

# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**FACULTAD DE MÚSICA**

## **Notas al programa: Concierto para Contrabajo y Orquesta op.3 Serguéi Koussevitzky.**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**

## **LICENCIADO EN MÚSICA**

**PRESENTA**

**ROBERTO DE JESÚS SOL HERNANDEZ**

**ASESOR: MTRO. IGNACIO MACIAS GÓMEZ**

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Diciembre del 2021.



# Índice

|   |    |
|---|----|
| <b>Introducción</b>                     | 3  |
| <b>El Contrabajo</b>                    | 5  |
| <b>Planteamiento del problema</b>       | 7  |
| <b>Antecedentes</b>                     | 8  |
| Ediciones                               | 8  |
| Grabaciones                             | 9  |
| <b>Justificación</b>                    | 11 |
| <b>Objetivo General</b>                 | 11 |
| <b>Objetivos Específicos</b>            | 11 |
| <b>Datos Bibliográficos</b>             | 12 |
| Serguéi Koussevitzky.                   | 12 |
| <b>Análisis Formal e Interpretativo</b> | 16 |
| Primer movimiento Allegro               | 17 |
| Segundo Movimiento Andante              | 25 |
| Tercer Movimiento Allegro               | 28 |
| <b>Conclusiones</b>                     | 33 |
| <b>Referencias</b>                      | 34 |
| <b>Anexos</b>                           | 35 |

## **Introducción**

El trabajo presentado a continuación consta de un análisis estructural y armónico de una forma accesible para el público en general del concierto para contrabajo y orquesta Op.3 en Fa sostenido menor del compositor Serguéi Koussevitzky. La importancia de este trabajo, radica en analizar dicha obra para presentarla en el concierto final de noveno semestre. Este concierto fue compuesto dentro de un período de la historia en el cual se suscitaban extensivos cambios estilísticos ya que el postromanticismo musical no es otra cosa que una deseada prolongación del romanticismo en una época cada vez más desarrollada industrialmente, más compleja desde el punto de vista social, en la que convergen nuevos movimientos literarios y culturales sin embargo, este concierto es un claro ejemplo del romanticismo ruso.

Para cualquier contrabajista representa un reto enorme por las dificultades técnicas e interpretativas del mismo, los constantes cambios de posición, saltos de cuerda con el arco sumados a la intensidad de cada frase hacen de uno de los conciertos más importantes dentro del repertorio contrabajístico.

Para 1905 varios conciertos para contrabajo y orquesta ya habían sido compuestos y entre ellos, sobresalen el concierto no. 2 de Giovanni Bottesini (1821 – 1889), el concierto en Re mayor de Johann Baptist Wanhal (1739 – 1813), el concierto en Sol mayor de Domenico Dragonetti (1763 – 1846), el concierto en Mi bemol mayor de Carl Ditters von Dittersdorf (1739 – 1799), y el concierto en Fa mayor de Antonio Capuzzi (1755 – 1818).

Cada uno maneja sus recursos e influencias musicales y lograron dejar a un lado la imagen del contrabajo como un instrumento meramente de acompañamiento hacia uno solista explotando todos los recursos del instrumento como son: extensiones de posiciones, armónicos, dobles cuerdas y una exigente interpretación consolidaron al contrabajo cómo un instrumento solista.

A lo largo de este documento haré una breve reseña del Contrabajo, del compositor, de los retos como contrabajista y de lo que éste aportó a mi carrera universitaria.

## **El Contrabajo**

En 1542, Silvestro Ganassi (1492-1565) desarrolló un bajo viola da gamba en Venecia, que a menudo se considera como el “Progenitor del Contrabajo” (library). El contrabajo es un instrumento que aparece tarde relativamente hablando en comparación con sus compañeros de la familia de cuerdas como el violín, la viola y el violoncello. Es por ello que las composiciones dedicadas a este instrumento surgieron hasta el siglo XVIII en el período clásico, esto también debido a que el instrumento aún no se definía en tamaño, afinación y técnica interpretativa como lo conocemos hoy en día.

En el período clásico los compositores alemanes Carl Ditters von Ditterdorf (1739-1799) y Johannes Matthias Sperger (1750-1812) se dieron a la tarea de componer varias sonatas y conciertos para el contrabajo, mientras tanto en Italia comenzaba a surgir una escuela de contrabajo bastante fuerte, esto gracias al talento de varios jóvenes faltos de repertorio y que se vieron en la necesidad de componer sus propios estudios, pequeñas piezas y hasta conciertos para contrabajo y orquesta. Domenico Dragonetti (1763-1846) y Giovanni Bottesini (1821-1889) fueron los contrabajistas más destacados tanto en su calidad y virtuosismo como solistas y su estilo compositivo particular.

