

EL DESARROLLO DEL CONTRABAJO EN LA MÚSICA DE CÁMARA EUROPEA DEL SIGLO XIX

THE DEVELOPMENT OF THE DOUBLE BASS IN EUROPEAN CHAMBER MUSIC DURING THE 19TH CENTURY

[Vicente Fuertes Gimeno](#)

Contrabajista de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Resumen

El siglo XIX representó para el contrabajo el inicio del auge y desarrollo definitivo del instrumento más grave de la familia del violín. Diversos factores ayudaron a la evolución, tanto de las capacidades técnicas de los instrumentistas como a la atención que los compositores dedicaron al instrumento. El presente artículo incide en los diferentes elementos que facilitaron dicho proceso de desarrollo del contrabajo durante el siglo XIX, tanto a nivel técnico como interpretativo, y que posibilitaron su inclusión e integración en los diversos conjuntos de cámara.

Resume

For the double bass, the 19th century represents the beginnings of the development of the lowest instrument in the string family. Various factors contributed to the evolution, both in the technical capabilities of the instrumentalists and in the amount of attention devoted by composers to the instrument. This article focuses on the different elements that facilitated the development of the double bass during the 19th century (both at a technical and interpretative level) and resulted in the instrument being included in various combinations of chamber ensembles.

Palabras clave

Contrabajo, música de cámara con contrabajo, música de cámara siglo XIX, Domenico Dragonetti, Achille Gouffé, George Onslow, repertorio contrabajo.

Keywords

Double bass, chamber music with double bass, nineteenth century chamber music, Domenico Dragonetti, Achille Gouffé, George Onslow, Double bass repertoire.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos más característicos de la música de cámara del siglo XIX europeo, en donde el contrabajo forme parte del conjunto instrumental, será el papel que dicho instrumento adoptó a lo largo del presente período. Al contrario que en épocas anteriores, donde la función del contrabajo en los diferentes conjuntos camerísticos era meramente de soporte armónico y sin apenas aprovechamiento de su capacidad melódica, durante el siglo XIX, gracias al enorme desarrollo ocurrido tanto a nivel técnico como interpretativo, el mismo llegará a integrarse en igualdad de condiciones con otros miembros del conjunto.

En lo concerniente al desarrollo evolutivo del contrabajo, al contrario de lo ocurrido con los demás miembros de la familia del violín (violín, viola y violonchelo), en donde sus parámetros constructivos quedaron definidos durante el siglo XVII, el contrabajo estuvo expuesto a una serie de condicionantes que influyeron tanto en su forma estética como en su configuración. Contrariamente a la familia de las *violas da gamba* en donde la fisonomía quedaba más o menos establecida de forma unitaria, variando solamente el tamaño para definir el registro, en los instrumentos de la familia del violín la tipología del más grave del conjunto presentaba un serio problema (ilustración 1).

Un contrabajo construido siguiendo los mismos patrones externos que el resto de la familia del violín resultaba muy problemático dado la amplitud de los hombros (parte superior del



Ilustración 1

instrumento) y la parte trasera abombada, lo que dificultaba su manejo y la interpretación en el registro agudo del mismo. Ante dicha problemática y la falta de definición de un patrón estable, los luthieres se

adaptaron y construyeron instrumentos siguiendo una amplia variedad de estilos y tamaños, reflejando cada uno su particular aproximación y punto de vista.

A lo anteriormente expuesto habría que sumarle las diversas configuraciones de las cuerdas y la afinación entre las mismas. Así, el número de cuerdas variaba desde tres hasta las cinco cuerdas características del *violone* vienés. A excepción de los países de habla germánica, donde el contrabajo de cuatro cuerdas era el preponderante, el contrabajo de tres cuerdas fue el instrumento más usado durante la primera mitad del siglo XIX en Europa y con la que dos de los contrabajistas más influyentes de dicho siglo, Domenico Dragonetti (1763-1846) y Giovanni Bottesini (1821-1889), realizaron toda su carrera musical (ilustración 2).



Ilustración 2

La afinación, por su parte, fluctuaba entre una disposición de quintas, al igual que el resto de la familia del violín, y la afinación por cuartas, que facilitaba la ejecución y que, a la postre, sería la que se impondría. El *violone* vienés, por otra parte, disponía de una afinación peculiar consistente en una combinación de tres terceras y una cuarta (afinación desde la cuerda grave; *fa, la, re, fa#, la*). Todas estas particularidades fueron conformándose durante el transcurso del siglo XIX hacia una disposición uniforme gracias al desarrollo de la orquesta.

Durante las primeras décadas del siglo XIX se produjo un crecimiento constante del número de integrantes del conjunto orquestal, así como un estilo más complejo de composición, tanto sinfónica como operística. Al tiempo que se iniciaba un intenso proceso de mejora técnica en los instrumentos de viento, se añadían nuevos componentes a la instrumentación orquestal (tuba) y se perfeccionaban otros más antiguos (trompas, trompetas y trombones)¹. Como consecuencia de dicho desarrollo se generó un desequilibrio en la disposición sonora de la orquesta entre la amplitud de registro grave en los vientos y la limitación de las cuerdas². La solución pasaría

¹ Brun, 2000: 130.

² Brun, 2000: 106.

por aumentar el registro en la sección de cuerdas a través de los contrabajos con la inclusión de la cuarta cuerda para así equilibrarse con los vientos.

A partir de la década de 1870, con la mejora técnica de la producción de cuerdas con cobertura metálica, se produjeron avances que permitieron aumentar el registro del contrabajo hasta alcanzar el *do* grave, una octava de la nota más grave del violonchelo³.

En 1880 Carl Otho (1840-1892), contrabajista de la Orquesta Gewandhaus de Leipzig presentó una patente por la invención del contrabajo de cinco cuerdas que descendía hasta el *do* grave y que tuvo una enorme aceptación en Alemania (ilustración 3).



Ilustración 3

Así mismo, la práctica del instrumento era físicamente muy exigente, con cuerdas gruesas, tensas y muy separadas del diapasón para evitar que, con la vibración de las mismas, se golpearan con este. Dicha problemática requirió en ocasiones tocar con guantes de piel para evitar dañarse los dedos⁴, costumbre bien asentada hasta la primera mitad del siglo XIX. De hecho, Anton Slama (1804-1865) profesor de contrabajo en Viena entre 1833 a 1865, recomendaba el uso de guantes de piel a los instrumentistas con manos delicadas o durante las largas representaciones de ópera, y su uso entre los estudiantes del Conservatorio de Praga fue tolerado hasta 1843⁵.

