas, se han tomado notas a modo de diario y en la segunda fase de estas, se han elaborado y puesto en práctica varias unidades didácticas. En el caso de la Escuela de Música, antes de comenzar el curso se elaboró una programación didáctica que se ha ido adaptando en función de las necesidades del alumno y de mi propio criterio, ya que este ha sido mi primer año como docente en una escuela de música.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Durante la primera fase de la realización de este trabajo se han realizado consultas en las fuentes de organología del contrabajo. Un ejemplo de estas publicaciones, son las ediciones de Alfred Panyavsky (1984) y Paul Brun (1987). En cuanto a la contextualización de los distintos autores y obras, cabe resaltar el diccionario *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* e *Historia de la música occidental, tomos 1 y 2* de D. J. Grout y C. V. Palisca. Así como diversos blogs que se han vuelto prescriptivos dada la calidad y rigor de los contenidos allí vertidos, como es por ejemplo el de Vito Liuzi⁵ que reúne extractos de ediciones a las que no se puede tener acceso por otro medio.

Para la realización de las UU.DD., se han tenido en cuenta todos los conocimientos en la interpretación del contrabajo y teoría e historia de la música adquiridos en los Conservatorios Profesional, Superior y en el Máster de Profesorado en Educación Secundaria de la Universidad de Valladolid. También se ha tenido en cuenta la experiencia docente (en la escuela de música, como profesor particular y durante el periodo de prácticas en el C.P.M. de Valladolid) y la experiencia como intérprete profesional (diversas agrupaciones sinfónicas, camerísticas y de música moderna). En el ámbito de la pedagogía del contrabajo, es decir, de los métodos de contrabajo, han sido de vital importancia el de Giovanni Bottesini (1958), uno de los pocos que reflexiona sobre “hacer música” con el contrabajo (y no únicamente de la técnica), y el de Jeff

⁵ Blog de Vito Liuzi: <http://www.vitoliuzzi.com/>

Bradetich (2009) acerca de las últimas tendencias en la interpretación del contrabajo.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El presente trabajo se estructura en dos pilares. El primero de ellos consiste en la investigación organológica del contrabajo, las distintas modificaciones mecánicas y técnicas y una contextualización histórica de los compositores del repertorio propuesto. Todo ello aplicado a las tres obras representativas, exponiendo de manera detallada los aspectos relativos a la interpretación de cada una de las obras.

El segundo pilar de este trabajo es la elaboración de la propuesta didáctica; para lo que se adopta una aproximación al modelo estandarizado de la unidad didáctica, que en definitiva resalta las dificultades a superar por el alumnado del tercer ciclo de EE.PP. del Conservatorio de Valladolid. Las que aquí se proponen son en concreto 10 pero pueden ser ampliadas de acuerdo con segmentos temporales variables.

Finalmente se exponen las conclusiones de este TFM, seguido de la bibliografía utilizada y los anexos.

I. ORGANOLOGÍA DEL CONTRABAJO Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL REPERTORIO PROPUESTO.

1.1. ORIGEN Y GENEALOGÍA DEL CONTRABAJO

El contrabajo posee una de las evoluciones más curiosas y a la vez controvertidas de todos los instrumentos de cuerda. Su origen es fuente de opiniones divergentes dependiendo de la tendencia historiográfica que se adopte. Tal y como resalta B. J. Siemmers (2001), encontramos un artículo de Alfred Panyavsky escrito en la revista *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, en el que señala lo siguiente (traducción personal):

El contrabajo representa unas variaciones bastante ricas e híbridas en lo que a forma se refiere. Posee elementos de la viola de gamba, como pueden ser el fondo plano y la afinación por cuartas. También posee elementos de la familia del violín como son las “efes” y el fondo curvo. (p.10)

Por el contrario, Paul Brun, en su libro *The History of the Double Bass* (1987 p. 13) sostiene que es la necesidad y la preferencia de cada instrumentista la que ha hecho que el contrabajo tenga una forma u otra a lo largo de la historia, restándole importancia a su parecido con la viola da gamba y estableciendo una relación directa del contrabajo con la familia del violín, ya que el contrabajo tiene una función muy similar a la del violoncelo. Esta es la ambigüedad que nos encontramos a la hora de establecer el camino y evolución del contrabajo, fruto de la escasa bibliografía científica sobre el tema y de la poca trayectoria de investigación sobre el instrumento.

1.1.1. El origen del contrabajo y su desarrollo hasta el período Barroco

A comienzos del siglo XVI, un cronista italiano llamado Bernardino Próspero describe unos curiosos instrumentos de cuerda frotada: *viole grandi quasi come me*, lo que traducido al castellano sería “violas de gamba casi tan grandes como yo” (Alfred

Planyavsky, 1984). Estos instrumentos, tocados por músicos españoles que viajaban de Roma a Mantua, se presuponen antecesores del contrabajo actual.

Para entender el origen del contrabajo es necesario entender primero por qué la viola da gamba, se hizo popular en Europa:

España, nexo de unión entre las culturas árabes y africanas con Europa, se vio envuelta en la ocupación árabe hasta finales del siglo XV (Siemmers. p. 22). Asimismo, las cruzadas en el resto de Europa, hacen que el contacto entre culturas sea muy prolífico en este siglo. Como legado y fruto de este cruce de culturas, tendremos al laúd, proveniente de Oriente Medio y preferido en la mayor parte del territorio europeo, y la vihuela, con forma de 8 y parecida a la guitarra española actual, preferida por los habitantes de la Península Ibérica. Los españoles clasificaron la vihuela en función de sus distintas técnicas para ser ejecutada. Así, tenemos la vihuela de “péndola” (tocada con una especie de púa), la vihuela de mano (tocada con los dedos) y la vihuela de arco (tocada con un arco proveniente del *Rabab*, instrumento también traído por los árabes a España). Este último instrumento, será el predecesor de la viola da gamba.

La coronación de Alonso Borgia como Papa Calixto III (Siemmers. p. 22), propiciará que este instrumento, la vihuela de arco, sea introducido en Italia. Cuando Próspero escribió “violas tan grandes como yo” probablemente se refiriera a estos instrumentos tocados por músicos españoles en la corte italiana.

Esta viola da gamba primitiva fue ampliamente modificada por los luthieres italianos (Siemmers, p. 23). Cambios tales como modificaciones en la curvatura del puente y el diapasón con el fin de mejorar la ejecución de música polifónica, la sustitución de la tapa frontal plana por una curva con alma y barra armónica, y la forma de “hombros caídos” fueron algunas de estas modificaciones. A estos instrumentos ya podríamos considerarlos violas da gamba como tal, con características que todavía podemos ver en los contrabajos actuales. Este hecho es uno de los factores en los que se basan historiadores como Alfred Planyavsky para emparentar al contrabajo con la familia de la viola da gamba.

1.1.2.Sistemas de afinación en el contrabajo: los orígenes y la evolución hasta el sistema actual.

Por su estrecha relación con el concierto para contrabajo y piano de K. D. Von Dittersdorf, veo necesario el profundizar en este tema, ya que el concierto fue compuesto para un contrabajo con afinación distinta al actual, como hemos podido observar en el manuscrito de la obra⁶.

Como he señalado, una característica actual del contrabajo, que está en consonancia con la viola da gamba, es su afinación. El contrabajo es el único instrumento sinfónico de la familia de cuerda que está afinado por cuartas. El motivo de esta afinación, según la opinión de Paul Brun (Almenara, p.26) es, entre otras razones, por comodidad técnica. Si el contrabajo estuviera afinado por quintas, como el violín o el violoncelo, sería mucho más difícil para un contrabajista tocar las 5 primeras notas de una escala diatónica, ya que tendría que cambiar de posición.

Sin embargo, la historia nos ha mostrado que el contrabajo puede adquirir muchos sistemas de afinación (Almenara p.45). Estos sistemas se desarrollan mayoritariamente en el periodo clásico (1750-1820). Partiendo de los sistemas fundamentales de afinación establecidos, estos se variaban frecuentemente en función de la necesidad, y por supuesto, el temperamento.

Es también durante esta época, el Clasicismo, cuando el contrabajo empieza a adquirir algunas de las características de la familia del violín. Muchos de los contrabajos construidos con 5 ó 6 cuerdas son convertidos en instrumentos de 3 ó 4 cuerdas, debido a las necesidades musicales y estéticas de la época (Almenara, p. 66). Se comienza a desarrollar la orquesta sinfónica y se hace necesario que el contrabajo se adapte a las texturas compositivas de acompañamiento de este género. En definitiva, se hace necesario que el contrabajo tenga unas características lo más parecidas posibles a las de la familia del violín.

No obstante, estas modificaciones no surgen de manera unilateral, si no que en función de las zonas geográficas de Europa, se desarrolla un tipo u otro de afinación

⁶ En manuscrito del concierto de K.D. von Dittersdorf puede consultarse aquí:
http://imslp.nl/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP106349-PMLP216756-Dittersdorf_Concerto_n_2_Manuscrito_Ba_1688.pdf

para el contrabajo. Así, tal y como describe Paul Brun en su libro *A New History of the Double Bass*, en Alemania, Italia, España e Inglaterra predominará la afinación por cuartas y en Francia la afinación por quintas. La practicidad de afinar el instrumento por quintas, salvando la problemática de la técnica como ya describí anteriormente, estriba en seguir la misma interválica que los instrumentos de la familia del violín y poder doblar al violoncelo exactamente una octava por debajo. El sistema de afinación francés, cuyas notas eran de grave a aguda Do, Sol, Re La, se vio perjudicado por los medios técnicos de la época y la práctica hizo que, al no disponer de buenos materiales para fabricar una cuerda Do con un sonido definido, se quitara dicha cuerda, quedando en la mayoría de casos un instrumento de 3 cuerdas con afinación Sol, Re y La.

En Alemania en cambio, la tradición de la viola da gamba estaba bastante arraigada, por lo que usaban principalmente violas da gamba graves o violones. Estos estaban afinados sobre una variación del sistema de la viola da gamba, fa, la, re, fa# y la.

Los italianos, ingleses y españoles utilizarían un sistema similar aunque frecuentemente en instrumentos de 3 cuerdas por practicidad, quitando las dos graves, el Fa y el La.

Todos estos tipos de afinación basados en la viola da gamba, dará lugar al conocido como sistema de afinación vienesa, re, fa# y la, de grave a agudo. Será muy prolífico para la composición de repertorio solístico para contrabajo, ya que permite la ejecución relativamente sencilla de obras en re mayor y tonalidades cercanas (mediante la utilización de la scordatura), facilitando la interpretación mediante los armónicos y la cejilla gracias al fa#, la tercera del acorde. Fue desarrollado por luthieres vieneses, que mantuvieron la forma de la viola da gamba: fondo plano con desnivel inclinado hacia el mango en la parte superior, hombros caídos y ausencia de esquinas en los bordes donde se unen aros y tapas.

Nos encontramos durante el Clasicismo con en el auge del contrabajo solista. Esta será la época donde surgen los conciertos para contrabajo más conocidos, compositores como Dittersdorf (1739-1799), Vanhal (1739-1813), Hoffmeister (1734-1812) o Pichl (1741-1815) se animan a componer repertorio solista para el contrabajo, así como

Mozart (*Per questa bella mano*⁷) y Franz Joseph Haydn (1732-1809) en sus pasajes solistas de las Sinfonías 6, 7 y 8.

A partir de aquí, y fruto del cambio estético que dio paso al Romanticismo, comienza a desarrollarse un nuevo sistema de afinación que es el que conocemos hoy día, mi, la, re, sol desde la cuerda grave a aguda. Esto es, por cuartas y por tanto, adaptándose a la riqueza tonal, en contraposición al Clasicismo. Este sistema se convertirá en estándar a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

1.1.3. Los recursos interpretativos y su desarrollo: El vibrato

El vibrato en la actualidad representa un recurso casi permanente en la ejecución de los instrumentistas de cuerda. No obstante esto no ha sido así desde el principio.

Es en el siglo XVII, Marin Mersenne⁸ (1588-1648), habla del uso del vibrato como una solución insatisfactoria y forzada en el sonido del violín, lo que parece ser una opinión generalizada en la época (Paul Mick, p.3).

Un poco más adelante, en el siglo XVIII, surgen dos opiniones predominantes, tal y como expone Lawson (p. 40). La primera, de la mano de Leopold Mozart, padre de Wolfgang Amadeus Mozart, se queja, en su libro acerca de la interpretación del violín, sobre el vibrato, comparándolo con una “parálisis” de la mano. En cambio, un contemporáneo suyo, Francesco Geminiani⁹ (1687-1782), anima a usar el vibrato a todos los instrumentistas de cuerda. Esto nos hace ver que es en el siglo XVIII cuando comienza a implementarse el uso del vibrato de manera general, aunque existiendo opiniones más conservadoras como la de Leopold.

Sin embargo, será en el siglo XX cuando la mayoría de virtuosos del violín, tales como Fritz Kreisler (1875-1962) y Carl Flesch (1873-1944), partidarios del uso constante del vibrato, emplearan por primera vez las grabadoras de sonido recién

⁷ Aria de ópera escrita para cantante bajo y contrabajo. K.612

⁸ Según Enrique R. Aznar (Dpto. de Álgebra de la Universidad de Granada) fue un matemático, teólogo, filósofo y músico. Consultado en <http://www.ugr.es/~eaznar/mersenne.htm>

⁹ Según Fernando Gil González (UNED) fue un “compositor, violinista, pedagogo, prolífico teórico y excelente escritor italiano”. Consultado en http://www2.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/15musica_y_masoneria/geminiani.htm

inventadas (Paul Mick, p.4). Esto supondrá, irremediablemente que el gusto musical de las generaciones venideras se condicione por estas grabaciones y así sucesivamente. Es algo lógico que la evolución del vibrato pase por ese condicionante del gusto y la influencia en el oído de los ejecutantes.

Entrando en el ámbito particular del contrabajo, el vibrato no tiene demasiadas particularidades en relación con otros instrumentos de cuerda. Si es cierto que deberemos controlar mucho más las oscilaciones de la mano, ya que al ser un instrumento muy grave, la onda que se produce será mucho más amplia, y por ende más reacia a sufrir variaciones. (Jeff Bradetich, p. 122)

A la hora de realizar el vibrato, entran en juego tres partes de nuestro cuerpo: el antebrazo, la muñeca y el dedo. Fruto de una combinación de ambas se produce la oscilación de la nota ascendente y descendente. Debido a la fisionomía de la mano y su desempeño en el contrabajo, grandes pedagogos del contrabajo, como Jeff Bradetich recomiendan iniciar la práctica con el segundo dedo, ya que es más fácil aplicar la oscilación (p.121) .

La gran cantidad de métodos para practicar el vibrato impresiona al compararlo con el poco análisis e investigación acerca de cuándo, cómo y por qué usarlo. Los artistas y pedagogos pocas veces están de acuerdo en su utilización. Para muestra, las diversas versiones de una misma obra en función del instrumentista y la edición. Es cierto que hay que confiar en nuestro propio gusto y experiencia musical, por lo que es muy importante empaparse del máximo número de fuentes posible y basar nuestra interpretación en estas para tener un criterio lo más certero posible.

