

TRATAMIENTO DEL CONTRAFAGOT EN EL SINFONISMO POSTROMÁNTICO CENTROEUROPEO

Francisco González Sánchez
Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El presente artículo aborda el estudio del papel que desempeñó el contrafagot en la literatura sinfónica postromántica. Hace un recorrido por los sinfonistas más relevantes de este periodo estilístico musical, con el fin de determinar las principales características del tratamiento que de este instrumento llevan a cabo. Es en este periodo en el que el instrumento alcanza un protagonismo muy notable respecto a estilos anteriores en su papel dentro de la orquesta debido al desarrollo óptimo del contrafagot. Por tanto, se realiza un análisis de los solos de esta época, teniendo en cuenta los libros de pasajes orquestales más significativos, para explicar el papel del contrafagot en cada uno. Además, se elabora un estudio histórico del instrumento para observar su evolución y se establece una comparativa entre fagot y contrafagot. Por último, se analiza la digitación más adecuada mediante la interpretación de dichos pasajes.

Tras la investigación desarrollada se pueden resaltar las siguientes conclusiones. En primer lugar, el número de trabajos relacionados no es elevado y la mayoría están en inglés, por lo que se requiere un mayor número de investigaciones. Por otro lado, ha sido necesario concretar de manera específica los pasajes orquestales más relevantes de un género como el sinfonismo postromántico, dejando a un lado otros géneros.

Palabras clave: Contrafagot; postromanticismo; orquesta.

ABSTRACT

The current article tackles the study of the role that the contrabassoon played in the postromantic symphony literature. It shows a tour through the most relevant symphonies' composers of this musical period, with the aim of establish the main features of the treatment that is conducted about this instrument. It is in this period when the instrument achieves a very notable prominence in relation to previous styles in its orchestral role due to optimal contrabassoon development. Thus, it performs a in-depth analysis of the solos of this era, keeping in mind the more significant orchestral excerpts books, to explain the contrabassoon role in each one. Moreover, it develops a historical study of the instrument to observe the progress and it sets a comparison between the bassoon and the contrabassoon. Finally, it analyses the more properly fingering through the performance of these excerpts.

Following this research can be highlighted the following conclusions. Firstly, the number of related works is not high and most of them are in English, so it requires a higher number of researches. Furthermore, it has been necessary to specify the most relevant orchestral excerpts of the postromantic symphonism, leaving aside other genres.

Keywords: Contrabassoon; postromanticism; orchestra.

1. INTRODUCCIÓN

El contrafagot pertenece a la familia de los instrumentos de lengüeta doble y se caracteriza por ser el instrumento más grave de la sección de viento-madera dentro de la orquesta. Posee un sonido oscuro y profundo y su empleo en la orquesta se asimila a instrumentos de otras familias orquestales como la tuba (viento-metal) o el contrabajo (cuerda). En general, la función de este tipo de instrumentos dentro de la orquesta es reforzar armónicamente el registro grave. Sin embargo, en algunas ocasiones estos instrumentos adquieren más importancia, desde el punto de vista melódico o incluso desempeñan el papel de solista. En este artículo, se analizará esta última función con el objetivo de resaltar la relevancia del contrafagot en la orquesta.

El contrafagot es un instrumento peculiar en comparación con otros por varias razones. En primer lugar, se trata de un instrumento cuyo aprendizaje es tardío puesto que su práctica a edades tempranas es inviable debido a las dimensiones propias del instrumento. De hecho, en la mayoría de los casos, el intérprete que toma su primer contacto con el contrafagot ya tiene unas nociones al menos básicas con el fagot. Por otro lado, respecto a la cuestión económica, se trata de un instrumento de precio elevado al que pocos fagotistas pueden o quieren acceder. En un marco educativo, el acceso al contrafagot es bastante limitado, ya que no todos los centros de enseñanza poseen un instrumento de estas características. Incluso muchas bandas y orquestas profesionales no disponen de este instrumento. El contrafagot, en definitiva, es un instrumento de difícil acceso, aprendizaje tardío, y en cierto sentido secundario, en términos de presencia en centros musicales u orquestas.

Otro factor destacable es la estrecha relación entre el fagot y el contrafagot. Esto significa que no se puede entender la historia del contrafagot sin tener en cuenta el desarrollo propio del fagot, ya que este último se originó antes. Es decir, el contrafagot es fruto del desarrollo del fagot en búsqueda de nuevos registros y sonoridades para la orquesta. Además, aunque ambos instrumentos pertenezcan a la misma familia y, por tanto, comparten algunas similitudes, también existen diferencias que deben tenerse en consideración por parte del intérprete. Tanto las similitudes y diferencias serán explicadas más adelante en este artículo. Aparte de las características relacionadas con la organología también se explicarán otras como: historia, fabricación, intérpretes, constructores, etc. A través del estudio de todos estos factores se fundamenta el tema de este artículo, ya que en el período postromántico de *entresiglos* (s. XIX-XX) el contrafagot alcanzará su máximo apogeo técnico, y su papel será más relevante en las obras de los compositores de dicha época. La producción sinfónica de finales del siglo XIX y principios del XX es muy amplia ya que los principales géneros serán los más explotados por los compositores. Por esto, el estudio se circunscribe únicamente al sinfonismo alemán de la segunda mitad de siglo XIX y primeros años de siglo XX, estudiándose el papel que desempeña el contrafagot en la obra de compositores como Mahler, Strauss, Wagner, Bruckner y Brahms, entre otros. Dentro del análisis de estos fragmentos, aparte del papel que desempeña dicho instrumento, se tendrán en cuenta digitaciones y se señalarán las características principales del pasaje en términos dinámicos, agógicos, rítmicos, etc.

2. CONTEXTUALIZACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tal y como se ha apuntado, el objetivo principal de este trabajo es tratar el papel del contrafagot en la literatura sinfónica postromántica, analizando aquellas obras en las que aparecen pasajes orquestales o solos de contrafagot desde el punto de vista teórico y también interpretativo.

Algunas de las preguntas que llevaron al desarrollo del presente estudio fueron: ¿Qué trabajos existen sobre el contrafagot en el sinfonismo postromántico? ¿Cuáles son las características técnicas más reseñables del uso del contrafagot en un entorno sinfónico? ¿Existe una intencionalidad de los compositores en desarrollar los recursos del contrafagot? ¿Ha determinado el tratamiento que del contrafagot se hizo en este periodo en el ulterior desarrollo de aquel?

En lo referente a las fuentes, se debe destacar la escasez de contenido en español, ya que la mayoría de libros, artículos o tratados que versan sobre el contrafagot están en inglés. Concretamente, es digno de mención el trabajo de algunas universidades estadounidenses que han desarrollado estudios en profundidad del contrafagot de gran utilidad para este artículo. La mayoría de trabajos relacionados con el tema corresponden a autores que poseen una gran experiencia interpretativa del contrafagot, es decir, músicos especializados en dicho instrumento.

En el estudio llamado *The contra-bassoon. A guide to performance* nos encontramos con una guía para la *performance* o práctica interpretativa. Su autor (Anderson 1977) describe con detalle las 3 funciones que el contrafagot desempeña dentro de la orquesta.

Estas tres funciones son:

- Es el grave de la sección de fagotes o de la sección de todos los instrumentos de lengüeta.
- Otra función sería doblar los violonchelos y contrabajos para aportar color
- La última función es la de asumir el papel de instrumento grave en la sección de metales.