Siendo Dragonetti el más famoso en Europa por su virtuosismo en el contrabajo y por su gran amistad con Beethoven. La historia del repertorio para contrabajo continúa en gran parte en Italia con el intérprete y compositor Giovanni Bottesini, este ha sido uno de los compositores que más aportó al repertorio instrumental, debido al trabajo al que se dedicaba ya que era un músico ambulante y muy usual que tuviera que tocar muchos interludios y pequeñas piezas que se interpretarían en los intermedios de las óperas. En cuanto a conciertos, Bottesini escribió dos

conciertos para contrabajo y orquesta. En estos conciertos se exalta el virtuosismo del intérprete y se lleva el desarrollo técnico a un nuevo nivel.

Todo este recorrido histórico de los conciertos para contrabajo, conducen ahora hacia el siguiente gran concierto compuesto para el contrabajo. Se convirtió en una obra icónica del instrumento y es un desafío tanto técnico como musical para el intérprete. El concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor de Serguéi Koussevitzky, será el concierto en el que se centrará este escrito, y se someterá a un análisis detallado que ayudará tanto a mi como a los futuros contrabajistas de la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

## **Planteamiento del problema**

Al abordar una obra para un instrumento solista y orquesta (o acompañamiento de piano) es fundamental conocer la estructura armónica, en este concierto en particular es de suma importancia hacerlo ya que cuenta con muchos detalles como los saltos de posición, el golpe de arco y el fraseo. Que dificultan el entendimiento y por ende la interpretación en momentos claves.

Hablando específicamente de la técnica, en el concierto para contrabajo de Koussevitzky aparecen diversos pasajes con dobles cuerdas, saltos de posiciones e intervalos de hasta 2 octavas, armónicos, y pasajes con grandes ligaduras de fraseo que exigen al intérprete ser extremadamente cuidadoso al abordar el concierto.

## **Antecedentes**

## **Ediciones**

Existen dos ediciones del concierto Op.3 en Fa sostenido menor y una edición para interpretarlo en sol menor.

Anders Rove, contrabajista docente del Barratt Due Institute of Music en Oslo Noruega, ha hecho su propia edición para una fácil lectura en clave de sol, omitiendo en su mayoría la clave de Do en cuarta línea. En esta edición, Rove cambia ligeramente las ligaduras de fraseo dándole un contexto diferente, así como su sello personal.

Rob. Forberg Musikverlag (editora musical) fue fundada en Leipzig, Alemania por August Robert Forberg (1833 – 1880) en 1862. Es una agencia alemana de editores de música extranjera, gracias a ellos tenemos la edición más conocida para el concierto en fa sostenido menor de Koussevitzky.

## Grabaciones

En la actualidad existen una gran cantidad de grabaciones del concierto para contrabajo y orquesta, así como grabaciones en la versión de acompañamiento de piano y al menos una decena en la versión de Sol menor.

Gary Karr, grabó un disco titulado “The Spirit of Koussevitzky” con acompañamiento de piano por Harmon Lewis en 1989. Existe también una grabación en formato LP en la cual Gary Karr grabó el concierto con la Orquesta Filarmónica de Oslo. En ambas grabaciones se utilizó el contrabajo que perteneció a Serguéi Koussevitzky, en 1962 al debutar como solista en el Carnegie Hall, la viuda de Koussevitzky le donó el contrabajo de su esposo ya que asegura haber visto en el escenario a su esposo abrazar a Gary Karr.



Rinat Ibragimov no posee una grabación formal, pero en la plataforma de videos de YouTube subió una grabación de un recital con los 3 movimientos acompañado por Miriam Leskis en el piano. Esta versión posee un cierto grado de dificultad al ser interpretada un poco más enérgica,

con una velocidad mayor al que normalmente se toca, las arcadas y los fraseos han sido cambiados para la virtuosa interpretación que nos ofrece Ibragimov.

Bugoslaw Furtok tampoco posee una grabación formal, sin embargo en la plataforma de videos de YouTube circulan diversos vídeos acompañado del piano así como de orquestas sinfónicas.