1.2.CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS TRES OBRAS REPRESENTATIVAS

A la hora de elegir el repertorio propuesto se han tenido en cuenta diversos criterios, en el caso de la *Sonata en Sol mayor* de H. Eccles, su elección viene determinada por la necesidad de incluir en el presente trabajo una obra que ofrezca lo que sería la interpretación al modo Barroco en el contrabajo. Aunque, como hemos visto, es sabido que el contrabajo no existía en el período Barroco tal y como lo conocemos hoy en día, su origen en forma de “violas graves” se remonta al siglo XVI.

Por lo tanto, con esta sonata nos tomamos la licencia de recrear lo que podría haber sido la interpretación solista del contrabajo en dicho periodo.

La elección del *Concierto en mi mayor* de Dittersdorf viene determinada por la función esencial que representa esta obra en el repertorio del contrabajo, ya que como concierto clásico que es, posee unas características (La claridad de la forma y la vitalidad rítmica, entre otras) bastante apropiadas para mostrar las habilidades en el instrumento. Tomaré la edición de Franz Tischer-Zeitz con las cadencias de Ludwig Streicher debido a que es la más interesante desde el punto de vista de las características técnicas del contrabajo actual, según mi punto de vista. Se trata de una edición que contempla modificaciones en algunos pasajes con respecto a la original para violone, como se puede consultar en los anexos.

La elección de la *Elegía en Re mayor* de Bottesini está basada en mi inquietud por profundizar en la obra de este compositor, que renovó completamente la interpretación del contrabajo solista en el siglo XIX. Esta pieza es de las pocas de la obra de Bottesini que suele incluirse en el programa del tercer ciclo de EE.PP.

1.2.1. Henry Eccles (1675-85; 1735-45). Sonata en Sol menor para contrabajo y piano

Es muy poca la información que existe acerca del compositor de esta serie de sonatas, pero sí sabemos que su trabajo como violinista y compositor al servicio de la corte del rey Guillermo III favorecerá su relación con músicos y culturas de otros países, como Italia y Francia. El prolífico desarrollo de la música instrumental en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII es innegable, recordemos que allí no existía una tradición vocal tan importante como en Francia o Alemania, con los trovadores o minnesinger, respectivamente, por lo que en Inglaterra será básico para todo aristócrata el disponer de un gran número de músicos especializados en el género instrumental (Holman, p. 99). Es así como entra en juego la familia Eccles. Prominentes músicos, desde Solomon Eccles (padre de H. Eccles) hasta John Eccles, siendo considerado este último uno de los más prolíficos escritores de obras teatrales en el Londres de finales del siglo XVII (Sadie, S. y Grove, G., 1980).

Será de esta manera, cuando gracias a uno de los conciertos que los músicos del rey Guillermo III (entre los que se encontraba Henry Eccles) realizan para un duque

francés embajador en Inglaterra, en 1713, Eccles viaja a Francia acompañando a la corte de dicho duque. Allí permanecerá hasta 1720, donde será violinista en la corte del Rey Luis XIV y publicará la serie de 12 sonatas para violín y bajo continuo que nos ocupan. Es necesario señalar también que parte de su obra está basada en composiciones de Giuseppe Valentini o F.A. Bonporti (Holman, p.99). Analizando las sonatas de Bonporti, he descubierto que el segundo movimiento de la *Sonata No 11* en sol menor es una copia casi exacta del Corrente de la *Invenzione Cuarta de Bonporti*¹⁰.

1.2.1.1. Aspectos relativos a la interpretación de la *Sonata en sol menor* de Henry Eccles (1720)

Aun partiendo de la base de que esta sonata no es una obra original para contrabajo, por los motivos descritos en la justificación veo necesario acercarme a lo que creemos que fue la interpretación en el periodo Barroco: Será una prioridad a la hora de digitar el uso de armónicos¹¹, favoreciendo la resonancia de las cuerdas (característico de los instrumentos con cuerdas de tripa), y un tratamiento de la agógica orientado a la expresividad mayoritariamente con el arco. Si es cierto que se tiende a pensar en la omisión permanente del vibrato para la interpretación de piezas del Barroco. Sin embargo ya en el siglo XVIII había opiniones divergentes acerca del uso de este recurso expresivo, como hemos visto anteriormente. Bajo mi punto de vista, sería conveniente partir del arco para expresar la dinámica y el color de cada nota, sin renunciar a un vibrato contenido en las notas más importantes.

Será una premisa al interpretar, y sobre todo en los movimientos rápidos (II: Courante y IV: Vivace), no olvidar el carácter bailable de estas composiciones. En el segundo movimiento, el compás ternario y la palabra *corente*¹² en el manuscrito nos indica su raíz: piezas hechas para ser bailadas (Zamacois, p. 155).

¹⁰ La citada pieza puede consultarse en IMSLP en el siguiente link:

http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP261761-PMLP18768-Bonporti_Vol.2_Viol..pdf

¹¹ Los armónicos recuerdan a la sonoridad de la cuerda de tripa: sonido brillante y rico en armónicos

¹² Aunque en el manuscrito aparece la palabra *Corente*, en la edición de Zimmermann para contrabajo aparece la palabra *Courante*. El editor no hace, por tanto, la distinción de los dos términos realizada por Zamacois

Profundizando en el primer movimiento, será importante gestionar un tempo no demasiado rápido para que permita desarrollar expresivamente cada nota con el arco. Las notas largas, consideradas como las más importantes de la frase, ya que son las que coinciden con el punto climático del fraseo, son las que requerirán un tratamiento más especial. Por ejemplo, la segunda nota (si b), siendo la más importante de la primera frase, necesita un tratamiento con el arco mediante el cual dirigirse progresivamente hacia el puente para hacer un sutil crescendo (acompañado de un ligero cambio de timbre) y en el final de su duración ayudar el crescendo con un contenido vibrato. Este procedimiento será una norma durante los movimientos largos. En general las notas más largas suelen ser las más importantes, con lo cual es necesario desarrollarlas para que ningún instante sea igual¹³ en timbre ni matiz al inmediatamente siguiente. Podemos escuchar muy bien este recurso en el *Vidim Suum Dulcem Natum*, de Pergolesi, grabado por Philippe Jarussky, donde prácticamente sin vibrato va desarrollando las notas largas hasta el final de su duración sin caer en la monotonía. Este desarrollo de las notas largas tiene su máxima expresión en la improvisación de la repetición de la primera parte del movimiento.

Para generalizar, según mi opinión, en este movimiento la meta será crear un sonido fluido que no sea interrumpido por acentos o silencios inesperados entre las notas de una misma frase musical, golpe de arco conocido como legato.

El segundo movimiento contempla la palabra “Corrente”, algo que nos dice mucho de cómo debe ser interpretado. Especialmente importante eran la Courante (en Francia) o la Corrente (en Italia) durante el reinado de Luis XIV¹⁴, personaje que, como hemos visto, guardaba bastante relación con Henry Eccles. Por ello, necesitamos acentuar de manera sutil la primera parte de cada compás, otorgándole a la dinámica un carácter cíclico. Debe ser tenido en cuenta como un movimiento danzable. Un carácter con el que podemos hacernos una idea de estas pautas a seguir es la grabación de Jordi Savall

¹³ Característica de la interpretación en el barroco. El constante y progresivo cambio del sonido venía determinado entre otras cosas por la forma del arco y las características tímbricas de la cuerda de tripa. Anotación aprendida de manos de mi profesor en el Conservatorio Superior de Málaga, Jorge Muñoz, basada en su experiencia tocando en ensambles de música antigua.

¹⁴ La *courante* era la versión francesa de esta danza, más solemne que la italiana, llamada *Corrente* (*Zamacois p.155*).

y su grupo *Hespèrion XXI* de la sonata *La Follia*, en sus movimientos rápidos. Escuchamos una voz solista con un material rítmico muy elaborado y desarrollado, lo que nos hace ver que está al servicio de la danza.

El principal aspecto técnico que debemos tener en cuenta para el arco (nuevamente el protagonista) es en tocar las corcheas martelé y las semicorcheas staccato, como norma general; algo que le da definición a las notas rápidas pero a la vez otorga contraste con las corcheas, más suaves en cuanto a ataque del arco. Será necesario que las semicorcheas suenen con definición; por ello, es conveniente producir el sonido de la nota inmediatamente desde el comienzo del movimiento del arco, algo que podemos describir coloquialmente como “morder la cuerda”. La idea es no producir un sonido más largo que el de la duración de la semicorchea ni un silencio más corto que el necesario para el cambio de dirección del arco

El tercer movimiento manifiesta las bases estilísticas y compositivas del primer movimiento: comienzo y discurso melódico anacrúsico, carácter cantáble y figuraciones rítmicas largas. Comprende todos lo descrito en el primer movimiento, con la dificultad añadida de que los valores de las notas son más largos, lo que requiere un mayor control del arco.

El cuarto movimiento supone un reto virtuosístico desde la primera nota. La indicación *Vivace* indica que es una pieza idónea para la demostración de las habilidades en el contrabajo. Existen varias dificultades en cuanto a la mano izquierda se refiere, como la utilización del pulgar en las posiciones cuarta y quinta, ya que la rapidez del pasaje y la gran distancia entre las notas en los compases 13 y 31 obliga a utilizar dicho dedo para favorecer una mayor amplitud de la mano. Al igual que en el segundo movimiento, será muy importante un tratamiento del arco orientado a reducir la extensión que se utiliza de este, ya que de lo contrario, al aumentar el tempo no tendríamos suficiente definición en las semicorcheas, que deben realizarse staccato, como ya he mencionado en el segundo movimiento.

1.2.2. Carls Ditters Von Dittersdorf (Viena, 1739 – Bohemia 1799)

Concierto No. 2 en Mi Mayor para contrabajo y orquesta (1762)

La vida de Carls Ditters Von Dittersdorf está marcada por la cambiante situación política de los siglos XVIII y XIX, caracterizada por grandes altibajos económicos y

sociales. Como ejemplo, por un lado, tenemos las guerras Napoleónicas, que supusieron una gran prueba de supervivencia para los Habsburgo, y por otro, los repartos de la herencia Hispánica y de Polonia, que causaron un gran desarrollo en la sociedad y política del siglo XVIII (Sadie, S. y Grove, G., 1980).

Esto se verá reflejado en la vida de Dittersdorf, cuya labor durante casi la totalidad de su vida fue la de estar al servicio de distintos obispos y príncipes, teniendo que trasladarse hasta en 6 ocasiones buscando unas condiciones de vida favorables. La permanencia de Dittersdorf en una región en la cual existía un gran número de virtuosos del contrabajo, como Pischelberger, J.G. Schwenda o Sperger, favorece su interés por la composición para este instrumento. Durante los últimos años de su vida, goza de poca salud, pero no por ello deja de componer. Desde 1795 hasta su muerte, dependiendo de una pobre pensión, compondrá varias sinfonías, varias piezas para teclado y la Misa Solemne en Do Mayor. También dos días antes de su muerte finaliza su autobiografía (Sadie, S. y Grove, G., 1980).

1.2.2.1. Aspectos relativos a la interpretación del *Concierto en mi mayor* de K.D. von Dittersdorf

La interpretación del considerado por muchos, concierto por antonomasia del repertorio solista del contrabajo supone para el ejecutante un enorme reto. Es habitualmente requerido para las audiciones de orquestas, conservatorios y academias, por lo que necesariamente debe ser practicado en la rutina diaria de estudio de cualquier contrabajista.

Como ya hemos visto, las dificultades más significativas de este concierto estriban en la adaptación al contrabajo moderno, ya que debido al cambio de los sistemas de afinación con respecto al violone vienés, fue compuesto pensando en una mano izquierda con menos cambios de posición y pasajes más favorables a usar cejilla o armónicos.

Lo primero que debemos tener en cuenta para la interpretación del primer movimiento es el tempo. Tanto en la edición moderna como en el manuscrito, aparece la indicación *Allegro Moderato*. Debe ser no demasiado rápido, para poder llevarlo a cuatro tiempos, pero a la vez ágil y alegre acorde con el estilo preclásico en el que fue

compuesto¹⁵ (Klaus Stoll). Será importante con el tempo ágil no descuidar la posición del arco, ya que puede tender a irse hacia la punta e impedirnos articular las notas correctamente. La posición idónea del arco es el centro-zona superior del mismo. Será muy útil el estudiar lento cada nota en la posición exacta donde se tocará al tempo final, para evitar precisamente el descontrol del arco y por ende, de la articulación.

Un procedimiento que se repite constantemente en el primer movimiento es la existencia de pasajes con varias notas repetidas. Es importante otorgarle “drama” a ese conjunto de notas: haremos un pequeño crescendo impidiendo que toda nota suene a igual volumen que la anterior, evitando el estancamiento del pasaje.

En cuanto a la interpretación del segundo movimiento, se trata de un Adagio, donde es fundamental cambiar el modo de afrontar la interpretación con respecto al primer movimiento. Se trata de expresar el máximo en cada nota, no prevalecerá tanto la virtuosidad si no el gusto musical.

Debemos tener en cuenta que su carácter cantábile está basado, compositivamente hablando, en adornos alrededor de las notas del acorde en cuestión. Predominan los grados conjuntos ascendentes o descendentes para la construcción de las melodías, por lo que será fundamental otorgarle drama a esos pasajes mediante el crescendo, siempre de manera sutil, si la escala es ascendente o decrescendo si la escala es descendente.

La base interpretativa del tercer movimiento estriba en una técnica de arco basada en la forma del *Arco Dragonetti*¹⁶. Si cabe aún más que en el primer movimiento, deberemos incidir en el carácter “percusivo” de las dobles cuerdas que sirven de introducción del tema del tercer movimiento. Este arco favorece mucho la percusividad de las notas y no tanto el carácter legato, debido a su forma cóncava. Por lo demás el carácter es casi idéntico al del primer movimiento.

¹⁵ Tal y como explica Klaus Stoll en la Masterclass ofrecida por la Berliner Philharmoniker en YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XNcXRys0Lq4>

¹⁶ Tipo de arco instaurado por Domenico Dragonetti (1763-1846) en el siglo XVIII. <http://www.dbassbow.com/classical-bass-bows>

1.2.3. Giovanni Bottesini (Crema, 1821 – Parma, 1889). Elegía N°1 en re mayor para contrabajo y piano (ca. 1869).

Es difícil imaginar, aún a día de hoy, una persona tan prolífica y multidisciplinar como lo fue Giovanni Bottesini en el siglo XIX. Su constante labor como director de orquesta, compositor y contrabajista, atesorada por la cantidad de viajes que realiza a lo largo de su vida lo convierten en probablemente el mayor representante del mundo del contrabajo durante el siglo XIX (*Tomas Martin: In Search Of Bottesini*).

Su carrera comienza con 14 años en el conservatorio de Milán, al que accederá sin apenas conocimientos previos del contrabajo, demostrando un talento innato a pesar, evidentemente, de su escasa técnica. Esto, unido al contacto con grandes contrabajistas de la época como L'anglais o Dal Occa, produce un caldo de cultivo idóneo para su exitoso devenir. Con únicamente 3 años de formación, abandona el conservatorio de Milán para dedicarse enteramente a su carrera solística y de dirección, así como a la composición (Carniti y Lisei).