El autor justifica estas distintas funciones poniendo como ejemplo aquellas obras en las que el contrafagot posee un rol u otro. Por ejemplo, en la *Sinfonía n.º 5 de Beethoven* debe ignorar a los vientos y ajustarse a la cuerda para una correcta ejecución del pasaje.

Aparte de esto, Anderson pone como ejemplo la *Sinfonía n.º 1 y Variaciones de un tema de Haydn* de Brahms, *Muerte y Transfiguración* de R. Strauss o la *Sinfonía n.º 4* de Mahler, para señalar obras en las que el contrafagotista puede encontrar alguna dificultad.

En general, esta guía es de gran ayuda tanto para un contrafagotista aprendiz como para uno experimentado, ya que en ella se pueden encontrar apartados como: postura y equipamiento, cañas, digitación, pasajes orquestales, etc.

El libro *The bassoon*, cuyo autor es el fagotista James B. Kopp, está dedicado a la historia del fagot entre los siglos XVI y XXI con un capítulo especial sobre el contrafagot. En él se puede destacar lo que el autor dice sobre la presencia del contrafagot en la orquesta entre los años 1831 y 1879. Según Kopp (2012), en estos años Wagner empleó este instrumento en sus obras, así como Mahler en *La canción de la tierra*.

Una fuente similar a la anterior es el libro *The bassoon and double-bassoon* cuyo autor es Lyndesay G. Langwill. Aquí también se aborda la historia del fagot y el contrafagot. Sin embargo, este tratado desarrolla con más profundidad el papel del contrafagot en distintos países, destacando sobre todo Austria y Alemania. Se puede señalar que hasta el año 1850 el empleo de este instrumento dependía de la disponibilidad de la orquesta en cuestión (Langwill, 1942). Resulta curioso observar cómo existía variedad de instrumentos similares al contrafagot dependiendo del país. El autor adjunta una lista de obras de compositores franceses en las que se empleó el contrafagot entre los años 1867 y 1894 de gran interés. Como curiosidad, en Francia era común sustituir este instrumento por el sarrusofón. Sirva

como ejemplo la obra *Les noces de Prométhée* de C. Saint-Saëns de 1867. Por último, Langwill (1942) señala la poca importancia que tenía este instrumento en Inglaterra, ya que hasta el año 1890 solo había dos contrafagotistas en Londres.

En la página web de la Universidad de Michigan aparece un listado de pasajes y solos orquestales tanto de fagot como de contrafagot. Todos estos pasajes orquestales aparecen agrupados en una tabla que contiene los siguientes datos: compositor, obra, partes, compases y orquestas. En este listado aparecen los pasajes requeridos en audiciones de orquestas de Estados Unidos y otras orquestas internacionales en los últimos 25 años (Lyman, 2000). Aparecen pasajes de diversos estilos musicales, destacando aquellos fragmentos para contrafagot en el periodo del sinfonismo de entresiglos de Brahms, Wagner, Mahler y R. Strauss. Es una lista de gran utilidad y un gran acierto por parte del autor realizar la lista mezclando pasajes tanto de fagot como de contrafagot, ya que en la mayoría de audiciones de contrafagot, se suele solicitar al intérprete pasajes de los dos instrumentos.

Otra web relevante es *The orchestral bassoon* de Brett Van Gansbeke, debido a la lista de pasajes orquestales y el correspondiente análisis interpretativo que realiza dicho autor. Para ayuda del intérprete adjunta tanto audios de diversas orquestas como el fragmento de la partitura correspondiente al pasaje. Respecto al tema que trata este artículo, los pasajes del contrafagot que se encuentran en esta página son los siguientes: Beethoven:

- Brahms: Sinfonía nº1 en do menor, Op. 68.
- Brahms: Sinfonía nº3 en fa mayor, Op. 90.
- Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56a.
- Mahler: La canción de la tierra.
- Mahler: Sinfonía nº2 en do menor “Resurrección”.
- Mahler: Sinfonía nº4.
- Mahler: Sinfonía nº5.
- Mahler: Sinfonía nº9.
- Strauss: Don Juan, Op. 20.
- Strauss: Muerte y transfiguración, Op. 24.

Dentro del tratado de orquestación titulado *The Cambridge guide to orchestration*, Sevsay (2013) señala en qué obras de compositores postrománticos aparece el contrafagot. También explica cuál es el registro de este instrumento, destacando los diversos colores que este posee. El registro grave sería profundo, el medio, neutral pero efectivo y el agudo, menos efectivo. Señala que el registro más característico es el grave y que el resto de registros se usan sobre todo en música contemporánea. Sevsay además establece una diferencia destacable entre el fagot y el contrafagot: el contrafagot no responde igual de rápido en *stacatto*. Por último, afirma que los compositores inexpertos cometen algunos errores al incorporar este instrumento en sus piezas.

Otro tratado de orquestación relevante es *Orchestration* cuyo autor es el musicólogo y compositor inglés Cecil Forsyth. Respecto a la diferencia de registro entre el fagot y el contrafagot, Forsyth (1982) explica brevemente el hecho de que el contrafagot es un instrumento transpositor, mientras que el fagot no. Como ejemplo, el autor explica las distintas funciones de este instrumento en la *Sinfonía en do menor* de Brahms, entre otras obras.

Por último, en la web titulada *The woodwind fingering guide* (Guía de digitación de viento-madera) Timothy Reichard elabora una tabla con digitaciones básicas y alternativas de contrafagot de sistema Heckel. Teniendo en cuenta que uno de los problemas que suele tener el contrafagot es que no hay escritos muchos métodos de estudio, por lo que estas tablas de digitaciones son muy útiles. También es destacable el análisis de algunos pasajes orquestales realizados por este autor.

3. MARCO METODOLÓGICO

La metodología empleada en el estudio que expone este artículo ha sido de tipo musicológico-interpretativa ya que en la investigación se han tenido en cuenta factores como el análisis, la historia musical o la organología. El análisis teórico de las partituras se complementa con el análisis de tipo interpretativo.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. *Contrafagot: reseña histórica*

El contrafagot es un instrumento de doble lengüeta de la familia de viento-madera. Se trata del instrumento más grave de esta sección madera y es, junto a la tuba contrabajo, el instrumento más grave de la orquesta. Se trata de un instrumento transpositor, ya que suena una octava por debajo de lo que está escrito. El material típico con el que suele construir este instrumento es el arce, aunque en algunas ocasiones se usa el plástico. Aparte de estos materiales, también se usa el metal para partes como el tudel, las llaves o la campana. La longitud del tubo del instrumento es de aproximadamente 5 metros y medio, pero debido a su construcción cónica en forma de doble U, el instrumento solo mide 1 metro y 35 centímetros de altura. En cuanto a las partes del instrumento, este se compondría de: campana, tudel, caña de lengüeta doble, llaves, tubo (enrollado y dividido en varias partes) y pica.