## **Justificación**

Las ediciones ya mencionadas de los diferentes solistas no cuentan con un análisis formal e interpretativo del concierto para contrabajo y orquesta Op.3 en fa sostenido menor, es por ello que este análisis será de gran ayuda para la Academia de Contrabajos de la Facultad de Música de la UNICACH ya que este concierto es uno de los más importantes en el repertorio contrabajístico.

## **Objetivo General**

La elaboración de un análisis armónico e interpretativo de los tres movimientos con acompañamiento de piano del concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor de Serguéi Koussevitzky.

## **Objetivos Específicos**

- 1.1 Identificar la estructura armónica del concierto para facilitar la comprensión armónica de cada movimiento.
- 1.2 Sugerir diferentes técnicas de interpretación en los pasajes más difíciles para facilitar al contrabajista la ejecución del concierto.
- 1.3 Exponer un resumen de la vida y obra del compositor.

## Datos Bibliográficos

Serguéi Koussevitzky.



Serguéi Aleksándrovich Koussevitzky nace en Rusia, específicamente en Vyshni Volochok, pueblo situado a unos 250km. al noroeste de Moscú el 26 de Julio de 1874 y fallece el 4 de junio de 1951 en Boston (USA). Serguéi fue afortunado al nacer en una familia de músicos profesionales que le iniciaron en el violín, violoncello y piano.

A los 14 años recibe una beca en el Instituto Músico–Dramático de Moscú para estudiar contrabajo y teoría musical. Con el paso de los años en el instituto logra refinar su técnica del instrumento logrando audicionar y ser aceptado en la Orquesta del Teatro Bolshói a los veinte años y sucediendo a su maestro como contrabajo principal a los veintisiete. Durante este periodo se casa con la bailarina Nadezhda Galat perteneciente al cuerpo de bailarinas de dicho teatro. Para los siguientes años alterna su trabajo como contrabajista del Bolshói y como solista dentro y fuera de su país, ganando renombre y dando a conocer su talento como contrabajista y como compositor. En este lapso conoce a Reinhold Móritsevich Glière (1875-1956) quién ayuda en la orquestación y a pulir ciertos detalles del *Concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor Op.3* el cual fue estrenado en la ciudad de Moscú en 1905.

En el mismo año contrae matrimonio con su segunda esposa, Nataliya Uskov, hija de un magnate comerciante de té. Esto le permite renunciar al Bolshói y emprender una nueva vida en Alemania. En 1908 hizo su debut profesional como director de orquesta con la Orquesta Filarmónica de Berlín teniendo como solista a Serguéi Rajmáninov interpretando el concierto para piano y orquesta en Do menor de su autoría.

Al año siguiente Koussevitzky regresa a su natal Rusia para fundar su propia casa editorial de música llamada Ediciones Rusas de Música. En dicha casa editorial logra juntar a compositores de renombre como Serguéi Prokofiev (1891-1953), Ígor Stravinski (1882-1971) y Serguéi Rajmáninov (1873-1943). Durante este período creó su propia orquesta con la cual se dedicó a

dar grandes giras por toda Europa. En el año de 1917 tras sobrevivir a una gran revolución en Rusia, acepta trabajar como director de la nueva orquesta sinfónica del estado Petrogrado, en donde trabajó hasta 1920. Ése mismo año deja su natal Rusia para establecerse en París dónde organiza *Los conciertos Kusevitski* proyecto en el que Koussevitzky fungía como director de una orquesta para estrenar nuevas composiciones. En 1924 decide migrar a los Estados Unidos para ser nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Boston. En esta orquesta reemplazó a Pierre Monteux (1875-1964) y mantuvo su puesto por 25 años. Con dicha orquesta hizo numerosas grabaciones y estrenó otras más, entre ellas la *sinfonía no. 7* de Jean Sibelius (1865-1957). En 1932 Koussevitzky encargó a Maurice Ravel (1875-1937) la transcripción de la suite para piano *Cuadros de una exposición* (1874) de Modest Músorgski (1839-1881) la cual fue estrenada en 1933 por la sinfónica de Boston y rápidamente se convirtió en la orquestación más famosa y celebrada que jamás se haya realizado. El director Arturo Toscanini (1867-1957) consideró la versión de Músorgski-Ravel como el mejor ejemplo de orquestación jamás realizado, dirigiendo y grabando la obra.