Su vida profesional se compone de largos viajes por Latinoamérica, Estados Unidos, gran parte de Europa y Rusia. Será una norma, desde sus primeros pasos como director en la Habana y hasta su retirada, la combinación de dos facetas durante la función: se encargaba de dirigir la ópera y durante el descanso interpretaba una pieza en el contrabajo, a menudo compuesta por él y basada en la ópera que dirigía. El escaso protagonismo que Bottesini le daba a la interpretación solística, dedicándole tan breve espacio de tiempo en las funciones, denota la preeminencia que este le daba a su faceta de director y compositor de ópera. Esta opinión no era secundada por la crítica, que en muchas ocasiones parecía más deslumbrada por esta pequeña intervención solística que por la ópera en cuestión (Thomas Martin: *In Search of Bottesini*).

La obra de Bottesini, en su mayoría sin publicar debido a los constantes cambios de localización del compositor, comprende desde óperas (Ero e Leandro o Ali Babà, por citar sus más importantes), piezas de cámara y para contrabajo solista, siendo los más conocidos la Elegía que nos ocupa junto con el Concierto (Sadie, S. y Grove, G., 1980).

1.2.3.1. Giovanni Bottesini y su contrabajo

Debido al carácter multidisciplinar de Bottesini, como hemos visto, se antoja necesario dedicarle un apartado concreto a su forma de entender y afrontar la interpretación del contrabajo.

Este sistema comienza desde la mecánica del instrumento. Durante su estancia en el conservatorio de Milán, Bottesini adquiere un contrabajo realizado por Carlo Antonio Testore en 1716, al cual le quita la 4 cuerda, el bordón, con el fin de mejorar la resonancia del instrumento (*Thomas Martin: In Search of Bottesini*). Analizando, se puede apreciar que si la presión ejercida por el puente sobre la tapa es producida por la tensión de solamente 3 cuerdas, la vibración será mayor. Debemos tener en cuenta también que los avances mecánicos en el siglo XIX con respecto al entorchado metálico de las cuerdas graves no eran tan notables como hoy en día, algo que deja entrever muy bien Bottesini en su *Gran Método para Contrabajo* (p.2): Considera un error el añadirle una cuarta cuerda a los instrumentos de 3, ya que se sacrifica un elemento tan importante como la sonoridad del instrumento, perdiendo claridad en el sonido. Posiblemente con los avances en el entorchado de hoy en día, la opinión de Bottesini hubiera sido distinta. En el prefacio de este método para contrabajo, Bottesini también recomienda a los estudiantes comenzar a tocar un instrumento de 3 cuerdas, con el fin de que sea más fácil aprender la afinación de las notas, pues en el registro grave siempre es más complicado detectar desafinaciones. Desde el punto de vista de un neófito en el contrabajo de 3 cuerdas, técnicamente la dificultad estriba en una mayor distancia entre las cuerdas, con lo cual será necesario adaptar esta distancia a los cambios de cuerda con el arco y la mano izquierda.

Otra de las peculiaridades de la interpretación de Bottesini y estrechamente relacionada con la anterior, fue la utilización de una afinación más brillante para su interpretación solística. Partiendo de la afinación estándar, (La, Re, Sol, de grave a agudo) solía utilizar afinaciones más altas para favorecer la proyección de un sonido más brillante en el instrumento. Sus sistemas de afinación varían en función del momento, la instrumentación de la pieza (por ejemplo, si había viento metal) o incluso del clima y humedad del lugar donde interpretara, pero generalizando, discurre desde un tono hasta una cuarta más alta, con respecto a la afinación estándar. Parece que la

afinación de un tono y medio más alto (Do, Fa, Si bemol) era su preferida²². Esta costumbre aún a día de hoy está vigente para la inmensa mayoría de contrabajistas; que utilizamos la afinación “de solo” (un tono más alto, Fa#, Si, Mi, La) para interpretar las piezas del repertorio solístico del contrabajo.

Esta afinación más brillante iba acompañada de un tiro de cuerda más extenso. Se trataba de un contrabajo con una longitud de cuerda vibrante de 112 centímetros, en contraposición a los actuales, que suele ser de unos 105 cm. Esto, además de favorecer a la escuela italiana de la época (en la cual se utilizaba el dedo 1 y 4 para los semitonos en los registros graves) provocaba un sonido más brillante y voluminoso (había más masa de cuerda vibrante), y una mayor facilidad para alcanzar los armónicos en el instrumento.

En consecuencia, tenemos un instrumento con una sonoridad, una proyección y un timbre difícilmente imaginable hoy en día, al igual que difícil es imaginar una crítica tan satisfactoria comparándole con el mismísimo Paganini. Definitivamente, estas aclaraciones acerca de su peculiar forma de tocar el instrumento, han iluminado el camino para entender su éxito como contrabajista, así como para llegar a una interpretación lo más certera posible de su obra. En el ámbito de la *Elegía*, existe la problemática de que no existe una crítica o un registro detallado de la interpretación de esta pieza por parte de Bottesini. Parece que Bottesini prefería interpretar su *Gran Dúo* o la *Fantasia en La Sonnambula*, entre otras piezas. Si hay algo que bajo mi punto de vista pueda parecerse estilística y tímbricamente hablando es la interpretación del *Concierto No.2* por Rinat Ibragimov, en la cual usa un instrumento original de tres cuerdas de mediados del siglo XVIII, cuerdas de tripa con entorchado de plata y afinación de solo.

1.2.3.2. Aspectos relativos a la interpretación de la *Elegía* Nº1 en Re mayor de Bottesini

Con la *Elegía* de Bottesini nos enfrentamos a la consolidación del contrabajo solístico en el siglo XIX. La complejidad de su obra viene determinada no solamente por los pasajes virtuosísticos y técnicamente dificultosos; también el constante contacto que Bottesini mantiene con el mundo de la ópera hace que toda su obra contenga una parte muy importante de narración lineal de una historia, incluyendo la obra instrumental. Es necesaria una madurez interpretativa muy considerable, no olvidemos

la inmensa carga sentimental y política que contenía la ópera Italiana durante el Siglo XIX, jugando un papel clave en la Unificación Italiana. Bottesini fue un protagonista activo de estos acontecimientos políticos y sociales como compositor, director e intérprete.

Por todo esto, es necesario impregnarnos de ópera italiana del siglo XIX. Es un buen comienzo la escucha de arias de ópera, ya que su tratamiento cantábil e intervenciones puntuales del acompañamiento nos pueden ayudar a distinguir mucho mejor el tratamiento interpretativo de la voz solista. Tomemos por ejemplo la grabación de Cecilia Bartoli del aria *Oh! se una volta sola-Ah, non credea mirarti*. De la ópera *La Sonnambula* (V. Bellini). Podemos escuchar un timbre cálido de la voz, su constante y rápido vibrato, una claridad imponente en la pronunciación de cada fonema, un uso sutil de los glissandos para grandes intervalos y sobre todo una cuidadosa selección de los momentos para respirar. Será óbice trasladar todas estas inquietudes interpretativas al contrabajo.

Una de las peculiaridades que contempla esta obra es la sutil inclusión de pasajes virtuosísticos en un mapa de discurso cantábil, propio del lenguaje operístico italiano del siglo XIX. Uno de estos pasajes virtuosísticos es el conjunto de escalas de los compases 20-30. Será importante darle un toque mágico¹⁷ a ese pasaje. Para lo cual, dividiremos el conjunto de semicorcheas en 4 grupos, otorgándole a la primera nota de cada grupo un ligero aumento en la duración rítmica.

Los mordentes y apoyaturas de la obra juegan un papel muy importante en mi opinión. Son el nexo de unión de la historia. Tenemos el primero en el segundo compás de la intervención del solista. Será muy importante darle gran importancia a este conjunto de corcheas con mordente. En definitiva, tenemos entre manos una pieza que integra gran parte de las dificultades en la interpretación del contrabajo solista; transmitir estos conocimientos al alumno del tercer ciclo de EE.PP. será un verdadero reto.

¹⁷ Palabra utilizada por Edieson Ruiz (contrabajista de la Filarmónica de Berlín) para describir este pasaje durante una masterclass ofrecida en Málaga el día 10 de marzo de 2014.

II. PROPUESTA DIDÁCTICA

2.1. INTRODUCCIÓN

El conjunto de UU.DD. que aquí se presentan están basadas en un centro determinado, como es el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, lugar donde he tenido la oportunidad de realizar las prácticas externas durante este máster.

En este centro, he podido desarrollar en el aula varias unidades didácticas previa planificación, en los cursos 1º, 3º y 4º de EE.EE. y 1º, 2º, 3º, 4º, y 5º de EE.PP. de la especialidad de contrabajo y de los cursos 5º y 6º DE EE.PP. de Música de Cámara (grupos formado por viola y piano y por clarinete y piano, respectivamente).

Durante este periodo he podido aprender pautas a la hora de transmitir conocimientos y favorecer, entre otros el aprendizaje por descubrimiento, uno de los más interesantes en la formación del artista. Han sido planificadas tantas unidades didácticas como retos pude advertir durante las primeras sesiones de las prácticas, donde pude conocer al alumnado de las distintas especialidades y cursos.

Tal y como señalé en la justificación, desarrollaré las Unidades Didácticas de tres obras significativas que bajo mi punto de vista entrañan más dificultad en el tercer ciclo de EE.PP.

En cuanto a los conocimientos previos, en el caso de la asignatura de contrabajo, es importante que los alumnos hayan adquirido las competencias técnicas mínimas exigidas en anteriores unidades didácticas a fin de, en primer lugar, evitar lesiones fruto de una mala postura y en segundo lugar, de ser capaces de alcanzar las competencias nuevas. En el caso de la asignatura de música de cámara, se hace necesario un trabajo con el profesor de la asignatura de la especialidad previo, a fin de que el alumno pueda superar las dificultades técnicas de la obra para poder trabajarla en grupo posteriormente.

Las características del aula son bastante favorables al aprendizaje. Se aprecia una acústica bastante apropiada en la gran mayoría de aulas, especialmente en las Salas Polivalentes, donde pudimos impartir algunas clases de la asignatura de Música de Cámara. Una acústica idónea también en la Sala de Cámara del Centro Cultural Miguel

Delibes, donde pudimos realizar un simulacro de audición con dos alumnos de la asignatura de Música de Cámara.

El aula de contrabajo dispone de 8 contrabajos en distintos tamaños, con la finalidad de evitar al alumnado el tener que llevar su propio instrumento al conservatorio. Así mismo, el aula de Música de Cámara dispone de un piano de cola de gran calidad. En cuanto a la dotación de TIC's, Las aulas dedicadas a las asignaturas instrumentales, disponen de afinadores, metrónomos, herramientas y accesorios para los distintos instrumentos, como pueden ser banquetas especiales y correas de sujeción. También, cada aula dispone de equipo de música de alta fidelidad y algunas (especialmente las dedicadas a impartir asignaturas teóricas) disponen de proyector.

Cabe mencionar que a la hora de impartir la U.D. correspondiente, en el caso de la asignatura de contrabajo, el profesor tutor intercalaba según la sesión, la docencia de la parte técnica de la clase con la parte de las obras. Es decir, en algunas sesiones era yo el que impartía la unidad referente a escalas, estudios...etc. Y en otras impartía la Unidad referente a la obra contemplada en la Programación Didáctica del curso correspondiente.

2.2. EL CENTRO EDUCATIVO

La descripción del centro y proyecto educativo que se detalla a continuación, también puede consultarse en la página web del centro¹⁸. No obstante, aquí realizo un análisis más detallado del departamento de cuerda y el aula de contrabajo.

2.2.1. El centro educativo: situación y características

El Conservatorio de Música de Valladolid es un centro que imparte enseñanzas elementales y profesionales de música situadas en el ámbito de las Enseñanzas Escolares de Régimen Especial, único centro de carácter público en la provincia.

Se encuentra ubicado en un espacio propio dentro del CCMD, edificio de nueva construcción en el que se convive con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, la Escuela Profesional de Danza y la Escuela Superior de Arte Dramático.

¹⁸ Página web del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid:
<http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/>

El Conservatorio de Música carece de auditorio propio. Se utiliza la Sala de Cámara del CCMD como auditorio, pero al ser un espacio común en el edificio, se deben coordinar las fechas para su utilización con la Fundación Siglo.

Las relaciones con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, dependiente de la Fundación Siglo de la Consejería de Cultura son muy fluidas, así como con la Escuela Profesional de Danza y la Escuela Superior de Arte Dramático, centros adscritos al Conservatorio de Música de Valladolid.

Las actividades relacionadas con la Orquesta son, sobre todo, asistencia a conciertos y ensayos, y la posibilidad de presenciar las clases magistrales que imparten grandes solistas de las más diversas especialidades instrumentales.

Las relaciones con el Instituto de Educación Secundaria “Antonio Tovar”, tras varios años de vecindad también son muy fluidas, ya que, tradicionalmente, el alumnado que optaba por el Bachillerato de Música, lo realizaba en este centro. Junto a ellos y la Escuela Profesional de Danza se ha elaborado un proyecto de viabilidad sobre un Centro Integrado que ha sido presentado a la Administración competente.

La Fundación del Teatro Calderón de Valladolid es otra de las Instituciones músico-culturales con la que el conservatorio colabora de diferentes maneras: cesión de instrumentos, formaciones de alumnos para actuaciones, etc.

Con la Universidad de Valladolid se mantienen colaboraciones esporádicas en las que alumnado del centro participa en diversas agrupaciones.

La Diputación de Valladolid también es una institución con la que el Conservatorio de Música colabora de diferentes modos, siendo uno de ellos la cesión de espacios y pianos durante la celebración del Concurso Internacional de Piano “Frechilla y Zuloaga”.

El centro está abierto a realizar cualquier tipo de colaboración con cualquier institución que suponga, sobre todo, un beneficio contrastado para el alumnado, con mayor incidencia en lo relacionado con las actuaciones en público, siempre que éstas supongan un elemento motivador para los mismos, ya que, como ha quedado reflejado entre los Objetivos Generales planteados, está el de fomentar y promocionar aquellas agrupaciones, que por su calidad, puedan realizar actuaciones públicas tanto dentro como fuera del centro.

Durante las jornadas culturales del curso 2015/16 se interpretarán fragmentos de una zarzuela y de un ballet. Para su preparación se solicitará colaboración a la Escuela Profesional de Danza y a la Escuela Superior de Arte Dramático. Para la realización de los decorados se contará con la ayuda de los alumnos de último curso del grado de Diseño de Interiores de la Escuela de Diseño de Zamora.

El edificio reúne unas instalaciones que se suponían adecuadas para la enseñanza de la música, si bien, con el transcurso de la vida diaria en el mismo, se han detectado gravísimas deficiencias respecto a la climatización, humidificación y renovación del aire. Se han solucionado parcialmente con la apertura de 27 ventanas que permiten ventilar un número importante de aulas, así como la mejora que supone el haber abierto hueco al exterior en un aula (1.16) que era ciega. Sin embargo, en la memoria final del curso 2014/15 quedó patente el descontento y malestar general del profesorado, dado que las mencionadas deficiencias tienen serias repercusiones sobre la salud de los docentes. En el curso 2015/16 se va a realizar un nuevo estudio de la calidad del aire junto con el resto de instituciones que usan el Centro Cultural Miguel Delibes. Esperando que en función de los resultados que aporte dicho estudio las autoridades competentes den respuesta a esta problemática.