Langwill (1942) afirma que la primera vez que se habla en un libro de un fagot con un registro más grave es en el año 1592. Esta primera alusión a un fagot de registro más grave que el normal aparece en el libro de Ludovico Zacconi titulado *Prattica di Musica*. Zacconi (1596) menciona un instrumento de un registro más grave al *choristfagott* y que bajaba una cuarta o quinta del registro. Se trataría del primer contrafagot, aunque aún no se llamaba como tal. Sin embargo, otros tratadistas sitúan su origen en las chirimías del siglo XVI. Por otro lado, en el tratado de Kopp (2012) el origen del contrafagot está relacionado con el bajón, ambos antecedentes del fagot y no del oboe. Sea como fuere, hay una cosa clara, su origen se sitúa a finales del siglo XVI.

Durante el siglo XVII, comienzan a emplearse bajones de un registro más grave llamados *Quartfagott* y *Quintfagott*, debido a la necesidad de reforzar o doblar la parte grave (Kopp, 2012). Otro instrumento que nos encontramos en el año 1619 es el *fagotcontra*, instrumento más grave que el *choristfagott* ideado por Hans Schreiber en Berlín (Sachs, 2006). En Augsburgo se empleaban bajones de registro contrabajo para la música de consort (Kopp, 2012). Es decir, en esta época había infinidad de contrafagotes dependiendo del lugar y del instrumento del que procedían. Se construían mediante una perforación que atravesaba todo el instrumento. Esta práctica tenía el peligro de que uno de los extremos del instrumento se quedara al descubierto, es decir, estaban construidas en una sola pieza. Existen en un museo de Sondershausen dos bajones de este tipo que datan de 1681 y que posiblemente Johann Sebastian Bach tuviera conocimiento de su existencia.

Ya a mediados del siglo XVII los constructores de instrumentos de Amsterdam, París y Nuremberg comienzan a construir bajones divididos en cuatro partes, lo que provocó un cambio significativo en la evolución del instrumento. A partir del siglo XVIII, se construirán los contrafagotes más similares a los actuales.

Baines y Boulton (1967) afirman que el primer contrafagot como tal, es decir, el primer instrumento que recibió ese nombre, fue construido por el fabricante de instrumentos Andreas Eichentopf en Leipzig en el año 1714. Más adelante, en la familia Stanesby se construye un contrafagot en el año 1727 y posteriormente, en 1739. Este último medía 2,75 metros, tenía 4 llaves y fue tenido en cuenta por Händel para su música. Sin embargo, el contrafagot que guarda más similitud con el actual es el desarrollado en Austria y fue empleado en la música del clasicismo vienés, así como en las bandas militares. En Austria,

Francia y Alemania será donde se produzca una mayor evolución y desarrollo del instrumento, mientras que en países como Inglaterra, Bélgica o Italia el desarrollo será menor y dependerá de los países anteriores. Como se dijo antes, se trata de un instrumento de difícil disponibilidad y hasta 1850 no gozaba de gran popularidad, salvo en Austria. Este hecho provocará que compositores como Beethoven o Haydn se fijen en él y lo incorporen a sus partituras. En la Sinfonía nº 5 de Beethoven ya aparece uno de los primeros pasajes orquestales de contrafagot de relevancia, de carácter incluso virtuosístico. Las sinfonías de Beethoven supondrán un punto de inflexión en el papel del contrafagot en la orquesta, lo que significará un mayor protagonismo en las obras posteriores.

Por otro lado, en Francia este instrumento era sustituido por otros como el *bass-horn* o el oficleido y existía cierta confusión sobre cómo era el contrafagot, tal y como descubrió Berlioz, puesto que solía confundirse con un fagot de tipo ruso. Respecto a las características propias del instrumento, durante este siglo aumentará el número de llaves, la digitación será más sencilla y se producirán cambios de tipo sonoro que mejorarán la calidad y las posibilidades del instrumento, hasta su desarrollo definitivo de principios del siglo XX.

Buffet en Francia y Heckel en Alemania se convertirán en las marcas más importantes de contrafagotes del siglo XX, ya que ambos modelos suponen la consolidación evolutiva de dicho instrumento. Ambos contrafagotes comparten un registro, tamaño y campanas similares, pero se diferencian sobre todo en las digitaciones y el timbre. En el caso del contrafagot Heckel, su evolución fue tal que Wagner lo incorporó a su obra *Parsifal* y desde ese momento fue un instrumento presente en sus obras.

4.2. Estilo postromántico

Teniendo en cuenta que es difícil situar un punto concreto de la historia musical para hablar del comienzo del postromanticismo, ya que ni siquiera los tratadistas se ponen de acuerdo en ello, se hablará en este artículo de sinfonismo de entresiglos (finales del s. XIX-principios del s. XX). A pesar de todas las diferencias existentes entre tratadistas, hay un compositor que marca un punto de inflexión en esta época: Richard Wagner. Por tanto, se puede tener en cuenta este compositor como punto de partida a la hora de estudiar este período.

Esta tensión se trasladará a la música y significará la ruptura del concepto de tonalidad tradicional. El postromanticismo no se puede entender como un estilo independiente sino como un grupo heterogéneo de varios estilos. Es un estilo cuyo ideal se aleja de la vida real, ya que el artista continúa el ideal romántico y no transmite la dureza de estos años. Pretende continuar los ideales románticos en una sociedad que ha cambiado considerablemente en términos políticos, sociales y culturales. Los ideales románticos que permanecerán en el estilo postromántico serán los siguientes:

- La forma clásica es menos importante que el contenido musical.
- Existe una experimentación constante en cuanto a nuevas formas, colores, texturas y armonías cromáticas.
- Empleo de acordes refinados, combinaciones tonales arriesgadas y disonancias dolorosas.
- El sonido rico, sensual y colorido del romanticismo se mantendrá durante el postromanticismo.
- La música del postromanticismo continuará con el subjetivismo del período romántico. Este subjetivismo se percibe en los poemas de Strauss o en las sinfonías de Mahler.

Uno de los principales cambios entre el romanticismo y el postromanticismo reside en la forma. La textura sinfónica se amplía considerablemente de manera que la orquesta de esta etapa aumenta e integra instrumentos cada vez más perfeccionados y evolucionados. La forma sonata y la música de cámara son menos tenidas en cuenta por los compositores, salvo en el caso de Brahms y sus seguidores.

4.3. Orquestación

La orquestación del posromanticismo puede entenderse como una orquestación similar a la del romanticismo pero evolucionada en términos de calidad y cantidad instrumental. La calidad instrumental tiene que ver con el desarrollo y evolución que sufren los instrumentos en estos años. Existe una gran competencia entre los grandes constructores de instrumentos del panorama musical europeo que propicia el desarrollo de todos los instrumentos musicales. Todo esto tiene que ver con el desarrollo industrial de las ciudades y con los años de paz que se viven en las últimas décadas del siglo XIX.

Según Banús y Gago (2001), en la orquestación de Bruckner hay que destacar el empleo de masas sonoras superpuestas al estilo barroco. Esto significa metal triplicado, tubas bajas y al final 8 trompas. El estilo de Bruckner no se puede englobar en la corriente de los progresistas como Wagner y Liszt, ni en los conservadores como Brahms. Bruckner aparece como un barroco en la época romántica.