Koussevitzky era amante de la música contemporánea, encargó muchas obras a destacados compositores. Para el cincuentenario de la Orquesta Sinfónica de Boston encargó el *Concierto para piano* de Maurice Ravel, la *Rapsodia No.2* de George Gershwin (1898-1937), la *Sinfonía No.4* de Serguéi Prokofiev, la *Música concertante para cuerdas y metales* de Paul Hindemith (1895-1963), el *Concierto para orquesta* de Belá Bártok (1881-1945) y la *Sinfonía de los Salmos* de Ígor Stravinski.

En 1941 le fue otorgada la nacionalidad americana, un año después tras el fallecimiento de su esposa creó la Koussevitzky Music Foundation, dedicada al apoyo constante para aquellos compositores interesados en crear música contemporánea.

Un gran legado dejado por Koussevitzky fue el Tanglewood Music Center, una escuela de música fundada por él en el año de 1940 y culminando hasta su muerte, dejando al cargo a uno de sus mejores alumnos de dirección orquestal, Leonard Bernstein. El Tanglewood Music Center se ubica en una finca en el estado de Massachussets, ahora sede de los conciertos de verano de la Orquesta Sinfónica de Boston. (Boston, 2011)

## **Análisis Formal e Interpretativo**

El concierto para contrabajo y orquesta Op.3, fue compuesto en 1905, con la colaboración de Reinhold Glière. Este concierto es un desafío para el intérprete ya que presenta grandes melodías de frases muy largas y en distintos pasajes presenta gran dificultad técnica con pasajes de velocidad y precisión.

En esta obra Koussevitzky se ve influenciado por los conciertos para instrumentos solistas de la época y quizás un poco de periodos anteriores como el Romanticismo y el Post-romanticismo, así como por las óperas y obras vocales que se crearon en países como Francia y Alemania.

El concierto en fa sostenido menor se estructura con los tres movimientos convencionales del concierto clásico, pero con algunas particularidades. Los tres movimientos son:

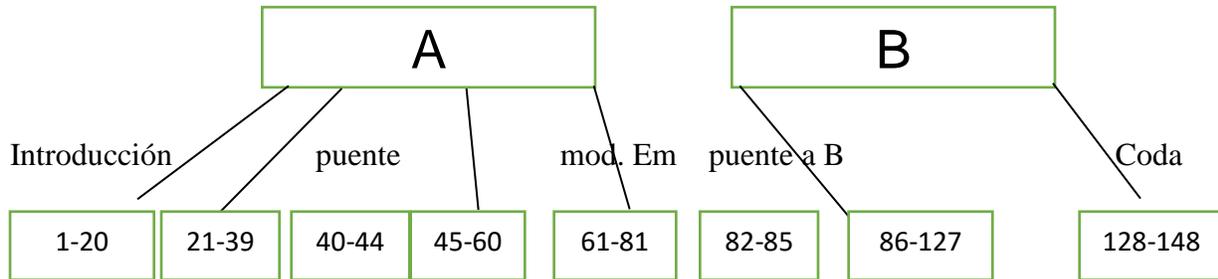
*-Allegro*

*-Andante*

*Allegro*

## Primer movimiento Allegro

El primer movimiento del concierto presenta una típica forma binaria con una Coda al final que sirve como enlace al segundo movimiento, como lo muestra la siguiente gráfica:



En la introducción de la obra aparece un recitativo operático, consta de dos frases del contrabajo solista, como si se tratase de un cantante solista interpretando el Aria de una ópera, y la orquesta lo introduce. Este recitativo tiene gran importancia desde el punto de vista interpretativo, no solamente por la dificultad técnica, si no la primera vez que entra el solista debe irrumpir con gran sonido haciendo suyo el momento y tomarse el tiempo necesario para dejar entrar una respuesta de la orquesta que es secundada por el contrabajo que dará pauta a que inicie el primer tema o primera frase de la primera parte.

Este extracto musical muestra la introducción del primer movimiento. Se observan tres staves: el superior es el contrabajo solista, el medio es la orquesta y el inferior es el contrabajo que acompaña. El contrabajo solista comienza con un recitativo operático, marcado con un '8' (ritardando) y un 'f' (fuerza). La orquesta y el contrabajo acompañante responden con un tema o primera frase de la primera parte.



Del compás 40 al 44 se puede interpretar como un puente para aterrizar a la tonalidad de Re mayor que sirve como un antecesor a la parte B.