Dichos elementos hacían muy difícil conseguir la agilidad, claridad de afinación y el sonido necesario para su inclusión en la música de cámara. La función principal del contrabajo, cuando se requería en un conjunto camerístico, consistía básicamente en interpretar las notas fundamentales de los acordes dentro de conjuntos de mayor sonoridad, así como reforzar la mano izquierda del pianista en los conjuntos con piano. Es por ello que, hasta las primeras

³ Brun, 2000: 149. Helmholtz, 1885: 552.

⁴ Brun, 2000:82.

⁵ Brun, 2000: 82-83.

décadas del siglo XIX, el contrabajo estaba considerado como un instrumento poco apto para los pequeños conjuntos de la música de cámara.

Todos estos factores se consolidaron y definieron durante el siglo XIX creando los parámetros definitivos que hoy en día asociamos con el instrumento (cuatro cuerdas afinadas por cuartas) y que, a la postre, permitió al contrabajo alcanzar un grado de desarrollo que le facilitó encontrar un lugar dentro del espacio de la música de cámara compuesta durante dicho período.

La excepción a dicho planteamiento lo protagonizó el *violone* vienés, tal y como se verá en el punto 3 del presente artículo.

2. LA ENSEÑANZA DEL CONTRABAJO, EL DESPERTAR DE LAS INSTITUCIONES Y LA METODOLOGÍA

Sin lugar a dudas, uno de los pilares fundamentales de dicho desarrollo se cimentó en la aparición, durante las primeras décadas del siglo XIX, de los diversos conservatorios a lo largo de toda Europa en los que se enseñaba la práctica del contrabajo. Así en 1808 se instauraron los Conservatorios de Milán y Nápoles, Praga en 1811, Viena en 1821, Londres en 1822 (*Royal Academy of Music*), París y Turín en 1827, Madrid en 1830, Bruselas en 1832, Ginebra en 1836, etc⁶.

Este hecho diferenciador con épocas anteriores, ayudó a establecer el fundamento de las modernas técnicas instrumentales gracias a la aparición de los primeros métodos para el estudio del contrabajo, y prepararon a los futuros contrabajistas para abordar las crecientes demandas técnicas escritas para el instrumento.

El compositor y musicólogo italiano Bonifazio Asioli (1769-1832), escribía en 1823 en su libro *Elementi per il Contrabbasso* que, entre las diversas causas atribuibles al bajo nivel general de los contrabajistas, estaba la falta de un método de estudio que ayudase en el aprendizaje del mismo⁷. Dicha problemática tuvo como figura más importante en el desarrollo de la pedagogía del instrumento a Wenzeslas [Václav] Hause (1754-1845), quien fuera el primer profesor de contrabajo, desde 1811 a 1845, en el Conservatorio de Praga. Su método para contrabajo de 1809 *Kontrabass Schule*, el más antiguo publicado y que fue traducido a

⁶ Brun, 2000: 90.

⁷ Brun, 2000: 89. En la Biblioteca Nacional de España existe una copia de dicho libro traducida al castellano por Mariano Herrero y Sessé en 1873. Lo expuesto por B. Asioli aparece en la primera página de la Introducción, <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000158396>.

diversas lenguas, tuvo una enorme influencia en el desarrollo europeo de la práctica del instrumento (ilustración 4). Sus enseñanzas en dicha institución marcaron, a través de sus numerosos alumnos, el desarrollo posterior del contrabajo en numerosos países, tanto en centro

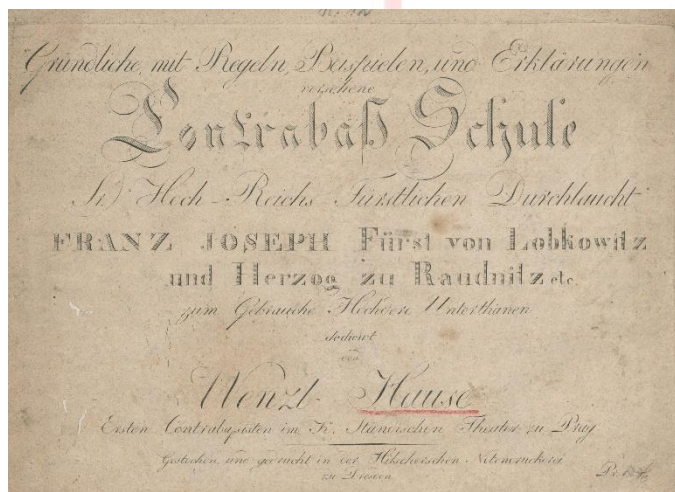


Ilustración 4

Europa como en Rusia, así como en Norteamérica y Sudamérica⁸.

Otros métodos de estudio que aparecieron durante el siglo XIX, y que ayudaron a cimentar las diversas escuelas de interpretación del contrabajo, especialmente en Italia, Francia y países de habla germánica, fueron los elaborados en Italia por Giorgio Anglois y Luigi Felice Rossi

(1846), así como el publicado en 1865 por Giovanni Bottesini. En Francia Achille Gouffé publicó en 1839 su *Traité sur la Contra-Basse à quatre cordes*, el primer tratado realizado en dicho país para la práctica del contrabajo de cuatro cuerdas con la afinación por cuartas, y desarrollará su propio programa de estudios asentando las bases de la enseñanza y desarrollo de dicha práctica en el país galo. A este le seguirán las obras de Charles Labro (1860) y Victor Frédéric Verrimst (1866), ambos para el contrabajo de cuatro cuerdas. En España apareció el *Método de Contrabajo Aplicable al de Tres y al de Cuatro Cuerdas* de Juan de Castro Latorre publicado en 1870, aun cuando en dicha época el contrabajo de tres cuerdas era el preponderante en la Península Ibérica⁹.

A resultas del florecimiento en la pedagogía del instrumento, así como del establecimiento de conservatorios en las más importantes capitales europeas, las habilidades técnicas de los intérpretes comenzaron a ser cada vez mayores. Por ello, los compositores empezaron a demandar un papel más preeminente, tanto en las composiciones sinfónicas como en las obras de música de cámara en las que se incluyó al contrabajo, utilizando la capacidad melódica del mismo al tiempo que ejercía de base armónica del conjunto.

Pero dichos elementos, aun siendo de capital importancia, por si mismos no hubieran tenido el efecto y la relevancia que diversos compositores otorgaron al contrabajo a lo largo del

⁸ Nascimento e Souza, 2016: 16.