2.2.2. El entorno sociocultural

El alumnado matriculado en el centro proviene, en un gran porcentaje, de la propia ciudad o zona metropolitana, aunque no hay que descontar el que procede de otras localidades de la provincia e incluso, de otras provincias limítrofes como Zamora, León o Burgos. En el centro confluye alumnado de muy diversas edades (desde los 7 años), y debido a la normativa vigente relativa a procesos de admisión, en concreto en el 1º curso de enseñanzas elementales, las diferencias de edad en el referido curso pueden llegar a ser notables.

El alumnado que cursa estudios en el centro, en general procede de familias de clase media, cuyos padres han realizado, en su gran mayoría, estudios medios o universitarios, con gran interés en la formación músico-cultural de sus hijos. Dado que en Valladolid existe una amplia oferta universitaria, así como de otras disciplinas artísticas, el centro recibe un número de alumnado que compatibiliza los estudios universitarios con los musicales, tanto de la propia ciudad como de otras provincias.

Este alumnado genera en el centro no pocos problemas de compatibilización de horarios que, siempre que es posible, se intentan solventar.

Del Conservatorio dependen también otros centros adscritos al mismo como son los que imparten enseñanzas musicales que tienen carácter privado: Pianissimo, Castilla, Castilla II, Modulando y Santa Cecilia. Este hecho hace que, desde el punto de vista administrativo, del Conservatorio de Música de Valladolid dependan más de 1200 alumnos.

2.3. EL PROYECTO EDUCATIVO Y LAS CARACTERÍSTICAS DE LAS ENSEÑANZAS A IMPARTIR

Este proyecto Educativo ha sido elaborado por el Equipo Directivo, y elevado a la Comisión de Coordinación Pedagógica y Claustro hasta su definitiva aprobación por el Consejo escolar del centro, con fecha 29 de octubre de 2008.

Este documento, una vez aprobado, es de obligado conocimiento y cumplimiento por toda la Comunidad Educativa.

Las modificaciones que se estimen oportunas se realizarán de acuerdo con la normativa vigente a petición de cualquier colectivo, siempre que las mismas sean razonadas, siendo función, en última instancia, competencia del Consejo Escolar, la aprobación final de las citadas modificaciones que surjan.

La LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación reconoce a los centros la autonomía pedagógica. En sus artículos 120 (Autonomía Pedagógica) y 121 (Proyecto Educativo de Centro) se plasma la definición de lo que debe configurarse como Proyecto Educativo:

1. El proyecto educativo del centro recogerá los valores, los objetivos y las prioridades de actuación. Asimismo, incorporará la concreción de los currículos establecidos por la Administración educativa que corresponde fijar y aprobar al Claustro, así como el tratamiento transversal en las áreas, materias o módulos de la educación en valores y otras enseñanzas.

2. Dicho proyecto, que deberá tener en cuenta las características del entorno social y cultural del centro, recogerá la forma de atención a la diversidad del alumnado y la acción tutorial, así como el plan de convivencia, y deberá respetar el principio de no

discriminación y de inclusión educativa como valores fundamentales, así como los principios y objetivos recogidos en esta Ley y en la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, Reguladora del Derecho a la Educación, así como en la Normativa de carácter autonómico (DECRETO 65/2005, de 15 de septiembre, por el que se aprueba el Reglamento Orgánico de los centros que imparten Enseñanzas Escolares de Régimen Especial y ORDEN EDU/1188/2005, de 21 de septiembre, por la que se regula la organización y funcionamiento de los conservatorios profesionales de música de Castilla y León.

2.3.1. Marco legislativo

El marco legislativo en el que se fundamenta este Proyecto Educativo, como ya ha quedado apuntado en el punto anterior, es aquel que emana de la Normativa Básica del Estado, así como de la normativa de carácter Autonómico generada por la Junta de Castilla y León. Dichas normas son las que a continuación se relacionan:

- Constitución Española de 1978
 - Ley Orgánica 8/1985 de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación (BOE de 4 de julio de 1985).
 - Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE de 4 de mayo de 2006).
 - Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa LOMCE.
 - Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE de 20 de enero de 2007).
 - Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León (BOCyL de 13 de junio de 2007).
 - Decreto 65/2005, de 15 de septiembre, por el que se aprueba el Reglamento Orgánico de

los centros que imparten Enseñanzas Escolares de Régimen Especial (BOCyL de 21 de septiembre de 2005).

- Orden EDU/1188/2005, de 21 de septiembre, por la que se regula la organización y funcionamiento de los Conservatorios Profesionales de Música de Castilla y León (BOCyL de 22 de septiembre de 2005).

2.3.2. Objetivos generales

Los objetivos generales del Conservatorio de Música de Valladolid, respecto al alumnado, serán:

- Dar una formación musical al alumnado con vistas a un futuro profesional, que les permita abordar las Pruebas de Acceso, tanto al las Enseñanzas Profesionales como al Grado Superior con todas las expectativas de éxito, además del permanente disfrute del hecho de hacer música.
- Impulsar las agrupaciones orquestales, la Banda y el Coro y su importancia en la formación del alumnado.
- Fomentar la importancia que tiene la enseñanza de la Música de Cámara, como asignatura fundamental para lograr una completa formación musical.
- Fomentar y promocionar aquellas agrupaciones camerísticas, que por su calidad, puedan realizar actuaciones públicas tanto dentro como fuera del centro.
- Potenciar las audiciones de todas las especialidades instrumentales, impulsando así, la actuación en público del alumnado.
- Fomentar la asistencia a actividades musicales, así como a la audición, de manera particular, de música culta.

Otros objetivos a desarrollar en relación al profesorado serán:

- Colaborar, con las instituciones encargadas de ello, en el desarrollo de la formación continua del profesorado.

-
- Impulsar y facilitar el desarrollo de otras actividades artísticas como medio de complemento de la propia formación del profesorado y cuyo reflejo es inmediato en el aula.

El objetivo, en relación con los padres/madres del alumnado será:

- Concienciar del gran esfuerzo que el alumnado realiza al compaginar los estudios obligatorios con los musicales, así como del carácter profesional de este tipo de estudios y la importancia de la implicación y apoyo a sus hijos e hijas en la consecución de los objetivos programados.

2.3.3. Organización del centro

2.3.3.1. Consejo Escolar

Es, junto con el Claustro de Profesores, uno de los Órganos colegiados de Gobierno y de Coordinación Docente, estando en él representados el alumnado, el profesorado, los padres/madres de alumnos, el personal de administración y servicios, y el Ayuntamiento. Constituye, por tanto, el seno principal de toma de decisiones referentes a toda la comunidad educativa. Su composición y atribuciones son las que se refieren en la normativa vigente.

El Consejo Escolar se reunirá, como mínimo, una vez al trimestre. En todo caso será preceptiva una reunión a principio de curso y otra al final del mismo. La asistencia a las reuniones del Consejo Escolar es obligatoria para todos sus miembros.

2.3.3.2. Equipo Directivo

El Equipo Directivo es el órgano ejecutivo de gobierno y en nuestro centro está formado por la Directora, Jefa de Estudios, Jefa de Estudios Adjunta y Secretaria.

El Equipo Directivo, desde el diálogo y buscando siempre el consenso, trabajará de forma coordinada con toda la comunidad educativa del Conservatorio.

Entre sus competencias se incluirá la de transmitir a las administraciones educativas las propuestas y necesidades del centro. Es indispensable, para el buen funcionamiento de Conservatorio, que la información que atañe a los diferentes componentes de la Comunidad Educativa sea transmitida lo más inmediatamente

posible a cada sector, de cara a posibilitar, tanto cumplir los plazos, como facilitar el tiempo necesario para facilitar la toma de decisiones referentes al centro.

2.3.3.3. Comisión de Coordinación Pedagógica

Estará constituida por el Director, el Jefe de Estudios y los todos Jefes de los diferentes Departamentos Didácticos, actuando como secretario el Jefe de Departamento de menor edad.

Las competencias serán las establecidas en la normativa vigente. Sus reuniones serán tantas como las necesarias para abordar cualquier decisión de índole pedagógico y la asistencia a las mismas será obligatoria para todos sus miembros.

2.3.3.4. Claustro

El profesorado está formado por funcionarios de carrera, funcionarios interinos y Personal Laboral, dándose muy diferentes casos en relación con la contratación y horarios lectivos.

El Claustro de Profesores, al amparo de la legislación vigente y como órgano propio de participación del profesorado en el control y gestión del centro, tiene la responsabilidad de planificar, coordinar, informar y, en su caso, decidir sobre todos los aspectos docentes del mismo. La asistencia a las sesiones del Claustro es obligatoria para todos sus miembros.

2.3.3.5. Departamentos Didácticos

Basándonos en la Orden EDU/1188/2005, de 21 de septiembre, por la que se regula la organización y funcionamiento de los conservatorios de música de Castilla y León, en el Conservatorio de Música de Valladolid se configuran 10 Departamentos Didácticos:

- Departamento de Instrumentos de Cuerda-Arco: Violín, Viola, Violoncelo y Contrabajo.
- Departamento de Instrumentos de Cuerda Punteada o Pulsada: Arpa y Guitarra.
- Departamento de Instrumentos de Viento-Madera: Flauta Travesera, Flauta de Pico, Oboe, Clarinete, Fagot y Saxofón.

-
- Departamento de Instrumentos de Viento-Metal y Percusión: Trompa, Trompeta, Trombón, Tuba y Percusión.
 - Departamento de Instrumentos con Teclado: Piano, Acordeón y Clave.
 - Departamento Complementario: Piano Complementario, Clave Complementario, Conjunto y Acompañamiento.
 - Departamento de Teoría de la Música: Lenguaje Musical, Armonía, Análisis, Fundamentos de Composición e Historia de la Música.
 - Departamento de Agrupaciones Corales e Instrumentales: Coro, Canto, Orquesta y Música de Cámara.

Aunque no es un Departamento Didáctico, de especial importancia para la coordinación de todos los anteriores, y aunque de carácter unipersonal, existe el Departamento de Actividades Complementarias y Extraescolares.

Todos los profesores del centro estarán adscritos, al menos, a uno de estos Departamentos, según la mayoría de la carga lectiva que impartan. Los Departamentos Didácticos son los encargados de organizar y desarrollar las enseñanzas propias de las asignaturas y materias que tengan asignadas siendo el cauce de participación del profesorado en la organización docente y un medio permanente de perfeccionamiento pedagógico a través de sus reuniones periódicas.

2.3.3.6. Alumnado y padres y madres de alumnos

Los padres y madres del alumnado están íntimamente relacionados con el centro, dado que la mayoría de los alumnos son menores de edad, lo cual implica una estrecha y permanente comunicación entre los tutores y los referidos padres y madres. La Asociación de Madres y Padres de Alumnos es la encargada de servir de medio de enlace como transmisora de propuestas e inquietudes al Consejo Escolar, ya que, como Asociación, está representada en el mismo.

2.3.3.7. Personal de administración y servicios

El Conservatorio cuenta con el siguiente personal de Administración y Servicios:

- 1 Jefe de Administración y 2 administrativos.
- 1 Técnico (aunque se encuentra realizando funciones en la Dirección Provincial de Educación).
- Tres ordenanzas

2.3.4. Características de las enseñanzas

En el Conservatorio de Música de Valladolid se imparten las siguientes especialidades instrumentales y/o vocales:

Flauta Travesera, Flauta de Pico, Oboe, Clarinete, Saxofón, Fagot, Trompa, Trompeta, Trombón, Tuba, Percusión, Violín, Viola, Violoncelo, Contrabajo, Guitarra, Arpa, Clave, Piano, Acordeón y Canto.

A todas estas especialidades hay que añadirles todo el resto de asignaturas, tanto de carácter obligatorio como optativas:

- Obligatorias: Lenguaje Musical, Coro, Música de Cámara, Historia de la Música, Armonía. - Según la especialidad cursada: Piano complementario, Clave complementario, Conjunto, Orquesta, Banda y Lenguas aplicadas al Canto (Lengua italiana, alemana, inglesa y francesa).
- Opciones: Fundamentos de Composición o Análisis (Los que cursan la opción de Fundamentos deben realizar 1 optativa en 5º curso y otro en 6º; el alumnado que cursa la opción de Análisis realizará 2 optativas en 5º y otras 2 en 6º curso).
- Optativas: Historia del Arte, Estética, Coro optativo, Informática Musical, Técnica vocal, Improvisación, Educación Auditiva, y Análisis de la Música de los Siglos XX y XXI.

Entre los objetivos, en cuanto a la implantación de nuevas especialidades, se encuentra el de solicitar las de Viola de Gamba e Instrumentos de Cuerda Pulsada del Renacimiento y Barroco. Al contar ya el centro con las especialidades antes nombradas de Flauta de Pico y Clave, si se autorizaran las anteriormente citadas, se podría generar el Departamento de Música Antigua, aumentándose las posibilidades de las diferentes agrupaciones camerísticas, brindando al alumnado una más completa formación. Hay que señalar que las especialidades instrumentales de Viola de Gamba e Instrumentos de Cuerda Pulsada del Renacimiento y Barroco, al día de la fecha, tan sólo se pueden cursar en el Conservatorio de Música de Salamanca, razón ésta suficiente para que Valladolid se el centro donde deba ser ampliada esta oferta educativa, contando además con la Universidad donde se imparten estudios de Musicología.

A un mayor plazo, y tras contar en el centro con las especialidades referidas, se intentaría conseguir la especialidad de Órgano.

2.4. EL DEPARTAMENTO

El departamento en el que se encuentra la asignatura de contrabajo es el departamento de instrumentos de cuerda-arco. La relación profesional entre los integrantes de este departamento es bastante fluida y cordial, existiendo iniciativas muy interesantes, como la creación de un “tribunal ficticio” en las evaluaciones trimestrales: Los profesores de cuerda frotada asisten como tribunal a las evaluaciones de los alumnos de otros docentes, en muchos casos de especialidades distintas.

Cabe señalar también la oferta educativa extraescolar que propone el departamento de instrumentos de cuerda-arco: Un ejemplo son las “Jornadas de Violoncelo CELLOCyL”, con conciertos y docentes de renombre internacional, otro los recitales de antiguos alumnos, organizados por este departamento en colaboración con el Conservatorio así como también las clases magistrales de profesores de otros conservatorios profesionales y superiores.

Las reuniones de claustro se realizan en horario de mañana, aprovechando la escasa afluencia de alumnado, a fin de organizar las distintas actividades extraescolares como cursos de perfeccionamiento y festivales, y para comentar aspectos significativos de un alumno en concreto, si los hubiere.