La siguiente frase del compás 45 – 60 comienza en el 6º grado haciendo una progresión similar a la encontrada al principio de “a la breve” utilizando el contrapunto y las inversiones de acordes como herramienta para dar un cambio en el color del sexto grado para dar pie a una modulación a Mi menor que comienza en el compás 61.

Frase idéntica al comienzo de “a la breve”

Musical notation for measures 45-60. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *a tempo*. The melody consists of a half note followed by a quarter note, then a series of eighth notes, and finally a half note. A horizontal line is drawn below the staff to indicate the end of the phrase.

A partir del compás 61 moduló a Mi menor.

Musical notation for measures 61-66. The score is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *a tempo*. The melody consists of a half note followed by a quarter note, then a series of eighth notes, and finally a half note. A horizontal line is drawn below the staff to indicate the end of the phrase.

En el compás 67 se va al 4º grado La mayor creando una cadencia rota y a su vez anunciando la dinámica del final del primer movimiento.

67

*mf*

Del compás 69 al 76 utiliza una progresión por grados conjuntos en la región del 5º grado de la tonalidad de Mi menor, exigiendo al solista una afinación *cuasi* perfecta dado que juega con medios tonos y sucede un cambio de tempo pasando de un momento *cantabile* a uno *piu vivo*.

*piu vivo*

*f*

*piu vivo*

*p*

Del compás 78 al 85 se puede apreciar un puente ejecutado por la orquesta/pianista en forma descendente y disminuyendo el tiempo para poder conectar con suavidad a la parte B y modulando a su vez a la tonalidad de Re mayor dando una sensación de tranquilidad.

The image shows a musical score for piano and orchestra, measures 78-85. The score is written in treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked with a fermata over the first measure, indicating a moment of stillness. The piano part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a descending line of eighth notes. The orchestra part consists of a series of chords in the bass clef, with a dynamic marking of *fff* (fortissimo) in the second measure. The score concludes with a final chord in the piano part.

Al inicio de la parte B, el solista tiene los compases libres en el que la orquesta/pianista desarrolla el puente para recuperarse e iniciar la parte B vibrando cada nota y utilizando todo el arco posible cerca del tasto para generar un sonido muy dulce.

*a tempo*

*p*

*a tempo*

Durante esta sucesión de compases se puede tomar el 6° grado como tónica (Re mayor) y hace la misma dinámica de pasar al 4° grado (del 6°.) Sol menor. En el compás 90 aparece en repetidas ocasiones un fa sostenido recordando la tonalidad original ya que próximamente el quinto grado de la tonalidad principal aparecerá durante los compases 93 al 100 recreando su función principal de dominante para regresar a Fa sostenido en el compás 101.

101

La coda comienza en el primer grado (compás 128) utilizando el recurso de dobles cuerdas como pedal haciendo una progresión ascendente por medios tonos para llegar al IV grado (compás 132 Si mayor) y descender con una sensación de cromatismos para llegar al V grado y posteriormente repetir la misma dinámica para modular a Sol mayor (compás 140) estableciendo una nueva tonalidad que funcionará para comenzar el 2º movimiento en forma “Attacca”.

Este pasaje es uno de los más difíciles del concierto ya que la afinación entre el intervalo de fa y la debe ser perfecta aunado a que el cuarto dedo realiza los saltos de tono entre Do y Re, se tienen que resaltar con demasía los puntos de *staccatto* sugeridos por el editor.

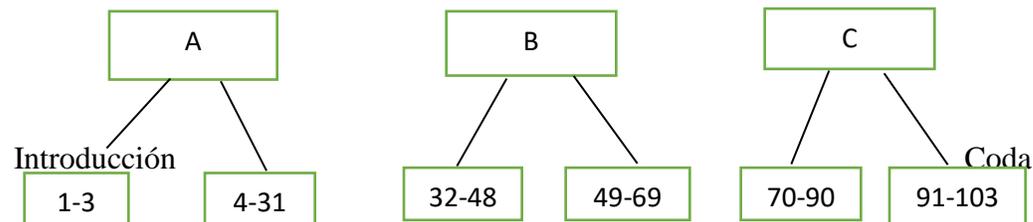


El último acorde de este movimiento termina en Re mayor con séptima menor como V grado de Sol mayor, tonalidad de la introducción del segundo movimiento.