⁹ Nascimento e Souza, 2016: 27-53.

siglo XIX. La enorme influencia que algunos intérpretes, como Domenico Dragonetti en Londres, Achille Gouffé en París o Giovanni Bottesini a nivel internacional, unido a la tradición del *violone* vienés y a los numerosos solistas y pedagogos formados en la Escuela de Praga, condicionaron sobremanera a que diversos compositores incluyeran al contrabajo dentro de las variadas obras de música de cámara compuestas durante el presente siglo.

3. EL VIOLONE VIENÉS, LA SINGULARIDAD AUSTRIACA

Un caso particular, dentro de la evolución del instrumento, fue el contrabajo utilizado en Austria, particularmente en Viena, y que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XIX, el llamado *violone* vienés. Allí, durante la última mitad del siglo XVIII y principios del XIX, tal como se puede leer en el tratado *Gründliche Anweisung zu Composition* de 1790 escrito por el compositor y teórico austríaco Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), el instrumento más utilizado era el *violone* de 5 cuerdas con trastes, siendo el contrabajo de tres o cuatro cuerdas casi inexistente¹⁰.

«El *violone* o contrabajo dispone normalmente de cinco cuerdas gruesas, hechas de tripa de cordero, que se denominan de grave hacia el agudo *fa la re fa# la* [...]. Dicho instrumento suena una octava más grave que el violonchelo [...]. Existe otro tipo de *violone* sin trastes y sólo con cuatro cuerdas. Las notas del mismo, sin embargo, suenan diferentes; a saber, *sol la re sol* o *fa la re sol*. Este instrumento y el modelo de tres cuerdas se ven raramente en la actualidad»¹¹

Dicho instrumento era de menor tamaño, caracterizándose por tener un sonido más delicado y requerir de un menor esfuerzo por parte del instrumentista para su interpretación, lo que le permitía disponer de un estilo más ágil de ejecución que el del contrabajo¹².

La apariencia del instrumento era como el de una gran viola *da gamba*, con el fondo plano y trastes, afinado desde la nota *fa* grave, en una combinación de tres terceras y una cuarta

¹⁰ Brun, 2000: 100.

¹¹ Albrechtsberger, 1790: 421-422. «Der Violone, oder Contrabass, hat gewöhnlich fünf ziemlich dicke Saiten, auch von Schafdärmen, welche von unten hinauf heissen: F A D Fis a [...]. Er klingt aber um eine Oktave tiefer als das Violoncello. [...]. Es gibt auch einen Violone, welcher nur vier Saiten und keine Bünde hat. Dessen Stimmung aber anders lautet, nämlich G A D G oder F A D G. Dieser und der dreifache sind selten mehr zu sehen». (Traducción del alemán antiguo al alemán moderno realizado por Sarah Roper).

¹² Nassimento e Souza, 2016: 18.

(*fa, la, re, fa#, la*). Dicho instrumento, tuvo un papel muy destacado en Viena alrededor de 1760 y muchos de los solos, tanto en orquesta como en conciertos escritos para el contrabajo en la época clásica por compositores como K. D. Von Dittersdorf (1739-1799), J. B. Vanhal (1739-1813), J. Haydn (1732-1809) o W. A. Mozart (1756-1791), fueron compuestos teniendo en mente al *violone*. De hecho, durante un breve período de apenas cincuenta años, entre el último tercio del siglo XVIII y el primer tercio del XIX, florecieron en Viena una serie de grandes virtuosos del instrumento que hizo que se incrementara la demanda del *violone* en los recitativos de la orquesta y en las *Trio Sonatas*, lo que provocó un florecimiento de la música de cámara y de conciertos escritos para este tipo especial de contrabajo¹³. Decenas de conciertos para el *violone* fueron compuestos para dichos virtuosos por compositores como C. D. von Dittersdorf (1739-1799), J. B. Vanhal (1739-1813), A. Zimmermann (1741-1781), F. A. Hoffmeister (1754-1812) o J. M. Sperger (1750-1812) quien, siendo virtuoso de dicho instrumento a la par que compositor, compuso no menos de 18 Conciertos para el *violone*. Joseph Haydn (1732-1809) compuso, alrededor de 1763 un *Concerto per il Violone* (Hob VII) que se encuentra desaparecido en la actualidad¹⁴. Así mismo, el Aria «Per questa bella mano» K.612 de W. A. Mozart (1791) para voz de Bajo con Contrabajo obligado, fue compuesta para ser interpretada por F. Pischelberger (1741-1813), virtuoso del *violone* vienés¹⁵.

Con el paso del tiempo, dicho instrumento fue perdiendo popularidad frente al contrabajo de cuatro cuerdas, el cual era de mayores dimensiones y producía un sonido más potente. Construido este último para proporcionar un mayor poder tonal y sostener el conjunto orquestal, tanto rítmica como armónicamente a través de su potencia sonora, el contrabajo de cuatro cuerdas apartó definitivamente al *violone* vienés de la esfera musical germana en la primera mitad del siglo XIX. De hecho, apenas cincuenta años después de la primera edición del tratado de J. G. Albrechtsberger realizado en 1790, su alumno Ignaz Chevalier von Seyfried (1776-1841), en la reedición de 1837, alteró el texto visto anteriormente por uno en el que explicaba que era normal ver contrabajos de tres y cuatro cuerdas afinados por cuartas desde el *mi grave* o (por la complejidad de encontrar una respuesta aceptable en la cuerda más grave) desde *fa*, en todas las orquestas bien organizadas del país¹⁶.

¹³ Planyavsky, 1998: 125.

¹⁴ Brun, 2000: 102-103.

¹⁵ Brun, 2000: 267.

¹⁶ Brun, 2000: 106.

«Existen contrabajos de cuatro cuerdas, sin trastes y afinados de diferente forma, con las notas *mi la re sol*, o *fa la re sol*. Estos, como los contrabajos de tres cuerdas, se encuentran en todas las orquestas bien organizadas»¹⁷

4. LA CELEBRIDAD DE DOMENICO DRAGONETTI

En 1794 desembarcó en la capital británica para ocupar la plaza de solista de contrabajo en la orquesta del *King's Theatre*, Domenico Dragonetti. Desde su llegada a Londres, la presencia del virtuoso italiano pronto se convirtió en un acontecimiento y su figura en una



Ilustración 5

celebridad (ilustración 5). La aristocracia y la alta burguesía londinense solicitaron su presencia para que interpretase conciertos en sus casas de la capital, así como en sus residencias de campo, llegando a ser habitual su interacción con la nobleza y la alta sociedad¹⁸.

La creación en 1813 de la *Philharmonic Society*, el primer espacio londinense dedicado en exclusiva a la interpretación y promoción de música sinfónica y de cámara, contribuyó a convertir a la capital londinense en un foco de interés para multitud de compositores del continente europeo¹⁹.