Por otro lado, la orquesta posromántica destaca por la gran cantidad de instrumentos que se usan. Desde el período clásico hasta ahora, el número de instrumentos aumenta notablemente en todas las secciones de la orquesta. Para conocer mejor este hecho Grout y Palisca (1996) ponen como ejemplo la *Sinfonía n.º2* de Gustav Mahler. Esta sinfonía fue estrenada en el año 1895 y requiere una gran sección de cuerdas, diecisiete instrumentos de viento-madera, veinticinco de viento-metal, seis timbales y otros instrumentos de percusión, cuatro o más arpas y un órgano, además de las voces del coro y solistas. Este aumento no se quedó aquí, ya que más tarde se amplió el número de instrumentos, como por ejemplo en la *Sinfonía n.º8* del mismo compositor. En esta obra, según la información de Banús y Gago (2001), la orquestación se compone de una gran orquesta, 8 solistas y 3 coros.

Palisca & Grout (1996) también destacan el tratamiento instrumental de los compositores de esta época. Estos emplean combinaciones instrumentales más arriesgadas con el fin de buscar sonoridades nuevas o peculiares, es decir, los compositores buscan con esta nueva música sorprender con efectos sonoros nunca antes escuchados. Uno de los procesos para conseguir estas peculiaridades sonoridades será la incorporación de nuevos instrumentos en la orquesta.

En estas últimas décadas del siglo XIX el contrafagot es conocido y tenido en cuenta cada vez por más compositores. De hecho, Wagner ya escribe para este instrumento en su obra Parsifal en el año 1882 Vienna Symphonic Library (2016). Según Anderson (1977), las tres funciones más importantes que el fagot desempeña en la orquesta son las siguientes:

- Es el grave de la sección de fagotes o de la sección de todos los instrumentos de lengüeta.
- Otra función sería doblar los violonchelos y contrabajos para aportar color.
- La última función es la de asumir el papel de instrumento grave en la sección de metales.

En el postromanticismo, debido al auge de este instrumento gracias a su perfeccionamiento, algunos compositores le darán el papel de solista. Según Forsyth (1982) en su tratado sobre orquestación, lo más adecuado es el uso del contrafagot en pasajes de velocidad estrictamente moderada en el registro grave del instrumento. Este autor habla de los problemas que existen si se pretende explotar el registro agudo del instrumento o si se intenta que este instrumento ejecute un pasaje rápido en sus registros más extremos. Sevsay (2013) en su guía dedicada a la orquestación también menciona los problemas técnicos del contrafagot a la hora de ejecutar un pasaje rápido en *stacatto*, ya que este instrumento no responde a la misma velocidad que un fagot. Forsyth (1982) también menciona los errores que pudo cometer Beethoven en la orquestación de este instrumento debido a su sordera. Estos errores servirán para descubrir en qué destaca el contrafagot y en qué no.

Otro caso importante en el que se explota el registro del contrafagot es en la *Sinfonía en do menor* de Brahms. En el último movimiento de la obra aparece esta diferencia de registro desde un si bemol grave hasta un la del registro sobreagudo.

Por último, cabe destacar la labor de doblaje de este instrumento a los chelos, contrabajos y otros instrumentos graves de metal, que producirá un sonido más lleno y completo de la orquesta.

5. SINFONÍA POSTROMÁNTICA: DESCRIPCIÓN Y PRINCIPALES COMPOSITORES

La sinfonía postromántica recibió gran influencia de la tradición alemana. Según Palisca & Grout (1996), Wagner impresionó profundamente a los compositores europeos del último cuarto del siglo XIX. Mientras que muchos siguieron la tradición wagneriana, otros lucharon por crear una música distinta y romper esta tradición. Por ejemplo, Hugo Wolf continuó en toda su obra la tradición wagneriana, y Mahler creció admirando a Wagner. Las características de la sinfonía postromántica se dibujan a través de la obra de Mahler. En general, las obras postrománticas destacan por su envergadura, mayor masa orquestal, mayor complejidad formal, mayor extensión y carácter a veces programático.

Mahler continuó la línea de sinfonistas alemanes que parte de Haydn y pasa por Mozart, Beethoven y los románticos. Entendía la sinfonía como una obra en varios movimientos con una forma determinada y un programa. Strauss, por el contrario, no entenderá así la sinfonía, ya que seguirá la línea más radical que se reflejará en su poema sinfónico. En su poema se observa la influencia de Berlioz y Liszt. Este poema sinfónico también tiene carácter programático como en las sinfonías de Mahler, pero en la obra de Strauss el programa podía ser de dos tipos: filosófico o descriptivo. Las sinfonías más destacadas de este compositor con programa filosófico son *Muerte y transfiguración* y *Así habló Zaratustra*. Por otro lado, las más destacadas con programa descriptivo serían *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel* y *Don Quijote*. Palisca & Grout (1996) describen la obra *Muerte y transfiguración* como “un allegro en forma sonata libre, con una introducción lenta y un epílogo himnico” p.857.

Debido a la popularidad que tuvo el contrafagot en esta época, son muchos los compositores que emplearon este instrumento en sus obras, por lo que es conveniente concretar aquellas composiciones en las que el contrafagot tenga mayor relevancia. La segunda cosa a tener en cuenta es que esta investigación se centra en el sinfonismo postromántico de finales del siglo XIX y principios del XX, periodo en el que existe una gran producción sinfónica en cuanto a óperas, lieder orquestales, sinfonías y poemas sinfónicos. Debido a la gran cantidad de obras existentes, solo tratará la sinfonía propiamente dicha y los poemas sinfónicos de Strauss. Las fuentes que se han empleado para concretar los pasajes a analizar son las siguientes:

- Volumen VI, *Das Kontrafagott*. Perteneciente al libro *Das Fagott* de W. Seltmann y G. Angerhöfer.
- Orchester Probespiel für Fagott. K. Kolbinger y K. Rinderspracher.

Por tanto, de todos los compositores más significativos de la etapa postromántica, de los cuáles se habla en el apartado anterior, se van a estudiar los siguientes:

- Johannes Brahms.
- Richard Strauss.
- Gustav Mahler.

También hay que matizar que este sinfonismo es sobre todo el desarrollado en el entorno germánico y no tanto en la corriente postromántica nacionalista o francesa impresionista. Por tanto, no se van a tratar obras de Debussy o Ravel.

5.1. Johannes Brahms

A pesar de que muchos teóricos consideraron en su tiempo a Brahms un compositor romántico, debido sobre todo a la influencia que tuvo la música de Haydn, Mozart y Beethoven en su obra, se trata de un compositor postromántico (Geiringer, 1984). Aunque hay que señalar que sus obras gozan de un carácter conservador en comparación a otros compositores postrománticos como Mahler o Strauss. En lo relativo a su repertorio sinfónico, Brahms compuso 4 sinfonías, de las cuales todas incluyen contrafagot excepto la *Sinfonía n°2*. Aparte de esto, caben destacar para esta investigación los pasajes que aparecen en la *Sinfonía n°1* y en la *Sinfonía n°3*. En el libro *Orchester Probespiel* sobre pasajes de orquesta, el tratado de Anderson sobre el contrafagot y el Volumen VI *Das Kontrafagott* no aparece nada sobre la Sinfonía n°4, por lo que no se va a tener en cuenta en este trabajo.

5.1.1. Sinfonía n°1 en do menor, Op. 68

Esta sinfonía consta de cuatro movimientos y fue compuesta entre 1862 y 1876. Los movimientos en los que el contrafagot tiene un papel más relevante son el primero y el cuarto. (Symphony No.1, Op.68 (Brahms, Johannes) - IMSLP, 2015.)