2.5. EL ALUMNADO

Un aspecto a tener muy en cuenta cuando hablamos del conservatorio es la edad de los alumnos. A este centro asisten alumnos de entre ocho y diecinueve años, siendo la edad mínima y recomendada para acceder al primer curso de EE.EE. de ocho años. No obstante, al no existir un requisito de edad máxima para acceder al Conservatorio, es frecuente que en un mismo curso existan alumnos de diferentes edades, y con distintas ocupaciones, sobre todo en los cursos avanzados de EE.PP.: Estudiantes de E.S.O., Bachillerato o Universidad que compaginan estos estudios con el Conservatorio, estudiantes de Conservatorio a tiempo completo y aunque de manera escasa, estudiantes de Conservatorio que se encuentran en el mundo laboral.

El alumnado de la especialidad de contrabajo representa esta diversidad, como podemos ver gráficamente:

| Curso | Número de alumnos | Edades | Ocupación |
|-------------------|-------------------|----------------|-------------------------------------|
| 1° EE.EE. | 4 | 8, 8, 9, 10 | Estudiantes 3° y 4° Primaria. |
| 2° EE.EE. | 1 | 10 | Estudiante 4° Primaria. |
| 3° EE.EE. | 2 | 10, 11 | Estudiantes 5° Primaria. |
| 4° EE.EE. | 2 | 11, 11 | Estudiantes 6° Primaria. |
| 1° EE.PP. | 1 | 12 | Estudiante 1° E.S.O. |
| 2° EE.PP. | 4 | 12, 13, 13, 27 | 3 Estudiantes 2° E.S.O y 1 trabaja. |
| 3° EE.PP. | 1 | 14 | Estudiante 3° E.S.O. |
| 4° EE. PP. | 0 | | |
| 5° EE.PP. | 2 | 17, 18 | Estudiantes 1° Bachillerato. |
| 6° EE.PP. | 0 | | |

Figura 1: Tabla del alumnado de la especialidad de contrabajo del Conservatorio de Valladolid durante el curso 2015/2016

Como podemos ver, la especialidad de contrabajo está formada por diecisiete alumnos, de los cuales nueve pertenecen a las EE.EE. y ocho a las EE.PP.

Cabe destacar que en el alumnado de los primeros cursos de EE.EE. de contrabajo, el profesor tutor recomienda a los padres de los alumnos la asistencia a las clases de estos, pues es muy apropiado para que estos sepan cómo supervisar el estudio diario en casa y puedan guiar a su hijo en las dificultades que surjan.

La tipología del alumnado es también muy diversa, ya que al ser este el único Conservatorio de la provincia de Valladolid, acuden alumnos de todos los barrios de la ciudad e incluso de poblaciones de la provincia, como Medina del Campo, Tordesillas o Peñafiel.

2.6. UNIDADES DIDÁCTICAS

2.6.1. La correcta postura tocando sentado

Aunque esta unidad no pertenece a una obra en concreto de las propuestas, debido a su importancia, considero oportuno incluirla a modo de introducción para las posteriores unidades didácticas, pues durante el tercer ciclo de EE.PP., la complejidad del programa implica una consciencia por parte del alumno de la postura idónea para sacarle el máximo rendimiento al instrumento, evitando al mismo tiempo cualquier dolencia fruto de una mala postura. Mi experiencia como alumno de distintos profesores, cuyo método podía ser tocar sentado o de pie, me ha enseñado que es más fácil adquirir una buena postura tocando sentado, ya que el instrumento descansa sobre nuestra rodilla, sin necesidad de sujetarlo con las extremidades superiores.

OBJETIVOS:

- Inculcar las pautas de una buena postura a la hora de tocar sentado: inclinación del instrumento, correcto ángulo de las rodillas y de la espalda, así como del cuello y cabeza.
- Conocer los diferentes timbres que se producen en función de la posición del instrumento con respecto al brazo derecho: punto de contacto con la cuerda
- Interiorizar la postura como relajación, aplicando el peso del brazo y la fuerza de la gravedad para la producción de un sonido compacto y definido.

CONTENIDOS:

- La postura idónea: el instrumento y las partes del cuerpo.
- El sonido del instrumento en función de la posición del arco con respecto a la cuerda.
- La relajación: el peso y la gravedad.

METODOLOGÍA:

Se realiza un descubrimiento por experimento guiado. El alumno ya es consciente de que quiere sacarle un sonido brillante al instrumento (para lo cual hay que tocar con el arco cercano al puente). El alumno descubrirá que debe experimentar con

los distintos reglajes del instrumento para corregir su postura de espalda-rodillas y cuello-cabeza.

ACTIVIDADES:

- Sin el instrumento, análisis de las distintas posiciones de las extremidades del cuerpo gracias a un espejo.
- Con el instrumento, análisis de las distintas posiciones de las extremidades del cuerpo gracias a un espejo.
- Con un muñeco rígido de tipo “Playmobil” y un instrumento en miniatura fabricado con cartón, experimentación por parte del alumno de cuáles son los parámetros que pueden regularse para producir un buen sonido en el instrumento, sin que intervengan factores perjudiciales como pueden ser el doblar la espalda.
- Búsqueda de la correcta postura con el instrumento gracias al espejo y con la orientación del profesor.
- Interpretación de distintos ejercicios técnicos sencillos (escalas, arpeggios... etc.) manteniendo la relajación adquirida previamente.

TEMPORALIZACIÓN:

Para el desarrollo de esta unidad serán 30 minutos, no obstante en inicio de cada clase durante el curso, es necesario llevar un seguimiento con el fin de evitar que se vuelvan a producir los errores anteriores.

MATERIALES DIDÁCTICOS:

Instrumento, espejo, silla especial para contrabajistas, muñeco rígido de tipo “Playmobil”, contrabajo y arco fabricados con cartón.

EVALUACIÓN:

Criterios:

- Es consciente de las extremidades implicadas en la interpretación del contrabajo.
- Interioriza la correcta postura para producir un sonido definido.
- Es capaz de utilizar la relajación de las extremidades para la producción de un sonido acorde al estilo y época de la pieza.

2.6.2. La arcada barroca en la *Sonata en Sol menor* de Henry Eccles

La siguiente unidad didáctica está pensada para preparar el carácter que requiere interpretar una pieza en el estilo Barroco. Me centraré únicamente en la expresividad del arco, ya que la mano izquierda no requiere un tratamiento especial (excepto omitir en gran medida el vibrato).

OBJETIVOS:

- Ser capaz de manejar las distintas posiciones del arco con respecto al puente con independencia de la presión, velocidad y la ejecución de la mano izquierda.
- Producir un sonido acorde al momento de la música de manera fundamentada.

CONTENIDOS:

- La posición del arco: sonido “brillante” y sonido “oscuro”.
- El rebote del arco: en el aire o sobre la cuerda
- La variación de la velocidad y posición para generar un crescendo.

METODOLOGÍA

En un primer lugar, se realizará una escucha de fragmentos de música barroca fundamentalmente vocal (Phillipe Jaroussky) aunque también instrumental (Jordi Savall). Posteriormente, con el fin de que el alumno distinga las diferencias entre las distintas formas de expresar con el arco, se realiza una experimentación y grabación de su interpretación utilizando distintos recursos (el arco casi rozando el puente, el arco demasiado rápido...etc.).

Una vez que el alumno ha decidido cuál es la mejor opción para ese momento en concreto, se continúa experimentando en los siguientes pasajes y movimientos.

ACTIVIDADES:

- Escucha de grabaciones sonoras en el aula.
- Ejercicios de manejo del arco con el pasaje de la obra en cuestión.

Para el primer y tercer movimientos:

-
- Ejercicios de arco lento y staccato en los pasajes con notas ligadas variando la posición del arco con respecto al puente.

Para el segundo y cuarto movimientos:

- Ejercicios de spiccato con los pasajes rápidos de la obra, analizando el rebote del arco y decidiendo la mejor opción.
- Tocar los anteriores ejercicios en staccato.
- Grabación y análisis de los ejercicios anteriores, con el fin de decidir la mejor opción para interpretarlos.

TEMPORALIZACIÓN:

Esta U.D. se llevará a cabo durante todo el tiempo que transcurra la preparación de la obra. De manera estimada, podría ser en torno a dos meses, en clases semanales. Cada vez que surja la duda sobre cómo realizar un determinado pasaje, repetir el proceso de grabación y escucha para una decisión fundamentada en el criterio.

MATERIALES DIDÁCTICOS:

- Instrumento portátil de grabación de audio (móvil o grabadora portátil)
- Instrumento y todo lo necesario para su ejecución

EVALUACIÓN:

- Es capaz de elaborar una opinión fundamentada acerca de las diferentes grabaciones sonoras analizadas
- Es capaz de variar la posición del arco con respecto a la perpendicular de la cuerda de manera consciente.
- Es capaz de tomar una decisión fundamentada acerca de la técnica de arco a aplicar en un pasaje determinado.

2.6.3. La técnica de mano izquierda en el *Concierto en Mi mayor* de K.D. von Dittersdorf

Esta U.D. puede ser puesta en práctica en el 6º curso de EE.PP. Debido a los motivos expuestos anteriormente, la dificultad del Concierto de K.D. von Dittersdorf en lo que a la mano izquierda se refiere es, bajo mi punto de vista, ideal para mejorar la técnica de la mano izquierda.

De manera implícita con la técnica de mano izquierda, se encuentran la afinación y el vibrato. Estos dos aspectos se tratarán en esta U.D. basándonos sobre todo en los pasajes cantábiles del segundo movimiento y con el piano, tocando el profesor los acordes de cada pasaje (requiere análisis previo de la partitura por parte del profesor).

OBJETIVOS:

- Conocer y poner en práctica, en la medida de lo posible, todos los cambios de posición a lo largo del mástil del instrumento.
- Alcanzar una mayor fortaleza y velocidad de la mano izquierda.
- Fomentar la búsqueda de la altura exacta del sonido, en función de su intervalo con respecto al acorde que ejecuta el piano
- Obtener un amplio espectro de articulaciones y recursos expresivos, tales como el vibrato, de manera consciente y efectiva, en la medida de lo posible.

CONTENIDOS:

- La mano izquierda como encargada de la articulación.
- Los cambios de posición: presión del pulgar y puntos de referencia.
- Dobles cuerdas y escalas en capotasto.
- Escalas con grupos de notas ligadas.
- Afinación de intervalos de 3ª.
- El vibrato en el contrabajo: relación con la voz humana

METODOLOGÍA:

Se realiza un descubrimiento en el que intervienen varios métodos, en un primer lugar por método imitativo y en un segundo lugar por experimento guiado. Será necesario una primera toma de contacto de los parámetros a mejorar, interpretando el pasaje que requiere la corrección de los errores por parte del alumno y por parte del profesor en aras de que este descubra las diferencias entre ambas interpretaciones de un mismo pasaje. Posteriormente, se realiza el proceso de experimento guiado hacia la clave de los parámetros a mejorar, con el fin de que el alumno pueda aplicarlos en casa, durante el estudio diario.

ACTIVIDADES:

- Ejercicios de posición consistente en arpegios basados en a lo largo del mástil del contrabajo, teniendo como referencia el ámbito del concierto de Dittersdorf.
- Variar las figuras rítmicas de los pasajes más rápidos (Compases 32-37).
- Con el pianista acompañante, experimentar los intervalos de tercera con respecto al piano, del segundo movimiento. Se descubre que las terceras mayores deben ejecutarse bajas con respecto al afinador y las menores, altas.
- Ejercicios de glissandos a lo largo del mástil en un sola cuerda con el fin de mejorar la presión de la mano a la hora de ejecutar notas rápidas con vibrato (compases 50-56 del tercer movimiento).

TEMPORALIZACIÓN:

Esta U.D. puede ser llevada a cabo en dos sesiones de 30 minutos cada una, divididas en dos clases de pianista acompañante. En una primera sesión se llevará a cabo la parte referente a los cambios de posición, y en la segunda sesión la parte referente al vibrato.

MATERIALES DIDÁCTICOS:

Instrumento y todo lo necesario para su interpretación.

EVALUACIÓN:

Criterios:

- Domina el mástil del instrumento y las distintas notas en cada cuerda.
- Domina los cambios de posición tanto en primeras posiciones como en posición de capotasto.
- Es capaz de distinguir las diferencias de altura entre una tercera “baja” y una tercera “alta”
 - Es capaz de distinguir el sonido de un determinado pasaje tocado con vibrato y sin vibrato.

2.6.4. La expresividad del contrabajo en el Romanticismo: *Elegía en Re Mayor* de G. Bottesini

Con esta U.D. nos sumergimos en el auge del contrabajo solista durante el Romanticismo. Se basa en la pieza *Elegia en Re Mayor Para Contrabajo y Piano* de G. Bottesini, y pertenece al repertorio incluido en la programación de un alumno de 5º curso de EE.PP.

OBJETIVOS:

- Fomentar desarrollo de la personalidad y sensibilidad musical del alumno, intentando que este haga suyo el mensaje implícito en la obra musical, y lo maneje con su interpretación.
- Desarrollar la capacidad de autocrítica.
- Aplicar con autonomía los conocimientos musicales para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: digitación, articulación, fraseo, etc.
 - Ser capaz de buscar distintas digitaciones, valorando las ventajas y desventajas de cada una
 - Explorar distintas posibilidades de articulación y fraseo.

CONTENIDOS:

- Los recursos expresivos en el Bel Canto del siglo XIX en Italia: Arias
- La grabación sonora como método de autocrítica.
- El arco: punto de contacto. La mano izquierda: vibrato en capotasto. Afinación: Intervalos de 3ª.

METODOLOGÍA:

Teniendo en cuenta los conocimientos previos del alumno en los contenidos de esta unidad, se sugiere la escucha de piezas relacionadas con la *Elegia en re mayor para contrabajo y piano* que nos ocupa, con la finalidad de que el alumno descubra por sí mismo el tratamiento que se le da a la melodía y a recursos como el vibrato.

Una vez que el alumno ha elaborado mentalmente una idea más o menos argumentada sobre cada pasaje musical de la obra, se aborda en clase el tema de la expresión musical. Para ello, mediante la grabación sonora, el alumno descubre que algunos aspectos musicales que quiere resaltar no llegan al oyente, aunque él los esté realizando.

Posteriormente, una vez que el alumno tiene la inquietud de mejorar el aspecto expresivo en la interpretación, se abordan aspectos técnicos como la velocidad y punto de contacto del arco con respecto a la cuerda, ejercicios de vibrato, y pautas de fraseo en función de su siempre argumentado criterio musical y sugiriendo (nunca imponiendo) otros criterios.

ACTIVIDADES:

- Escucha de distintas arias de ópera relacionadas con la obra que nos ocupa, como puede ser la grabación de Cecilia Bartoli del aria *Oh! se una volta sola-Ah, non credea mirarti*. De la ópera *La Sonnambula* (V. Bellini).
- A modo de tarea para casa, buscar en internet o en una biblioteca pública grabaciones de distintas épocas con la finalidad de realizar una comparativa entre los distintos aspectos interpretativos más destacados: vibrato, glissandos, matices...etc.
- Interpretación de un determinado pasaje de la obra (Elegía) grabando mediante un dispositivo portátil (teléfono móvil o grabadora) el audio de esta interpretación.
- Escucha de el audio grabado de manera positiva y crítica.
- Ejercicios de sonido: Tocar con el arco muy cercano al puente al fin de experimentar la velocidad de este.
- Práctica de las oscilaciones del vibrato en función de la voluntad del momento: rápido o lento.