En 1816 Dragonetti comenzó a colaborar en los conciertos organizados por la *Philharmonic Society*. De hecho, entre 1816 a 1842 Dragonetti realizó 46 conciertos en dicha institución, una cantidad que muy pocos intérpretes de su época consiguieron emular interpretando música de cámara en la *Philharmonic Society*²⁰. La continua visita de los más importantes compositores de la época a dicha institución para interpretar sus obras, junto con su interacción con Dragonetti, tuvo una decisiva influencia en la visión que diversos compositores europeos otorgaron al contrabajo en sus composiciones de cámara. Sigismund Neukomm (1788-1858), Ferdinand Ries (1784-1838), Georges Onslow (1784-1853), Johann Baptist Cramer (1771-1858), Johann Nepemuk Hummel (1778-1837), Ignaz Moscholes (1794-

¹⁷ «There are double-basses which have only four strings, and no frets, and are tuned in a different manner - namely, E A D G or F A D G. These, as well as double-basses with three strings, are now universally found in well organised orchestras» (En la versión inglesa de 1855 de la obra de J. G. Albrechtsberger, editada en Londres por Novello's Library, p. 247). (Traducción propia).

¹⁸ Brun, 2000: 244-245.

¹⁹ Blanning, 2011: 247.

²⁰ Scelba, 1977: 365.

1870), Louis Spohr (1784-1859) o Nicholas Bochsa (1789-1856) fueron algunos de los autores foráneos que colaboraron con dicha institución a través de sus composiciones de música de cámara y en las que Dragonetti tomó parte como intérprete²¹.

Al igual que Paganini con el violín o Liszt en el piano, Dragonetti rompió las barreras técnicas del contrabajo con su extraordinario virtuosismo contribuyendo enormemente a la respetabilidad del instrumento. Pero pese a su gran popularidad en Gran Bretaña, así como a su transcendencia e influencia como virtuoso, esto no se reflejó en el número de composiciones de autores británicos que incluyeron al contrabajo en sus obras de cámara. Cipriani Potter (1792-1871), George Alexander Osborne (1806-1893), George Alexander Macfarren (1813-1887) o William Sterndale Bennett (1816-1875) fueron de los pocos compositores británicos que escribieron música de cámara con inclusión del contrabajo.

Mientras en centro Europa y Francia durante el segundo tercio del siglo XIX los compositores locales tuvieron una gran preeminencia, en Gran Bretaña la preferencia estaba enfocada hacia la música germana, en detrimento de los autores locales²². La influencia que Dragonetti ejerció fue más obvia en las composiciones de autores foráneos, y en especial en la impronta que dejó en el compositor francés George Onslow (1784-1853), sin duda el compositor que más obras de música de cámara con inclusión del contrabajo produjo a lo largo de todo el siglo XIX.



Ilustración 6

como el «Beethoven francés»²³.

De familia aristocrática de origen inglés, Onslow fue una *rara avis* dentro del mundo de la música (ilustración 6). Su fortuna personal le permitió dedicarse a la composición, de forma autodidacta al principio y bajo la tutela de Anton Reicha (1770-1836) a partir de 1808, sin ningún tipo de preocupación económica. Su obra, dedicada casi en su totalidad a la música de cámara, alcanzó una enorme popularidad y su persona obtuvo un éxito considerable en vida, siendo conocido y apodado

En 1826, durante una visita del compositor a Londres, se produjo un acontecimiento que cambió definitivamente la manera de tratar la voz del contrabajo en sus obras, y que marcó el camino

²¹ Palmer, 1997: 172-176.

²² Baron, 1998: 320.

²³ Hartopp, 2019: 54.

a otros compositores en su posicionamiento hacia dicho instrumento. Onslow había sido invitado a un concierto en casa de un noble inglés, en donde se iba a interpretar el estreno de su nueva composición, el *Quinteto para cuerdas n.º10, op.32* para dos violines, viola y dos violonchelos. El segundo violonchelo del conjunto no pudo asistir al mismo, por lo que se propuso que Domenico Dragonetti, presente en el acto, interpretara la parte del segundo violonchelo con el contrabajo. Aunque en un primer momento el compositor se mostró reticente y hasta horrorizado por el ofrecimiento, tras los primeros compases de la obra interpreta por Dragonetti al contrabajo, Onslow se levantó y aplaudió entusiasmado el cambio²⁴.

A consecuencia de dicho suceso, Onslow compuso gran parte de sus siguientes quintetos incluyendo al contrabajo, bien como parte integrante del conjunto o como opción para sustituir la voz del segundo violonchelo. De hecho, el total de sus treinta y seis quintetos de cuerda (aunque en ocasiones aparezcan contabilizados como treinta y cuatro debido a que el *Quinteto op.1*, compuesto en 1806, consta de tres quintetos) fueron arreglados para dos violines, viola, violonchelo y contrabajo entre 1846 a 1857 por el autor con ayuda de Achille Gouffé y se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia²⁵.

Esta concepción estructural fue toda una revolución sonora para el quinteto de cuerda tradicional, que se habían desarrollado a mitad del siglo XVIII tanto en Italia como en Austria. El quinteto italiano, conformado por dos violines, viola y dos violonchelos se desarrolló como una variedad del Cuarteto Concertante, mientras el austríaco (dos violines, dos violas y violonchelo) evolucionó como una variedad del Divertimento²⁶.

Onslow fue de los primeros compositores en componer quintetos de cuerda variando la estructura clásica de los mismos. La inclusión del contrabajo en el conjunto, además de ejercer como sustento armónico, fue dotado de una función melódica en igualdad de condiciones que el resto de los componentes, lo que le añadía una profundidad inusitada al conjunto. Luigi Boccherini (1743-1805) había utilizado por primera vez al contrabajo en sustitución del segundo violonchelo en sus tres *Quintetos de cuerda op.39, G.337-339* compuestos en Madrid en 1787, aunque en ellos «el contrabajo provee el soporte armónico y no participa temáticamente en la música»²⁷.

²⁴ Palmer, 1997: 173.

²⁵ Niaux, 2003:103.

²⁶ Baron, 1998: 187.

²⁷ Baron, 1998: 250. «The double bass provides harmonic support and does not participate thematically in the music» (Traducción propia).

Las composiciones de George Onslow, junto con la interacción del contrabajista francés Achille Gouffé (1804-1874), tuvo una especial importancia en el desarrollo del contrabajo dentro de los conjuntos de cámara en otro de los más importantes focos culturales del continente europeo, París.