El primer movimiento es un *Allegro* en tempo 6/8. Las intervenciones más importantes del contrafagot se encuentran en los siguientes compases:

Compás 46-51. Este pasaje no es de difícil ejecución, ya que se emplea el registro medio del instrumento. Además, la dinámica es *f* y los intervalos son de segunda. Por último, destacar los grupos de 3 semicorcheas que aparecen en 3 ocasiones. A pesar de ser un tempo rápido, estas semicorcheas no empeñan gran dificultad técnica en cuanto a digitación. El contrafagot va acompañado en este pasaje por los dos fagotes.

Compás 161-181. En estos compases Brahms explota el registro del contrafagot en sus dos extremos. Aparece un mi bemol que debe ejecutarse con precisión y con la articulación correcta y justo después un sol bemol agudo. Este salto es de gran complejidad porque se requiere gran flexibilidad por parte del intérprete.



Ilustración 1. Compás 161 del I Mov. Fuente: Ed. Peters, extraído de *Orchester Probespiel für Fagott*. (p. 43).

Otro factor a tener en cuenta es la digitación, ya que es necesario para la nota sol bemol, probar varias posiciones, porque según el contrafagot una posición sonará mejor o peor. En cuanto al matiz de esta parte, es todo *ff*, además aparecen algunos acentos y *sforzandos*. Por último, señalar la articulación en *stacatto* que aparece del compás 169 en adelante y que debe ser muy precisa.

Compás 293-320. Esta intervención se diferencia del resto de pasajes de este movimiento por su carácter melódico. Es un pasaje de gran delicadeza ya que empieza con un *pp* y va poco a poco *crescendo* hasta alcanzar un *forte*. Además, se trata de una progresión porque va subiendo un semitono conforme avanza la melodía. Por último, cabe mencionar los saltos de octava que aparecen en todo el fragmento y que requieren de una gran flexibilidad a la hora de tocar.



Ilustración 2. Progresión cromática y saltos de octava. Fuente: Ed. Peters, extraído de Orchester Probenspiel für Fagott. (p. 44).

Compás 335-341. Estos compases destacan por el carácter energético que quiere imprimir Brahms. Esto se ve reflejado en los acentos, la articulación y la dirección del tema. Para imprimir esta energía aparece un *f*, acentos y *stacatissimos* en algunas notas. Además, este fragmento comienza con un *fa#* agudo y va descendiendo hasta alcanzar un *re* grave. La figuración rítmica es similar al primer pasaje analizado antes. Anderson (1977) recomienda lo siguiente a la hora de utilizar las llaves para notas agudas del pulgar de la mano izquierda.

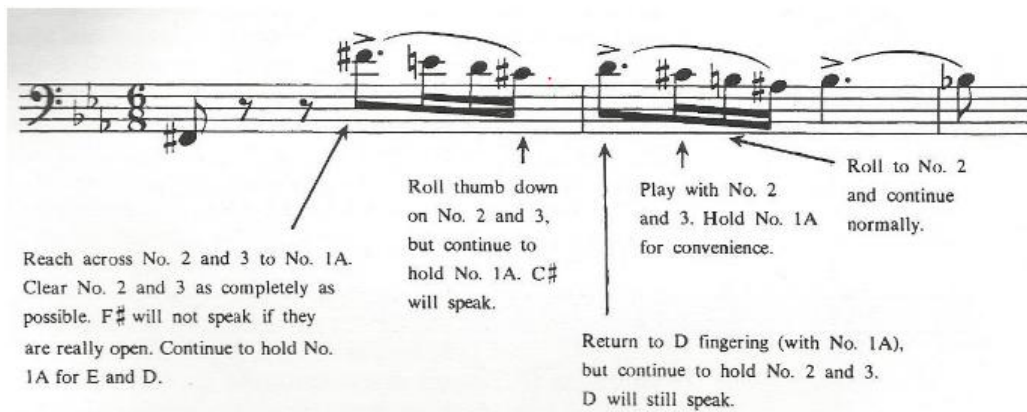


Ilustración 3. Recomendaciones de Anderson para los compases 335-337. Fuente: Ed. Elkan-Vogel, extraído de: *The contra-bassoon. A guide to performance.* (p. 17).

Se debe pulsar las llaves 2 y 3 para la nota *fa#* y posteriormente extender el pulgar hasta la llave 1 para las notas *mi* y *re*. Para *do#* se pulsan las llaves 2 y 3 y para *re* solo la llave 1. A partir de la nota *si* se emplea solo la llave 2.

Estas llaves referidas en el párrafo anterior son las que aparecen en la imagen de abajo con los números 1, 2 y 3.

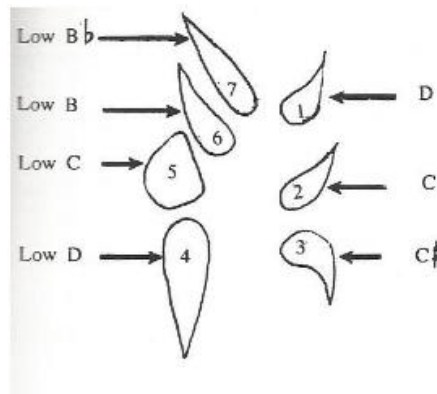


Ilustración 4. Llaves en las que interviene el pulgar de la mano izquierda. Fuente: Ed. Elkan-Vogel, extraído de: The contra-bassoon. A guide to performance. (p. 45).

El cuarto movimiento en tempo *Adagio* y después *Allegro non troppo, ma con brio*, y en compás de 4/4 también posee algún pasaje reseñable:

A partir del compás 94, ya en el *allegro*, el contrafagot es empleado para ejecutar un pasaje enérgico, rápido y con un ritmo sincopado. Se emplean acentos y *sforzandos*. El ámbito es amplio y hay que señalar la nota sol que aparece en el compás 97 y que entraña cierta dificultad. También existe cierta dificultad en los grupos de semicorcheas que aparecen más adelante. Se recomienda un estudio lento del pasaje, porque aunque el registro de los grupos de semicorcheas no es extremo, la velocidad es muy rápida.



Ilustración 5. Fragmento donde aparece la nota Sol y el pasaje de semicorcheas. Fuente: Ed. Peters, extraído de Orchester Probeispiel für Fagott. (p. 44).

5.1.2. Sinfonía nº3 en Fa mayor, Op. 90

Esta sinfonía compuesta en el año 1883 consta de cuatro movimientos. Para esta investigación se van a tener en cuenta el primer y el cuarto movimiento. (Symphony No.3, Op.90 (Brahms, Johannes) - IMSLP, 2015.)

El primer movimiento en compás de 6/4 tiene un tempo *Allegro con brio*. Cabe destacar la intervención que realiza el contrafagot en el compás 113. Se trata de 8 compases en los que el contrafagot comienza en *pp* y a partir del quinto compás tiene que crecer hasta un forte. La complejidad de este fragmento reside en el matiz, ya que tocar *pp* en el registro más grave del instrumento entraña cierta dificultad. Para evitar problemas es necesario que el paso de mi bemol a do bemol sea muy preciso y debe ser acompañado de una buena base de aire, con el fin de evitar que se corte la nota más grave o que se produzca un sonido “explosivo”. Anderson (1977) aconseja tocar mi bemol en su posición normal y rápidamente doblar el pulgar para pulsar la llave de si bemol con el nudillo. Recomienda esta técnica cada vez que haya que descender de mi bemol a otra nota más grave. En el resto del pasaje se debe cuidar el paso de una nota a otra para que el *legato* sea percibido correctamente.