The image displays a musical score for a piano introduction and the end of a movement. It consists of two systems of staves. The top system is a single staff with a whole rest in the first measure and a half note with a fermata in the second measure. The bottom system has two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. It contains two measures of chords: a triad of G4, B4, and D5 in the first measure, and a triad of G4, B4, and D5 with a fermata in the second measure. The lower staff begins with a bass clef and contains two measures: a whole note chord of G2, B2, and D3 in the first measure, and a half note with a fermata in the second measure. The word *attacca* is written in the right margin between the two staves of the bottom system. The piece concludes with a double bar line.

## Segundo Movimiento Andante

Este movimiento está en la tonalidad de La mayor y está conectado con el allegro, no solo mediante la indicación *attaca*, sino también de manera armónica. El Andante está conformado por tres partes, siendo la tercera una re-exposición variada de la primera. La forma es la siguiente:



Como observamos en el final del primer movimiento terminó en Re mayor, en el compás 3 aparece un V grado de la nueva tonalidad (La mayor). La orquesta/pianista entran al segundo movimiento con otro tempo; *Andante* para cambiar completamente el carácter del final del primer movimiento y así resaltar el contraste entre un movimiento y otro ya que no existe una pausa.

Andante

Andante

V grado

*mf*

El tema principal se presenta bajo una progresión de I – V – I pidiendo al solista utilizar mucho arco y vibrato para lograr expresar cada nota y poder conectar una con otra sin perder sonido para no romper el encanto de dicha frase.

*mf*

*p*

Del compás 11 al 21 se puede apreciar una especie de imitación melódica y juego contrapuntístico entre la voz aguda del piano y el solista para llegar al V grado de la tonalidad (compás 24) y haciendo una cadencia perfecta al primer grado, esto sirve para reforzar la

tonalidad ya que en los próximos compases (26 – 31) serán utilizados como un puente para modular al IV grado de la tonalidad (Re mayor compás 32).

A partir del compás 32 aparece un nuevo movimiento rítmico dándole más vida al movimiento ya que se utilizan figuras de dieciseisavos. En el desarrollo se presentan varias inflexiones y armónicamente por grados conjuntos por parte del piano acompañante. Para finalizar esta sección del compás 65 al 69 conectará a manera de puente la re-exposición que hará lo mismo de la parte A jugando con el I y V grado y movimientos por grado conjunto, esta vez el piano/orquesta hará variaciones rítmicas en el acompañamiento siendo más dinámico.

Al final del movimiento se mantiene sobre la tónica por varios compases.

### Tercer Movimiento Allegro

Básicamente el tercer movimiento es idéntico al primero desde el compás 1 hasta el compás 45, justo al finalizar la frase, ya que a partir de ahí comienza una variación que exige al solista mucha destreza ya que los intervalos entre las notas de la nueva frase son muy grandes (8<sup>a</sup>).

Dicha variación se desarrolla con una progresión de grados conjuntos de forma ascendente para llegar al V grado.



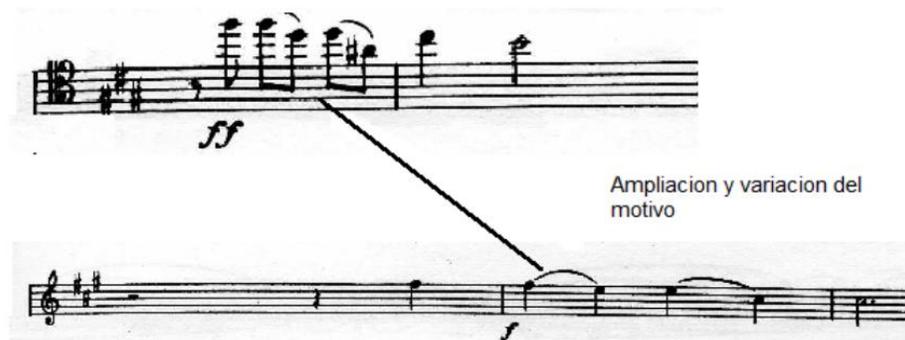
En el compás 61 la orquesta/pianista recibe la conducción de la frase hacia un nuevo tema dando inicio a la parte B, en este caso sobre el III grado con dejes del tema principal del 2º movimiento.

61



Al término de esta conducción inicia una serie de frases con una duración de 2 compases cada una de manera descendente, el solista tiene que resaltar los cambios de notas cromáticas ya que estas sirven como preparativos para la parte climática de este movimiento.

La segunda parte de este movimiento, inicia con la presentación de un nuevo tema en la orquesta. Pero este tema no es nuevo totalmente, está creado a partir de una ampliación del motivo del tutti con el que se introduce el concierto. De la misma manera, sucede con la melodía con la que el contrabajo entra en el compás 65. El motivo que Koussevitzky utiliza se encuentra en el segundo movimiento del concierto.