5. ACHILLE GOUFFE Y LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA DE SALÓN; *SOIRÉE* Y *MATINÉE*

Durante el siglo XIX, y pese a la inestabilidad política que acarrió dicha época en Francia entre los diversos regímenes monárquicos, imperialistas y republicanos, París se convirtió en un centro cultural de primer orden, donde vivieron y se formaron muchos de los más importantes artistas e intelectuales de la época. De igual modo, la capital francesa era un polo de atracción para intérpretes y compositores de toda Europa, y donde la música se convirtió en una parte muy importante de la vida social de la nueva sociedad burguesa.

Cuando el joven Mendelssohn visitó la ciudad en 1825, con apenas 16 años, quedó impresionado por la enorme actividad de música de cámara existente en la ciudad²⁸. París ofrecía una gran oferta musical, desde los populares y concurridos conciertos sinfónicos, como los celebrados en el Conservatorio en donde «las entradas a los conciertos de abono se agotaban con meses de antelación»²⁹, hasta las representaciones operísticas. Pero donde realmente resaltaba la ciudad era en los conciertos celebrados en los salones de las casas privadas, tanto los realizados por parte de la aristocracia como de la burguesía. Dichos conciertos, conocidos como *soirée* y *matinée* (velada y matinal) se popularizaron durante todo el siglo XIX en Francia y tuvieron tanta importancia para la historia de la música como cruciales fueron las interpretaciones sinfónicas o las representaciones operísticas³⁰. Fueron en dichos conciertos donde el contrabajo, gracias a la figura de Achille Gouffé, encontró su lugar dentro de los distintos conjuntos instrumentales que conformaban las interpretaciones de música de cámara.

²⁸ Baron, 1998: 311.

²⁹ Blanning, 2011: 246.

³⁰ Dahlhaus, 1989:147.

Durante treinta y cinco años Gouffé fue solista de contrabajo de la Ópera de París y de



Ilustración 7

Eugene Walckiers (1793-1866) o Adolphe Blanc (1828-1885), entre otros, compusieron gran cantidad de música de cámara, especialmente quintetos de cuerda, en las que se incluyó al contrabajo. De hecho, desde la primera intervención de Domenico Dragonetti en Londres en 1826 sustituyendo al segundo violonchelo en el *Quinteto n°10 op.32* de G. Onslow, hasta la composición cumbre de este tipo de repertorio, el *Quinteto de cuerda n° 2 en sol mayor*, op.77 compuesto por Antonin Dvorak (1841-1904) en 1875, decenas de quintetos de cuerda con

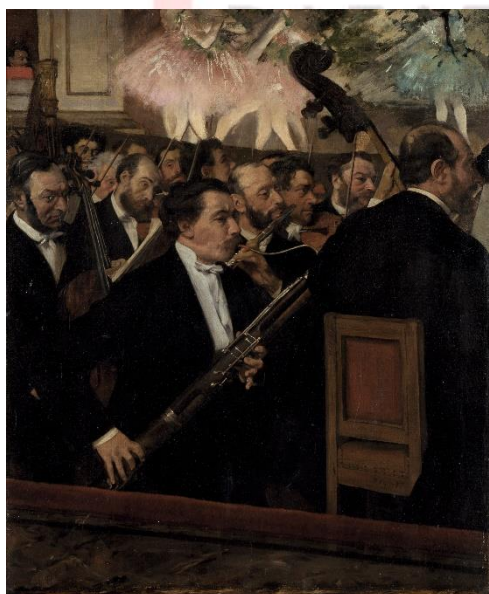


Ilustración 8

la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, y desde 1836 a 1874 organizó en su casa de París conciertos semanales a los que acudía lo más granado de la sociedad parisina (ilustración 7). Para dichos conciertos de cámara, que tuvieron una enorme popularidad, se invitaba a los más importantes músicos de la capital francesa para interpretar un repertorio que incluía obras de los grandes maestros clásicos (Haydn, Mozart y Beethoven), así como las nuevas creaciones de jóvenes artistas franceses³¹.

Fruto de la interacción entre el contrabajista y los compositores que interpretaban sus obras en los *soirées* organizados por Gouffé, autores como George Onslow, Eugene Walckiers (1793-1866) o Adolphe Blanc (1828-1885), entre otros, compusieron gran cantidad de música de cámara, especialmente quintetos de cuerda, en las que se incluyó al contrabajo. De hecho, desde la primera intervención de Domenico Dragonetti en Londres en 1826 sustituyendo al segundo violonchelo en el *Quinteto n°10 op.32* de G. Onslow, hasta la composición cumbre de este tipo de repertorio, el *Quinteto de cuerda n° 2 en sol mayor*, op.77 compuesto por Antonin Dvorak (1841-1904) en 1875, decenas de quintetos de cuerda con contrabajo fueron escritos en dicho breve espacio de tiempo, especialmente en Francia, lo que da idea de la profunda impronta que ejerció la figura de Gouffé. Su importancia en la sociedad parisina de la época fue de tal magnitud que diversos compositores le dedicaron sus composiciones, en clara señal de respeto y admiración, y hasta pintores como Edgar Degas (1834-1917) se fijaron en su figura para mostrarlo en sus obras, como es el caso del famoso cuadro *L'orchestre de l'Opéra* que se encuentra en el *Musée d'Orsay* en París (ilustración 8).

³¹ Brun, 2000: 255.

Durante los primeros dos tercios de siglo, la composición de música de cámara con inclusión del contrabajo sufrió un claro empuje por la labor que, tanto A. Gouffé en París como D. Dragonetti en Londres, ejercieron para promocionar dicho instrumento. Ambos virtuosos influyeron y apoyaron la creación artística de diversos compositores, mostrándoles las capacidades y posibilidades técnicas del contrabajo dentro de los diversos conjuntos de cámara. Por dicha razón, compositores como G. Onslow, Félicien David (1810-1876), Ambroise Thomas (1811-1896), Charles [Karol] de Kontski (1815-1867) o el compositor alemán afincado en París Nicolaus Albert Schaffner (ca.1790-1860), confiaron en el contrabajo para implementar la voz grave en los quintetos de cuerda en sustitución del segundo violonchelo que tradicionalmente venía realizando dicha labor.

