



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Tesis previa a la obtención del Título de
Licenciado en Artes Musicales en Área de Ejecución Instrumental-
Contrabajo**

**TEMA: ANÁLISIS FORMAL DEL CONCIERTO PARA CONTRABAJO SOLISTA Y
ORQUESTA OP. 3 EN FA SOSTENIDO MENOR DE SERGEI KOUSSEVITZKY**

Autor: Christian Vicente Torres Albarracín

CI 0102854015

Director: Mgst. José Antonio Carrión Cabrera

CI 1103486815

Cuenca – Ecuador

2017

DEDICATORIA

- Esta tesis les dedico a mis padres: Vicente y Aida, quienes me han apoyado incondicionalmente durante toda mi carrera musical, empezando desde temprana edad en el Conservatorio hasta llegar a la Universidad, ayudándome así a lograr mis sueños. Gracias a ellos aprendí que los grandes logros se alcanzan con mucho esfuerzo y perseverancia, además mediante su ejemplo me han enseñado a crecer como profesional y más importante aún como ser humano.
- A mis hijos Alejandro y Emilia que son la parte fundamental de mis proyectos y del sentir que para mi tiene la música y la vida.



AGRADECIMIENTO

- Agradezco a Dios por bendecirme, darme la fuerza y voluntad para realizar mis quimeras junto a mis seres queridos.
- También a mi mentor, al Maestro José Carrión, por ser más que un profesor un gran amigo, por brindarme sus consejos dentro y fuera del aula.
- A mis amigos y maestros de la música por sus consejos y aportes para mi crecimiento profesional.
- A todos mis compañeros de la orquesta y de aula por haber sido parte de mi crecimiento personal y musical.



RESUMEN

Mediante la presente tesis se realizará un análisis de la forma y estilo del Concierto para Contrabajo y Orquesta en Fa Sostenido Menor, así como recalcar ciertos aspectos biográficos del autor que servirán de ayuda para entender mejor su obra.

Desde el preciso momento que se comienza el estudio y montaje de una obra es de vital importancia realizar un análisis musical tanto desde el punto de vista estilístico como formal e interpretativo, ya que cada periodo de la música y cada compositor tienen sus propias particularidades; salen a la luz las siguientes interrogantes: ¿cuáles son las principales características en cuanto al estilo, forma e interpretación correspondiente al periodo en que fue escrito el Concierto para contrabajo de Sergei Koussevitzky? Compositores e intérpretes han aportado en el desarrollo de la técnica y estilo de interpretar sus obras. El citado concierto no es la excepción y merece estudiarlo a fondo ya que la información adquirida aquí, de seguro será de gran beneficio para el crecimiento musical.

Además que son diversas las definiciones que se le pueden dar a la palabra “Análisis Musical”.

Según el Diccionario de la Música, Harvard 2014, lo describe como el estudio de la estructura musical aplicado a las obras o a la interpretación.¹

Por otro lado, el Diccionario de la Música, Larousse señala que el análisis consiste en estudiar una obra para definir la forma, la tonalidad, la estructura, el ritmo, la armonía, la orquestación, la temática, la melodía, las dinámicas, etc.²

¹ (Harvard, 2014)

² (Larousse, 2014)



De acuerdo a los autores: Luis Ángel de Benito y Javier Artaza Fano, en su libro “Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical” proponen al análisis musical como una herramienta de trabajo para la Música e inclusive como disciplina de enseñanza en la formación de la misma. El análisis musical toma como punto de partida el estudio de la música, o dicho de otra manera los mismos elementos que la constituyen llevan a una verdadera comprensión de la obra musical desde el punto de vista armónico, formal, fraseológico, etc.³

Nicholás Cook en la revista “Quodlibet” en su artículo *¿Qué nos dice el análisis musical?* Indica que es lo que hace que un análisis sea bueno y otro no, por lo cual hay que ser eficaces obteniendo los datos que verdaderamente sirvan para comprender la esencia de la construcción musical, más allá de lo obvio o de lo idealizado desde la semiótica musical o desde cualquier otro ámbito al que se quiera referir.⁴

PALABRAS CLAVE

ANÁLISIS, CONCIERTO, CONTRABAJO, ESTILO, PERÍODO
POSTROMÁNTICO SIGLO XX.

³ (de Benito & Artaza Fano, 2004, págs. 6-7)

⁴ (Cook, pág. 13)



ABSTRACT

This thesis intends to carry out a deep and rigorous analysis of the form and style of the Sergei Koussevitzky's Double bass and Orchestra Concerto in f sharp minor, as well as to emphasize certain biographical aspects of the author, which will help to the better understanding of his work.

From the very moment that the study of a piece begins as well as its performing, it's very important to work in a musical analysis, starting from the point of view of interpretation, and going through the style, and interpretation; since each period of music, and every composer have their own particularities, it should consider the following questions: What are the main characteristics in terms of style form and interpretation for the period in which the Koussevitzky double bass concerto was written? Composers and performers have contributed in the development of the technique and style of interpreting his works. This concert is not an exception and deserves it to be studied thoroughly, for sure the information here will be of great benefit to our musical growth.

There are different definitions that can be given to the word "Musical analysis", according to the dictionary of music Harvard, describes it like the study of the musical structure applied to the musical pieces or the interpretation, on the other hand the dictionary of music Larousse mention that the analysis consists in studying a musical piece to define the form, tone, structure, rhythm, harmony, orchestration, the theme, melody, dynamics, etc.

According to the book "Practical guide to the methodological application of musical analysis" they propose the musical analysis as a tool for music and even as a discipline of teaching in musical training. The musical analysis takes as a starting point the study of music itself, in other words, the same elements which constitute it lead us to a true understanding of the music going from the harmonic, phraseological, formal point of view to the historical point of view.

In the magazine "Quodlibet" number 13 by Nicholas Cook, in his article *what musical analysis tell us?* Recommend us to ask what it makes an analysis good and another not, so we must be very effective getting data that be useful to understand more the essence of the musical construction beyond the obvious or the idealized from musical semiotics or any other field that you want to refer.

KEY WORDS

ANALYSIS, CONCERT, CONTRABASS, STYLE, 20TH CENTURY POST-ROMANTIC PERIOD.



INDICE

Contenido

| | |
|--|-----|
| DEDICATORIA | 2 |
| RESUMEN | 4 |
| PALABRAS CLAVE | 5 |
| ABSTRACT | 6 |
| Tabla de Ilustraciones:..... | 8 |
| CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL | 12 |
| INTRODUCCIÓN | 13 |
| OBJETIVO GENERAL | 15 |
| OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 15 |
| CAPÍTULO 1. HISTORIA DEL CONTRABAJO | 16 |
| 1.1. Introducción: Historia | 16 |
| 1.2. BREVE RESEÑA SOBRE LOS COMPOSITORES E INTÉRPRETES MÁS DESTACADOS | 17 |
| El Contrabajo y la Escuela de Viena | 17 |
| 1.4. SERGEI KOUSSEVITZKY | 21 |
| Biografía | 21 |
| CAPÍTULO 2: CONCIERTO PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA EN FA SOSTENIDO MENOR. | 26 |
| Ánalisis Formal y Descriptivo | 27 |
| Primer Movimiento: Allegro | 28 |
| Segundo Movimiento: Andante | 79 |
| Tercer Movimiento: Allegro | 97 |
| CONCLUSIONES | 117 |
| RECOMENDACIONES | 117 |
| Bibliografía | 118 |
| Anexos | 119 |



Tabla de Ilustraciones:

| | |
|--|----|
| Ilustración 1: Inicio del concierto | 28 |
| Ilustración 2: Inicio del concierto: tema de cuerdas | 29 |
| Ilustración 3: Primer recitativo/Entrada solista | 30 |
| Ilustración 4: Segunda Introducción | 30 |
| Ilustración 5: Segundo Recitativo | 32 |
| Ilustración 6: Cambio de pulso | 32 |
| Ilustración 7: Inicio de la parte A | 33 |
| Ilustración 8: Tema 3º ascendente | 34 |
| Ilustración 9: Desarrollo del tema | 35 |
| Ilustración 10: Desarrollo del tema vuelta a la tonalidad original | 36 |
| Ilustración 11: Resolución retardada hacia la tonalidad original | 37 |
| Ilustración 12: Puente | 38 |
| Ilustración 13: Parte B | 39 |
| Ilustración 14: 1º Secuencia de la parte B | 40 |
| Ilustración 15: 2º Secuencia parte B | 41 |
| Ilustración 16: 3º secuencia parte B | 41 |
| Ilustración 17: Modulación a Mi menor | 42 |
| Ilustración 18: Definición de nueva tonalidad | 43 |
| Ilustración 19: Acompañamiento en la parte B | 44 |
| Ilustración 20: Inicio de 2º parte tema B | 45 |
| Ilustración 21: continuación de los tresillos | 47 |
| Ilustración 22: acompañamiento en el desarrollo de la parte B | 48 |
| Ilustración 23: 2º parte del desarrollo | 49 |
| Ilustración 24: Secuencia de acordes disminuidos | 50 |
| Ilustración 25: Acompañamiento 2º parte de desarrollo | 51 |
| Ilustración 26: Modulación y cromatismo | 52 |
| Ilustración 27: Dinámica en la 2º parte del desarrollo | 53 |
| Ilustración 28: Final parte B | 53 |
| Ilustración 29': Interludio para ir a la parte C | 54 |
| Ilustración 30: Modulación Interludio para la parte C | 56 |
| Ilustración 31: Melodía en el interludio | 57 |
| Ilustración 32: Inicio de la melodía en la parte C | 57 |
| Ilustración 33: Desarrollo de la melodía en la parte C | 59 |
| Ilustración 34: Desarrollo de la melodía parte C: Secuencias | 60 |
| Ilustración 35: Clímax de la melodía en parte C | 61 |
| Ilustración 36: Acompañamiento en el inicio de la parte C | 62 |
| Ilustración 37: Utilización de acorde común | 62 |



| | |
|---|-----|
| Ilustración 38: Utilización de acorde prestado | 63 |
| Ilustración 39: 1° secuencia parte C..... | 64 |
| Ilustración 40: Segunda secuencia parte C | 64 |
| Ilustración 41: Acompañamiento imitación del Fagot | 65 |
| Ilustración 42: Contra melodía de violines..... | 65 |
| Ilustración 43: Repetición del inicio de la melodía parte C..... | 66 |
| Ilustración 44: Variante en el acompañamiento re exposición del tema C | 67 |
| Ilustración 45: Variante de los violonchelos en la re exposición del tema C | 67 |
| Ilustración 46: Primera secuencia | 68 |
| Ilustración 47: Segunda secuencia | 68 |
| Ilustración 48: Tercera secuencia..... | 69 |
| Ilustración 49: Acompañamiento armónico a partir de la segunda secuencia..... | 69 |
| Ilustración 50: Enlace hacia la parte final del primer movimiento | 71 |
| Ilustración 51: Sección dobles cuerdas | 72 |
| Ilustración 52: Primer arpegio descendente luego de la sección de las dobles cuerdas | 73 |
| Ilustración 53: Pregunta y respuesta del acompañamiento orquestal | 74 |
| Ilustración 54: Acompañamiento en la sección de las dobles cuerdas..... | 74 |
| Ilustración 55: Segunda sección de las dobles cuerdas | 75 |
| Ilustración 56: Arpegio descendente en la segunda sección de las dobles cuerdas..... | 76 |
| Ilustración 57: Pregunta y respuesta del acompañamiento en la segunda sección de las dobles cuerdas | 76 |
| Ilustración 58: Final del primer movimiento | 77 |
| Ilustración 59: Enlace hacia el segundo movimiento..... | 78 |
| Ilustración 60: Inicio del segundo movimiento enlace armónico | 79 |
| Ilustración 61: Inicio de la melodía parte A..... | 80 |
| Ilustración 62: Acompañamiento en el inicio de la parte A | 81 |
| Ilustración 63: Tema A modulación a Do # menor..... | 82 |
| Ilustración 64: Primera secuencia ascendente de la parte A | 82 |
| Ilustración 65: Segunda secuencia descendente de la parte A..... | 83 |
| Ilustración 66: Final de la parte A..... | 84 |
| Ilustración 67: Puente para ir a la parte B..... | 86 |
| Ilustración 68: Inicio de la parte B..... | 87 |
| Ilustración 69: Segunda progresión de la parte B | 87 |
| Ilustración 70: Sección de arpegios ascendentes y octavas consecutivas | 88 |
| Ilustración 71: Puente para el segundo tema de la sección B..... | 89 |
| Ilustración 72: Final de la 1° sección e inicio de la 2° sección de la parte B..... | 90 |
| Ilustración 73: Segunda sección parte B | 91 |
| Ilustración 74: Parte final de la segunda sección de la parte B..... | 92 |
| Ilustración 75: Inicio de la parte B..... | 97 |
| Ilustración 76: Desarrollo Parte B: 1° Secuencia | 98 |
| Ilustración 77: Desarrollo parte B: 2° Secuencia | 99 |
| Ilustración 78: Desarrollo parte B: 3° Secuencia | 100 |
| Ilustración 79: Final de la parte B..... | 100 |
| Ilustración 80: Puente para ir a la parte C..... | 101 |



| | |
|---|-----|
| Ilustración 81: Inicio parte C | 102 |
| Ilustración 82: Nueva idea temática en la parte C | 104 |
| Ilustración 83: Motivo melódico del segundo movimiento ampliado | 107 |
| Ilustración 84; Enlace para la segunda sección de la parte C..... | 108 |
| Ilustración 85: Segunda sección parte C | 109 |
| Ilustración 86: Comparativa 2° sección parte C -III Mov. - 2° sección Parte C- I Mov. | 109 |
| Ilustración 87: Ilustración 88: Conversación entre solista y Orquesta seunda sección de parte C | 111 |
| Ilustración 88: Enlace hacia la coda | 111 |
| Ilustración 89: Comparativa tema de la coda con el tema principal del 2° Movimiento | 112 |
| Ilustración 90: Parte final del concierto | 115 |
| Ilustración 91: Acompañamiento en la parte final del concierto..... | 115 |



CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR.

Christian Vicente Torres Albarracín, autor de la tesis: Análisis Formal del Concierto para Contrabajo Solista y Orquesta Op. 3 en Fa Sostenido Menor de Sergei Koussevitzky, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su reglamento de propiedad intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, Marzo de 2017.

Christian Vicente Torres Albarracín

C.I: 0102854015



CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Christian Vicente Torres Albarracín, autor de la tesis: Análisis Formal del Concierto para Contrabajo Solista y Orquesta Op. 3 en Fa Sostenido Menor de Sergei Koussevitzky, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, Marzo de 2017.

Christian Vicente Torres Albarracín

C.I: 0102854015



INTRODUCCIÓN

Debido a que la música académica lleva una tradición escrita bastante fuerte, lo que se espera del intérprete es que cada detalle sea bien trabajado y ejecutado sin perder la esencia de la obra de acuerdo a la época, al carácter, al estilo y las intenciones originales del compositor; es ahí donde radica la dificultad de este tipo de música ya que se debería ser lo más fiel a la pieza con la cual se está estudiando, y si se trata de interpretación cualquier particularidad que sea pasada por alto podría ser considerada como falla del ejecutante, o ser calificada como buena o mala. Cada vez es más común que los músicos den nuevas interpretaciones a las obras musicales, obviamente luego de haberlas analizado y entendido profundamente cada detalle, por lo que se podría decir que el ejecutante se puede tomar la atribución de realizar su interpretación propia, pero eso si con mucho criterio.

Dependiendo del periodo musical en el que fueron escritas, cada obra musical posee una forma y estilo característico bien definido, con sus recursos compositivos, formas e innovaciones propias de cada músico creador; es aquí donde radica la genialidad y aporte del compositor, cada uno con nuevas corrientes y propuestas, siendo de esta manera notable la diferencia de estilos dentro la música académica.

Por otra parte, existen diversos métodos para el análisis musical, si se hablara de un **análisis estilístico** se estaría incursionando en todo lo relacionado al discurso en sí, a los elementos y recursos compositivos que definen cada estilo musical, los cuales dentro de la música europea están delimitados desde el periodo o estilo barroco, el estilo clásico, romántico, post romántico, impresionismo, etc.