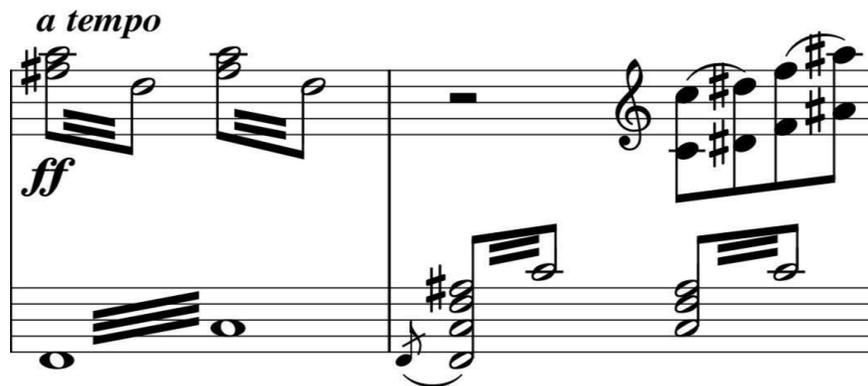
Aunque estos detalles no son perceptibles al momento de una audición, son bastante relevantes al momento de la interpretación. No solamente por saber de dónde salen los motivos, sino para encontrar un sentido musical a cada frase, diferenciando la proveniencia de cada uno de los pasajes que se está tocando.

En esta parte de la obra se puede observar una progresión de I-IV, V y alternando con el I y IV grado. El siguiente momento clave para la interpretación, es en el compás 92. El pasaje de semicorcheas que allí se presenta, es de gran complejidad técnica, no solo para la mano izquierda, sino también para la mano del arco. El gran riesgo de este pasaje, radica en prestarle

toda la atención a la mano izquierda creyendo que, al ser tantas notas a una velocidad relativamente alta, el problema estaría en no poder tocar las notas lo suficientemente rápido para que suene. Pero en realidad gran cantidad de los problemas de esta sección, se deben a la mano del arco (mano derecha). Es fundamental tener una buena digitación de las notas, pero sin olvidar la importancia de la distribución adecuada del arco, para producir un sonido de muy buena calidad, sin que la dificultad en la mano izquierda lo afecte.



Como en el primer movimiento aparece una coda en el compás 108 recapitulando a grandes rasgos las dinámicas de toda la obra (VI – I) para concluir en la tónica del movimiento.

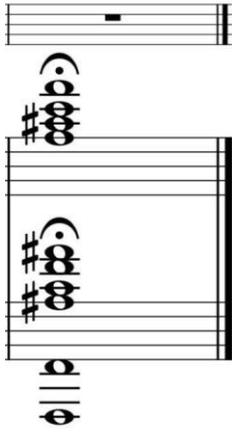


## Compases 115 y 116

The image shows a musical score for measures 115 and 116. It consists of three staves: a top staff (likely violin), a middle staff (orchestra), and a bottom staff (bassoon). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The top staff features a series of eighth-note patterns with dynamic markings *p*, *mf*, *f*, and *ff* circled in red. Blue lines connect these markings to corresponding notes in the middle staff. The middle staff has dynamic markings *pp* and *p* circled in red. The bottom staff shows a bassoon line with slurs and accents. The score is divided into two measures, 115 and 116, by a vertical bar line.

Se presentan una serie de semicorcheas que se alternan entre el contrabajo y la orquesta. Es muy importante que esto se escuche muy claramente y que sean las semicorcheas las que desatacan como una sola línea sin interrupción. Por otra parte, las dinámicas que están encerradas, son la clave para que el pasaje sobresalga. Después de que se logren conectar las semicorcheas, el efecto de crescendo es lo que se debe alcanzar de manera imperativa para que se llegue al final del pasaje con toda la fuerza necesaria. En cuanto, a la coda del movimiento lo más importante, es la potencia del sonido. Aunque no parezca muy complicada, esta zona suele ser problemática por el cansancio que se apodera del intérprete. Se tiene que poder mantener un sonido de muy buena calidad y con gran volumen. Eso debe incluir el llevar el arco muy cerca al puente y poder pisar la cuerda con la suficiente energía como para que el sonido salga propiamente del instrumento.

El final del movimiento culmina con la tonalidad original de fa sostenido.