El cuarto movimiento en compás binario de 2/2 posee un tempo *allegro* que tiene un pasaje de gran complejidad técnica para el contrafagot por varios motivos. En primer lugar, el ámbito de este fragmento es extremo en el registro agudo, ya que se alcanza la nota la en el compás 45. Más tarde, a partir del compás 178 aparece un pasaje de corcheas en staccato de cierta dificultad. Esta dificultad no reside en el registro, sino en el tempo. Se requiere de mucha precisión a la hora de tocar un pasaje rápido con una articulación corta. Para ello es aconsejable que los cambios de digitación y la lengua vayan a la vez. Un estudio lento de este fragmento exagerando el staccato ayudaría a una adecuada interpretación.

5.2. Richard Strauss

Sobre este compositor no se van a tener en cuenta para este trabajo sus óperas, a pesar de ser obras en las que el contrafagot posee pasajes orquestales y solos dignos de estudio, ya que esta investigación se centra en el sinfonismo puro. Aparte de esto, en el repertorio sinfónico de Strauss tiene más peso para este trabajo el poema sinfónico que la sinfonía propiamente dicha, debido a que en el primero el contrafagot tiene un papel más protagonista. Se van a analizar pasajes de los siguientes poemas sinfónicos: *Aus Italien*, *Don Juan*, *Muerte y transfiguración* y *Así habló Zaratustra*.

5.2.1. Aus Italien, op. 16

La intervención más significativa aparece en el segundo movimiento titulado *In den Ruinen von Rom*. Se trata de un movimiento con compás 6/4 y tempo *Allegro molto*. En la primera intervención, el contrafagot junto a los dos fagotes, violonchelos y contrabajos ejecutan un pasaje ligero en matiz *ff* y crescendo. La única dificultad reside en el tempo rápido, ya que el registro es bastante cómodo para cualquier instrumentista. Este primer pasaje aparece en el compás 48 y dura 3 compases. El motivo que aparece aquí aparecerá más tarde transportado una tercera descendente. El otro fragmento destacable de esta obra es el que aparece en el compás 121. Se trata de un motivo que ejecuta a la vez el contrafagot, los dos fagotes, violas, chelos y bajos. El tema que aparece aquí va pasando por toda la orquesta. Se caracteriza por el carácter enérgico que se observa en la indicación de *stacatto* que indica Strauss en la partitura además del matiz *ff*.



Ilustración 6. *In den Ruinen von Rom*. Contrafagot. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.82).

Es muy importante ejecutar este fragmento con una articulación muy clara, ya que a esta velocidad y con la mezcla de ligadura y *stacatto*, es fácil que no se entienda. Por último, destacar que la función del contrafagot tanto en este pasaje como en el anterior es la de doblaje de los instrumentos graves.

5.2.2. Don Juan, op.20

Este poema sinfónico comienza con un tempo *Allegro molto con brio* en compás binario de 2/2. En los primeros cinco compases de la obra tiene el contrafagot la primera intervención destacada. Se trata del tema que ejecutan la mayoría de los vientos. El contrafagot, los trombones y tubas contrastan con los instrumentos de viento agudos como flauta y oboes, consiguiendo una gran amplitud en cuanto al registro. Dependiendo de la velocidad de picado del intérprete, el tresillo de corcheas que aparece en el segundo compás podría ejecutarse de dos formas: picado simple o doble picado. De cualquier forma, la articulación de este tresillo debe ser lo más clara posible.



Ilustración 7. Fragmento donde aparece el tresillo de corcheas. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.82).

Más adelante, en el compás 23 aparece un fragmento de escalas ascendentes con tresillos de corcheas como protagonistas. En este pasaje las corcheas van pasando de los fagotes, contrafagot, y cuerda grave al resto de la cuerda. Armónicamente este fragmento no tiene la función de melodía principal, sino más bien de acompañamiento, pero merece la pena destacar la complejidad que entraña para el contrafagot el picado de estas corcheas a este tempo. En cuanto al registro, este no supone gran problema.

En el tempo vivo se encuentra otro pasaje con tresillos de corcheas como protagonistas, pero en este caso su ejecución es algo más asequible gracias a la ligadura. El hecho de que las 6 corcheas aparezcan ligadas, el registro medio y los intervallos conjuntos, reducen la dificultad de este fragmento.



Ilustración 8. Tresillos de corcheas. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.82).

En este fragmento el contrafagot vuelve a tener la función de soporte armónico grave acompañando a los fagotes, chelos y bajos.

5.2.3. Muerte y transfiguración, op. 24

Esta obra también pertenece al género de poema sinfónico y fue compuesta entre los años 1888 y 1889. (*Tod und Verklärung*, Op.24 (Strauss, Richard) - IMSLP, 2014.) Comienza con un tempo *Largo* en compás de 4/4. En esta parte de la obra el contrafagot no tiene nada relevante, solo notas tenidas. Más adelante, cuando comienza el *Allegro molto agitato* aparece la primera intervención destacada de contrafagot. En esta ocasión, este instrumento abandona la función de doblaje o de soporte armónico, ya que lleva la melodía principal junto a los fagotes, clarinete bajo, chelos y contrabajos. Se trata de un pasaje caracterizado por varias cosas: el tempo rápido, matiz *ff*, y los acentos. Otro punto característico tiene que ver con el ritmo, ya que la figuración rítmica es variada, desde blancas con puntillo, hasta tresillos de corcheas. El punto de este pasaje al que se debe prestar mayor atención es cuando aparecen los últimos tresillos de corchea antes del cambio a compás binario. Se deben tener en cuenta el tempo, los acentos, la articulación, el matiz *crescendo* y el cambio rítmico entre tresillos de corcheas y corcheas. En cuanto al ámbito no hay gran problema porque la mayor parte se desarrolla por el registro medio del instrumento.



Ilustración 9. Muerte y transfiguración, punto de mayor tensión y complejidad. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.83).

Por último, señalar otro fragmento donde destaca el contrafagot. Este se encuentra en el *molto appassionato* en compás de 4/4, que aparece justo antes del *Tempo primo*. En esta parte el contrafagot, junto a fagotes, clarinete bajo y cuerda grave llevan un tema que sobresale respecto a los demás instrumentos de la orquesta. Consiste en un pasaje de tresillos de corchea y negras que se repite cada dos compases. Strauss suele emplear el contrafagot para momentos enérgicos de la obra, pero aquí busca un carácter más melódico y *cantabile*. Sobre este fragmento señalar únicamente el paso de la nota do a re bemol.



Ilustración 10. Molto appassionato de Muerte y transfiguración. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.83).

Para este paso es necesario que el pulgar de la mano izquierda se arrastre, ya que para la nota do solo es necesaria la llave número 2 y para re bemol la llave 2 y 3. Todo lo relacionado con estas llaves apareció anteriormente en este trabajo cuando se habló de Brahms.