El **análisis motívico** se hace partiendo desde la comprensión de una idea como elemento morfológico, que en diferentes formas de construcción origina diversos tipos de sintaxis.⁵

⁵ La palabra **Sintaxis** proviene del vocablo griego que se traduce al español como: “**coordinar**”, en la rama de la gramática ofrece pautas para saber cómo unir y relacionar palabras con el fin de elaborar oraciones y expresar conceptos de modo coherente (Copyright © 2008-2016 - <http://Definicion.de>, 2008-2016), En la



A su vez el **análisis formal** hace referencia al estudio de la construcción de la sintaxis motívica descrita (A-A, A-B, A-B-A, etc...) y sus procedimientos tradicionales: Sonata, Rondo, Variaciones, Lied, entre otras.

También según los autores Luis Ángel de Benito y Javier Artaza Fano en su libro “Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical” proponen analizar una obra desde un punto de vista psicológico, es decir en base al contenido emocional, ¿qué es lo que se espera oír en base a la estética correspondiente? Para esto es necesario considerar a la música como un proceso de composición lineal en donde el compositor parte de un motivo que está en su mente para luego ser expresado durante la obra mediante un proceso de transformación continua. A su vez sería de vital importancia tratar de explicar las emociones que la música hace surgir, analizándolas en función de lo que se espera que se produzca y comparándolo con lo que realmente sucede⁶.

Otro método muy utilizado es también el **Analisis Descriptivo** mismo que es de vital importancia para un entendimiento general de todos los elementos mas importantes que forman parte de la obra musical. Estos elementos pueden ser armónicos, melódicos, orquestales, técnicos, etc... este análisis ayuda mucho en la construcción de frases, ya que la melodía está escrita sobre una armonía definida, entonces es importante saber la calidad del acorde sobre el cual se construye una melodía para de esta manera resaltar las notas de la melodía que realmente cumplan una función dentro de la armonía implícita.

Por otro lado también es importante poder identificar los pasajes técnicamente difíciles para el instrumentista , analizarlos y entenderlos para de esta manera resolverlos y poderlos ejecutar. Y por ultimo un análisis del acompañamiento orquestal ayuda mucho en el entendimiento de la fraseología ya que muchos fragmentos melodicos están reforzados por las diversas familias que conforman la orquesta sinfónica, estos refuerzos pueden ser rítmicos, melódicos y también en algunos casos a modo de imitación, todos estos elementos juntos son de mucha utilidad para una mejor interpretación de la obra musical.

música la **Sintaxis** hace referencia a *la manera de organizar o estructurar una pieza musical*, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran.

(<http://www.cpraviles.com/>, 2016)

⁶ (de Benito & Artaza Fano, 2004, pág. 9&13)



En el trabajo aquí propuesto se procederá a realizar un análisis formal y descriptivo del Concierto para Contrabajo Solista y Orquesta en Fa Sostenido Menor de Sergei Koussevitsky.

OBJETIVO GENERAL

Analizar desde el punto de vista formal y descriptivo la obra: *"Concierto para Contrabajo Solista y Orquesta Op. 3 en Fa Sostenido Menor de Sergei Koussevitzky."* para lograr un mayor entendimiento en su interpretación.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Exponer un resumen de la vida y obra del compositor.
- Realizar un análisis formal-descriptivo.
- Explicar y fundamentar la importancia del concierto en la historia de la música y del instrumento.



CAPÍTULO 1. HISTORIA DEL CONTRABAJO

1.1. Introducción: Historia.

El contrabajo es el instrumento más grave de la familia de la cuerda, el cual ha sido derivado de una combinación de la viola da gamba y el violín; ha sufrido varios cambios tanto en su construcción, como en su técnica de ejecución desde que apareció hasta la época moderna. Además su rol dentro de la orquesta ha atravesado varios tratamientos de acuerdo a los períodos musicales y a los compositores, empezando desde el barroco, el clasicismo, pasando por el romanticismo y hasta el jazz.

En el periodo barroco su antecesora la viola da gamba desempeñaba un papel de bajo continuo, al lado del clavecín, los cuales juntos formaban la base armónica de las obras musicales; debido a la poca sonoridad de la viola da gamba, esta fue rápidamente reemplazada por el violonchelo puesto que se buscaban mayores sonoridades, exigidas por las salas de concierto, se ampliaron las barras armónicas y el ángulo de caída del mástil. Fue desde entonces que se amplió la familia de cuerdas, apareciendo instrumentos como el alti, el cual apareció a mediados del siglo XVII, denominado también como violín tenor y La Violetta en Italia y en Francia, conocidos como el Violín Contralto y el Taille.

De la misma forma el violonchelo, afinado una octava grave del alto, apareció en Italia a finales del siglo XVII. En el barroco fue sujetado entre las rodillas al igual que la viola de gamba ya que no poseía una pica.

Finalmente, apareció el contrabajo de 3, 4 y hasta 5 cuerdas el cual fue desplazando poco a poco al violón Italiano, del cual conserva sus hombros caídos y el fondo plano.⁷

⁷ (Peñaranda Melo, 2004)



1.2. BREVE RESEÑA SOBRE LOS COMPOSITORES E INTÉPRETES MÁS DESTACADOS.

El Contrabajo y la Escuela de Viena.

Entre los principales compositores interesados en explotar las posibilidades técnicas del contrabajo en el siglo XVIII se pueden nombrar a algunos de los más conocidos como: Karl Ditters Von Dittersdorf, Jean Baptiste Vanhal, Franz Anton Hoffmeister, Johannes Matthias Sperger, también existe un Concierto de Contrabajo escrito por Joseph Haydn y un Aria compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart para contrabajo y voz bajo llamada: "Per cuesta bella mano".⁸

En cuanto al concierto de Joseph Haydn, existen documentos sobre su biografía en los que narran el interés del compositor por crear conciertos para instrumentos solistas, entre ellos el contrabajo, el cual era considerado un instrumento nuevo para la época, existiendo también la nómina de los músicos que acompañaban al compositor: el fagotista y contrabajista Johan Georg Shwenda y también Carl Shiringer quien luego reemplazaría al instrumentista antes mencionado.

Entre estos documentos datan la compra de cuerdas (de tripa en aquella época), contrabajos (denominado en la época como violone o contraviolone), un fragmento de uno de los catálogos elaborados por el mismo Haydn en los que se observa una pequeña parte del concierto y se supone que fue compuesto para uno de los solistas invitados de la época, ya que se trataba de uno excepcional. Vale indicar que estos solistas en ese tiempo debieron ser grandes virtuosos y quizá fueron: Friedrich Pichelberger o Johannes Matthias Sperger, para este concierto. Para las creaciones de esta época los compositores e intérpretes utilizaban la afinación vienesa: la-fa#-re-la.⁹

Gioachino Rossini compuso su primera obra a los 12 años, en tan solo tres días: "Sei sonate a quattro", compuesta para 2 violines, violonchelo y contrabajo.

⁸ (D.Sinclair, s.f.)

⁹ (Morton, s.f.)



Esta obra fue dedicada y la vez ejecutada por su amigo y mecenas Agostino Triossi, quien era un gran ejecutante aficionado al contrabajo, influenciado por el virtuoso Doménico Dragonetti.

Es importante anotar que este instrumento estaba de “moda” en aquella época debido al gran virtuosismo de Dragonetti, esto influenció a que en el futuro Gioachino Rossini compusiera el “dueto para violonchelo y contrabajo en D mayor”¹⁰.

Entre los contrabajistas más destacados de la historia del instrumento, está el famoso italiano Doménico Dragonetti, quien estudió con el maestro Michele Berini, llegando a ser el primer contrabajista de la Ópera Bufa de Venecia.

Él tocaba un contrabajo de tres cuerdas afinadas en cuartas y su labor fue demostrar el potencial del instrumento, sobretodo su dimensión cantábil. Fue considerado un virtuoso del instrumento, ya que poseía una técnica extraordinaria con el arco mediante la cual desarrolló un staccato percutido, desconocido hasta la época. Además colaboró en el desarrollo del rol del contrabajo dentro de la Orquesta Sinfónica, dando sugerencias técnicas del instrumento a los grandes maestros como Félix Mendelssohn, Gioachino Rossini, Niccolò Paganini, Franz Liszt y hasta el mismísimo Ludwig Van Beethoven, quien le dedicó un recitativo en el cuarto movimiento de su Novena Sinfonía y el tercer movimiento de la Quinta.

Otro de los grandes versados del contrabajo fue el Italiano Giovanni Bottessini, quien poseía un contrabajo de tres cuerdas afinadas un tono arriba (afinación solista). Con la adquisición de su contrabajo de Carlo Giussepe Testore, adquirido por él mismo, gracias a un premio de trescientos francos que ganó en un concurso. Comenzando su carrera como solista a nivel mundial, llegando a ser considerado como el Paganini del contrabajo.

Giovanni Bottessini escribió numerosas obras para contrabajo y piano, 2 conciertos para contrabajo solista, duetos para contrabajo; entre ellos el más conocido *Passione Amorosa*, el gran dúo concertante para violín y contrabajo, entre muchas otras más¹¹.

¹⁰ (Casa.wordpress.com, 2013)

¹¹ (Peñaranda Melo, 2004, págs. 43-54)



1.3. EL CONTRABAJO EN RUSIA: reseña histórica

Durante siglos la música folklórica rusa y la música sacra fue la única en ser considerada y aceptada y defendida como arte por la iglesia ortodoxa. Cualquier otro tipo de música secular¹² era considerada como diabólica y no fue sino hasta el siglo XVI que lentamente Rusia se abrió a otras influencias, especialmente de la música occidental dando así más espacio para las nuevas tendencias musicales.

Durante el reinado de Katharina II (1729-1796) muchos compositores y músicos de occidente fueron invitados a St. Petersburgo, entre ellos los contrabajistas solistas: Antonio Doménico Dall'Occa (1763-1833) y su hijo Antonio Dall'Occa (1818-1846), Giovanni Ferrero (1818-1877) y Giovanni Botessini (1821-1889).

Antonio Dall'Occa (padre) y Giovanni Ferrero pasaron el resto de sus vidas en St. Petersburgo trabajando como solistas respetados, músicos de orquesta, músicos de la corte y como maestros. Ferrero se convirtió en el primer profesor de contrabajo del primer conservatorio de Rusia fundado bajo la iniciativa de Antón Rubinstein en St. Petersburgo en el año de 1862. Luego de la muerte de Ferrero su alumno Vassily Alexandrovich Shdanov (1845-1910) tomó su lugar, siendo uno de los maestros más influyentes de todo el país.

Cuando el segundo conservatorio fue fundado en Moscú en 1866, Gustav Spekin (1834-1899) creó el departamento de contrabajo. Luego su alumno W.N. Proskurin (1867-1925) desarrolló un programa especial para niños y adolescentes. La escuela de Praga fue llevada al conservatorio de Rusia por el contrabajista checo Josef Rambousek (1845-1901) maestro de Sergei Koussevitzky (1874-1951). Las dos escuelas la italiana y la de Praga se mantienen hasta nuestros días así como las técnicas de arco tanto francesa como alemana.

El primer método de contrabajo en Rusia fue escrito por Meetchislav Bogdanovich Domashevich (1887-1926) y Alexander Andreevich Milushkin (1892-1938) al final de los años 1920. Aparte de Koussevitzky y Shdanov su contemporáneo Losif Fransevich Gertovich (1887-1953)

¹² Se define **música secular** a aquella que no es religiosa, la cual es considerada mundana por la iglesia; con esto no se quiere decir que sea música mala o diabólica, simplemente es aquella que no concuerda con las doctrinas de ciertos grupos religiosos.



fue una fuerte influencia en la escena contrabajística de Rusia, siendo miembro del famoso teatro Bolshoi, además de haber publicado estudios, transcripciones y crear su propio método.

La siguiente generación fue liderada por A.I.Astachov, profesor del conservatorio Tchaicovsky y Vladimir Chomenko quien publicó las Suites de Bach para violonchelo arregladas para contrabajo en el año de 1989.

Actualmente, en la escena musical de Rusia están músicos como: Peter Abramovich Weimblat contrabajista principal de la filarmónica de St. Pettersburgo, Mikhail Mikhailovich Kurbatov principal de la Sinfónica de St.Pettersburgo y Grigory y su hijo Jevgeny Kolalevsky miembros del Moscow Virtuosi.

El departamento de contrabajo del conservatorio Tchaikovsky de Moscú cuenta actualmente con los maestros: Rusteem Gabdullin, Jevgeny Kolossov y Lev Rakov; Nikolai Gorbunov es profesor en el Gnessin Music School de Moscú; y Alexander Shilo, fundador del cuarteto de contrabajos de la Philharmonic Academic Symphony Orchestra, y ha sido maestro en el conservatorio de St. Petersburgo desde 1995.

Además, podemos citar a los rusos que han emigrado y han tenido éxito a nivel mundial, entre ellos Eugene Levinson, que en la actualidad es el contrabajista principal de la Filarmónica de New York; Alexander Michno, bajista principal en Gijón, España, y el virtuoso Rinat Ibraginov, hoy principal de la sinfónica de Londres.¹³

¹³ (Applebaum, Zilberquit, & Roth, págs. 55-59)



1.4. SERGEI KOUSSEVITZKY

Biografía

Sergei Koussevitzky nació en Vyshny – Volochev (Rusia) el 26 de julio de 1874, hijo de Alexander Koussevitzky, un típico músico judío (*Klesmer*) de la vieja Rusia, quien se ganaba la vida tocando en bodas, fiestas, parques y en pequeños circos; razón por la cual la situación económica de la familia era bastante inestable. Alexander Koussevitzky tuvo una formación autodidacta, normalmente los *Klesmers* hacían experiencia tocando en los grupos a los que eran convocados, de esta manera él alternaba su actividad musical con instrumentos como el violín y el contrabajo.

La primera instrucción musical del joven Koussevitzky la obtuvo de su padre y de otros músicos que trabajaban junto con él. Su madre Anne Barabeitchik fue pianista, quien murió cuando Serge tenía apenas tres años de edad, la familia Koussevitzky fue bastante grande, de todos sus hermanos los que más destacaron fueron: Nicolás Koussevitzky, el pianista y Adolf Koussevitzky, profesor y director en Moscú.

Sergei creció dentro de una familia con una disciplina bastante severa en el aspecto religioso, ya que su padre le inculcó la práctica del Judaísmo Ortodoxo y también otras normas, entre ellas la lectura de todo lo relacionado con la literatura rusa, francesa y la práctica de su primer instrumento musical, el violín orientado por su propio padre.

A los 8 años de edad Koussevitzky pasó al cuidado de una nana llamada María Fiodorovna Ropenberg, de quien recibió los cuidados de una madre y además, clases de piano. Su nana era una excelente pianista, lo que ayudó al joven prodigo a lograr rápidos progresos. Hacia los 14 años el joven prodigo componía música incidental para algunos performances del teatro local, al mismo tiempo que las dirigía “de una manera primitiva”, gracias a toda esta formación él poseía una musicalidad excepcional de tal manera que a temprana edad estuvo a cargo de toda la parte musical del teatro en donde trabajaba.

Serge Koussevitzky viajaba eventualmente a Moscú, para recibir clases privadas de violonchelo y debido a que era judío no podía estudiar



formalmente dentro del conservatorio, en estos viajes que los realizaba en tren el joven músico aprovechaba su tiempo para entretenér a los pasajeros tocando su instrumento, algo muy común de los estudiantes de aquella época.

También lo hacía en la estación de los barcos que estaban por salir, y además tocaba la tuba en una banda que viajaba con un circo. Así Serge Koussevitzky se ganaba la vida como un *Klesmer*, alternando entre varios instrumentos, aunque el principal al cual se lo tomaba muy en serio en sus estudios era el violonchelo.

Debido a que las ambiciones del joven músico eran mucho más amplias y al carácter dominante de su padre, dejó su ciudad natal para marcharse a Moscú cuando tenía apenas 17 años de edad, en el año de 1891. Cuando llegó allí, como un muchacho pobre, se presentó como candidato a ser admitido en el Conservatorio Imperial de Moscú, pero le negaron su admisión; enseguida fue al conservatorio rival The School of Moscow Philharmonic Society, en donde también fue rechazado.