## Conclusiones

Este trabajo me sirvió para poder aclarar y establecer ideas para el beneficio propio, al hacer el ejercicio de análisis entendí un poco más el contexto general de la composición. En el periodo en el cual abordé la pieza escuché un sinnúmero de interpretaciones, cada una realizada de una manera muy diferente, incluso en la plataforma de YouTube se encuentra una grabación original de Serguéi Koussevitzky tocando su concierto. Lo ejecuta de una manera totalmente diferente a la usada por la mayoría de los contrabajistas, ya que exagera notablemente las conexiones de las frases utilizando *glissandos* al por mayor. Su mejor alumno Gary Karr quién es poseedor del último contrabajo de Koussevitzky es quién tiene una grabación de dicho concierto la cual ha servido como guía para las nuevas generaciones de contrabajistas.

El trabajo presentado servirá para futuros estudiantes de contrabajo de la Facultad de Música de la UNICACH ya que será el primer análisis formal del concierto en cuestión en la biblioteca de la Facultad de Música, con ello facilitará y dará una idea más clara de la pieza.

En lo personal al término de abordar la pieza adquirí experiencia utilizando los recursos empleados por Koussevitzky, si bien, aún me queda un largo camino por recorrer en mi carrera como contrabajista el poder interpretar esta pieza significó un parteaguas en todo, desde la forma de cantar las frases, hasta el desarrollo de virtuosismo que exigen algunos pasajes del concierto.

Hasta ahora únicamente he interpretado el concierto con acompañamiento de piano, sin duda, el poder ser acompañado por una orquesta significaría un enriquecimiento armónico y sonoro ya que muchas voces han sido sintetizadas a la versión de piano. Espero haber aportado un poco a la universidad, en específico a los contrabajistas que deseen interpretar este concierto.

## Referencias

- Tucmandl, 2000, Vienna Symphonic Library, Vienna Austria, [www.vsl.co.at](http://www.vsl.co.at)
- Robert Daniel, 2003, Serge Koussevitzky: Recently discovered compositions for double bass and for large ensembles within the context of his life and career. The University of Texas at Austin, USA. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/1855>
- Tanglewood, 2011, Boston Symphonic Orchestra, USA, <https://www.bso.org/brands/tanglewood/general-info/history-and-archives.aspx>
- Serge Koussevitzky, 1996, Concerto opus 3 No. 1-3: For String Bass and Piano, Kalmus edition, USA.
- Hugo Leichtentritt, 2014, Serge Koussevitzky, Wallingord, Reino Unido.
- Gary Karr, 2001, International Society of Bassists, Indianapolis. <https://www.isbworldoffice.com/karr-koussevitsky-bass.asp>



The image shows a handwritten musical score for a piece, likely in 4/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff is in treble clef and begins with a forte (*f*) dynamic. It features a melodic line with various fingerings (e.g., 3 2 1, 3 2 3) and slurs. The second staff continues in treble clef, marked *rit.* and *a tempo*, with dynamics *mf* and *p*. It includes handwritten annotations 'DS', 'AS', and 'GS' under the notes. The third staff is in treble clef with a *poco rit.* marking. The fourth staff is in treble clef with an *a tempo* marking and a *p* dynamic. The fifth staff is in treble clef with a *mf* dynamic. The sixth staff is in treble clef with a *f* dynamic. The seventh staff is in bass clef with a *p* dynamic. The eighth staff is in bass clef with a *f* dynamic. The ninth staff is in bass clef with a *ff* dynamic. The tenth staff is in treble clef with a *fff* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



Andante II

3 *mf* *p* *mf* *f* *mp* *mf* *ff* *più vivo* *p* *mf* *a tempo* *f* *ff* *p*

27



12

Handwritten:  $\checkmark$ , 3, 2

*f* *cresc.*

Handwritten:  $\checkmark$ , 17

*p* *mf* *p*

*mf* *f*

Handwritten: 3 2 4

*ff* *f*

Handwritten: DEFG

Handwritten: 17

*mf* *f*

Handwritten: Ret

*cresc.*

Handwritten: D

Handwritten: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

*p* *mf* *f* *fff*

Handwritten: rit. molto a tempo

Handwritten: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

*p* *mf* *f* *fff*

Handwritten: rit. molto a tempo

Handwritten: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

*p* *mf* *f* *fff*

Handwritten: rit. molto a tempo

Handwritten: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

*cresc.*

Handwritten: 3