5.2.4. Así habló Zaratustra, op. 30

Este poema sinfónico fue compuesto en el año 1896. Strauss se inspiró en la obra homónima del filósofo alemán Nietzsche. A diferencia de las obras analizadas anteriormente en esta obra varía la orquestación. En vez de 2 fagotes y contrafagot Strauss escribe para 3 fagotes y contra. (Also sprach Zarathustra, Op.30 (Strauss, Richard) - IMSLP, 2015.)

La primera intervención destacada del contrafagot aparece en compás de 2/4 bajo la indicación *Weniger breit* y es la siguiente:



Ilustración 11. Así habló Zaratustra, primer motivo. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.84).

Este motivo que comienzan los chelos y bajos anteriormente va pasando por distintos instrumentos de la orquesta. Más tarde, este mismo motivo aparece enlazado desde los instrumentos graves a los agudos en un momento de gran tensión antes de cambiar a 4/4. Es solo un compás pero entraña cierta dificultad debido al gran número de notas que se deben ejecutar en tan poco tiempo. Además, el contrafagot debe tocar a la misma vez que los 3 fagotes, chelos y bajos. Se debe prestar especial atención a la rítmica y a la articulación. Respecto a lo segundo, señalar las dos semicorcheas que aparecen en *stacatto*. El registro y la intérvlica facilitan la ejecución de este compás.

Otro fragmento relevante lo componen los 6 compases que aparecen en el ensayo 6 justo antes del cambio de tono. El contrafagot, acompañado del resto de graves de la orquesta, ejecuta un tema que aparecerá de forma recurrente en distintos momentos de la obra, como se puede ver en la imagen:



Ilustración 12. Motivo recurrente de Así habló Zaratustra. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.84).

Técnicamente, la única dificultad reside en la velocidad, por lo demás se trata de un pasaje asequible gracias a la intervállica por grados conjuntos y el registro. Destacar las distintas indicaciones en cuanto a matices y articulación que aparecen en este fragmento.

5.3. Gustav Mahler

Según Banús y Gago (2001) la obra de Mahler, en cuanto a sinfonías se refiere, es extensa. Este compositor de origen bohemio-austriaco escribió 10 sinfonías, de las cuales la última quedó inacabada. La principal diferencia que existe entre las sinfonías de Mahler y el resto de sinfonías analizadas en este trabajo es la función que desempeña el contrafagot en algunas de ellas. Hasta ahora, el contrafagot tenía la función de acompañamiento, reforzaba la parte grave y en ocasiones ejecutaba la melodía, pero siempre junto a fagotes, cuerda grave o algún viento. Con Mahler, el contrafagot tendrá un papel más protagonista, es decir, será solista. Para la selección de los solos y pasajes orquestales más relevantes del contrafagot en la obra de Mahler se tendrá en cuenta el tratado sobre contrafagot de W. Seltmann y G. Angerhöfer, ya que en el libro *Orchester Probespiel* no aparece nada.

5.3.1. Sinfonía nº2 en do menor

En el tercer movimiento de esta sinfonía aparece un pasaje destacable de contrafagot en compás de 3/8 y con la indicación de tempo *Vorwärts*, que significa “hacia adelante”. Se trata de un fragmento de semicorcheas en matiz *ff* y a velocidad rápida a la que hay que sumar el *stacatto* que aparece indicado en la partitura. En cuanto al registro, señalar que el contrafagot se mueve por el registro medio. La mayor dificultad reside en mantener esta articulación a este tempo. El mismo pasaje aparece transportado más tarde una segunda mayor ascendente. Otro punto a tener en cuenta es la respiración, ya que si no se respira

adecuadamente puede haber problemas a la hora de acabar el pasaje. En la imagen de abajo aparece señalado el punto más adecuado para respirar.



Ilustración 13. Pasaje del III mov. de la Sinfonía nº2. Respiración marcada en rojo. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.76).

En el quinto movimiento, justo un compás antes del número 4 de ensayo aparece un solo de contrafagot. Se trata de una intervención de únicamente un compás de duración, pero este instrumento es el principal protagonista. El contrafagot culmina el motivo de tresillos de corchea que empieza la flauta tres compases antes. La indicación de articulación requerida es picado-ligado. La principal complicación que se presenta para ejecutar este solo es el matiz *pp* en el registro grave del instrumento.



Ilustración 14. Solo de la Sinfonía nº2 de Mahler. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.76).

Se debe tener una caña adecuada y es preciso mantener una buena base en la columna de aire. Este mismo solo, pero transportado una cuarta ascendente aparecerá más tarde.

5.3.2. Sinfonía nº3 en re menor

Sobre esta sinfonía de 6 movimientos compuesta en el año 1896 (Symphony No.3 (Mahler, Gustav) - IMSLP, 2015), merece la pena destacar la intervención del contrafagot en el quinto movimiento. En este movimiento aparece la indicación *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck*. En compás de 4/4 y tempo rápido, 3 fagotes, clarinete bajo y contrafagot van acompañando con matiz *pp* la melodía principal que canta el coro. Es un momento delicado de la obra justo al comienzo del movimiento, ya que aparte de la problemática del matiz, la articulación debe ser muy corta. Además este pasaje acaba con un matiz de *ppp* en el registro grave del instrumento, por lo que se debe cuidar la precisión en el picado, ya que el contrafagot es un instrumento que no responde igual que los demás a la hora de articular. La figuración rítmica de corchea, silencio de semicorchea, semicorchea y corchea debe ser muy precisa.



Ilustración 15. Momento más delicado de la Sinfonía n°3 de Mahler. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.77).

5.3.3. Sinfonía n°5 en do# menor

Esta sinfonía compuesta en el año 1902 y revisada en dos ocasiones en 1904 y 1911, tiene 5 movimientos (Symphony No.5 (Mahler, Gustav) - IMSLP, 2016). Las intervenciones más destacadas del contrafagot se encuentran en el primer movimiento y en el último.

El primer movimiento titulado *Trauermarsch* en compás de binario de 2/2, se caracteriza por un fragmento en el que aparecen varios trinos seguidos.



Ilustración 16. Trinos de la Sinfonía n°5 de Mahler. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.78).

Es necesario un estudio lento de los trinos, analizando cuál es la mejor digitación para cada uno de ellos. Por las características del instrumento, la velocidad de los trinos es más lenta que en el fagot, pero afortunadamente las posiciones de los trinos son similares en ambos instrumentos.

Más tarde, en ese mismo movimiento, aparece un fragmento muy delicado en el que el contrafagot tiene que tocar un motivo *pp*, después *ppp* y finalmente *pppp*. La dificultad reside en tocar las últimas notas con el matiz *pppp*, ya que además del matiz se suma la dificultad del registro grave del instrumento.



Ilustración 17. Matices extremos en el primer mov. de la Sinfonía n°5. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.78).

En el último movimiento de la obra titulado *Rondo-Finale*, aparece otro pasaje relevante para el contrafagot. Es un movimiento con compás binario de 2/2 en tempo *Allegro giocoso*. Se trata de un fragmento de corcheas ligadas en re mayor. En matiz *ff*, este instrumento debe ejecutar un pasaje rápido que requiere de un dominio técnico del instrumento, ya que se intercalan intervalos conjuntos con saltos. El hecho de que aparezcan estos saltos de

notas ligadas aumenta la dificultad porque se necesita mucha flexibilidad. El registro del pasaje no alcanza los extremos del instrumento.