A partir de 1871 se produjo un renacimiento musical en Francia con la fundación, tras la guerra franco-prusiana, de la Sociedad Nacional para la música francesa con el objetivo de promocionar la música de los compositores nacionales³². Dicho nacionalismo hizo que los compositores volvieran su mirada hacia las obras de los maestros franceses de los siglos XVII y XVIII. Paradójicamente, dicho período conllevó un descenso en el número de composiciones de cámara con inclusión del contrabajo, el cual coincidió con la muerte de Gouffé. Ante la falta de otra figura como la suya que captivase la atención de los compositores y promocionara la composición de obras de cámara con contrabajo, el siglo terminó sin prácticamente ninguna aportación de dicho instrumento al repertorio de cámara, siendo la obra de cámara con inclusión del contrabajo más importante compuesta en estos años el *Septeto op.65* de Camille Saint-Saëns (1835-1921), compuesto entre 1879 a 1880 en forma de Suite barroca para una peculiar instrumentación conformada por piano, trompeta, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

6. LA INFLUENCIA DE LOS GRANDES COMPOSITORES CENTRO EUROPEOS

La zona centro europea estaba comprendida por la actual Alemania, que a principios de siglo XIX era un conglomerado de 39 estados bajo la presidencia de la casa de Austria, y el complejo territorio que la casa de Habsburgo había ido adquiriendo mediante guerras y enlaces matrimoniales, y que en 1867 se convertirá en el poderoso Imperio austrohúngaro. A dicho imperio se integraban los territorios de la actual República Checa, conocida como Bohemia, y parte de la actual Polonia. Aun cuando el alemán era la lengua oficial del imperio, el idioma

³² Grout & Palisca, 1990: 788.

prevalente en el ambiente aristocrático era el francés, el italiano entre artistas y músicos, el latín entre clérigos, así como los idiomas nativos y dialectos propios de cada región se hablaban en las distintas ciudades y regiones del imperio³³. En este conglomerado geopolítico la música era el único lenguaje común y una parte muy importante en la vida, tanto de la sociedad en general como de los ambientes burgueses y aristocráticos, siendo donde más riqueza musical se aportó a la historia de la música europea a través de los grandes nombres de la composición musical.

A principios del siglo XIX la música de cámara se seguía interpretando, como en buena parte de Europa, tanto en las casas particulares como en las residencias de la aristocracia. Así mismo, los conciertos públicos eran muy habituales y en ellos se intercalaban la interpretación de música de cámara entre diversas obras corales y sinfónicas. De hecho, en la primera interpretación pública que Beethoven realizó de su *Septeto op.20*, el 2 de abril de 1800 en el Bughtheater de Viena, se interpretó su *Concierto para piano op.15*, su *Primera Sinfonía op.21*, una aria y un dueto de *La Creación* de Haydn, una sinfonía de Mozart, así como improvisaciones del propio Beethoven al piano³⁴.

Viena era el centro artístico y musical por excelencia de dicho conglomerado geopolítico de habla germana, así como el eje central por donde discurrió la producción de música en general, y de cámara en particular.

La irrupción de Napoleón a principio de siglo conllevó grandes cambios, tanto desde el punto de vista político como social. La aristocracia, que hasta entonces había asumido el apoyo a las artes, y que a resultas de la guerra habían perdido parte de su poder económico, será reemplazada, en su labor de mecenas, por la burguesía a lo largo de la centuria. En este sentido, el establecimiento de sociedades, como los Amigos de la Música (*Gesellschaft der Musikfreunde*) creada en 1814 en Viena, las diversas series de conciertos, como los organizados por el violinista Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) o los conciertos privados celebrados por la burguesía en sus casas, como los realizados en casa de la familia Mendelssohn en Berlín, contribuyeron a generar una próspera e importante producción musical de cámara³⁵.

La existencia de grandes intérpretes, tanto aficionados como profesionales, el deseo de incorporar nueva música al repertorio, así como el rápido aumento de una clase media que cultivaba la interpretación de música de cámara en casa, conocida como *Hausmusik*, ayudó a

³³ Hanson, 1985: 4.

³⁴ Gingerich, 2014: 141.

³⁵ Hanson, 1985: 102-109.

dicho florecimiento³⁶. Por otra parte, el papel de los mecenas como apoyo a la creación artística tuvo una importancia vital. Tanto la aristocracia (el Príncipe Josef Schwarzenberg encargó el *Septeto op.20* a Beethoven y el Conde Ferdinand von Troyer el *Octeto D.803* de Schubert) como la burguesía (S. Paumgartner con el *Quinteto D.667* de Schubert o J. von Tost con las obras de Spohr), favorecieron la creación y producción de nuevas obras de cámara.

A estas particularidades habría que añadirle la existencia de una tradición de importantes intérpretes de contrabajo, tanto en Alemania como en Austria, y que a la postre ayudaron a conformar un rico patrimonio musical de obras de cámara en las que dicho instrumento formaba parte del conjunto camerístico. Entre los diversos intérpretes cabe destacar en Alemania a J. G. Eisold (1780-1841), músico de cámara y solista en la Capilla Imperial de Berlín y A. Müller (1810-1867), quien realizó giras de conciertos como solista desde Moscú a Londres³⁷. En Austria, por su parte, existía la escuela del *violone* vienes, y sus más importantes representantes fueron J. Kämpfer (1735-1796), F. Pischelberger (1741-1813), J. M. Sperger (1750-1812), A. Grams (1752-1823) y J. Hindle (1792-1861), quien tocaba con contrabajo de cuatro cuerdas, pero afinado a la manera vienesa (*la, re, fa#, la*), y realizó diversas giras de conciertos por Europa con gran éxito³⁸.

A pesar del gran número de destacados intérpretes no existió, a diferencia de Francia y Gran Bretaña, ninguna figura particular que influyera e impulsara la utilización del contrabajo en las composiciones de cámara. Domenico Dragonetti visitó a L. van Beethoven en Viena durante la primavera de 1799 e interpretó al contrabajo, junto al propio compositor al piano, la *Sonata para violonchelo y piano nº 2, op.5* del propio Beethoven³⁹. Aun cuanto dicha interpretación impresionó vivamente al compositor, no marcó un punto de inflexión en la inclusión del contrabajo dentro de sus composiciones de cámara, más bien se dejó notar su influencia en la escritura que Beethoven elaboraría para dicho instrumento en su producción sinfónica.

La gran cantidad de música de cámara con inclusión del contrabajo elaborada durante el siglo XIX en centro Europa fue resultado del impulso ejercido por las composiciones concretas de tres autores, Ludwig van Beethoven (*Septeto op.20*), Louis Spohr (*Noneto op.31*

³⁶ Baron, 1998: 343.

³⁷ Brun, 2000: 254-267.

³⁸ Brun, 2000: 259-269.

³⁹ Forbes, 1967: 208.

y *Octeto op.32*) y Franz Schubert (*Octeto D.803* y, especialmente, su *Quinteto con piano D. 667*).