Koussevitzky no tenía dinero, pero debido a la insistencia del furioso muchacho, el director del conservatorio, el Maestro Piotr Adarnovitch Shostakovsky decidió darle una oportunidad, no obstante los únicos instrumentos que él tenía para elegir eran el trombón o el contrabajo, debido a que no habían voluntarios que los escogieran, el conservatorio estaba dispuesto a otorgar una beca en cualquiera de ellos, como resultado y ya que Koussevitzky estaba más familiarizado con el violonchelo se decidió por el contrabajo.

Su profesor de contrabajo fue Joseph J. Rambousek, proveniente de Checoslovaquia y estudiado en Praga, vino de la orquesta del teatro de Stuttgart (Alemania) en 1882 para convertirse en el contrabajista principal de la orquesta del Teatro de Bolshoi.

Koussevitzky estudió bajo su dirección, siempre dando lo mejor de sí mismo, lo cual le permitió progresar rápida y extraordinariamente en el instrumento, tocando varias de las transcripciones que había hecho su maestro y otras hechas por el mismo. En el año 1892 fue presentado como un virtuoso del contrabajo ante Piotr Ilich Tchaikovsky, para el cual tocó una adaptación del *Andante Cantabile* del primer cuarteto para cuerdas escrito por el mismo compositor, además fue



acompañado al piano por el mismo Tchaikovsky dentro de su casa en Moscú.

Durante toda esta temporada Koussevitzky practicó su instrumento incansablemente, llegando a estudiar más de ocho horas diarias, no existían límites para él, fue bastante ambicioso y determinante en sus decisiones pero al mismo tiempo muy modesto por su habilidad como músico. Él poseía todo lo necesario para ser un gran artista: un sonido hermoso, afinación perfecta, todos los recursos técnicos, temperamento y una finísima concepción y sentido del ritmo.

La recompensa por todo su esfuerzo se vio cuando fue admitido el 1º de octubre de 1894 en la Orquesta Imperial del Teatro de la Ópera de Bolshoi, un joven de apenas 20 años había visto cumplido su sueño de convertirse en un músico de orquesta, sin embargo, sus ambiciones iban mucho más allá (Smith, 1947).

Sergei Koussevitzky hizo lo imposible para que su instrumento, el cual era considerado tosco y primitivo según la opinión de aquella época, tenga igual importancia que el violín o el violonchelo como instrumento solista. Koussevitzky trabajó con mucho celo en el perfeccionamiento de su técnica hasta alcanzar un perfeccionamiento excepcional, logrando hasta cierto grado que no haya distinción entre el violonchelo y el contrabajo, en cuanto a timbre y virtuosismo.

Esto causó una gran impresión en los oyentes, dejándolos estupefactos, lo cual provocó que Koussevitzky llegue a estar de moda, convirtiéndose así en una celebridad, tocando hasta los confines de Moscú y St. Petersburgo. Él realizó una gira como contrabajista solista, algo que nunca se había hecho en Rusia, a través de todo el país y todo el oeste de Europa. En 1898 hizo su primera presentación en Berlín, donde tuvo mucho éxito; luego fue invitado a tocar en Dusseldorf bajo la batuta del compositor modernista Richard Strauss.

Dos años después se casó con la hija de un millonario, lo cual le permitió renunciar a la orquesta de Bolshoi y dedicarse únicamente a su carrera como solista y luego de forma gradual irse adentrando a su otra pasión que fue la dirección de orquesta. Koussevitzky hizo su debut como director en Berlín en el año de 1909, luego regresó a Rusia para formar su propia orquesta con la ayuda económica de la familia de su esposa con la cual realizó varias giras a lo largo del país. En 1920 se fue a vivir en París y en 1924 recibió una invitación para dirigir la



Orquesta Sinfónica de Boston, en donde permaneció por 25 años hasta su muerte en 1951.

En 1909 Sergei Koussevitzky fundó una casa editora denominada *Editions Russes de Musique*, con el propósito de promover la nueva música rusa, apoyando y difundiendo la música de jóvenes compositores entre ellos Aleksandr Scriabin, Modest Mussorgsky, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Claude Debussy, entre otros. También realizó las primeras grabaciones de las obras de los compositores antes mencionados con la Orquesta Sinfónica de Boston.

Debido al escaso repertorio para contrabajo Koussevitzky se vio obligado a crear su propia literatura, transportando y escribiendo toda la música que estaba disponible, para su instrumento. Entre estas constan las piezas para violonchelo de David Popper y Max Bruch, las cuales estaban en boga en ese tiempo, especialmente una denominada *Kol Nidrei* compuesta por Max Bruch. A continuación citamos una lista de transcripciones más comúnmente tocadas por Koussevitzky:

- | | |
|----------------------------|-------------------------------|
| 1. Georg Friederich Handel | Sonata para violín |
| 2. Johann Ernst Galliard | Sonata para violonchelo |
| 3. Henry Eccles | Sonata para violonchelo |
| 4. Wolfgang Amadeus Mozart | Concierto para Fagot en Sib M |
| 5. Johann Sebastián Bach. | Aria de la cantata N° 12 |
| 6. Richard Strauss. | Sonata para violonchelo |
| 7. Alexander Scriabin. | Dos estudios op. 74 |



Además en este mismo periodo Koussevitzky compuso 4 piezas para contrabajo:

1. *Valse Miniatura*
2. *Chanson Triste*
3. *Andante*
4. *Humoresque*

En 1902, compuso con la ayuda de un gran amigo y compositor Reinholt Gliere, un Concierto para Contrabajo y Orquesta en fa Sostenido Menor, el cual lo estrenó en Moscú el 25 de febrero de 1905. Sus composiciones sirvieron como un buen complemento para la muy escasa literatura que él tenía a su disposición en aquella época. Cabe anotarse que cuando Koussevitzky comenzó su carrera como contrabajista solista, la memoria de Giovanni Bottesini estaba todavía fresca, habían pasado apenas 50 años desde su muerte.

La manera de ejecutar el contrabajo de Koussevitzky era mucho más moderna en comparación de sus antecesores, Dragonetti y Bottesini, transformando realmente la típica sonoridad del contrabajo de orquesta, la cual se aproximaba más a la sonoridad de un violonchelo. Sus interpretaciones orquestales fueron mucho más refinadas, exquisitas y expresivas.

En octubre de 1927 realizó un importante recital de contrabajo en el Symphony Hall de Boston seguido de un recital en el Carnegie Hall en donde ejecutó entre una de sus obras, el concierto para contrabajo con el acompañamiento de un piano. Los dos años siguientes Koussevitzky tocó un recital más en New York y dos en Boston, a partir de entonces nunca más apareció en público como solista. Además, realizó una serie de grabaciones de piezas cortas para la disquera RCA Víctor, incluido el segundo movimiento de su concierto. En estas grabaciones se puede escuchar la inusual belleza de su sonido, una notable elegancia poética y una entonación excelente.¹⁴

¹⁴ (Lorié, págs. 8-25)



CAPÍTULO 2: CONCIERTO PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA EN FA SOSTENIDO MENOR.

Breve reseña histórica

Este concierto presenta un verdadero desafío para el intérprete, por sus grandes melodías, sus largas frases y también la dificultad técnica de algunos pasajes para los cuales se necesita velocidad y precisión.

Desafortunadamente el score del concierto nunca fue impreso, solamente existen fotografías de los escritos a mano del score, no se sabe con certeza si es que esa escritura fue realizada por el mismo Koussevitzky o por algún copista de la época, pero existen ciertas deficiencias en el trabajo de copiado del score, como por ejemplo: los nombres de los instrumentos, las claves y la armadura aparecen solamente en la primera página. Las dinámicas y las ligaduras están usualmente omitidas así como las indicaciones de modificación del tiempo (rit, piu mosso, etc...); la parte del contrabajo solista está pobemente copiado en el score, en donde no se distinguen las alteraciones y se evita la escritura en clave de sol.

La parte del solista está escrita en clave de fa y con demasiados cortes en las notas, lo cual dificulta su lectura. Al final del concierto hay seis páginas escritas por un diferente copista, pero las seis últimas están escritas nuevamente por el copista inicial.

El famoso contrabajista Gary Karr, quien ejecuta el concierto frecuentemente, ha logrado editar una versión de alta calidad, la misma que debido a derechos de autor puede ser ejecutada solo en los Estados Unidos. En Europa se ejecuta la versión del concierto orquestada y editada por Wolfgang Meyer Tormin, la cual no es muy diferente de la original, pero sí tiene varias mejoras en la edición¹⁵

¹⁵ (Sankey, 1993, págs. 40-41)



Análisis Formal y Descriptivo

Este concierto consta de tres movimientos, los convencionales del concierto clásico, pero con algunas particularidades; éstos son:

- *Allegro*
- *Andante*
- *Allegro*

El primero y tercer movimientos no se adaptan a ningún patrón standard en cuanto a forma, pero contienen pasajes declamatorios bastante líricos y apasionados alternados con algunas secciones virtuosas. El segundo movimiento es claramente una forma ternaria ABA, teniendo la sección A un carácter más folclórico.

Los primeros 48 compases del tercer movimiento son literalmente una repetición de laertura del primer movimiento para luego terminar el concierto con un carácter de bravura en base a la melodía folklórica del segundo movimiento.

Cabe indicarse que una de las particularidades de concierto es que el primer movimiento se conecta al segundo sin pausa, y en el score es evidente que el segundo y tercer movimiento deben continuar sin interrupción: el tercer movimiento comienza en la misma página e inmediatamente después del final del segundo movimiento.

Como herramienta adicional a las partituras tanto del instrumento solista así como del score de piano se ha hecho uso también de los audios del citado concierto para su análisis orquestal, indicando en el score del piano los instrumentos de la orquesta que interactúan con el solista en los fragmentos respectivos según el audio. Ya que el score orquestal no está disponible gratuitamente en la web por cuestiones de



derechos de autor, me he permitido hacer uso de este recurso realizando un análisis auditivo del mismo.

Este audio es una grabación realizada por el contrabajista Gary Karr y se la puede encontrar en el canal de youtube “Doublebasscore” cuya dirección web la he adjuntado antes del análisis de cada movimiento

Primer Movimiento: Allegro¹⁶

El primer movimiento del citado concierto posee una forma ternaria **A-B-C**. La parte **A** empieza con una introducción de 21 compases en donde la orquesta propone el tema inicial basado en el motivo principal del concierto a cargo de las trompas, las cuales reafirman el tema al repetirlo por tres veces y la respuesta de las cuerdas a manera de acordes en bloque, esta secuencia de acordes está formada por el sexto y primer grado de la tonalidad los cuales el compositor los va desarrollando haciendo uso de las inversiones mediante la cual logra un movimiento cromático el cual se lo puede notar con claridad en la línea de los bajos.

Ilustración 1: Inicio del concierto

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=KtG7XrX6xtU>



Ilustración 2: Inicio del concierto: tema de cuerdas

A continuación desde los compases 4 hasta el 6 cambia el compás a 2/4, el siguiente a 3/4 y por último vuelve a 4/4; aquí en el compás 4 el tema lo toman las cuerdas y lo desarrollan creando una tensión armónica de manera cromática hasta llegar a definir muy bien la tonalidad de Fa sostenido menor en el compás 7, dando paso de esta manera a la majestuosa entrada del solista a modo de recitativo. En el segundo tiempo del compás 7 el solista comienza con un solo a manera de recitativo operático, el cual consta de dos frases simulando a un cantante de aria de ópera.

Este recitativo tiene gran importancia desde el punto de vista interpretativo, ya que desde la primera vez que entra el solista debe irrumpir con gran expresividad y sonido ante la gran sonoridad orquestal que le antecede. Al mismo tiempo, se debe dar relevancia primordial a las notas más importantes de la armonía y luego a las notas que actúan como conectores en la frase:

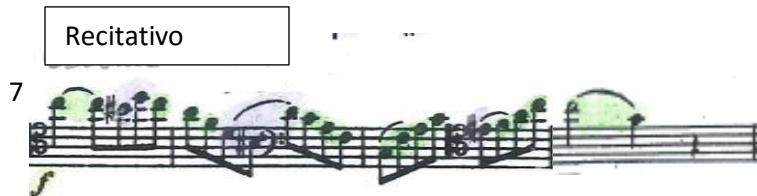


Ilustración 3: Primer recitativo/Entrada solista

En el gráfico podemos observar que las notas de color verde son las principales del acorde, pertenecientes al arpegio de Fa sostenido menor y las de color azul son las notas conectadoras, las cuales tienen la característica de encerrar a las notas principales de una manera cromática descendente y diatónica ascendente, este recurso será luego muy utilizado a lo largo del concierto pero no estrictamente del modo en la que están expuestas al inicio.

La frase comienza en Do sostenido que es la quinta del acorde, de esta manera el recitativo funciona como un enfrentamiento tonal al tutti orquestal, haciendo la función de dominante de la tonalidad original, llegando a convertirse en la nota más importante. A continuación del final del primer recitativo en el compás 10 en el tercer tiempo el compositor vuelve a hacer uso del mismo recurso temático usado en el primer compás pero esta vez el tema se lo expone transportado una cuarta ascendente y a cargo de las trompetas.

Ilustración 4: Segunda Introducción



El manejo orquestal es exactamente igual al de la primera parte, con la reincidencia del tema y la contestación de bloques armónicos a cargo de las cuerdas, que toman el tema en el compás 14 y lo desarrollan creando una tensión a través de un cromatismo hasta resolver esta vez en la subdominante de la tonalidad, es decir Si menor.

El segundo recitativo del contrabajo empieza en el segundo tiempo del compás 17 y está desarrollado sobre el arpegio de Si menor utilizando también notas conectoras, pero esta ocasión son diatónicas. Luego en el compás 19 el recitativo será conducido mediante una escala cromática hacia el primer tema del concierto, esta escala está acompañada por un acorde de Do Sostenido séptima dominante en la orquesta.



17

Segundo Recitativo

Cromatismo

C#7

Acorde Séptima dominante (V grado)

Ilustración 5: Segundo Recitativo

En el compás 19 tenemos marcado en el score la palabra **Alla Breve** lo cual sugiere que el tiempo de la obra sea más rápido, pudiendo sentir el pulso inicial que estaba en 4 tiempos ahora a 2 tiempos, que le da un carácter más ligero y contrastante a la introducción. En este compás las cuerdas dan el pulso o el ritmo para lo que va a ser la exposición del tema.

19 F#m

Alla breve

Cambio de pulso a 2

Pulso cuerdas

Ilustración 6: Cambio de pulso



El tema del solista entra en el compás 20 con la dinámica de *piano* y utilizando el material melódico que se expuso al inicio pero esta vez el compositor utiliza técnicas tanto de reducción como de aumentación:

The musical score for measure 20 illustrates the harmonic progression and performance techniques. The score is in 2/4 time, with a key signature of two sharps (F#m). The vocal line begins with a melodic fragment. Above the vocal line, three boxes indicate musical features: 'Tema principal' (the main theme), 'Reducción' (reduction), and 'Aumentación' (augmentation). Below the vocal line, the harmonic analysis shows the progression: F#m (tónica) - F#m/A (dominante) - Bm (sudominante). The vocal line consists of eighth-note patterns, and the harmonic analysis shows the underlying chords. The bass line provides harmonic support with sustained notes.

Ilustración 7: Inicio de la parte A

Luego al compás 25 se repite la misma frase de 4 compases pero transportada una tercera ascendente y en la dinámica de *Mezzoforte*. Cabe destacar que el acompañamiento de la orquesta se mantiene desde el compás 19 hasta ahora bajo la misma modalidad homofónica y más que nada cumpliendo una función rítmica muy importante para definir el nuevo carácter durante la exposición del tema principal, el papel del bajo acompañante es muy interesante ya que se está moviendo en grado conjunto y otras veces cromáticamente creando de esta manera un cambio muy sutil en la armonía gracias al uso de las inversiones en los acordes.



25

Tema 3º asc.