TEMPORALIZACIÓN:

Esta unidad didáctica se desarrollará en dos sesiones de 30 minutos cada una. En la primera de ellas se realizarán las actividades de escucha de grabaciones y se pondrá la tarea de investigar en estas. En la siguiente semana, se realizarán las tareas de interpretación, grabación y práctica.

MATERIALES DIDÁCTICOS:

Reproductor de MP3 o equipo de música de alta fidelidad, dispositivo portátil de grabación sonora e instrumento y todo lo necesario para su interpretación.

EVALUACIÓN:

Criterios:

- Escucha música clasificada en el Romanticismo y establece un concepto estético que le permite fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos.
- Analiza y valora la calidad de la música.
- Es capaz de evaluar de manera crítica distintas versiones de una misma pieza.
- Tiene capacidad para modificar in situ aspectos técnicos básicos en el sonido, intensidad y expresividad del instrumento en aras de modificar el mensaje que transmite.

2.6.5. La digitación en la interpretación al modo Barroco

Con esta U.D. abordamos la cuestión de la digitación a la hora de interpretar de manera historicista en el Barroco. Es fundamental la adquisición de una buena técnica de mano izquierda para poder manejar distintos sistemas de digitación y guiarse por el sonido resultante para discernir el correcto sistema.

OBJETIVOS:

- Percibir y comprender la posición en la que se encuentra un determinado pasaje con respecto al mástil del contrabajo, así como las posiciones cercanas (superior e inferior).
- Adquirir un conjunto de técnicas de vibrato distintas que permitan expresar la intensidad y expresividad del sonido más adecuada para cada momento.

CONTENIDOS:

- Escalas en una posición: la digitación de “bajo eléctrico”.
- Intervalos de quinta tocados de manera simultánea: las dobles cuerdas
- La velocidad del vibrato.

METODOLOGÍA:

En función de los requerimientos del alumno para un pasaje determinado, se seleccionará un tipo de escala, un tipo de intervalo para practicar y un ejercicio determinado de velocidad de vibrato. Como norma general y para el caso de las escalas, se procurará que estas sean en la tonalidad del pasaje en cuestión. Para el caso de los intervalos de quinta, estos deberán ser en las dos primeras cuerdas (sol y re) y para el caso de la velocidad del vibrato, se utilizará algún instrumento que pueda producir un sonido en función de la velocidad de la oscilación para que el alumno pueda percatarse más fácilmente.

ACTIVIDADES:

- Ejercicios de escalas en una única posición. Se dividirá en dos partes: primero las tres cuerdas más graves del contrabajo (mi, la y re) y posteriormente las tres más agudas (la, re y sol).
- Primer ejercicio de *Daily exercises* de Duncan McTier¹⁹. con el fin de fortalecer la mano.
- Adhesión de un sonajero a la mano izquierda (mediante una goma del pelo o similar). Con la mano izquierda sobre el mástil, producir oscilaciones a fin de crear un ritmo claro con la mano.

TEMPORALIZACIÓN:

En función de las necesidades del alumno, esta unidad didáctica puede desarrollarse en una única sesión el comienzo de preparación de la *Sonata en sol menor* de H. Eccles, o durante más sesiones intercaladas o progresivas, de un curso.

MATERIALES DIDÁCTICOS:

El instrumento y todo lo necesario para su ejecución. Método de Duncan McTier: *Daily exercises* y sonajero, caja de cerillas o similar compacto y que haga ritmo concreto, así como una goma del pelo.

¹⁹ Conjunto de ejercicios editados por este prestigios contrabajista en 2010

EVALUACIÓN:

Criterios:

- Es consciente de las notas que se encuentran en la posición correspondiente al pasaje que se interpreta.
- Resuelve de manera efectiva las dificultades a la hora de desarrollar una escala en posición fija.
 - Es consciente de las particularidades de cada nota a la hora de interpretar las dobles cuerdas en el ejercicio: Altura de cada una de ellas, forma de la mano y uso del peso del brazo para apretar las cuerdas.

2.6.6. La distribución del arco en el Concierto en Mi Mayor de K.D. Von Dittersdorf

Como hemos descrito durante la contextualización del Concierto de Dittersdorf, el primer movimiento entraña una dificultad añadida, puesto que es conveniente interpretarlo en la mitad superior del arco, con la finalidad de que las articulaciones sean lo más parecido posible a como si se estuviera interpretando en un *Arco Dragonetti*. Esto dificulta el uso del peso del brazo y compromete la agilidad de este para cambiar de cuerda y producir un sonido acorde a la interpretación. La presente U.D. está muy relacionada con la unidad N°2 y sirve como continuación de esta.

OBJETIVOS:

- Dominar los distintos golpes de arco (Staccato, Spiccato, Detaché y Martelé) tocando únicamente en la mitad superior de este.
- Adquirir la técnica adecuada que permita usar un golpe de arco Staccato en semicorcheas.
- Adquirir la técnica adecuada que permita usar un golpe de arco legato cambiando de cuerda.

CONTENIDOS:

-
- Repaso del staccato, spiccato, detaché y martelé, su aplicación en el concierto clásico
 - La escala como método de práctica de los golpes de arco: staccato
 - El dedo meñique como responsable del sonido legato en los cambios de cuerda: la técnica de Ludwig Streicher.

METODOLOGÍA:

En función de las necesidades del alumno, se llevarán a cabo de manera más intensa o relajada las actividades que se proponen a continuación. Asimismo, el profesor debería estar pendiente durante todo el curso de la técnica del arco, con la finalidad de que no se olviden los conocimientos.

ACTIVIDADES:

- Ejercicios de diferentes golpes de arco adaptados en función de la necesidad del alumno (con cambios o sin cambios de posición, con cambios o sin cambios de cuerda... etc.)
- Interpretación de la escala de re mayor a aproximadamente sesenta pulsaciones por minuto y a ritmo de corcheas con el golpe de arco staccato en la mitad superior.
- Familiarización con la técnica de meñique en el legato. Escala de re mayor a negras con notas ligadas de dos en dos. Utilización del dedo meñique para voltear ligeramente el arco cada vez que este cambie de cuerda.

TEMPORALIZACIÓN:

Dado las características de esta U.D., se desarrollará en función de las necesidades del alumno en cualquier momento durante la preparación del primer movimiento del concierto que nos ocupa.

EVALUACIÓN:

Criterios:

- Es consciente y sabe distinguir las diferencias entre los golpes de arco principales

-
- Es consciente y tiene interés en perfeccionar la técnica del staccato en la mitad superior del arco, trabajándolo de manera constante durante la interpretación del concierto.
 - Es consciente de la importancia y tiene interés en perfeccionar la técnica del dedo meñique para los cambios de cuerda, trabajándolo de manera constante durante la interpretación del concierto.

2.6.7. La velocidad y presión del arco en la interpretación al estilo Barroco

En esta U.D. se abordará la cuestión tan importante en el Barroco como es la expresividad casi exclusivamente con el arco. Recordemos que los instrumentos de la familia de la viola da gamba, al poseer trastes, no permiten tanta expresividad con la mano izquierda (a través del vibrato) como los instrumentos sin trastes.

OBJETIVOS:

- Ser capaz de variar la intensidad de una nota larga cualquiera sin producir por ello corte en el sonido.

CONTENIDOS:

- La velocidad y presión del arco: factores limitantes en el sonido
- La técnica de muñeca en el brazo derecho

METODOLOGÍA:

Esta unidad supone un reto bastante importante en cuanto a la interpretación del repertorio Barroco se refiere. En un primer lugar, y previo conocimiento de los contenidos abordados en la U.D. número dos, se tratará de establecer junto con el alumno las notas más importantes en el primer y tercer movimientos. En segundo lugar, se practicará con esas notas la cantidad orientativa de velocidad y presión que queremos aportar al arco en cada momento.

ACTIVIDADES:

- El profesor toca una nota larga cualquiera a una determinada velocidad y presión. El alumno tratará de imitarlo.
- Asimilar los factores variables a la hora de interpretar una nota con una velocidad y presión determinada.

TEMPORALIZACIÓN:

Esta U.D. se llevará a cabo durante todo el tiempo que transcurra la preparación de la obra. De manera estimada, podría ser en torno a dos meses, en clases semanales. Cada vez que surja la duda sobre cómo realizar un determinado pasaje, repetir las dos actividades descritas adaptadas al pasaje nuevo.

MATERIALES DIDÁCTICOS:

- Instrumento musical y todo lo necesario para su interpretación.

EVALUACIÓN

Criterios:

- Es capaz de elaborar una opinión fundamentada acerca de las diferentes formas de interpretar una nota
- Es capaz de variar la velocidad y presión del arco con respecto a la perpendicular de la cuerda de manera consciente y con control del arco en todo momento.

2.6.8. El fraseo en el segundo movimiento del *Concierto en Mi Mayor* de K.D. Von Dittersdorf

Esta U.D. será utilizada para abordar la expresividad más básica en lo que al segundo movimiento del concierto se refiere.

OBJETIVOS:

- Fomentar desarrollo de la personalidad y sensibilidad musical del alumno, intentando que este haga suyo el mensaje implícito en la obra musical, y lo maneje con su interpretación.
- Desarrollar la capacidad de autocrítica.
- Comprender los distintos “patrones de dinámica” en la música del Clasicismo

CONTENIDOS:

- La dinámica como encargada de unir las distintas notas de un pasaje
- Los patrones en la música del Clasicismo

METODOLOGÍA:

Teniendo en cuenta los conocimientos previos del alumno en los contenidos de esta unidad, se sugiere la escucha de piezas relacionadas con el *Concierto en Mi Mayor de K. D. Von Dittersdorf* que nos ocupa, con la finalidad de que el alumno descubra por sí mismo las características de la música de esta época.

Una vez que el alumno ha elaborado mentalmente una idea más o menos argumentada sobre cada pasaje musical de la obra, se aborda en clase el tema de la expresión musical. Para ello, mediante la grabación sonora, el alumno descubre que algunos aspectos musicales que quiere resaltar no llegan al oyente, aunque él los esté realizando.

Posteriormente, una vez que el alumno tiene la inquietud de mejorar el aspecto expresivo en la interpretación, se abordan aspectos técnicos como la velocidad y punto de contacto del arco con respecto a la cuerda, ejercicios de vibrato, y pautas de fraseo en función de su siempre argumentado criterio musical y sugiriendo (nunca imponiendo) otros criterios.

ACTIVIDADES:

- Escucha de distintas arias de ópera relacionadas con la obra que nos ocupa, como puede ser la grabación de el aria *Per questa bella mano*. De W.A. Mozart.
- A modo de tarea para casa, buscar en internet o en una biblioteca pública grabaciones de distintas épocas con la finalidad de realizar una comparativa entre los distintos aspectos interpretativos más destacados: vibrato, glissandos, matices...etc.
- Interpretación de un determinado pasaje de la obra grabando mediante un dispositivo portátil (teléfono móvil o grabadora) el audio de esta interpretación.
- Escucha de el audio grabado de manera positiva y crítica.
- Ejercicios de sonido: Tocar con el arco muy cercano al puente al fin de experimentar la velocidad de este.
- Práctica de las oscilaciones del vibrato en función de la voluntad del momento: rápido o lento.

TEMPORALIZACIÓN:

Esta unidad didáctica se desarrollará en dos sesiones de 30 minutos cada una. En la primera de ellas se realizarán las actividades de escucha de grabaciones y se pondrá la tarea de investigar en estas. En la siguiente semana, se realizarán las tareas de interpretación, grabación y práctica.

MATERIALES DIDÁCTICOS:

Reproductor de MP3 o equipo de música de alta fidelidad, dispositivo portátil de grabación sonora e instrumento y todo lo necesario para su interpretación.

EVALUACIÓN:

Criterios:

- Escucha música clasificada en el Clasicismo y establece un concepto estético que le permite fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos.
- Analiza y valora la calidad de la música.
- Es capaz de evaluar de manera crítica distintas versiones de una misma pieza.
- Tiene capacidad para modificar in situ aspectos técnicos básicos en el sonido, intensidad y expresividad del instrumento en aras de modificar el mensaje que transmite.

2.6.9. El fraseo y dinámicas en el repertorio solista con piano

Esta unidad didáctica está pensada para los ensayos con pianista acompañante. Es costumbre en el Conservatorio de Valladolid que los alumnos del tercer ciclo de EE.PP. tengan disponible media hora a la semana para ensayar con un profesor acompañante de piano. Ante la posible mejora de los planos sonoros, se han establecido algunos ejercicios con la finalidad de que se distingan muy bien los planos sonoros de cada instrumento dentro de la música de cámara.

OBJETIVOS:

- Atender a las necesidades interpretativas de las obras utilizando una amplia gama sonora en función de los dos instrumentos.

-
- Perfeccionar el nivelado de los planos sonoros.
 - Unificar expresivamente el contexto de la obra mediante el correcto fraseo basado en un análisis musical detallado.

CONTENIDOS:

- Los recursos sonoros y técnicos en la contrabajo: punto de contacto y velocidad del arco.
- La atención y escucha al pianista como medio para mejorar el discurso musical.

METODOLOGÍA:

En primer lugar se anima al alumno a realizar un análisis formal de la pieza que nos ocupa, con el fin de que descubra la parte del acompañamiento y sea capaz de memorizarla posteriormente.

Después, teniendo en cuenta las capacidades del alumno con la pieza en cuestión se plantean distintos ejercicios con la finalidad de que sea capaz de discernir de manera argumentada cual de ellos le funciona mejor a la hora de interpretar un pasaje en concreto.

Finalmente, se realiza una grabación sonora con un grabador portátil con la finalidad de que puedan escucharse “desde fuera” y sean capaces de focalizar los retos sonoros que plantea la obra

ACTIVIDADES:

- Principios del análisis de la obra en clase: planos sonoros de cada instrumento, textura y diálogo de melodías.
- Como tarea para casa, analizar la partitura en cuestión.
- Grabación del ensayo.
- Escucha de la grabación sonora.
- Ejercicios que varían el timbre y la textura de cada momento. Contrabajo: cambiar dirección del arco en un determinado pasaje que va en crescendo, eligiendo la opción más lógica a partir de las distintas posibilidades.

TEMPORALIZACIÓN:

Normalmente el profesor de la asignatura de contrabajo suele asistir a estos ensayos con el pianista con la finalidad de supervisar que todo vaya de manera correcta. Por ello, se establecerán las sesiones que sean necesarias en función de las necesidades del alumno al interpretar la pieza

MATERIALES DIDÁCTICOS

Reproductor de MP3 o equipo de música de alta fidelidad, dispositivo portátil de grabación sonora e instrumentos y todo lo necesario para su interpretación.

EVALUACIÓN:

Criterios:

- Es capaz de sintetizar las ideas más importantes recogidas en el análisis de la partitura
- Tiene capacidad para modificar in situ aspectos técnicos básicos en el sonido, intensidad y expresividad del instrumento en aras de cambiar el mensaje que transmite mientras está siendo acompañado por el piano.