Durante la primera mitad del siglo XIX se ensayó, por parte de dichos compositores, un cierto grado de experimentación en la composición de música de cámara para grandes conjuntos mixtos de viento y cuerda, que resultaba inéditas hasta entonces y que inspiraron a numerosos compositores a lo largo de toda Europa durante el siglo XIX. Así, el *Septeto op.20* compuesto 1799 por Ludwig van Beethoven (1770-1827), fue la primera en explorar una peculiar combinación de violín, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, fagot y trompa (ilustración 9). Dicha obra supuso un enorme éxito para su autor, que terminó renegando de ella por no entender



Ilustración 9

la predilección del público hacia la misma en comparación con otras composiciones de cámara que, a su entender, deberían tener una mayor aclamación⁴⁰. El *Septeto op. 20* se convirtió en un modelo a seguir por compositores de todo el continente europeo. En Austria y Alemania fue modelo para autores como Conradin Kreutzer (1780-1849), Peter Lichtenthal (1780-1853), el archiduque y Príncipe Imperial de Austria Erzherzog Rudolph von Österreich (1788-1831), Carl Amand Mangold (1813-1889) o Max Bruch (1838-1920); en Suecia Franz Berwald

(1796-1868) y Jon Fredrik Törnwall (1819-1898), en Dinamarca Theodor Bernhard Sick (1827-1893) o Adolphe Blanc (1828-1885) en Francia.

Si el septeto mixto tuvo a Beethoven como referente, la opción del septeto con piano no tuvo un modelo claro en el que reflejarse. Numerosos compositores, como Ferdinand Ries (1784-1838), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1785-1849), Alexander Ernst Fesca (1820-1849) o Rudi Stephan (1887-1915) escribieron para dicha tipología de septeto, aunque cada uno de ellos dispuso de una instrumentación particular⁴¹.

⁴⁰ Keller, 2011: 43.

⁴¹ Instrumentación de los diversos septetos: F. Ries, *op.25* (piano, clarinete, dos trompas, violín, violonchelo y contrabajo); J. N. Hummel, *op.74* (piano, flauta, oboe, trompa, viola, violonchelo y contrabajo) y el *op.114* (piano, flauta, clarinete, trompeta, violín, violonchelo y contrabajo); F. W. Kalkbrenner, *op.15* (piano dos violines, dos trompas, viola y contrabajo) y el *op.132* (piano, oboe, clarinete, trompa, fagot, violonchelo y contrabajo); A. E. Fesca, *op.26* y *op.28* (piano, oboe, trompa, violín, viola, violonchelo y contrabajo); R. Stephan, *op.16* (piano, arpa, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo).

Por su parte, Franz Schubert (1797-1828) compuso su *Octeto D.803* en 1824 siguiendo el modelo de la obra de Beethoven⁴² pero añadiéndole un segundo violín (ilustración 10). Dicha



Ilustración 10

disposición instrumental también sirvió de inspiración compositores como Heinrich Freiherr von Bach Molbe (1835-1915), prominente abogado vienés y prolífico compositor aficionado, quien compuso tres octetos, así como a los alemanes Ferdinand Thieriot (1838-1919) autor de otros dos octetos y Hugo Kaun (1863-1932).

La combinación de octeto de cuerda ya había sido probada por Louis Spohr en su *Doble cuarteto de cuerda op.65* de 1823, la cual cuando fue presentada en la *Philharmonic Society* de Londres en febrero de 1831 Dragonetti interpreto al contrabajo la parte del segundo violonchelo⁴³, así como por Mendelssohn en su *Octeto op.20* compuesto en 1825. Pero la sustitución del segundo violonchelo por el contrabajo la encontramos por primera vez en la obra de Carl Schuberth (1811-1863) con su *Octeto op.23* publicado en 1843 y posteriormente con Gottfried Herrmann (1808-1878) en su *Octeto op.3* de 1862.



Ilustración 11

La otra gran obra de este período para grandes formaciones mixtas, y que sirvió de inspiración para autores como F. P. Lachner (1803-1890), J. C. Hauff (1811-1891), J. Hopfe (1817-1891), J. G. Rheinberger (1839-1901) o los franceses G. Onslow (1784-1853) y L. Farrenc (1804-1875), fue el *Noneto op.31* compuesta por Louis Spohr (1784-1859) en 1813 (ilustración 11).

Dicha obra, compuesta para quinteto de viento más violín, viola, violonchelo y contrabajo, no fue concebida a imitación del *Opus 20* de Beethoven, sino siguiendo la tradición del *Divertimento*⁴⁴,

⁴² Gingerich, 2014: 148. Keller, 2011: 396.

⁴³ Palmer, 1997: 172.

⁴⁴ Alvaré, 2007: 44.

término que se refería a la función de la música como fondo musical, tanto para eventos en interior como en exterior, en un ambiente distendido⁴⁵. Es justamente dicha función lúdica la que inspiró la creación de las dos obras que Spohr realizó para conjunto instrumental con contrabajo. Tanto su *Noneto op.31* como el *Octeto op.32* de 1814 fueron realizadas por encargo del violinista y empresario Johann von Tost, para su uso exclusivo por un período de tres años⁴⁶.

Pero sin duda, la disposición instrumental que gozó de más popularidad durante todo el siglo XIX fue el quinteto con piano con inclusión del contrabajo. El primer ejemplo de dicha instrumentación, que favorecía la integración del contrabajo en un conjunto camerístico más íntimo que las grandes formaciones mixtas, fue el *Quinteto en fa menor, op.41* del compositor y pianista checo Jan Ladislav [Václav] Dussek (1760-1812) realizada en 1799. Pero sería



Ilustración 12

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) quien marcó la génesis de la obra más importante e influyente compuesta sobre dicha formación instrumental, el *Quinteto D. 667* «La Trucha» de Franz Schubert (1797-1828).

De los tres quintetos con piano compuestos por Hummel, dos de ellos, el *op.74* (1816) y el *op.114* (1829), fueron originalmente compuestos como septetos y posteriormente arreglados por el autor como quintetos. Justamente, el arreglo del *Opus 74* fue la obra que sirvió de modelo para el *Quinteto D.667* de Schubert, por encargo del violonchelista aficionado y ferviente amante de la música de cámara Sylvester Paumgartner⁴⁷. Dicha obra, compuesta en 1819, sirvió de modelo para multitud de compositores en todo el continente europeo y favoreció

⁴⁵ Baron, 1998: 157.

⁴⁶ Baron, 1998: 292.