Reducción

Aumentación

F#m/C# D D#° A/E (Relativa Mayor) F#m A7/G

Línea de Bajo Cromática

Acompañamiento Homofónico

Ilustración 8: Tema 3º ascendente

A partir del compás 29 empieza el desarrollo de la melodía principal con la indicación de la dinámica *Forte*, aunque esta vez sobre la tonalidad del quinto grado menor (C# menor) durante cuatro compases, se puede notar también una variante del acompañamiento en los compases 30 y 32 en donde el compositor utiliza unas contra melodías en forma de arpegios ascendentes y en corcheas ejecutadas por el clarinete y el fagot respectivamente. En cuanto a la melodía utiliza ciertos elementos rítmicos de la melodía principal mayormente desarrollado en la figuración de negras.



The image shows a musical score with handwritten annotations. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 29 starts with a melodic line in G major (two sharps). A box labeled 'Desarrollo Melodía Principal sobre V grado menor' has an orange arrow pointing to the first note of the melody. Another box labeled 'Nota extraña Re #' has an orange arrow pointing to a sharp note in the melody. Measure 30 starts with a melodic line in E major (one sharp). Measure 31 starts with a melodic line in D major (no sharps or flats). Measure 32 starts with a melodic line in G major (two sharps). A box labeled 'Contra melodía Fagot (c.32)' has an orange arrow pointing to a note in the bass staff. The bass staff has a dynamic marking 'f' at the beginning of measure 32. A bracket labeled 'A' groups the first two measures of the bass staff.

Ilustración 9: Desarrollo del tema

Desde los compases 29 al 32 hay una nota extraña a la tonalidad del concierto que es Re sostenido la cual no hace nada más que definir la nueva tonalidad de Do sostenido menor.



El compás 33 utiliza el acorde de C#7, el acorde que durante los cuatro compases anteriores era menor y tenía función de tónica ahora se convierte en un acorde dominante siendo éste el quinto grado de la tonalidad de Fa# menor, además que en la melodía la nota extraña que antes era Re # se convierte en Re natural la cual se la puede observar como sexto grado de la tonalidad original o como la novena bemol del acorde dominante, creando más interés y tensión armónica.

33

Acorde de quinto grado séptima dominante

Acorde tonalidad original

C#7 (quinto grado dominante)

D

F#m/A G#m

Ilustración 10: Desarrollo del tema vuelta a la tonalidad original

Se debe acotar que este acorde dominante no resuelve sino hasta el compás 40 pasando por una secuencia de acordes invertidos durante cuatro compases los cuales reafirman la tonalidad inicial.

En toda esta sección del desarrollo del tema el compositor hace uso de este recurso muy efectivo en el bajo acompañante que es la de no usar intervalos grandes lo cual ayuda mucho para suavizar las modulaciones tonales con la ayuda de inversiones y el uso de cromatismos como se había mencionado anteriormente.



The image shows two musical score snippets. The top snippet (measures 36-5) illustrates harmonic progression. It features a treble clef staff with a key signature of four sharps. Annotations identify chords: 'Acorde de tónica 1° inversión' (F#7/A#) and 'Acorde de tónica 2° inversión' (C#7 (V7)). Below the staff, a bass line is labeled 'Línea de bajo cromática'. The bottom snippet (measure 40) shows a treble clef staff with a key signature of four sharps. Annotations include 'Re afirmación de la tonalidad original acorde de tónica no invertido' (F#m 6), 'tema' (referring to the initial theme), 'Tema 5° desc.' (fifth theme development), and 'F#7'. The score includes dynamic markings like 'f' and 'mf'.

Ilustración 11: Resolución retardada hacia la tonalidad original

Este es el final de la parte A en el compás 40 en donde existe un puente para pasar a la siguiente parte del concierto. Aquí la orquesta retoma el motivo del tema inicial expuesto por las cuerdas, los violines inician la melodía durante los dos primeros compases y luego ceden el tema a los instrumentos de cuerda grave quienes desarrollan el tema en secuencias de terceras descendentes hasta llegar al compás 44 en donde los violonchelos entregan el tema al solista para lo que sería el comienzo de la parte B.

40

Tema inicial violines

Tema transportado una 5° desc.

Acorde común para modulación

II grado de nueva tonalidad

F#m6 tema

5° desc.

F#7 Bm Em7

tema 3° descendentes

Cambio de factura a tresillos (maderas)

Tema sección grave de cuerdas – Secuencia de 3° desc.

44

A7b9 rit.

V grado de nueva tonalidad

Violonchelos conectan la parte B

Ilustración 12: Puente

Cabe recalcar que en esta sección desde el compás 40 en adelante la factura¹⁷ del acompañamiento cambia a la figuración de tresillos y está a cargo de los vientos madera. En cuanto a la armonía utiliza una modulación empezando por el cuarto grado o subdominante menor, el cual es un acorde común entre la tonalidad de Fa sostenido menor y es el sexto grado de la nueva tonalidad que es Re mayor, que es en donde se va a desarrollar la parte B, misma que se resuelve con la

¹⁷ También denominada **textura**, misma que determina la tesitura, timbre, figuración rítmica, etc. Todos estos elementos combinados definen la calidad sonora global de una pieza o un fragmento musical.



típica progresión de II-V-I, es decir Mi menor (compás 43), La séptima dominante, con novena bemol (compás 44) y por último Re mayor como acorde de tónica en el compás 45.

En el compás 45 comienza la parte **B** en donde está una indicación de *a tempo* ya que en el compás anterior había un *ritardando* sobre el acorde dominante mismo que el compositor utiliza como recurso para entrar en el siguiente cambio de tonalidad mayor.

En esta parte la melodía principal utiliza la misma figuración rítmica que la del tema A, pero esta vez transpuesta una sexta mayor la cual es resuelta por un arpegio de Re mayor con novena en el compás 48. El acompañamiento mantiene su factura en tresillos bajo la dinámica de *piano*, y la armonía se mantiene sobre el acorde de Re mayor en donde cada compás el compositor va jugando con los colores del mismo acorde al ir añadiendo una sexta en el compás 46, luego séptima menor en los dos primeros tiempos y séptima mayor en los tiempos 3 y 4 del compás 47, quinta aumentada y sexta mayor en el compás 48 hasta llegar a un acorde de Re séptima dominante en el compás 49.

45

a tempo

Tema 6º mayor

Arpegio Re mayor

D D6 D7 Dmaj7

Ilustración 13: Parte B



48

D+5 D6

Resolución mediante la novena

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. Measure 48 starts with a D+5 chord (D, F#, A, C#) followed by a D6 chord (D, F#, A, C#, E). A bracket groups these two chords. An orange arrow points from a box labeled "Resolución mediante la novena" to the resolution notes in the next measure. The score continues with eighth-note patterns on both staves.

A partir del compás 49 empieza un desarrollo basado en secuencias de dos compases sobre el acorde de Re 7, en donde la parte solista está construida con intervalos de séptima menor al inicio de cada secuencia y luego desciende a manera de escala para resolver en una sincopa en el segundo compás de la secuencia (compás 50), la cual está elaborada con el recurso de acercamientos cromáticos tanto ascendente como descendente hacia una nota del acorde, en este caso en la tercera del acorde, toda esta primera secuencia está en la dinámica de *piano*.

49

D7

Intervalo 7º menor (c.49)

Sincopa, acercamiento cromático hacia la tercera del acorde Re 7

The image shows a musical score for two staves. Measure 49 starts with a D7 chord (D, F#, A, C#, G). An orange arrow points from a box labeled "Intervalo 7º menor (c.49)" to the first note of the melody. Another orange arrow points from a box labeled "Sincopa, acercamiento cromático hacia la tercera del acorde Re 7" to the third note of the melody in the second staff. The score continues with eighth-note patterns on both staves.

Ilustración 14: 1:º Secuencia de la parte B



La segunda secuencia está bajo la dinámica de *mezzoforte* y utiliza la misma construcción de la secuencia anterior pero empezando en la tercera del acorde y el acercamiento cromático del segundo compás de la secuencia lo hace sobre la quinta del acorde.

Intervalo 7º menor

51

Sincopa, acercamiento cromático hacia la quinta del acorde Re 7

D7

Ilustración 15: 2º Secuencia parte B

En la tercera secuencia el compositor llega al clímax de la frase con la utilización de la dinámica *forte* y además en el registro agudo del instrumento.

Intervalo 7º menor registro agudo

53

Ilustración 16: 3º secuencia parte B

Esta secuencia comienza con las notas la y sol pertenecientes al acorde de Do mayor, ya que las dos secuencias anteriores estaban elaboradas sobre el acorde de Re 7, significa que todo este fragmento está en la tonalidad de Sol mayor aunque éste nunca aparece, ya que la intención del compositor es llegar a la tonalidad del Mi menor en el compás 61, lo que hace es buscar un acorde común en este caso el



acorde de Do mayor 6 (subdominante de Sol mayor) del compás 53, el cual conecta muy bien a la siguiente tonalidad mediante los acordes de La menor en los compases 55 y 56 resolviendo a Mi menor anticipadamente ya en los compases 57 y 58, dejando bien definida la nueva tonalidad en los compases 59 y 60 con la utilización de la nueva tonalidad en los compases 59 y 60 con la utilización de la progresión II-V (F#m7b5 –B7) de Mi menor.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled '53' and the bottom staff is labeled '56'. A box on the top staff contains the text 'Do mayor (c.53) subdominante de Sol mayor' and 'La menor (c.55) acorde común entre las tonalidades de Sol mayor y Mi menor'. A box on the bottom staff contains 'Mi menor (c.57-58) nueva tonalidad'. Arrows point from the text boxes to specific chords: 'Am/C' and 'E7/B' in measure 53, and 'Am', 'Em/G', and 'Em' in measure 56. The staves show musical notation with various notes and rests.

Ilustración 17: Modulación a Mi menor



II grado de Mi menor

V grado de Mi menor

rit.

59 F#m7b5 Em

60 B7

Ilustración 18: Definición de nueva tonalidad

En esta última secuencia la melodía va clarificando la modulación hacia la nueva tonalidad utilizando como recurso motívico la figuración de negras desde el compás 56 al 58 y blancas en los compases 59 y 60.

La utilización de esta rítmica resulta muy efectiva ya que al aumentar el valor de las notas va disminuyendo la tensión de la frase lo que da la sensación de descanso o final, además el compositor utiliza también los recursos de disminuir la dinámica hacia un *piano* en el compás 59 y también la reducción del tiempo a través de un *ritardando* en el compás 60.

56

60 rit.



La parte del acompañamiento a partir del compás 50 está construido sobre una base armónica en las cuerdas y un contrapunto construido en octavas utilizando el mismo recurso de los tresillos pero con una variante que es la omisión de la primera del grupo de tres, todo esto a cargo de los vientos madera.

50

D7

p

mf

Octavas: vientos madera

This image shows a musical score for measure 50. The top staff is for the piano, showing a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is for woodwinds, showing a bass clef and a key signature of one sharp. The piano part has a D7 chord. The woodwind part has a bassoon line with sixteenth-note patterns. Two orange arrows point from the text 'Octavas: vientos madera' to the bassoon line. The dynamic 'mf' is indicated above the bassoon line, and 'p' is indicated below it.

Ilustración 19: Acompañamiento en la parte B

Esta siguiente sección está señalada en el score con una doble barra en el compás 61, lo cual indica el inicio de una nueva parte, esta parte es el desarrollo de la parte **B**.

Es importante notar que un compás antes de la doble barra (compás 60) existe una indicación de *ritardando* en el tiempo, aquí los tresillos ejecutados por el fagot son claves para el solista como referencia del pulso que se definirá para la parte del desarrollo.

60

rit.

B7

rit.

Fagot

p

This image shows a musical score for measure 60. The top staff is for the piano, showing a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is for the bassoon, showing a bass clef and a key signature of one sharp. The bassoon part has a bassoon line with sixteenth-note patterns. An orange arrow points from the text 'Fagot' to the bassoon line. The dynamic 'p' is indicated below the bassoon line. The text 'rit.' is written above the bassoon line.



La siguiente sección presenta un desafío técnico para el ejecutante, se trata de un pasaje de arpegios con el uso de acercamientos cromáticos descendentes manejando un registro muy amplio y con digitaciones nada sencillas. Aquí el intérprete debe dejar claro que los arpegios son la parte estructural de la frase.

En esta pasaje se debe hacer realce a los arpegios y a la vez un gran crescendo hacia el final de todo el fragmento, es importante hacer notar la armonía implícita dentro de este pasaje para lo cual es de vital importancia mantener una perfecta entonación, he ahí donde radica la dificultad de esta pasaje.

La melodía solista de este pasaje está desarrollada sobre el arpegio de Mi menor con la utilización de tresillos, material nada nuevo ya que al inicio de la parte B esta figuración venían proponiendo ya las maderas en el acompañamiento. Este es un arpegio de dos octavas y utiliza acercamientos cromáticos hacia las notas del acorde (compás 61 y 62), en el compás 63 el compositor utiliza una secuencia descendente tomando como puntos de apoyo las notas del acorde y ascendiendo una tercera en cada inicio de la secuencia para llegar al acorde de quinto grado (B7b9) en el compás 64.

Arpegio con acercamientos cromáticos (c.61)

Novena bemol

Em

a tempo

F#m7b5/E

B7/E

Factura Pasiva

Acorde dominante

poco rit.

Nota pedal

Ilustración 20: Inicio de 2º parte tema B



En el compás 64 existe una indicación de *poco ritardando* en el tercer tiempo que es justo el lugar en donde la melodía tiene la novena bemol del acorde B7, en este caso se trata de la nota Do natural la cual se debe dar realce y al mismo tiempo tener especial cuidado con la afinación ya que se trata de una tensión armónica.

En el compás 65 nuevamente existe una indicación *a tempo* lo cual indica retomar el tiempo inicial del desarrollo, pero esta vez la melodía utiliza el arpegio de Mi mayor con séptima dominante en una sola octava y también con la utilización de los acercamientos cromáticos hacia las notas del acorde.

65

a tempo

Retoma del tiempo inicial

a tempo

E Maior

En el siguiente compás 66 en el primer tiempo la melodía también está dirigida hacia la novena bemol, la nota Fa natural, y desciende a manera de escala para llegar al acorde de La séptima dominante en el compás 67, el cual es también elaborado como arpegio ascendente de una octava con acercamientos cromáticos para nuevamente descender de manera escalística sobre el acorde de Fa sostenido séptima dominante que es el quinto grado de Si menor, tonalidad sobre la cual se va a elaborar la siguiente parte del desarrollo.

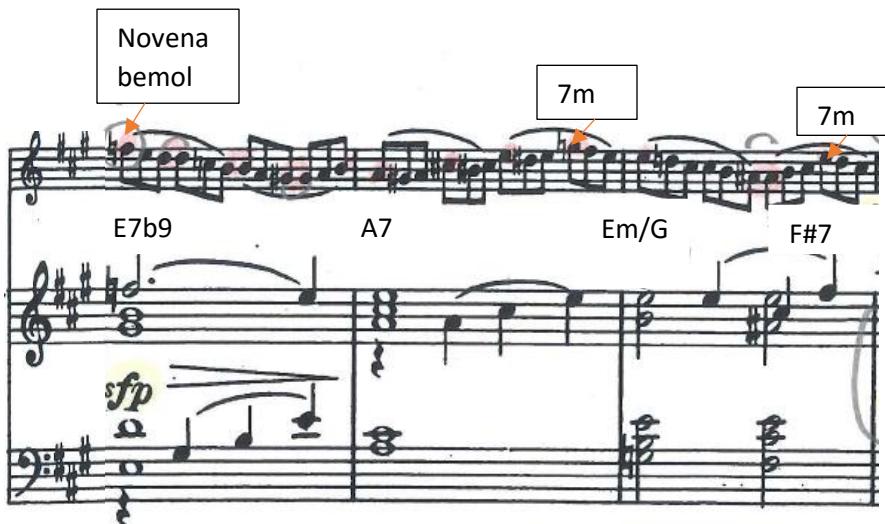


Ilustración 21: continuación de los tresillos

En toda esta sección anterior el acompañamiento se mantiene con la figuración de redondas cumpliendo una función armónica y a la vez contrastante a la ocupada figuración rítmica de tresillos que tiene el instrumento solista, con la excepción de ciertos compases en los que se va mostrando un pequeño contrapunto, como es el caso de los compases 62, 64, 66 y 67 y para añadir un toque de tensión armónica el compositor utiliza una nota pedal Mi, en los instrumentos graves de la cuerda desde el compás 62 al 65.