2.6.10. Memorización y puesta en escena del repertorio propuesto.

Sirviendo como cierre de este conjunto de UU.DD., se plantean los contenidos y actividades orientados hacia una mejora en la memorización y puesta en escena del repertorio propuesto.

OBJETIVOS:

- Adquirir recursos para memorizar determinados pasajes de la partitura
- Ser capaz de transmitir de manera autónoma una o varias ideas musicales con el instrumento.

CONTENIDOS:

- La memoria a largo plazo y la memoria a corto plazo
- La memoria musical: adquisición de patrones mnemotécnicos
- La puesta en escena: la audición en el escenario

METODOLOGÍA:

Mediante actividades de carácter práctico, se ponen en marcha mecanismos que pueden ayudar al alumno a superar dificultades de miedo escénico a la hora de interpretar así como a memorizar la pieza a interpretar.

ACTIVIDADES

- Durante cada sesión: interpretación de memoria de un fragmento nuevo y uno ya visto en clase de la obra que se esté preparando. En función de las capacidades del alumno este fragmento será de mayor o menor extensión.
- Interpretación de un movimiento de memoria de la obra que se esté preparando tocando sobre una pista de audio pregrabada. No importa que el alumno se confunda, pues el propósito es que este intente seguir tocando.
- Sugerir al alumno que realice un concierto tocando para su familia o amigos, de manera informal.
- Sesión en la que el alumno realiza un concierto en el auditorio con el máximo número de gente posible como público.

TEMPORALIZACIÓN:

Esta U.D. se va desarrollando durante todas las sesiones, es el alumno el que indica la intensidad y duración de estas, en función de sus dificultades para memorizar una obra y/o para interpretarla en público.

MATERIALES DIDÁCTICOS

Instrumento y todo lo necesario para su ejecución, además de equipo de música y altavoces para reproducir la pista de audio

EVALUACIÓN

Criterios:

- Es capaz de asimilar un determinado fragmento de la obra e interpretarlo con el mínimo número de errores de memoria.
- Es capaz de retener en la memoria por un tiempo mayor a dos semanas un determinado fragmento en la obra e interpretarlo con el mínimo número de errores de memoria
- Es capaz de transmitir en el escenario los conocimientos demostrados en el aula.

CONCLUSIONES

La raíz teórico-práctica que contiene este Trabajo Fin de Máster, fundamentada en la experiencia adquirida durante el presente curso, ya debería ser motivo suficiente para estar orgulloso del trabajo realizado, pues qué mejor forma de finalizar los estudios, que con un trabajo que alberga gran parte de las competencias adquiridas, y que será de gran utilidad para mi futura vida profesional.

Las distintas técnicas aplicadas de este trabajo empírico, han calado en mí de tal manera que se han fundido en un único bloque al servicio de la docencia. El hecho de intentar describir con palabras la interpretación y analizar desde un punto de vista teórico las distintas versiones de otros intérpretes para incorporarlas a mi discurso, así como llevar a la práctica los puntos teóricos de las diferentes fuentes bibliográficas consultadas, ha formado un eje en el que se retroalimentan sus dos extremos, el práctico y el teórico.

Es quizá aquí, escribiendo las últimas líneas para finalizar mi TFM y debido a la cualidad intrínseca que posee la interpretación musical, donde me doy cuenta de que mediante el estudio de las obras me abordan constantemente nuevas formas para innovar en su docencia. Una de mis inquietudes y que queda pendiente, es el diseño de una programación didáctica de la asignatura de contrabajo completa, con el fin de que pueda ser de ayuda al futuro docente de esta asignatura.

He de destacar que para mí un docente completo es aquel cuyo “método” está en constante evolución. Es apasionante el trabajo minucioso que ha de hacerse en pos de la evolución interpretativa, máxime cuando se trata de un repertorio tan conocido e interpretado por los contrabajistas. Para mí ha supuesto un verdadero reto el hacer “borrón y cuenta nueva”, considerar cada matiz, dinámica y expresión de nuevo, teniendo en cuenta las últimas investigaciones, ediciones e interpretaciones, para elegir, según mi criterio, la mejor versión posible, la mejor forma en la que el docente pueda enseñar a interpretar.

BIBLIOGRAFÍA

- Aróstegui, J. (2001). *La investigación histórica. Teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- Bonporti, G. (1950). *10 Inventions, Op.10*. Basel: Verlag.
- Bottesini, G. (1986). *Konzert für Kontrabass und Orchester h-moll*. Leipzig: Breitkopf.
- Bottesini, G. and Caimmi, I. (ca.1869). *Metodo per contrabbasso*. Milano: Ricordi.
- Bradetich, J. (2009). *Double bass. The ultimate challenge*. Texas: Music for all to hear.
- Brun, P. (2000). *A new history of the double bass*. Villeneuve d'Ascq: P. Brun Productions.
- Carniti, A. and Lisei, C. (1996). *In memoria di Giovanni Bottesini*. Cremona: Turris.
- Dittersdorf, K. D. (2010). *Double bass concerto "E major" (Krebs 172). Piano reduction*. Alemania: G. Henle Verlag.
- Ethel, R. (2002). *Three-Dimensional Biomechanical Analysis Of Landing From Grand Jete: The Effect Of Ballet Footwear On Selected Kinetic And Kinematic Variables..* Michigan: Michigan State University. Department of Kinesiology.
- Fubini, E. and Pérez de Aranda, C. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gándara, C. (2007). *El contrabajo a través de la historia*. Murcia: Infides.
- Grout, D., Palisca, C. and Mamés, L. (1990). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.
- Holman, P. (2010). *The Viola Da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*. Gran Bretaña: CPI Anthony Rowel.
- Lawson, C. and Stowell, R. (1999). *The historical performance of music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Mctier, D. (2010). *Daily Exercises for Double Bass*. Londres: Mctier Music

-
- Mozart, L. (1951). *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. London: Oxford University Press.
 - Paul Mick, J. (2012). *An Analysis Of Double Bass Vibrato*. Florida: University College of Music.
 - Planyavsky, A. (1998). *The baroque double bass violone*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
 - Pliego de Andrés, V (2016). *Programación para oposiciones de conservatorio*. Madrid: Musicalis.
 - Pozo, J. (2006). *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje*. Barcelona: Graó.
 - Ramírez Castilla, J (2007). *Musical Borrowings in the Music for Double Bass by Giovanni Bottesini: A Reconsideration Beyond the Operatic Paraphrases*. Cincinnati: The Graduate School of the University of Cincinnati.
 - Sadie, S. y Grove, G. (1980). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.
 - Siemmers, B. J. (2001). *The history and development of the double bass*. Cincinnati: Performance Studies Division of the College-Conservatory of Music.
 - Streicher, L. (1977). *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*. Wien: Doblinger.
 - Turetzky, B. (1974). *The contemporary contrabass*. Berkeley: University of California Press.
 - Zamacois, J. (1960). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor.
 - Zimmerman, F. (1980). *Eccles Henry Sonata in g minor. Double Bass and Piano*. New York: International Music Company.

WEBGRAFÍA

- Thomasmartin.co.uk. (2016). *Thomas Martin: In Search Of Bottesini*. [online] Disponible en : <http://www.thomasmartin.co.uk/double-bass-home/bottesini> [Acceso 6 Mayo 2016].
- Vitoliuzzi.com. (2016). *Vito D.Liuzzi - THE CLASSICAL DOUBLE BASS "Il Contrabbasso classico"*. [online] Disponible en : <http://www.vitoliuzzi.com> [Acceso 6 Marzo 2016].
- Ugr.es. (2016). *Marin Mersenne Matemático, teólogo, filósofo y músico (1588 Oizé in Maine, Francia, 1648 Paris, Francia)*. [online] Disponible en: <http://www.ugr.es/~eaznar/mersenne.htm> [Acceso 23 Abril 2016].
- Conservatorio Profesional de Valladolid. (2016). *Proyecto Educativo*. [online] Disponible en: http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/upload/PE_2015-2016_1.pdf [Acceso 23 Mayo 2016].
- UNED.ES. (2016). *FRANCESCO SAVERIO GEMINIANI (1687-1762)*. [online] Disponible en: • http://www2.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/15musica_y_masoneria/geminiani.htm [Acceso 12 Mayo 2016].

VÍDEOS

- YouTube. *Entrevista a Ludwig Streicher*. 5:01. forumcontrabajo, 24/09/2008. <https://www.youtube.com/watch?v=swZOXAPuWol>
Consulta: 12/09/2014
- YouTube. *Giovanni Bottesini Concerto for Double Bass No 2 in B Minor*. 14:21. London Symphony Orchestra. 12/01/2012. https://www.youtube.com/watch?v=QgZ_-f7pVk4 Consulta: 3/06/2016
- YouTube. *Berliner Philharmoniker Master Class - Double Bass*. 8:23. Berliner Philharmoniker. 11/10/2010. <https://www.youtube.com/watch?v=XNcXRys0Lq4> Consulta: 2/02/2016.
- YouTube. *Klaus Stoll - enseña e interpreta contrabajo español*. DJ Mesia. 03/01/2014 <https://www.youtube.com/watch?v=-fyycoR-f-E>. Consulta: 13/09/2015.

-
- YouTube. *Rinat Ibragimov on Bottesini*. 12:44. London Symphony Orchestra. 16/01/2012. <https://www.youtube.com/watch?v=xtPhsSTKD9Q> consulta: 24/09/2015.
 - YouTube. *Festival Internacional de Contrabajo de Montevideo Enrico Fagone Masterclass*. 48:11. Festival Contrabajo Montevideo. 15/02/2014. www.youtube.com/watch?v=sOjTq9GN8ec Consulta: 23/10/2015.

ANEXOS: PARTITURAS DE LAS TRES OBRAS
REPRESENTATIVAS

I: *Sonata en Sol menor.* Henry Eccles.

SONATA

Transcribed by FRED. ZIMMERMANN

BASS

HENRY ECCLES

Largo

p *cresc.* *f* *tr.* *mf* *ritard* *f*

CORRENTE Allegro con spirito

f *p* *f* *cresc.* *f* *mf*

Musical score for Bass, measures 1-10. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a series of eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Dynamics include *mf*, *f*, and *sf*. Trills are marked with *tr.*

Adagio

Musical score for Bass, measures 11-18. The tempo is marked *Adagio*. The score is written in bass clef with a key signature of one flat and a 3/2 time signature. It features a series of quarter and half notes with various articulations and dynamics. Dynamics include *mf*, *pp*, *f*, and *p*. Trills are marked with *tr.*. The instruction *ritard.* is present. The piece concludes with the instruction *attaca*.

BASS

Vivace

The musical score is written for Bass in 3/8 time, marked *Vivace*. It consists of ten staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics and performance instructions:

- Staff 1: *mf*, includes a slur over the first two measures and a trill in the fifth measure. Chords D and G are indicated below the staff.
- Staff 2: *cresc.* and *f*, includes a slur over the first two measures and a trill in the fifth measure. Chords D and G are indicated below the staff.
- Staff 3: *p* and *f*, includes a slur over the first two measures and a trill in the fifth measure. Chords D and G are indicated below the staff.
- Staff 4: *p* and *cresc.*, includes a slur over the first two measures and a trill in the fifth measure. Chords D and G are indicated below the staff.
- Staff 5: *cresc.* and *f*, includes a slur over the first two measures and a trill in the fifth measure. Chords D and G are indicated below the staff.
- Staff 6: *cresc.*, includes a slur over the first two measures and a trill in the fifth measure. Chords D and G are indicated below the staff.
- Staff 7: *p* and *cresc.*, includes a slur over the first two measures and a trill in the fifth measure. Chords D and G are indicated below the staff.
- Staff 8: *f*, includes a slur over the first two measures and a trill in the fifth measure. Chords D and G are indicated below the staff.
- Staff 9: *p* and *cresc.*, includes a slur over the first two measures and a trill in the fifth measure. Chords D and G are indicated below the staff.
- Staff 10: *f sf sf*, includes a slur over the first two measures and a trill in the fifth measure. Chords D and G are indicated below the staff.

**II: *Concierto en Mi mayor para contrabajo y piano.* K.D. Von
Dittersdorf.**

M
1018
D6
K.172
1992

Carl Ditters von Dittersdorf

2. Konzert

für Kontrabaß und Orchester

Ausgabe in D-Dur

Bearbeitet und herausgegeben von Klaus Trumpf

Klavierauszug

von Miloslav Gajdoš und Klaus Trumpf

Kadenzen

von Johann Matthias Sperger und Miloslav Gajdoš



Friedrich Hofmeister Musikverlag
Hofheim · Leipzig

Vorwort · Preface

Aus den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts stammen die frühesten uns bekannten konzertanten Werke für Kontrabaß. Ihr Schöpfer ist Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799). Er schrieb sie für den Kontrabassisten Friedrich Pischelberger (1747–1813), mit dem er zusammen in der bischöflichen Kapelle in Großwardein angestellt war. Daß die Werke überliefert wurden, verdanken wir allein Johann Matthias Sperger (1750–1812), dem bedeutendsten Kontrabassisten des 18. Jahrhunderts, in dessen Nachlaß auch fast alle anderen Kontrabaß-Solowerke der Wiener Klassik erhalten blieben.

Hatte speziell das hier neu aufgelegte 2. Kontrabaßkonzert von Dittersdorf im 18. Jahrhundert schon einmal eine Vorreiterrolle, so gewann es gegen Ende der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts erneut an Bedeutung, als es der Kontrabassist Franz Tischer-Zeitz erstmalig veröffentlichte. In seiner Fassung gehört es seitdem – als das sogenannte „E-Dur-Konzert“ – zum Standardrepertoire jedes Kontrabassisten.

Die Herausgabe war eine echte Pioniertat, denn es war das erste Werk aus der Reihe der Kontrabaß-Kompositionen der Wiener Klassik, welches nach langer Zeit der Vergessenheit wieder zugänglich gemacht wurde. Damit war die Tür aufgestoßen, und es begann ein Prozeß der Wiederentdeckung und der Rückbesinnung auf die Literatur dieser auch gerade für die Entwicklung des Kontrabaßspiels so wichtigen Epoche – einer Blütezeit des Instruments, die reich war an Virtuosen, für die eine Vielzahl solistischer Werke entstand.

Die Gründe dafür, daß diese Musik bald nach 1800 über weit mehr als 100 Jahre keine Beachtung fand und nie wieder aufgeführt wurde, sind vielschichtig: Veränderte klangliche Vorstellungen mit der Tendenz zu mehr Tonfülle sowie die Bevorzugung größerer Konzertsäle seit Beginn des 19. Jahrhunderts hatten neue Maßstäbe gesetzt. So schwand das Interesse an der eher intimen Wiener Kontrabaßliteratur, und es fehlten die Solisten, die sich damit auseinandersetzten. Dadurch ging im wahrsten Sinne des Wortes der „Schlüssel“ zu den auführungspraktischen Besonderheiten verloren. Niemand wußte mehr, daß die Literatur, die im Umfeld der Wiener Klassik entstanden war, einen Solo-Kontrabaß mit einer speziellen Stimmung, nämlich der sogenannten „Wiener Stimmung“ (der Begriff ist erst in neuerer Zeit dafür eingeführt worden; siehe Alfred Planyavsky und Adolf Meier) mit den leeren Saiten F, A, D, Fis, A



voraussetzte. (Aus dieser Terz-Quart-Stimmung, der der D-Dur-Dreiklang zugrunde liegt, erklärt sich auch die Vorliebe der Wiener Kontrabaß-Komponisten für die Tonart D-Dur.) Die Komponisten und Solo-Kontrabassisten hatten immer in der Klang-Tonart notiert (daß fallweise das Soloinstrument einen Halbton höher gestimmt wurde, ist dabei von sekundärer Bedeutung).