⁴⁷ Smallman, 1994: 29.

la creación de un rico y extenso repertorio de más de treinta composiciones realizadas durante el siglo XIX para la formación conformada por piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

La inclusión del contrabajo dentro del conjunto del quinteto, tanto de cuerda como con piano, fue decisivo para que dicho instrumento conformara la última disposición instrumental que gozó de un buen número de composiciones, el sexteto de cuerdas con piano. Dicha inclusión permitía configurar un conjunto camerístico en el que las cuerdas representaban una reducción de la disposición orquestal y permitía un diálogo más intimista con la voz del piano del que se pudiera obtener con una gran masa orquestal. Compositores como F. Ries (1784-1838), F. W. Kalkbrenner (1785-1849), A. Schmitt (1788-1866), F. Mendelssohn (1809-1847) con su *Sexteto op.110* para piano, violín, dos violas, violonchelo y contrabajo, J. V. von Wöss (1863-1943), F. Weingartner (1863-1942), el polaco A. Stolpe (1851-1872), el sueco L. Norman (1831-1885), el ruso M. Glinka (1804-1857), el británico W. S. Bennett (1816-1875), o los franceses H. Bertini (1798-1876), F. Lavainne (1814-1893), L. Gastinel (1823-1906), H. Barbedette (1827-1901) y René de Boisdeffre (1838-1906) fueron autores que contribuyeron a ampliar el repertorio del sexteto con piano.

7. CONCLUSIÓN

El desarrollo del contrabajo durante el siglo XIX pivotó entre dos causas muy determinadas y perfectamente compatibles entre ellas. Por un lado, el aumento de las capacidades técnicas de los instrumentistas gracias a la labor pedagógica de los diversos centros de enseñanza aparecidos a lo largo del continente europeo, y que ayudaron a situar al contrabajo en un nuevo espacio artístico. Y por otra parte, el avance técnico y constructivo del instrumento junto con la aparición de nuevos materiales aplicados a las cuerdas, lo que permitió extender la tesitura del instrumento y hacer más factible la interpretación en el mismo. Así mismo, la labor de los grandes virtuosos del instrumento junto a la influencia de importantes compositores centroeuropeos, ejercieron un considerable empuje en muchos autores que incorporaron al contrabajo en sus composiciones de cámara.

La interacción musical entre las principales urbes europeas, herederas de una rica herencia cultural y grandes consumidoras de música, como Londres, París, Berlín o Viena, ejerció un importante magnetismo para los compositores e intérpretes de todo el continente europeo. Dicha seducción desempeñó un fuerte polo de atracción para los compositores de diversos países que se formaron en sus conservatorios, como es el caso de los músicos

escandinavos de fuerte tradición formativa en Alemania, facilitando la transmisión del conocimiento de las obras musicales a numerosos territorios europeos.

La producción musical de obras de cámara con inclusión del contrabajo se centró mayoritariamente en Francia, gracias al empuje ejercido por Achille Gouffé a través de los *soirées* organizados en su casa de París. El otro foco de producción se observa en centro Europa debido a dos factores primordiales; la autoridad e influencia ejercida por Domenico Dragonetti en Londres a través de la Philharmonic Society, y la vital ascendencia ejercida por las obras de grandes compositores como L. van Beethoven o F. Schubert. A dichos factores se sumó la importante tradición del *violone* vienés, así como a los diversos solistas y pedagogos formados en la escuela de Praga, que dieron al contrabajo el impulso necesario para otorgarle voz propia, condicionando sobremanera a que numerosos compositores incluyeran a dicho instrumento dentro de las diversas obras de música de cámara compuestas durante el siglo XIX.

Es evidente que muchos de dichos compositores no sobrevivieron al paso de la historia, quedando un gran número de ellos postergados al olvido. Pero no es menos cierto que los factores expuestos a lo largo del presente artículo contribuyeron a aumentar la presencia y el peso otorgado al contrabajo en las composiciones camerísticas del siglo XIX. Dicha competencia y responsabilidad otorgada al instrumento más grave de la familia violín, asignándole un papel relevante más allá de un simple apoyo armónico, era algo totalmente nuevo dentro de la concepción que los diversos compositores habían dispuesto para el contrabajo hasta entonces. Al situar al contrabajo en un plano de igualdad respecto a los demás instrumentos del conjunto, los diversos compositores ayudaron a desarrollar el potencial del mismo, lo que pavimentó el camino hacia el imponente desarrollo técnico y artístico que se vivió posteriormente durante el siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Albrechtsberger, Johann Georg. (1790). *Gründliche Anweisung zur Composition*. Leipzig. Alemania: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.
- Alvaré, Andrew L. (2007). *Septets, Octets, Nonets: Romantic Chamber Music in its Cultural Contexts* (tesis de maestría). University of Nebraska, Lincoln, E.E.U.U.
- Baron, John Herschel. (1998). *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. New York. E.E.U.U: Pendragon Press.
- Blanning, Tim. (2011). *El triunfo de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Brun, Paul. (2000). *A New History of the Double Bass*. Villeneuve d'Ascq. Francia: Paul Brun Productions.
- Dahlhaus, Carl. (1989). *Nineteenth-Century Music*. Berkeley y Los Angeles. California. E.E.U.U: University of California Press.
- Forbes, Elliot. (1967). *Thayer's life of Beethoven*. Princeton. New Jersey. E.E.U.U: Princeton University Press.
- Gingrich, John M. (2014). *Schubert's Beethoven Project*. Cambridge. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V. (1984). *Historia de la música occidental*. Madrid. España: Alianza Editorial.
- Hanson, Alice M. (1985). *Musical life in Biedermeier Vienna*. New York. E.E.U.U: Cambridge University Press.
- Hartopp, Guy. (2019). *Paris, a Concise Musical History*. Delaware. E.E.U.U: Vernon Press.

Keller, James M. (2011). *Chamber Music: A Listener's Guide*. New York. E.E.U.U. Oxford University Press.

Nascimento e Souza, M. T. (2016). *An Annotated Bibliography for Double Bass Methods and Studies*. (tesis doctoral). University of Georgia, Athens, E.E.U.U.

Niaux, Viviane. (2003). *George Onslow: Gentleman Compositeur*. Clermont-Ferrand, Francia: Presses Universitaires Blaise-Pascal.

Palmer, Fiona M. (1997). *Domenico Dragonetti in England (1794-1846)*. New York. E.E.U.U: Oxford University Press.

Planyavsky, Alfred. (1998). *The Baroque Double Bass Violone*. Traducido por James Barket. Lanham, MD. E.E.U.U: The Scarecrow Press, Inc.

Scelba, Anthony. (1977). The Man and His Music. *The Magazine of the International Society of Bassists*, 41(2), 361-371.

Smallman, Basil (1994). *The Piano Quartet and Quintet*. New York. E.E.U.U: Clarendon Press.