Arreglo con acercamiento cromático inferior
a tempo

9b

Em *a tempo*

Factura Pasiva

Contrapunto (c.62)

Nota Pedal

F#m7b5/E

B7/E

poco rit.

Contrapunto (c.64)

65 9b 7m 7m

a tempo

a tempo

E Major

E7b9

A7

Em/G

F#7

65

9b

7m

7m

a tempo

a tempo

E Major

E7b9

A7

Em/G

F#7

sfp

Ilustración 22: acompañamiento en el desarrollo de la parte B



El compás 69 tiene una indicación para acelerar el tiempo con las palabras *piu vivo*, es aquí en donde empieza la segunda parte del desarrollo. En esta sección la melodía solista utiliza un recurso rítmico totalmente nuevo que son las semicorcheas, pero construidas bajo el mismo concepto de los acercamientos cromáticos descendentes hacia las notas del acorde de Si menor durante dos compases.

Ilustración 23: 2º parte del desarrollo

A partir del compás 71 comienza una progresión ascendente sobre el acorde de Do disminuido, luego Re sostenido disminuido en el compás 72 y los dos primeros tiempos del compás 73, toda esta progresión siempre utiliza el recurso de los acercamientos cromáticos sobre los acordes de la armonía establecida.



The image shows a musical score for orchestra. The score consists of two staves. The top staff is for woodwind instruments, and the bottom staff is for strings. The key signature is A major (three sharps). The score is labeled '71' at the beginning. Annotations are present: 'Acercamientos cromáticos hacia las notas del acorde' (chromatic approach notes to the chord notes) points to the top staff; 'Acorde común (c.73)' (common chord (c.73)) points to the bottom staff. The chords shown are C°, D#°, D#°, and D7. The score is in common time.

Ilustración 24: Secuencia de acordes disminuidos

En el tercer tiempo del compás 73 el compositor utiliza nuevamente un acorde común entre las tonalidades de Si menor y Fa Sostenido menor, éste es Re mayor séptima dominante.

En la parte acompañante a partir del compás 69, el compositor emplea una factura más activa a manera de contratiempo y con un recurso técnico nuevo como es el uso del pizzicato en las cuerdas y como contra melodía utiliza el motivo del tema principal, la primera vez a cargo del clarinete en la anacrusa del cuarto tiempo del compás 69 y luego el mismo motivo lo realiza la flauta con oboe en la anacrusa del cuarto tiempo del compás 71; todo esto bajo la dinámica de *piano*.

69

piu vi...

Tema, contra melodía clarinete

p Bm

C°

D#°

Pizzicato cuerdas

Tema, contra melodía flauta y oboe

Ilustración 25: Acompañamiento 2º parte de desarrollo

A partir del compás 73 empieza una sección modulante con la ayuda del acorde de Re séptima dominante que se lo había mencionado anteriormente. El inicio del compás 73 comienza con la nota Re # en el Bajo acompañante, esta línea va descendiendo cromáticamente hasta el tercer tiempo del compás 76 para luego resolver al acorde de Do sostenido séptima dominante, que es el Quinto grado de la tonalidad del concierto.

En toda esta sección modulante desde el compás 73 hasta el compás 77, el compositor logra una tensión armónica por medio de los cromatismos antes explicados y además en los compases 75 y 76 hace más hincapié todavía en las cuerdas añadiendo una tensión rítmica con el uso de acordes en bloque y a contra tiempo.

73

Acorde común para la modulación (c.73)

D[#]° D7 F#m/C# C#7/B

Cromatismo en la línea de bajo

Quinto grado dominante (c77)

75

A G# G G# G F# A7 C#7

Tensión rítmica (c.75-76)

Cromatismo

Ilustración 26: Modulación y cromatismo

Sobre todo este material se desarrolla la melodía solista en tres planos de la dinámica conformados por dos compases cada uno, el primero en *piano* en el compás 69, luego *mezzoforte* en el compás 71 y el tercero *forte* durante los compases 73 y 74, luego en el compás 75 está escrito un *súbito piano* el cual crece en un solo compás hasta *doble forte* mismo que se mantiene hasta el tercer tiempo del compás 77 donde es la nota final de esta gran frase.



69 *(più vivo)*
73 *f*
75 *p* Súbito piano *ff* *ff* c.77 Final de frase

Ilustración 27: Dinámica en la 2º parte del desarrollo

El material melódico utilizado para construir la frase que lleva al clímax empieza en el compás 75 y está elaborado sobre una nota pedal que es Do sostenido la cual va alternando con notas cromáticas ascendentes hasta llegar a la quinta del acorde que es Sol sostenido, todo esto sumado a la dinámica y por ultimo a la prolongación de la figuración rítmica en el compás 77 crean una tensión armónica, melódica y rítmica muy bien lograda por el compositor para llegar al clímax de la parte B de este primer movimiento.

Nota pedal Tensión cromática Prolongación rítmica (c.77)
Resolución

Ilustración 28: Final parte B



La siguiente sección es un interludio de cuatro compases, los cuales sirven para dar paso a la parte **C** del concierto; que se la considera así debido a que en esta sección aparece un material nuevo y en tonalidad mayor, aclarando que en ningún momento retoma el tema inicial del compás 21 que además está en tonalidad menor.

En la anacrusa del compás 78 el material utilizado para el interludio es el motivo del tema principal empezando con los violines y alternando con los vientos metálicos en el compás 79 y por último en el compás 80 el motivo se desarrolla en los instrumentos de cuerda grave y con el recurso de la disminución de la célula rítmica, todo esto sobre la armonía del quinto grado menor (Do sostenido menor) y en la dinámica de *triple forte*.

78 C#7

Tema principal
violines
anacrusa

Tema principal
vientos metálicos

80

Tema reducción célula
rítmica cuerdas graves

Ilustración 29': Interludio para ir a la parte C



En el compás 82 existe una indicación de *Alla breve*, que el tiempo nuevamente puede cambiar su pulso a dos tiempos ya que se lo venía ejecutando a un pulso de cuatro tiempos en la segunda parte del desarrollo.

82 **Alla breve**
F#m **Alla breve**

Esta es una sección modular de cuatro compases la cual empieza sobre el acorde de Fa sostenido menor en el compás 82, en los siguientes compases 83 y 84 el compositor toma acordes prestados de la tonalidad de Mi menor estos son Re séptima dominante con una inversión de la séptima en el bajo (Do natural) y Si séptima dominante con la duración de dos tiempos por cada acorde, en el compás 85 el compositor resuelve al acorde de tónica pero con la inversión de séptima en el bajo y en modo de séptima dominante, para luego llegar al acorde de Do sostenido séptima dominante que es el quinto grado de la tonalidad de la siguiente sección que empieza en Fa sostenido mayor séptima dominante.



82 **Alla breve** *f*

Acordes prestados de la tonalidad de Mi menor.

F#m **Alla breve** *p*

D7/C B7 D7/C B7 E7/D C#7

rit.

The score shows two staves. The top staff is for a woodwind instrument (marked F#m) and the bottom staff is for a bassoon (marked B). The key signature changes from F#m to C#7. The harmonic analysis box indicates 'Acordes prestados de la tonalidad de Mi menor.' (Chromatic chords from the key of Mi menor). The bassoon staff shows a descending chromatic line from B7 to E7/D. Orange arrows point from the text box to the chords D7/C and B7 in the bassoon staff. The bassoon staff also features a ritardando (rit.) instruction.

Ilustración 30: Modulación Interludio para la parte C

Si se analiza la línea de bajo en el score a partir del compás 83 se encuentra que esta se mueve cromáticamente de manera descendente, luego el mismo recurso es utilizado en el compás 85 pero transportado un tono arriba lo cual deja ubicado perfectamente en el quinto grado de la nueva tonalidad.

82 **Alla breve** *f*

Acercamiento cromático

The score shows the bassoon staff for measure 82. A box labeled 'Acercamiento cromático' (chromatic approach) is placed above the staff. An orange arrow points from the text to the note B in the bassoon staff, indicating the chromatic approach to the fifth degree of the new key.

Aquí la línea melódica asciende de manera cromática empezando en el segundo tiempo del compás 82 con un acercamiento cromático a modo de apoyatura hacia el quinto grado del acorde de Fa sostenido menor, es decir Do sostenido.

Luego desde el compás 83 hasta el 85 esta línea sigue ascendiendo de manera cromática pero esta vez delimitando armónicamente las notas de la armonía implícita en esta modulación y con una indicación de *ritardando* en el primer tiempo del compás 85 lo cual sirve de preparación para el inicio de la parte C.



(c.83-c.85)

D7/C B7 D7/C B7 E7/D C#7

Ilustración 31: Melodía en el interludio

Toda esta sección modulante tiene duplicada la línea melódica solista con los violines, lo cual sirve de mucha ayuda para el solista en la entonación junto con la orquesta.

El compás 86 es el inicio de la parte **C**, aquí la melodía solista se desarrollará mayormente dentro de la figuración de negras y blancas.

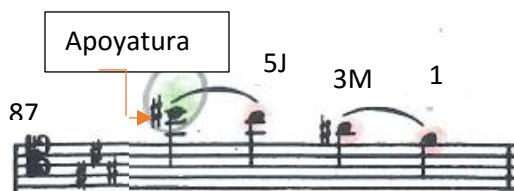
Esta melodía comienza con la tónica a del acorde de Fa sostenido mayor séptima dominante y va ascendiendo con una nota diatónica para llegar hacia el tercer tiempo a la nota La natural, la misma que es un acercamiento cromático de la tercera mayor que se encuentre en el cuarto tiempo del compás.

86 *a tempo* NP 3m 3M

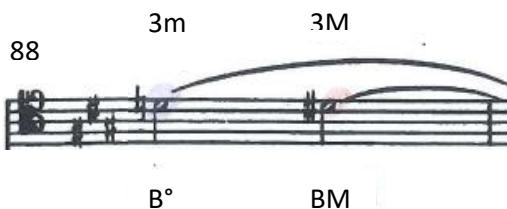
p F#7

Ilustración 32: Inicio de la melodía en la parte C

El compás 87 comienza con una apoyatura en el primer tiempo hacia la quinta del acorde que está en el segundo tiempo y las notas restantes del compás son la tercera y la tónica del acorde.



Este arpegio descendente del compás 87, resuelve a la tercera menor del acorde de Si disminuido en los dos primeros tiempos del compás 88 y luego asciende hacia la tercera mayor del acorde de Si mayor en los tiempos tercero y cuarto.



El compás 88 se encuentra en la subdominante de la tonalidad del concierto, ya que este acorde está precedido por el acorde de Fa # 7 en los dos compases anteriores los cuales resuelven en el compás 88 al acorde de subdominante pero en modo disminuido para luego de dos tiempos cambiar su modalidad a acorde mayor. Este tipo de resolución armónica es muy típica en el estilo de música romántica.

En el compás 89 la melodía sigue ascendiendo con las notas del acorde, pero ocurre algo muy curioso dentro de la armonía, el acompañamiento está construido sobre el acorde de Si mayor con quinta aumentada, no obstante en la melodía solista el compositor escribe la quinta justa del acorde en el tercer tiempo, lo cual provoca una disonancia de segunda menor. Queda la duda si es que esta disonancia fue escrita intencionalmente o se trata de un error de edición o de escritura por parte del compositor.

89

Sol natural (Fa doble sostenido)
5º aumentada del acorde Si mayor

Bmaj7+5

Fa sostenido
quinta justa del
acorde Si mayor

Desde el compás 90 la melodía se sigue desarrollando ascendentemente con recursos ya utilizados con anterioridad, y son notas de paso en este caso ascendentes y acercamientos cromáticos hacia las notas del acorde. En el compás 92 la armonía implícita es Sol sostenido menor, puesto que en el compás anterior el compositor utiliza el recurso de la progresión armónica de II-V (A $\#^{\circ}$ - D $\#7$), la misma que resuelve a la tonalidad previamente mencionada.

90

B

A $\#^{\circ}$

D $\#7$

G $\#m$

Apoyatura

Modulación a Sol $\#$ menor

Ilustración 33: Desarrollo de la melodía en la parte C



En el compás 91 la melodía va ascendiendo siguiendo las notas implícitas en la armonía para hacer una resolución retardada con el uso de una apoyatura en los dos primeros tiempos del compás 92 hacia la tercera del acorde (G#m). A partir del compás 93 la melodía está elaborada en base a una secuencia de dos compases estructurada de la siguiente manera: empezando con notas del acorde en el segundo tiempo del primer compás de la secuencia, utilizando la figuración de negras y llegando hacia el primer tiempo del segundo compás con una blanca. Esta nota es una nota extraña al acorde y se trata de un acercamiento cromático descendente el cual resuelve en el tercer tiempo hacia una nota del acorde.

1º Secuencia

93

2º Secuencia

95

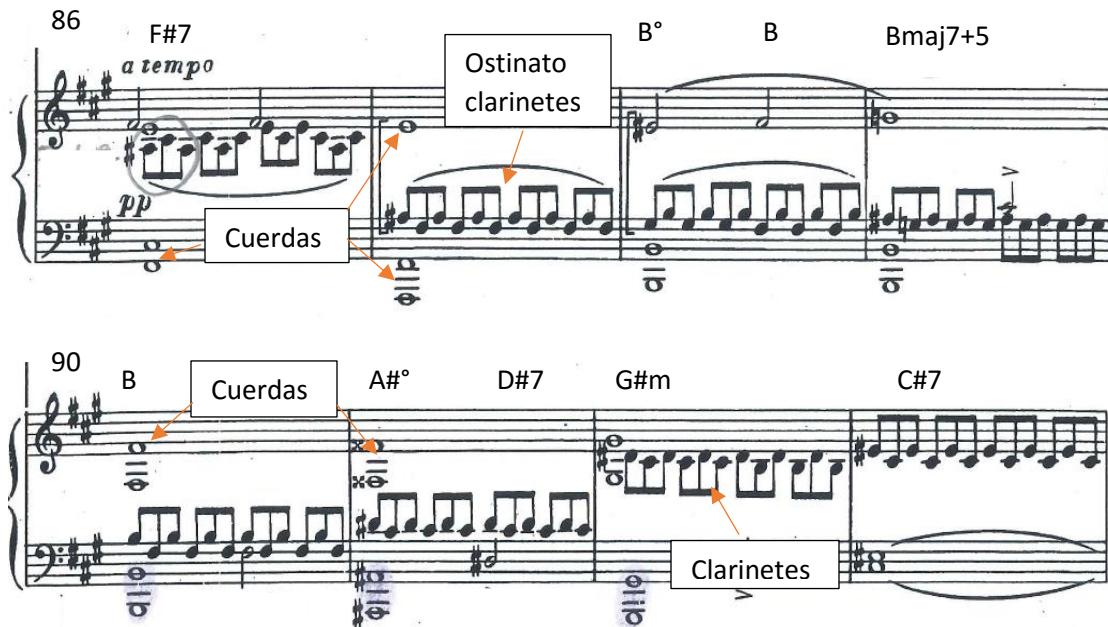
Ilustración 34: Desarrollo de la melodía parte C: Secuencias

Estas dos secuencias llegan hacia su clímax en el compás 97 que es en cuando existe un gran salto hacia el registro agudo del instrumento solista y desciende cromáticamente por dos compases hasta llegar a la novena bemol (compás 100) del quinto grado (C#7) de la tonalidad de Fa sostenido menor (Tonalidad original).



Ilustración 35: Clímax de la melodía en parte C

Durante toda esta sección desde el compás 86 hasta el 98 la parte del acompañamiento cumple una función de sustento armónico con la utilización de notas de larga duración como blanca y redonda a cargo de las cuerdas y un ostinato con la rítmica de tresillos realizado por los clarinetes.



A musical score excerpt with two staves. The top staff shows a bassoon line with dynamics *a tempo* and *pp*. A box labeled 'Ostinato clarinetes' with an orange arrow points to a recurring eighth-note pattern. The bottom staff shows a cello line with dynamics *p* and *pp*. A box labeled 'Cuerdas' with an orange arrow points to a sustained note. The score includes measure numbers 86, 90, and 98, and harmonic labels F#7, B°, B, Bmaj7+5, B, A#°, D#7, G#m, C#7, and C#7. The bassoon line continues from measure 86 to 98, providing harmonic support.