5.3.4. Sinfonía n°8 en mi bemol mayor

Según Banús y Gago (2001) en el segundo libro de *Atlas de música*, esta sinfonía fue compuesta entre 1906-1907 y consta de dos partes. El fragmento de contrafagot más relevante para esta investigación aparece en el *Allegro impetuoso* del primero movimiento. En este movimiento, titulado *Veni, creator spiritus*, aparecen dos pasajes destacables: uno de corcheas ligadas y otro de semicorcheas. En el fragmento en el que salen las corcheas hay que destacar el salto de octava de la nota mi central a mi agudo. Es necesario buscar una posición concreta para la segunda nota, ya que es fácil desafinar. Esta digitación dependería de cada contrafagot. Aparte de esto, el registro del pasaje no alcanza los extremos del instrumento y la mayoría de los intervalos son grados conjuntos.



Ilustración 18. Las dos primeras notas corresponden a la octava de la que se habla anteriormente.
Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.80).

Para el segundo pasaje de este movimiento, el de las semicorcheas, señalar que es un pasaje cuya dificultad reside en el tempo. El registro, los intervalos y la articulación facilitan la ejecución del pasaje. Solo matizar que es aconsejable utilizar una digitación específica para la nota mi agudo. Consistiría en tocar la nota con la misma posición que la nota mi del registro medio, añadiendo la llave número 1 o número 2, ya que dependiendo del contrafagot una llave puede sonar mejor que otra.



Ilustración 19. Segundo fragmento de la Sinfonía n°8. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.80).

5.3.5. Sinfonía n°9 en re menor

Esta sinfonía compuesta entre los años 1909 y 1910 consta de 4 movimientos (Banús y Gago, 2001). En esta obra el contrafagot tiene un papel protagonista, ya que desempeña la función de solista en dos movimientos: el segundo y el cuarto.

El segundo movimiento está en do mayor en compás de 3/4 y con un tempo rápido. El contrafagot, los 3 fagotes, chelos y bajos interpretan un motivo que ya han presentado los oboes al principio del movimiento. En este fragmento la figuración rítmica está compuesta por negras y corcheas. Aparecen trinos pero no suponen mucha dificultad porque no hay que emplear ninguna digitación alternativa. Aparte de esto, señalar la articulación que indica Mahler, el *stacatto*. El ámbito por el que se mueve este motivo es el registro medio

del instrumento. Por último, cabe destacar el contraste de matiz de *ff* a *piano súbito* para pasar posteriormente a un *pp*.

Justo después del último cambio de tonalidad del movimiento aparece un pasaje de similares características, pero con una gran diferencia, en este momento el contrafagot sí tiene un solo propiamente dicho. Bajo la indicación *Sehr gemächlich*, es decir, muy sosegado, el contrafagot ejecuta un solo con el acompañamiento de trompas y fagotes. Se trata de un solo escrito en el registro medio del instrumento en el que el contrafagot emplea tanto la articulación en *stacatto* como el *legato*. Mahler quiere que el contrafagot destaque sobre el resto de instrumentos por eso indica un *fal* contra y *p* al resto de instrumentos que acompañan. Además, aparecen una serie de indicaciones de matices que deben ser tenidas en cuenta a la hora de tocar el solo, ya que Mahler busca explotar todas las posibilidades melódicas del instrumento.

En el compás 13 del cuarto movimiento aparece otra intervención significativa de contrafagot. El contrafagot, los 3 fagotes y los contrabajos llevan la melodía principal. Esta melodía tiene carácter enérgico. El matiz es *f* y el tempo adagio. Además, hay que destacar una serie de acentos que aparecen al final de este fragmento.

Aparte de esto, aparecen diversos solos de corta duración, de los que merece la pena destacar uno en cuestión. Se trata del solo que aparece justo después del primer cambio de tono. El contrafagot y los chelos interpretan una melodía con carácter misterioso en *ppp* y *pp* respectivamente. La dificultad de este pasaje se encuentra en tocar con ese matiz extremo en el registro grave del instrumento.



Ilustración 20. Ambas intervenciones del cuarto mov. de la Sinfonía nº9. Fuente: Ed Deutscher Verlag für Musik, extraído de: Volumen VI, *Das Kontrafagott*. (p.81).

6. CONCLUSIONES

Después de la investigación llevada a cabo en este artículo y tras el análisis musicológico-interpretativo de los fragmentos musicales se puede afirmar que el postromanticismo es la etapa en la que el contrafagot alcanzó su mayor desarrollo. Esto es, desde el punto de vista organológico, ya que a principios del siglo XX se construirán los dos modelos de contrafagotes que siguen siendo vigentes en la actualidad. Teniendo en cuenta su presencia musical en los distintos géneros, el postromanticismo es la etapa de mayor plenitud para el instrumento, ya que gozará de gran popularidad y será muy tenido en cuenta por los compositores de la época.

En cuanto a qué se conoce sobre el papel de este instrumento en el sinfonismo de entresiglos aún queda mucho por hacer. De hecho, solo hay dos tratados que se centren en los pasajes orquestales de contrafagot, por lo que cualquier intérprete puede sentirse perdido si no conoce dichos métodos. Por tanto, es necesaria una mayor difusión y llevar a cabo más tareas de investigación para comparar más puntos de vista.

Por último, insistir en los frentes que quedan abiertos sobre este tema, animando a cualquier músico que experimente con este instrumento a investigar con el objetivo de que

la interpretación de pasajes orquestales para contrafagot goce de una buena base fundamentada.

REFERENCIAS

- Anderson, C. (1977). *The Contra-Bassoon. A Guide To Performance*. Elkan-Vogel, Inc.
- Angerhöfer, G. y Seltmann, W. (1977) *Das fagot. VI. Kontrafagott*. Breitkopf & Härtel.
- Baines, A., y Boult, A. (1967). *Woodwind Instruments and Their History*. Courier Corporation.
- Forsyth, C. (1982). *Orchestration*. Courier Corporation.
- K. Kolbinger y K. Rinderspracher. (1991). *Orchester Probespiel für Fagott*. Edition Peters.
- Kopp, J. B. (2012). *The Bassoon*. Yale University Press.
- Langwill, L. G. (1942). *The Double-Bassoon: Its Origin and Evolution*.
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*.
- Lyman, J. (2000). Table of Orchestral Excerpts for Bassoon and Contrabassoon. Recuperado el 15 de mayo de 2017 de <http://www-personal.umich.edu/~jlym/pages/excerpts.html>
- Palisca, C., & Grout, D. (1996). *Historia de la música occidental, volumen II*. Alianza música.
- Reichard, T. (n.d.). First Octave - Alternate Fingering Chart for Heckel-System Contrabassoon - The Woodwind Fingering Guide. Recuperado el 16 de febrero de 2015 de http://www.wfg.woodwind.org/bassoon/cbasn_alt_1.html
- Sachs, C. (2006). *La historia de los instrumentos musicales*. Dover publications, inc.
- Sevsay, E. (2013). *The Cambridge Guide to Orchestration*. Cambridge University Press.
- Van Gansbeke, B. (2016). The Orchestral Bassoon - Contrabassoon Excerpts. Recuperado el 15 de febrero de 2017 de <http://www.orchestralbassoon.com/contrabassoon-excerpts/>
- Zacconi, L. (1596). *Prattica di musica*.