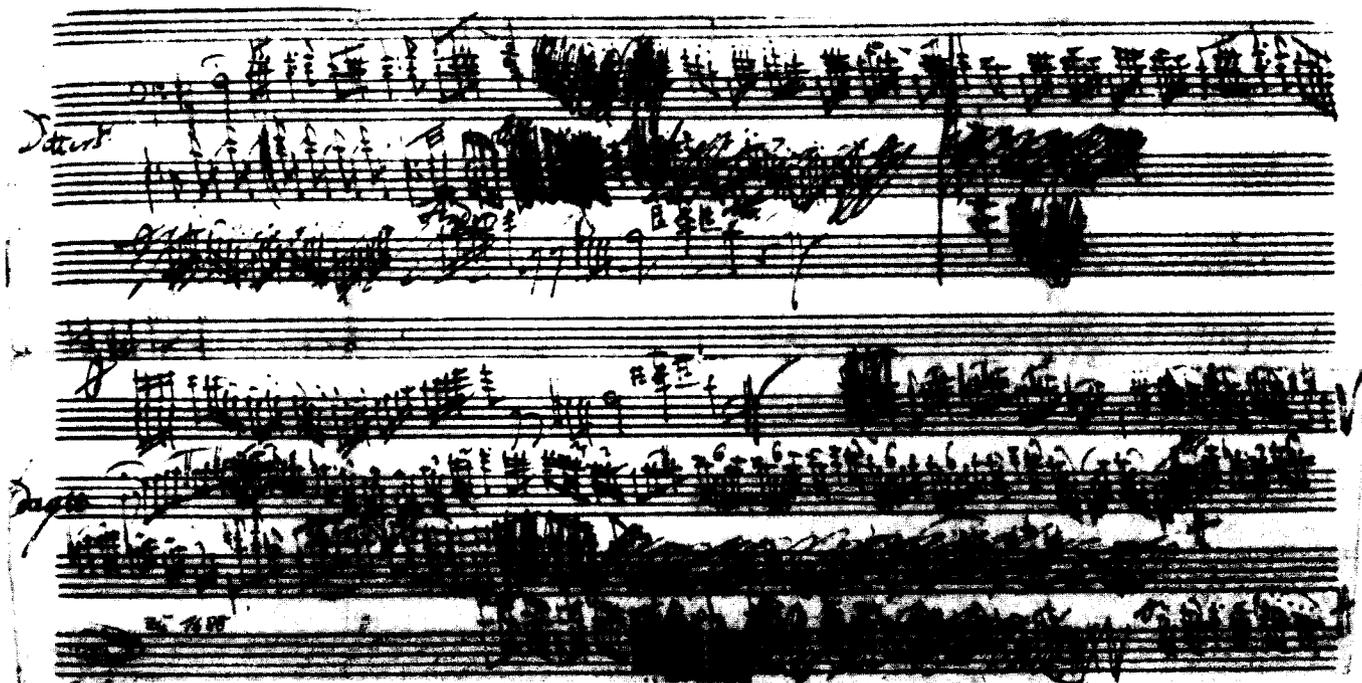
The earliest known concertos for the double bass date from the 1760s. They are the creation of Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799), and were written for the bass-player Friedrich Pischelberger (1747–1813), who was a colleague of his at the Episcopal Chapel of Grosswardein. That they have survived is entirely due to Johann Matthias Sperger (1750–1812), who was the most important bass-player of the 18th century; almost all of the known solo bass works of the Viennese Classical period come from his estate.

If these works of Dittersdorf played a prophetic role in the 18th century, his second concerto was to become important again in the 1930s, when the bass-player Franz Tischer-Zeitz published it for the first time. Since then his version – as a concerto in E major – has entered the standard repertoire of every bass-player.

His edition was a real pioneering effort; after long oblivion, this was the first Viennese Classical work for bass to be made available. A door had been opened, and from this point there began a process of rediscovery and re-appraisal of the literature from an epoch especially important for the development of bass-playing – a time when the instrument flourished, and when there were many virtuosi for whom solo-works were composed.

There are a number of reasons why for over a century after 1800 this music was to remain unrecognized and un-performed. Changing conceptions of tone, the demand for increased volume of sound, as well as the adoption since the beginning of the 19th century of larger concert-halls – all of these were to impose new standards. In this way interest dwindled in a literature for bass that was predominantly intimate in character; there was also a lack of soloists able to perform it. In this way, literally the 'key' to how to perform it became lost. No longer was anyone aware that this classical literature called for an instrument with a special tuning, the so-called 'Viennese tuning' of F, A, D, F[#] and A (this term has only been adopted in recent times; see Alfred Planyavsky and Adolf Meier).

This tuning to intervals of a third and fourth based on a D major triad explains the preference of Viennese bass composers for this key. Composers and players always notated the music at concert pitch (the fact that at times the solo instrument was tuned a semitone higher is of secondary importance). When a note was written A in the music, the player read it as A, played it as A, and it



Kadenzen von J. M. Sperger · Cadenzas by J. M. Sperger

Anmerkungen zum Notentext

Vorliegende Ausgabe basiert auf der Handschrift aus dem Nachlaß J. M. Spergers, die in der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin unter der Signatur Mus. 1688 aufbewahrt wird. Der Originaltitel lautet: *DITTERSDORF, C. D. v.: Concerto In Eb. 1 per il 1 Contrabasso. 1 2: Violini 1 2: Flauti 1 2: Corni 1 Viola. 1 e 1 Basso. 1*

Die Neuausgabe in D-Dur folgt getreu der überlieferten Quelle – selbstverständlich wurden auch die in der Erstausgabe (1938) von Tischer-Zeitz fehlenden Takte wieder eingefügt (I/73–83, 99–109; III/69–72 und 84 sowie die Orchesterpassagen vor der Reprise im ersten Satz).

Notwendige Veränderungen gegenüber der Handschrift und herausgeberische Zusätze sind im Notenbild des Klavierauszugs sowie in der überlegten Solostimme kenntlich gemacht:

- Angaben zur Dynamik durch Klammern
- hinzugefügte Artikulationsbögen durch Strichelung (sie basieren übrigens weitgehend auf den musikalisch und spieltechnisch wohldurchdachten Vorschlägen von Tischer-Zeitz)

Notes on the musical text

The present edition is based on a manuscript copy from the estate of J. M. Sperger, which is preserved in the Mecklenburg Landesbibliothek in Schwerin (call number 1688). The original title reads:

DITTERSDORF, C. D. v.: Concerto in Eb. 1 per il 1 Contrabasso. 1 2: Violini 1 2: Flauti 1 2: Corni 1 Viola. 1 e 1 Basso. 1

This new edition in D major faithfully follows this source – the bars missing from the 1938 edition of Tischer-Zeitz have been restored (I/73–83, 99–109; III/69–72 and 84 as well as the orchestral passages before the recapitulation in the first movement).

In the piano reduction and in the solo-part printed above, necessary alterations to the original and editorial additions are identified as follows:

- dynamic markings are given in brackets.
- added articulation marks appear as dotted slurs (mainly derived from the markings of Tischer-Zeitz, which are musically and technically sound).



Kadenzen von J. M. Sperger · Cadenzas by J. M. Sperger

Anmerkungen zum Notentext

Vorliegende Ausgabe basiert auf der Handschrift aus dem Nachlaß J. M. Spergers, die in der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin unter der Signatur Mus. 1688 aufbewahrt wird. Der Originaltitel lautet: *DITTERSDORF, C. D. v.: Concerto In Eb. 1 per il 1 Contrabasso. 1 2: Violini 1 2: Flauti 1 2: Corni 1 Viola. 1 e 1 Basso. 1*

Die Neuausgabe in D-Dur folgt getreu der überlieferten Quelle – selbstverständlich wurden auch die in der Erstausgabe (1938) von Tischer-Zeitz fehlenden Takte wieder eingefügt (I/73–83, 99–109; III/69–72 und 84 sowie die Orchesterpassagen vor der Reprise im ersten Satz).

Notwendige Veränderungen gegenüber der Handschrift und herausgeberische Zusätze sind im Notenbild des Klavierauszugs sowie in der überlegten Solostimme kenntlich gemacht:

- Angaben zur Dynamik durch Klammern
- hinzugefügte Artikulationsbögen durch Strichelung (sie basieren übrigens weitgehend auf den musikalisch und spieltechnisch wohlgedachten Vorschlägen von Tischer-Zeitz)

Notes on the musical text

The present edition is based on a manuscript copy from the estate of J. M. Sperger, which is preserved in the Mecklenburg Landesbibliothek in Schwerin (call number 1688). The original title reads:

DITTERSDORF, C. D. v.: Concerto in Eb. 1 per il 1 Contrabasso. 1 2: Violini 1 2: Flauti 1 2: Corni 1 Viola. 1 e 1 Basso. 1

This new edition in D major faithfully follows this source – the bars missing from the 1938 edition of Tischer-Zeitz have been restored (I/73–83, 99–109; III/69–72 and 84 as well as the orchestral passages before the recapitulation in the first movement).

In the piano reduction and in the solo-part printed above, necessary alterations to the original and editorial additions are identified as follows:

- dynamic markings are given in brackets.
- added articulation marks appear as dotted slurs (mainly derived from the markings of Tischer-Zeitz, which are musically and technically sound).

Die relativ größten Eingriffe waren – bedingt durch die heutige Quartstimmung – bei den Arpeggien erforderlich. In diesem Zusammenhang wurden, um mehr Transparenz zu erreichen, die sehr tief liegenden figuralen Umspielungen des Grund- bzw. Baßtones in höhere Klangregister verlegt. Die veränderten Passagen sind jeweils durch eckige Klammern markiert.

Die in der Solostimme eingegliederten Kadenzen stammen aus der Feder von Sperger. Sie sind als Autograph zusammen mit der Abschrift des Konzerts erhalten geblieben. Weitere Kadenzen entstanden unmittelbar für die vorliegende Ausgabe – ihr Schöpfer ist der profunde Kenner und Solist des „Wiener Kontrabasses“ Miloslav Gajdoš.

Relatively speaking the greatest editorial intervention, due to our modern tuning in fourths, was required in the arpeggio passages.

Regarding these, the very low-lying passages around the fundamental or bass notes have been changed to a higher register in order to achieve better projection. In every case, the altered passages are placed within square brackets.

The cadenzas in the solo-part are by Sperger. They are preserved in manuscript alongside the fair-copy of the concerto. Extra cadenzas for this edition have been specially written by Miloslav Gajdoš, who is a great connoisseur of the 'Viennese bass'.

2 Kontrabaß

Konzert Nr. 2
für Kontrabaß und Orchester
Ausgabe in D-Dur

Stimmung:



Carl Ditters von Dittersdorf
(1739 - 1799)

Allegro moderato



2) T. 45-48 ad lib. Oktave tiefer.



64 *f*

70 *p* *f*

74 *f* *p*

77 *sempre crescendo*

80

83 *f*

88 *p*

92 *p* *mf*

96 *f* 11

110 *f*

116 *p* *crescendo*

120 *f*

123 *p* 1) *p*

127 *f* 2) *tr*

131 *f* *tr* 1

Kadenz ad lib. 3)

f

p *f* *p* *f*

4) *gva*.....

17

1) T. 125-128 ad lib. Oktave tiefer.

2)

3) Vgl. Anmerkungen, letzter Absatz.

4) *gva* ad lib.

Kadenz ad lib. ³⁾

The musical score consists of seven staves of music in bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The piece is a cadenza, marked "ad lib." and includes a variety of dynamic markings and technical challenges.

- Staff 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. It features a long melodic line with a slur, ending with a triplet of eighth notes and a sixteenth-note triplet.
- Staff 2:** Begins with a piano (*p*) dynamic. It contains several sixteenth-note triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings of *p* and *f*.
- Staff 3:** Features a series of sixteenth-note runs and triplets, with dynamic markings of *f* and *f*.
- Staff 4:** Includes sixteenth-note runs and triplets, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).
- Staff 5:** Shows a dynamic progression from *f* (forte) to *p* (piano) and then *pp* (pianissimo).
- Staff 6:** Ends with a forte (*f*) dynamic, a trill (*tr*) on a sixteenth note, and a final measure with a fermata and a repeat sign.

³⁾ Vgl. Anmerkungen, letzter Absatz.

FINALE
Allegro

33

f

40

p

47

f

53

p

57

f

62

66

f

70

75

p

80

f

85

p

89

95

103

113

120

146

152

156

160

164

169

1) T. 110-120 und T. 140-148 ad lib. Oktave höher.

186 *f*



194 *p*



201 *f* *p*



207 *f*



211



215 *p* *f*



220 *p*



231 *mf* *crescendo*



237 *f*



242 *(tutti)*



252 1) \oplus \oplus



1) \oplus = \oplus ad lib.

Kadenzen von Miloslav Gajdoš

zum Konzert Nr. 2 für Kontrabaß und Orchester

von Carl Ditters von Dittersdorf

72

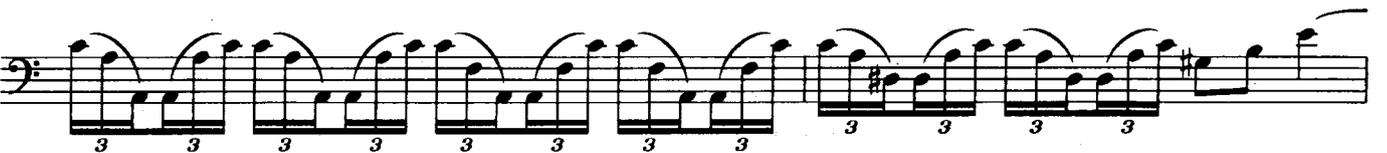
2

Stimmung:



Kadenz zum 1. Satz

gva.



Kadenz zum 2. Satz

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf*. The piece features several measures of eighth-note runs, some with slurs and accents. There are multiple instances of triplets, indicated by a '3' below the notes. The dynamics range from *mf* to *gva.* (grandissimo). The score includes various articulations such as slurs, accents, and trills (marked 'tr'). The piece concludes with a final cadence.

III: *Elegía en Re Mayor* . Giovanni Bottesini.

DOUBLE BASS

Edited by Duncan McTier

Elegia

Giovanni Bottesini

Andante sostenuto

2

pp

6

p

9

p

12

p

16

p *f*

20

f

23

cresc. *f* *p*

27

cresc.

29

p *poco rall.* *a tempo*

32

pp

35

p *f* *tr*