Ilustración 36: Acompañamiento en el inicio de la parte C

En el compás 93 el compositor modula nuevamente hacia la tonalidad original del concierto, utilizando una vez más el recurso del acorde común que es Do sostenido menor. Este compás cumple su función como subdominante de la tonalidad de Sol sostenido menor pero para el compás 94 al cambiarle su modalidad a acorde de séptima dominante también cambia su función armónica como acorde de quinto grado. Cabe indicar que este acorde dominante se mantiene por cuatro compases y aquí el compositor le da de manera progresiva un color distinto al mismo acorde por cada compás gracias al uso de las inversiones y del cambio de las disposiciones de las voces en la parte armónica.

Ilustración 37: Utilización de acorde común



En el compás 98 durante el descenso cromático de la melodía el compositor hace uso de un acorde prestado de otra tonalidad, se trata del acorde de Mi séptima dominante, que es el acorde de quinto grado de la relativa mayor que es La . Luego en el compás 100 resuelve armónicamente al acorde de Mi sostenido disminuido, éste posee notas comunes (E#-G#-B-D) con el acorde siguiente que es Do sostenido séptima dominante (C#-E#-G#-B). La intención del compositor radica es crear un ambiente armónico cromático ideal para ayudar a lograr el clímax de esta gran frase y si se pone atención en la línea del bajo acompañante se encontrará este movimiento cromático desde Mi natural hasta llegar a Fa sostenido en el compás 101.

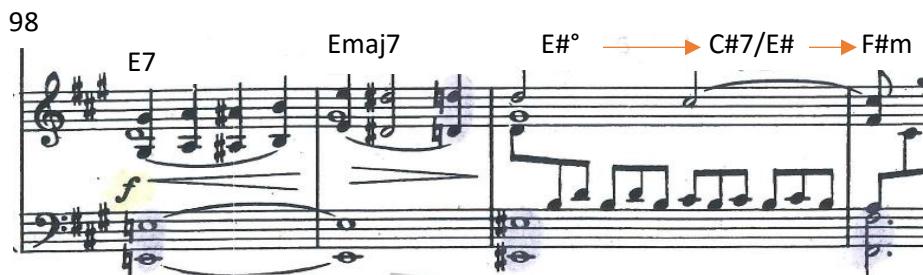


Ilustración 38: Utilización de acorde prestado

En el compás 101 comienza una serie de dos secuencias melódicas compuestas por cuatro compases cada una. La primera secuencia comienza bajo la dinámica de *mezzoforte* en el segundo tiempo con dos negras, éstas son notas del acorde de Fa sostenido menor las cuales están conectadas al siguiente compás mediante un acercamiento cromático descendente hacia una apoyatura que resuelve a la tercera menor del acorde Sol sostenido menor

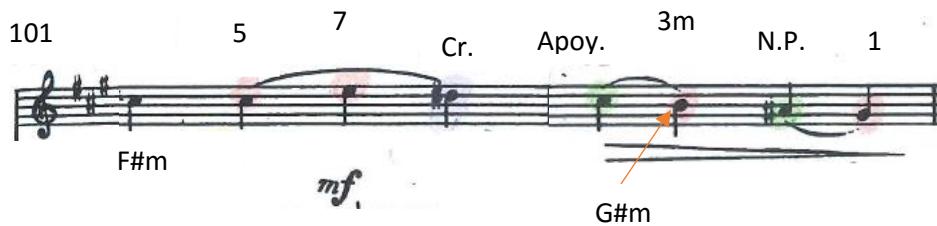


Ilustración 39: 1° secuencia parte C

La melodía continúa siempre alternando notas de paso y acercamientos cromáticos hacia las notas de los acordes de la progresión armónica de esta sección.

La segunda secuencia es exactamente igual de manera rítmica, pero un tono por debajo de la primera secuencia y, sigue las notas de acuerdo a la armonía implícita y además bajo la dinámica de *piano*.

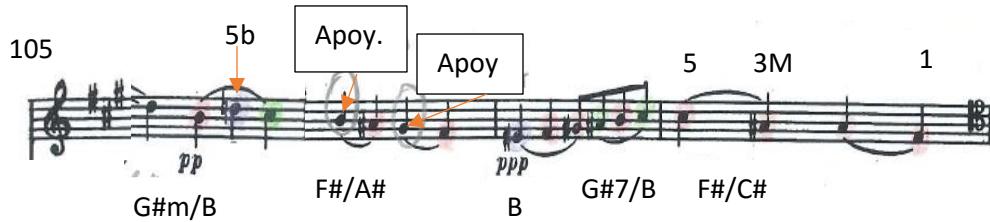


Ilustración 40: Segunda secuencia parte C

La parte acompañante mantiene su factura a excepción del compás 104 en donde el compositor añade una contra melodía construida en base a la imitación de la melodía del compás anterior a cargo del fagot.

103

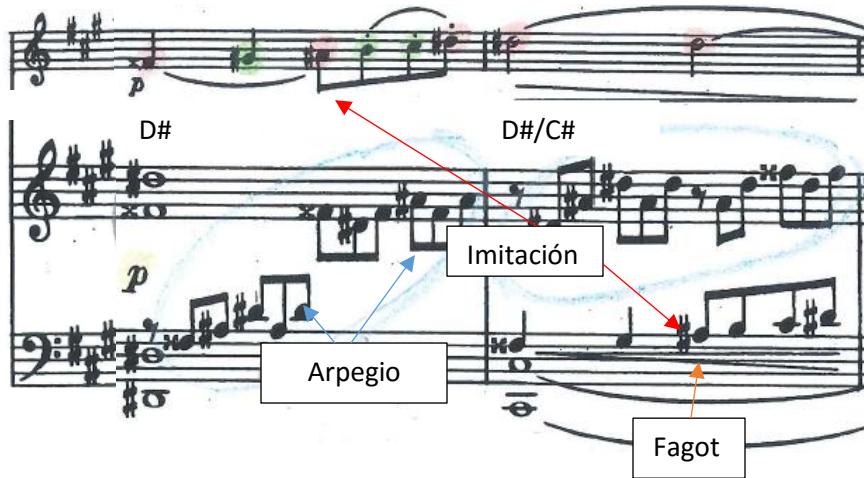


Ilustración 41: Acompañamiento imitación del Fagot

Luego en los compases 108 y 109 el compositor añade una contra melodía elaborada en secuencias de 6 notas a modo de escala y esta vez dando el protagonismo a los violines. Esta secuencia de dos compases está construida sobre el acorde de Do sostenido Séptima dominante (V grado de la tonalidad) y sirve como conexión para la sección subsiguiente.

108



Ilustración 42: Contra melodía de violines



A partir del compás 110 se retoma exactamente la melodía inicial de la parte **C** que empieza desde el compás 86 hasta el 92 y se conecta directamente con la melodía del compás 97.

The illustration shows musical staves with various markings. Measure 86 starts with a dynamic *a tempo* and includes a circled measure repeat sign. Measure 110 follows directly, starting with a dynamic *mf*. A large blue arrow points from measure 86 down to measure 110. Below this, another blue arrow points from measure 97 to measure 117, which ends with a dynamic *ff*. Measures 86 and 110 are in common time, while measures 97 and 117 are in 2/4 time.

Ilustración 43: Repetición del inicio de la melodía parte C

El acompañamiento armónico es el mismo pero con una variante en la factura con el uso de tresillos sobre los acordes ejecutados en bloque y unas contra melodías que aparecen desde el compás 115 al 120 a cargo de los violonchelos y están construidas en arpegios ascendentes sobre los acordes de la armonía implícita.



110

110

Cambio de Factura en el acompañamiento

F#7

p 3 3 3 3

Music score excerpt for page 110. The top staff shows a treble clef, a key signature of two sharps, and a dynamic *mf*. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic *p*. A box labeled "Cambio de Factura en el acompañamiento" with an orange arrow points to the harmonic progression from *F#7* to *E*. Another orange arrow points to the dynamic *p* in the bass staff.

Ilustración 44: Variante en el acompañamiento re exposición del tema C

115

115

D#7 G#m B6 E

119

Bm C#7

Contra melodía de violonchelos (Arpegios ascendentes)

Music score excerpt for pages 115 and 119. The top staff (page 115) shows a treble clef, a key signature of one sharp, and dynamics *mf* and *f*. The bottom staff (page 115) shows a bass clef, a key signature of one sharp, and dynamics *mf* and *f*. The top staff (page 119) shows a treble clef, a key signature of one sharp, and dynamics *f* and *p*. The bottom staff (page 119) shows a bass clef, a key signature of one sharp, and dynamics *f* and *p*. A box labeled "Contra melodía de violonchelos (Arpegios ascendentes)" with an orange arrow points to the bass staff on page 115, which is circled in blue. Another orange arrow points to the bass staff on page 119, which is also circled in blue.

Ilustración 45: Variante de los violonchelos en la re exposición del tema C



A continuación desde el compás 117 comienza una secuencia descendente de 4 compases, esta secuencia se repite tres veces y utilizan en su mayoría blancas con una anacrusa de tres negras al inicio de cada secuencia.



Ilustración 46: Primera secuencia



Ilustración 47: Segunda secuencia

Esta sección desde el compás 117 hasta el 127 tiene un carácter de descanso en la melodía debido al uso de figuraciones de larga duración que utiliza el compositor y a las secuencias que cada vez van descendiendo en el registro del instrumento con lo que se logra una sensación de descanso o de final de la frase y también una relajación de la tensión armónica.

La tercera secuencia es diferente ya que consta solo de tres compases y utiliza dos redondas antecedidas por las tres negras de anacrusa.



Ilustración 48: Tercera secuencia

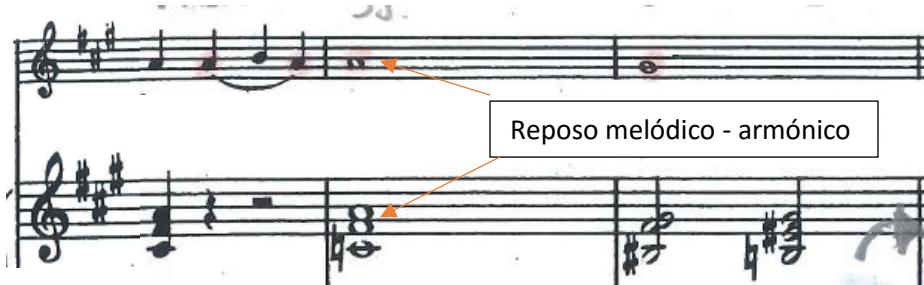
Desde el compás 121 el acompañamiento orquestal realiza una respuesta de carácter rítmico a la melodía principal. Esta respuesta está formada por acordes en bloque a cargo de la cuerda y la armonía implícita son un juego entre los grados armónicos principales* de la tonalidad de Fa sostenido menor mismos que resuelven al acorde de sexto grato con séptima dominante en el compás 126 que es en donde la cuerda se mantiene en la figuración de redondas al igual que la melodía.

121

F#m G#m7 B A C#7 F#m Bm B#°

Respuesta en bloques armónicos

Ilustración 49: Acompañamiento armónico a partir de la segunda secuencia



En el compás 127 la armonía que el compositor utiliza es G#7 y C#7, en donde G#7 es el quinto grado de C#7 y a su vez C#7 es el quinto de Fa # menor. Normalmente el primer acorde debería ser Sol sostenido menor con quinta disminuida (G#m7b5) si es que nos basamos en la escala de la tonalidad original, pero para crear mayor interés y tensión al final de esta frase el compositor utiliza un recurso llamado el sustituto tritonal, basándose en el acorde anterior (c.126) que es Re séptima dominante (D7) ya que estos dos acordes poseen notas comunes que son la tercera y la séptima (notas que definen la cualidad de un acorde).



D7 = D - F# - A - C

G#7 = G# - B# - D# - F#

D7 (F# - C) = G# (B# (C) - F#)



Luego de estos dos compases (126-127) en donde el compositor logra un descanso melódico y crea una sensación de final viene la siguiente sección la cual irrumpie a todo ese ambiente calmo pero muy intenso armónicamente hablando.

Para entrar en esta siguiente sección es importante que el solista escuche la contra melodía que ejecuta el fagot misma que está construida sobre arpegios, especialmente importante es el compás 127 en donde a partir del tercer tiempo son ejecutadas tres corcheas con un *ritardando* que son las que conectan con la siguiente frase.



Ilustración 50: Enlace hacia la parte final del primer movimiento

Esta frase final presenta un reto para el solista desde el punto de vista técnico, ya que como recurso se hace uso de dobles cuerdas y extensiones creando intervalos combinados de tercera menor con quinta justa y de tercera menor con sexta menor, además del incremento de la velocidad en el tiempo, la dinámica *forte* y la precisión rítmica con la que se debe ejecutar este pasaje.

Estos patrones de dobles cuerdas empiezan en el compás 128 sobre el acorde de Fa sostenido menor. En el siguiente compás 129 utiliza el



mismo patrón pero un tono arriba es decir Sol sostenido menor, hacia el compás 130 nuevamente sube un tono a La menor, aunque en el compás 131 se mantiene sobre el mismo acorde cambiando su modalidad a acorde mayor y el patrón de dobles cuerdas que se utiliza esta vez es con la combinación de intervalos de tercera mayor y quinta aumentada y tercera mayor con sexta mayor.

The illustration shows two sections of a musical score. The top section, labeled '128', shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It features a pattern of eighth-note pairs. Two boxes with arrows point to specific notes: one labeled 'Fa # menor (F#m)' points to a note in the first measure, and another labeled 'Sol # menor (G#m)' points to a note in the second measure. Below these, two boxes labeled 'Intervalo 3°m y 5°J' and 'Intervalo 3°m y 6°m' point to the intervals between notes in the pattern. The bottom section shows a similar treble clef staff with a key signature of one sharp (A). It features a pattern of sixteenth-note pairs. Two boxes with arrows point to specific notes: one labeled 'La menor (Am)' points to a note in the first measure, and another labeled 'La Aumentado (A+5)' points to a note in the second measure. Below these, two boxes labeled 'Intervalo 3°M y +5' and 'Intervalo 3°M y 6°M' point to the intervals between notes in the pattern.

Ilustración 51: Sección dobles cuerdas

Luego de esta semifrase de 4 compases se viene la siguiente sección de 4 compases más (c.132) para completar la frase de 8 compases.

Esta sección utiliza un arpegio descendente de Si menor con la utilización de acercamientos cromáticos hacia las notas principales del acorde durante dos compases para luego resolver hacia la nota Mi sostenido (c.134) que es la sensible de la escala de Fa sostenido menor.



132

The image shows a musical score for a soloist and orchestra. The soloist's part is in the upper staff, and the orchestra's part is in the lower staff. Measure 132 begins with a descending arpeggio from the 7th degree of the scale (Fa sharp minor) down to the 1st degree (Fa sharp). The arpeggio consists of eighth-note chords. The 7th degree is highlighted with a red box. The score then transitions to a section with double basses, indicated by the text 'sección de las dobles cuerdas'.

Arreglo descendente de Si menor con acercamientos cromáticos

7º grado (sensible de la escala de fa # menor)

Ilustración 52: Primer arreglo descendente luego de la sección de las dobles cuerdas

Luego de la resolución hacia la sensible de la escala de Fa sostenido menor (c.134) se produce un salto hacia la sexta menor de la escala (Re natural), esta nota se mantiene por un tiempo, en el cual la parte del acompañamiento ejecuta un arpegio ascendente con las maderas sobre el acorde de Sol sostenido disminuido a manera de respuesta hacia el solista y luego en el tercer tiempo el solista resuelve con patrones de cuartas descendentes hacia la nota Mi sostenido nueva mente y a su vez produce un salto hacia la quinta de la escala que es Do sostenido, nota que se mantiene y en donde ocurre lo mismo que el compás anterior con la respuesta de la orquesta a cargo de las cuerdas y la resolución del solista hacia la siguiente sección, todo esto sobre el acorde de Do sostenido séptima dominante (V grado de Fa sostenido menor).



134

The musical score shows a section of an orchestra accompaniment. The top staff is in treble clef and has a key signature of two sharps. The bottom staff is in bass clef and has a key signature of one sharp. The score is marked '134'. Several annotations are present: a box labeled '6º menor de la escala' with an arrow pointing to a note in the treble clef staff; a box labeled 'Patrones 4 notas' with an arrow pointing to a group of four notes; a box labeled 'V grado dominante' with an arrow pointing to a note in the treble clef staff; a box labeled 'Respuesta de maderas' with an arrow pointing to a green-highlighted section of the treble clef staff; and a box labeled 'Respuesta de cuerdas' with an arrow pointing to a green-highlighted section of the bass clef staff. The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

Ilustración 53: Pregunta y respuesta del acompañamiento orquestal

Durante toda esta sección el acompañamiento que está a cargo de las cuerdas utiliza una factura homofónica definiendo la armonía implícita y lo más importante apoyando la figuración rítmica del solista con la ejecución de dos corcheas en el primer y tercer tiempos la cuales cumplen el deber de definir muy bien el pulso ayudando de este modo a mantener el ritmo de las semicorcheas que viene ejecutando el solista.

128

The musical score shows a section for double bass. The score is marked '128'. Three boxes at the top indicate harmonic changes: 'G#m', 'Am', and 'A+5'. The double bass part consists of six measures of music, with each measure containing a bass clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

Ilustración 54: Acompañamiento en la sección de las dobles cuerdas



La siguiente sección a partir del compás 136 repite la misma secuencia de la anterior que empieza en el compás 128, pero esta vez con un cambio en la articulación de las semicorcheas, ya que en la sección anterior se las habían ejecutado cada grupo de cuatro semicorcheas como dos notas ligadas y dos notas sueltas y staccato, esta ocasión cada grupo de cuatro semicorcheas se las ejecutan sueltas y en staccato.

136 Cambio de articulación

Ilustración 55: Segunda sección de las dobles cuerdas

La armonía implícita y el acompañamiento son exactamente iguales que en la sección anterior pero sale a la luz una duda en cuanto a un error ya sea de edición o de escritura por parte del compositor.

En el compás 140 la armonía implícita en el acompañamiento es Si menor pero la parte solista ejecuta un arpegio descendente con acercamientos cromáticos de Fa sostenido menor y también el cambio clave de fa en el compás 141 en donde no existe indicación alguna sino hasta el tercer tiempo del compás 142 en donde está escrito un cambio hacia la clave de Do.



140

Arpegio desc. de Fa # menor

Bm

F#m

Cambio a clave de Fa

The musical score shows a section starting at measure 140. The top staff is in B major (Bm) and the bottom staff is in F# major (F#m). A box labeled 'Arpegio desc. de Fa # menor' with a red arrow points to a descending arpeggio in the top staff. Another red arrow points to the key signature change in the bottom staff, labeled 'Cambio a clave de Fa'.

Ilustración 56: Arpegio descendente en la segunda sección de las dobles cuerdas

A partir del compás 142 en adelante ocurre lo mismo que en la parte final de la sección anterior, un diálogo entre el solista y la orquesta en el cual el solista ejecuta un arpegio ascendente de Fa sostenido menor y de igual manera la respuesta a cargo de las cuerdas y las maderas, posteriormente utilizan el mismo arpegio ascendente a modo de imitación.

142

F#m

Cuerdas

Maderas

The musical score shows a section starting at measure 142. The top staff is in F# major (F#m). The bottom staff shows two groups of notes: 'Cuerdas' (strings) and 'Maderas' (woodwinds). Orange arrows point from labels to specific notes in each group. The 'Cuerdas' group has a dynamic 'f' (fortissimo) and the 'Maderas' group has a dynamic 'p' (pianissimo).

Ilustración 57: Pregunta y respuesta del acompañamiento en la segunda sección de las dobles cuerdas



Por último, en el compás 144 la melodía principal resuelve con la tónica de la tonalidad del concierto (F#) en el registro agudo del instrumento.



Pero la parte acompañante no resuelve al acorde de tónica sino que lo hace en el acorde del sexto grado de la tonalidad en modo dominante (D7), en donde las cuerdas ejecutan una secuencia de arpegios ascendentes en los compases 144 y 145; luego una secuencia descendente en el compás 146 y culmina su progresión en el compás 147 dando paso a las maderas quienes presentan ya el nuevo material que va a ser utilizado en la introducción del segundo movimiento.

Ilustración 58: Final del primer movimiento

El material aquí presentado sigue sobre la armonía del sexto grado de la tonalidad del concierto en donde las maderas ejecutan acordes en bloque con la figuración de negra con punto y corchea a partir del tercer tiempo y con un calderón sobre el acorde del compás 148. Este último compás sirve de conexión con el segundo movimiento porque en el score la palabra **attacca** indica que el siguiente movimiento debe ser ejecutado inmediatamente sin pausa alguna.



Ilustración 59: Enlace hacia el segundo movimiento

147

D7

Maderas

Resolución cuerdas

mf

Conección inmediata al segundo movimiento

attacca

The image shows a musical score excerpt with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in treble clef. Measure 147 starts with a D7 chord. An orange arrow points from the label 'Maderas' to the beginning of the second staff. A blue arrow points from the label 'Resolución cuerdas' to the bass clef staff. The dynamic 'mf' is written above the bass staff. A red circle highlights the word 'attacca' at the end of the third staff, with a red arrow pointing to it from a box labeled 'Conección inmediata al segundo movimiento'.



Segundo Movimiento: Andante ¹⁸

El segundo movimiento de este concierto, además de la indicación **attaca**, está conectado con el primero de una manera armónica, ya que desde el penúltimo compás del primer movimiento ocurre una sucesión de acordes de séptima dominante, hasta el acorde final que funciona como dominante de la nueva tonalidad esta sucesión de acordes están en el siguiente orden: Re 7 (compás 148 del primer movimiento) bloque armónico ejecutado por las maderas, Sol 7 (Compás 1 del segundo movimiento) bloque armónico ejecutado por los vientos metálicos, Si 7(c. 2) y Mi 7 (c.3) el cual resuelve a La mayor (c.4) que es en donde se incorpora la melodía del contrabajo, estableciendo así la nueva tonalidad.

c.148 del primer movimiento

D7

attaca

1 Andante

G7 Andante B7 E7

Metales

f

II

Ilustración 60: Inicio del segundo movimiento enlace armónico

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=86tNB7MJKeo>

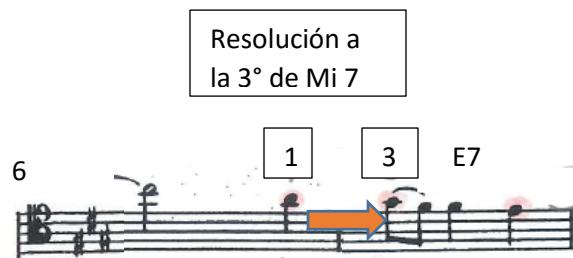


Este movimiento tiene una forma ternaria **ABA**. La parte **A** comienza con una hermosa melodía (c.4) en el estilo de un aria de ópera, debido a que utiliza las notas del acorde de La mayor con algunas notas de paso y, empezando en el quinto grado del acorde en el registro medio del instrumento hasta llegar ascendente a la quinta del mismo acorde en la parte aguda del instrumento y terminando esta semi-frase en la tercera del acorde en el tercer tiempo del quinto compás prolongándose hasta el primero y segundo tiempo del sexto compás:



Ilustración 61: Inicio de la melodía parte A

Como respuesta a esta primera semi-frase en el tercer tiempo del sexto compás la nota La resuelve a la tercera del acorde de Mi Séptima Dominante del compás 7.



La parte acompañante como se puede observar en el compás 4 utiliza una factura homofónica en donde las cuerdas van delimitando cada acorde de la armonía implícita en cada tiempo del compás y luego se mantienen como notas largas durante los compases 6 y 7 cuando descansa la melodía principal, siendo respondida por la trompa imitando el tema principal.



Ilustración 62: Acompañamiento en el inicio de la parte A

Desde el compás 8 se repite la melodía principal, aquí el compositor omite la nota inicial empezando con un silencio de corchea en el primer tiempo y luego la siguiente corchea que es Fa # (sexta mayor del acorde) asciende de la misma manera que la primera vez pero para el compás 9 la melodía sigue ascendiendo en el registro agudo del instrumento utilizando las notas de la armonía que modula a Do sostenido menor en el compás 10, estas son Fa sostenido (tercera menor de Re semidisminuido) en el segundo tiempo del compás 9, luego Sol sostenido (Tónica de Sol sostenido séptima dominante) en el tercer tiempo del mismo compás y resuelve de manera descendente al Mi que es la tercera menor de Do Sostenido menor.

Ilustración 63: Tema A modulación a Do # menor

El acompañamiento mantiene el mismo formato inicial siempre delimitando la armonía implícita aunque esta vez ocurre una imitación de la melodía principal en el compás 10 a cargo de las violas.

La siguiente sección comienza en el compás 11 y está elaborada en base a dos secuencias descendentes de dos compases cada una con imitaciones del acompañamiento luego del primer compás de cada secuencia.

11

Resolución con apoyatura

Resolución con apoyatura

Bm D6 E7

trompas

Imitación del Clarinete

Ilustración 64: Primera secuencia ascendente de la parte A



Como se puede observar en el compás 11 comienza la secuencia con un silencio de corchea y luego 5 corcheas que no son más que las notas del acorde de Si menor (segundo grado de la tonalidad de La mayor) a excepción de la última corchea del tercer tiempo que es una nota de aproximación cromática ascendente, la cual debería resolver a la tónica del acorde del siguiente compás (c.12).

Cabe señalarse que en esta parte el compositor retarda su resolución con el uso de una apoyatura hacia la nota Si (tónica del acorde) y es también en donde ocurre la imitación melódica exacta por parte del oboe, la siguiente secuencia es exactamente igual a la primera pero empezando en el quinto grado del acorde de Re 6 (subdominante) luego resolviendo de la misma manera con una apoyatura hacia Sol sostenido que es el tercer grado del acorde de Mi séptima dominante y la imitación melódica esta vez por parte del clarinete.

A continuación desde el compás 15 empieza otra serie de dos secuencias de dos compases cada una, utilizándose un material melódico ascendente, lo cual ayuda mucho a crear una tensión armónico - melódica dentro de esta primera sección del movimiento.

Resolución con apoyatura

15

E7/D Bm Bm7/A G#m

Imitación de violines

Ilustración 65: Segunda secuencia descendente de la parte A



La figuración rítmica empleada para estas secuencias es la misma que la de la sección anterior, empezando con un silencio de corchea en el primer tiempo del compás sobre el acorde de Mi Séptima dominante y luego ascendiendo a manera de escala para resolver con una apoyatura hacia la tercera del acorde de Si menor en el compás 16 en donde a su vez el acompañamiento utiliza el mismo recurso de imitación melódica ahora a cargo de los violines.

Desde el compás 19 hasta 21 se repite exactamente el mismo material escrito desde el compás 11 al 13. En el 22 la melodía resuelve a la tónica del acorde de la tonalidad principal del movimiento que es La mayor, esta melodía va descendiendo con notas del arpegio hasta llegar al compás 24 en donde la melodía realiza un salto interválico hacia la tercera del acorde de quinto grado (Mi Séptima dominante).

A partir de aquí la melodía va descendiendo cromáticamente hasta llegar a la tónica del acorde de quinto grado en el compás 25 pero esta vez una octava por debajo y en la parte débil del tercer tiempo.

The musical score shows a staff with three measures. Measure 22 starts with an A chord (A4, C5, E5) followed by an A6 (A4, C5, E5, G5) and an E7 (E5, G5, B5, D6). A box labeled 'Salto interválico hacia la 3° de Mi 7' (Interval jump to the 3rd of Mi 7) points to the melodic line. Another box labeled '7° grado de la escala que resuelve a la tónica' (7th degree of the scale that resolves to the tonic) points to the resolution note. A blue arrow points down to the final note of the melody.

Ilustración 66: Final de la parte A

Esta última corchea melódicamente cumple un papel de sensible ya que es el séptimo grado de la escala de La mayor mismo que auditivamente exige una resolución directa hacia la nota fundamental de la escala que es La (c.26).



Se debe resaltar que en el compás 25 la melodía cuenta con un apoyo armónico de las cuerdas siguiendo el cromatismo de la melodía a manera de acordes en bloque.

25

Apoyo armónico de cuerdas siguiendo la línea cromática

En el compás 26 finaliza la parte A y empieza un puente de 6 compases para dar paso a la parte B.

Esta sección inicia con una imitación de los dos primeros compases de la melodía inicial de la parte A, a cargo del clarinete; luego la parte melódica del compás 27 se va desarrollando por secuencias transportando cada compás una tercera por debajo de la secuencia inicial hasta el compás 29 y a partir del compás 30 la secuencia asciende cromáticamente para resolver a la nota Re del compás 31 que es cuando se define la nueva tonalidad.

En este compás es de vital importancia escuchar el motivo melódico que realiza la trompa desde el segundo tiempo con una negra con punto y resolviendo con una corchea hacia la nota re, misma que forma parte del primer compás de la sección B.



26

Melodía principal clarinete

Secuencias descendentes de tercera

A A6 A+5 A7 Dm F7 Bb G7 F#7 F+5 Bb

D Resolución de la trompa

Ilustración 67: Puente para ir a la parte B

A partir del compás 32 comienza la parte B , aquí la melodía solista está construida sobre el arpegio ascendente de Re mayor y la figuración rítmica de semicorcheas las cuales siguen un patrón de 4 notas , además en esta sección el compositor vuelve a hacer uso del recurso de los acercamientos cromáticos hacia las notas principales del acorde esto se puede notar claramente en el tercer tiempo del compás 32, en el segundo tiempo del compás 33 luego en el segundo y tercer tiempo del compás 35 y por último en el compás 36 e inicio del 37.



32

Patrones de 4 notas con acercamientos cromáticos

Arpegio D Mayor

Patrones descendentes forma escalística

Patrones descendentes con acercamientos cromáticos

Ilustración 68: Inicio de la parte B

Desde el segundo tiempo del compás 34 la línea melódica comienza a descender primero en patrones de cuatro notas en forma escalística y desde el siguiente compás (c.35) en forma de arpegio con acercamientos cromáticos hacia las notas del acorde de Mi menor.

En el compás 36 comienza una nueva progresión basada en los patrones y la figuración rítmica del compás 32 pero esta vez sobre la armonía de Mi menor, misma que desciende en el compás 38 sobre arpegio de Fa # séptima dominante con la inclusión de la novena bemol sobre el arpegio.

36

Patrones con acercamientos cromáticos sobre Mi menor

Arpegio descendente de Fa # 7 con novena bemol

Em

Em7

F#7

Ilustración 69: Segunda progresión de la parte B



Este arpegio llega hacia una sección de 3 arpegios ascendentes (c.39) en donde el primero está construido sobre el acorde de Re # sostenido disminuido con una dinámica de piano, en el siguiente compás el mismo arpegio disminuido transportado una tercera menor ascendente, es decir Fa # disminuido y sobre la dinámica *mezzoforte*; por último un arpegio ascendente de Fa # séptima dominante el cual resuelve a la siguiente sección de octavas consecutivas ascendentes cuando se llega al clímax de esta gran frase (c.42).

Al mismo tiempo representa un reto técnico para el ejecutante, primero por la parte de la entonación, porque debido a que las octavas están escritas en el registro agudo del instrumento y al tener que ejecutarlas ascendentemente presenta una dificultad en cuanto a mantener la afinación correcta entre ellas y luego por la dinámica *forte* lo cual requiere de producir un buen sonido con el arco tocando cerca del puente y manteniendo una presión considerable con la mano derecha. Vale manifestarse que todo eso demanda un esfuerzo físico exigente, lo cual complica la ejecución de este fragmento de la frase.

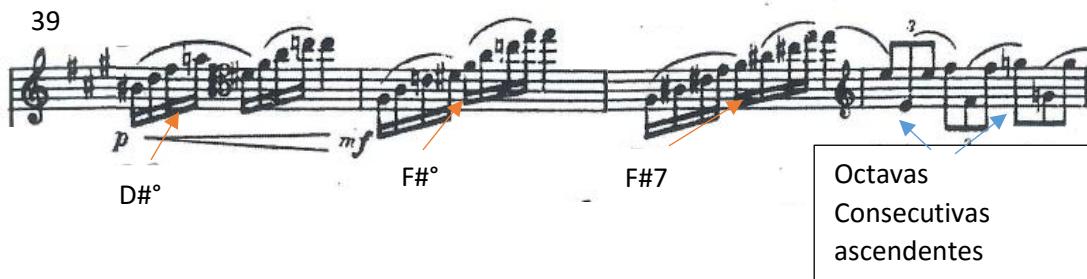


Ilustración 70: Sección de arpegios ascendentes y octavas consecutivas

Desde el compás 43 la línea melódica desciende sobre el arpegio de Mi menor hasta el compás 45 en donde hay un descanso en la frase y un retardando que nos conduce a un pequeño puente de tres compases (c.46) el cual sirve para conectar hacia un segundo tema de la parte B.



43

rit.

46

Apoyatura

Mismo intervalo $\frac{1}{2}$ tono arriba

Em/G

Acercamientos cromáticos hacia las notas del arpegio

C#m7b5

C#7

rit.

pp

mf

Ilustración 71: Puente para el segundo tema de la sección B

El material melódico utilizado en este puente es un arpegio ascendente de Mi menor con aproximaciones cromáticas hacia las notas principales en el compás 46, luego en el compás 47 resuelve hacia la tónica del acorde mediante una apoyatura para luego realizar un salto de tercera menor hacia la nota Sol que es la quinta bemol del acorde de Do sostenido disminuido.

Finalmente, en el compás 48 realiza el mismo salto de tercera menor pero subido un medio tono, es decir desde Mi sostenido hasta Sol sostenido; estas dos notas corresponden al acorde de Do sostenido séptima dominante siendo estas la tercera mayor y la quinta justa respectivamente.

Así mismo al final del compás 48 existe una indicación de *ritardando* en el tiempo lo cual indica el final de toda esta primera sección de la parte B y a continuación en el compás 49 una indicación de *a tempo* lo cual



indica el inicio de la segunda sección de la parte B, normalmente la mayoría de ejecutantes establecen un nuevo tiempo en esta sección, tocando un poco más rápido en el tiempo, con lo cual logran un contraste muy efectivo entre las 2 secciones de la parte B.



Ilustración 72: Final de la 1º sección e inicio de la 2º sección de la parte B

La segunda sección de la parte B es muy lírica y *cantábil* para lo cual se requiere de un amplio vibrato y de un sonido bastante *sostenuto*.

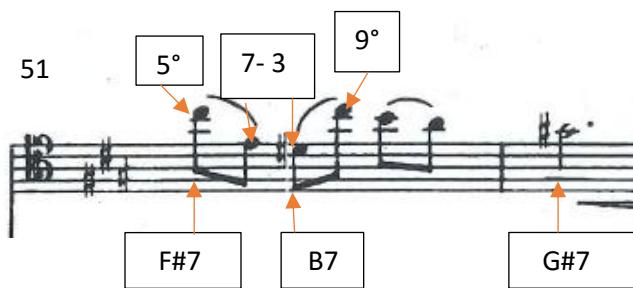
Aquí el compositor hace uso de notas de larga duración como blancas y negras en su mayoría lo cual permite darle un carácter cantábil a la melodía, misma que esta construida sobre la armonía de La mayor en el compás 49, luego desde el compás 50 ocurren una serie de progresiones de acordes de séptima dominante los cuales dirigen la armonía hacia la tonalidad de Do sostenido menor en el compás 53.



The image shows two staves of a musical score for piano. The top staff is measure 49, marked *a tempo*, and the bottom staff is measure 51. Measure 49 features a melodic line with notes labeled A, D7, and C#7b5. Measure 51 features a melodic line with notes labeled F#7, B7, G#7, and C#m. Arrows point from the labels to the corresponding notes in the music.

Ilustración 73: Segunda sección parte B

En el compás 51 la melodía realiza un salto de intervalos muy interesantes armónicamente hablando, en el primer tiempo utiliza dos corcheas empezando en la quinta de Fa # 7 y luego realizando un salto descendente hacia la séptima menor del mismo acorde que es la nota Mí, esta nota resuelve a la nota Re sostenido que es la tercera del siguiente acorde Si 7. La tercera de este acorde a su vez efectúa un salto ascendente hacia la novena del acorde desde donde baja a manera de escala para resolver en la nota Sol sostenido del compás 52.



Desde el compás 53 comienza una secuencia la cual está estructurada de la siguiente manera:

53

Salto desc. de 3°m - 5°J

Asciende en forma de escala.

Apoyatura que resuelve a 3° m

C#m F#7 Bm

Ilustración 74: Parte final de la segunda sección de la parte B

Comienza con un salto descendente desde la tercera menor hacia la quinta justa del acorde de Do sostenido menor, al que lo podemos considerar como acorde de segundo grado de la tonalidad de Si menor que se encuentra en el compás 56. Luego en el compás 55 la melodía asciende a manera de escala con la utilización de un acercamiento cromático hacia la quinta justa del acorde de quinto grado séptima dominante de la tonalidad de Si menor y por último resuelve a dicho acorde mediante una apoyatura que resuelve a la tercera menor del acorde antes mencionado.



La siguiente secuencia se encuentra en el compás 57 y empieza como la secuencia anterior (c.53) con un salto descendente desde la tercera hacia la quinta disminuida del acorde de Si disminuido que es la nota Fa natural pero el compositor hace uso de una enharmonía¹⁹ utilizando la nota Mi sostenido.

Este acorde de Si disminuido que se encuentra en el compás 57 sirve de conexión para resolver hacia el acorde de Si bemol séptima dominante ubicado en el compás 58 mismo que se mantiene por tres compases y la vez cumple la función de sustituto tritonal del acorde de Mi séptima dominante (c.61) que no es nada más que el acorde de quinto grado de la tonalidad inicial del segundo movimiento que es La mayor.

¹⁹ Dos notas con distinto nombre y notación pero que tienen el mismo sonido.

En esta sección del compás 57 al 63 la melodía va delimitando la armonía implícita con la utilización de las tercera y séptima de cada acorde (notas que definen muy bien la calidad de un acorde ya sea este mayor o menor) hasta resolver a la nota fundamental (La) en el registro grave del instrumento sobre el acorde de La mayor que es la tonalidad inicial y es aquí donde finaliza la parte B.

A partir del compás 66 comienza un puente de 4 compases que sirven para unir el final de la parte B con lo que será la reexposición del tema A en el compás 70. En este puente a partir del compás 65 los violonchelos realizan el tema principal hasta el compás 66 y la mitad



del compás 67, a partir de la segunda corchea del segundo tiempo sigue bajando la melodía de manera cromática desde la nota Do natural hasta llegar a la nota La que se encuentra en el primer tiempo del compás 69 y desde donde asciende con la figuración de tres negras utilizando una nota de acercamiento cromático en el tercer tiempo del compás 69 que es la nota Si sostenido la cual resuelve a la nota Do sostenido (tercera de La mayor) en el compás 70.

En el compás 70 está la re-exposición del tema A, con una variante esta vez en el acompañamiento, el cual en lugar de resaltar solamente los tiempos fuertes definiendo la armonía de cada compás, lo hace cambiando la textura a modo de arpegios, pero bajo la misma secuencia armónica.

70

m.d.

Cambio de textura en el acompañamiento

En la parte final del movimiento, desde el compás 91 tenemos una pequeña Coda, misma que está escrita en el registro agudo del instrumento, pero comúnmente la mayoría de intérpretes actuales lo ejecutan utilizando los armónicos naturales del instrumento lo cual suena una octava más aguda de lo que está escrito, este recurso técnico produce un color y timbre nuevos y resulta muy eficaz como contraste a todo el material antes expuesto.



93



Parte escrita en la octava aguda del instrumento pero se la ejecuta con la utilización de los armónicos naturales

Tercer Movimiento: Allegro²⁰

Este movimiento tiene una forma ternaria A-B-C muy similar al primer movimiento, excepto por la adición de una coda como parte final del concierto.

La introducción del movimiento desde el compás 1 es exactamente igual a la del primer movimiento, incluidos los recitativos del contrabajo hasta la exposición del tema A, el cual ocurre desde el compás 20 hasta el 44. De esta manera se puede notar que el compositor está recordando algo ya ocurrido anteriormente, a lo cual se lo puede definir como re-exposición del tema original de todo el concierto.

La segunda parte de este movimiento la encontramos desde el compás 45, en donde el compositor utiliza los cuatro primeros compases exactamente igual a los de la parte B del primer movimiento.

Ilustración 75: Inicio de la parte B

A partir del compás 49 el compositor hace uso de un material nuevo basado en tres secuencias modulantes de dos compases cada una, las cuales están estructuradas de la siguiente manera: realiza un salto de octava descendente en el primer tiempo con la figuración rítmica de corchea con punto y semicorchea y luego asciende a manera de escala desde la mitad del segundo tiempo y en el siguiente compás sigue

²⁰ https://www.youtube.com/watch?v=EV2pu_XMpLo



ascendiendo a manera de escala pero con un recurso rítmico que es la sincopa.

Esta primera secuencia de los compases 49 y 50 están construidos sobre el acorde de Re séptima dominante en donde hay que poner especial atención a las notas alteradas segúne l acorde implícito, por ejemplo la nota sol becuadro en el compás 49 y la nota Do becuadro (séptima menor del acorde dominante) en el compás 50.

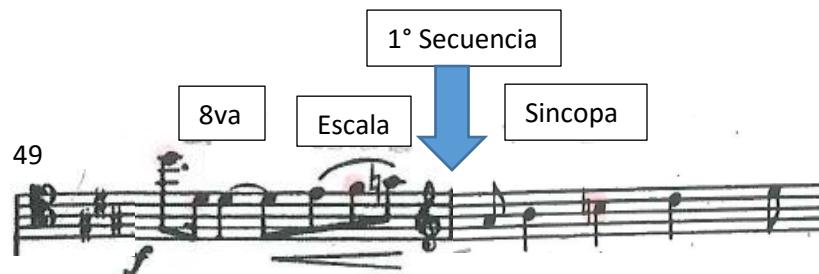
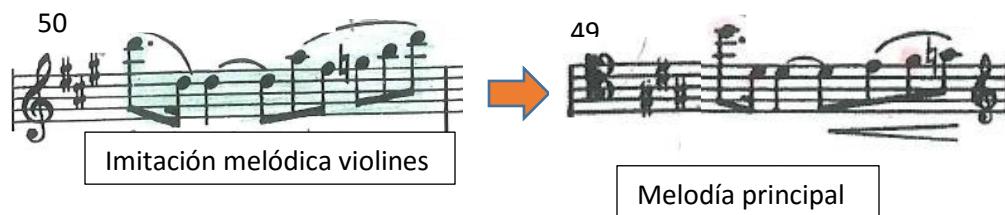


Ilustración 76: Desarrollo Parte B: 1º Secuencia

La parte acompañante en el compás realiza una imitación del primer compás de la secuencia (c.49) a cargo de los violines.



A continuación tenemos la segunda secuencia en los compases 51 y 52, pero transportada un tono por arriba de la primera secuencia y sobre el acorde de Mi séptima dominante y con la imitación de la secuencia a cargo de los violines en el compás 52.



51

2° Secuencia

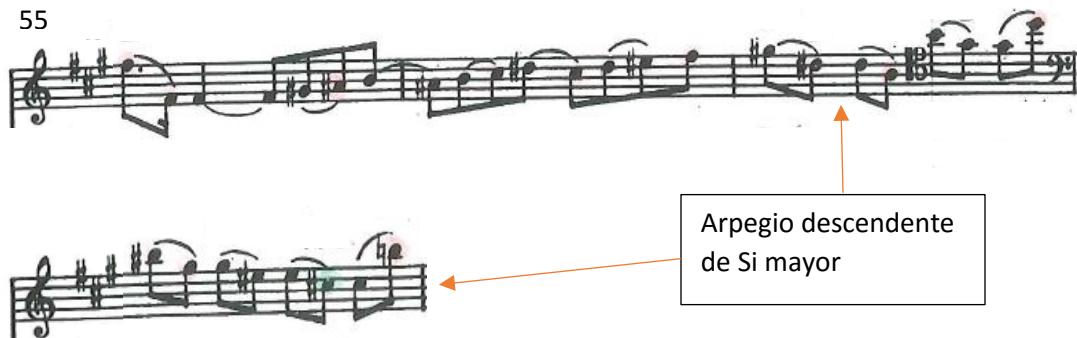
E7/D

Am

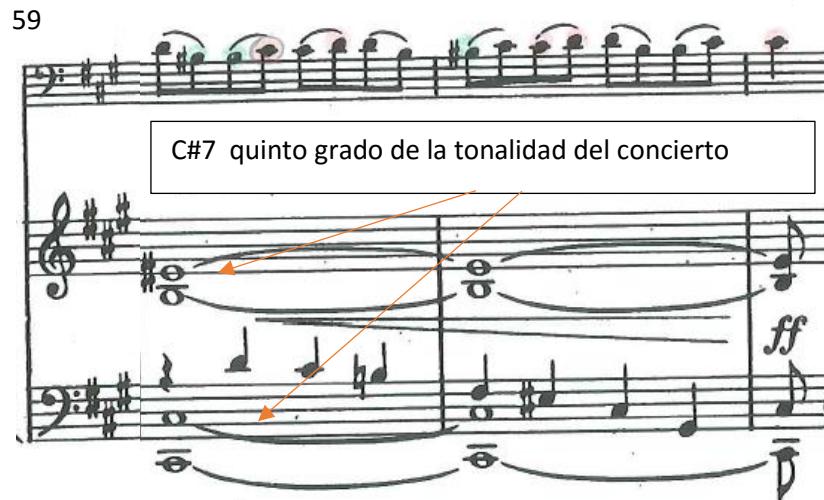
Imitación

Ilustración 77: Desarrollo parte B: 2° Secuencia

La tercera secuencia comprende los compases 52 y 54 y está nuevamente transportada un tono por arriba de la secuencia anterior sobre el acorde de Fa sostenido séptima dominante. Esta misma secuencia la vuelve a repetir en los compases 55 y 56 y a su vez resuelve sobre un arpegio descendente de Si mayor en los compases 57 y 58.

*Ilustración 78: Desarrollo parte B: 3º Secuencia*

Esta sección del arpegio resuelve a la nota Re natural en el compás 59 que es una aproximación cromática hacia la nota Do sostenido y la nota Si sostenido que también es una aproximación cromática hacia la misma nota. Estas dos notas cromáticas encierran a la nota fundamental Do sostenido que a su vez es la tónica del acorde de Do sostenido séptima dominante es decir el quinto grado de la tonalidad original del concierto.

*Ilustración 79: Final de la parte B*



En cuanto a la dinámica se puede realizar un *crescendo progresivo* el cual debe conducir hacia el Do sostenido del compás 61:



A partir del compás 61 la orquesta presenta un tema como puente para ir a la parte C por parte de las cuerdas creado a partir de una ampliación del motivo con el cual inicia el concierto.



Ilustración 80: Puente para ir a la parte C

Luego en el compás 65 empieza la parte C en donde entra el contrabajo con un nuevo material, que no es más que la ampliación de una célula motívica que se encuentra en el compás 11 del segundo movimiento, pero sobre el acorde de Fa sostenido menor:



C.65 Tercer Movimiento

c.11 Segundo Movimiento

Motivo ampliado

Ilustración 81: Inicio parte C

Es importante reconocer de donde provienen cada uno de los pasajes al momento de la interpretación, ya que será de gran ayuda para encontrar un sentido musical a cada frase.

En la anacrusa del compás 68 se repite el mismo motivo del compás 65 pero un tono por debajo y sobre el acorde de La mayor.

65

68

Motivo anterior un tono por debajo

Desde el compás 70 al 73 el contrabajo solista realiza una línea melódica descendente con la figuración de negras. Esta línea melódica va delimitando los acordes implícitos en esta sección y además el compositor utiliza el recurso de las aproximaciones cromáticas que se presentan siempre en el inicio del cada compás en el primer tiempo.



Tenemos por ejemplo: en el compás 70 la nota Si sostenido que es la aproximación cromática la cual resuelve a Do sostenido que a su vez es la tercera del acorde de La mayor:

70

A6

Bm

cresc.

En el compás 71 la nota Mi sostenido, aproximación cromática que resuelve a Fa sostenido, la tónica del acorde de Fa sostenido menor:

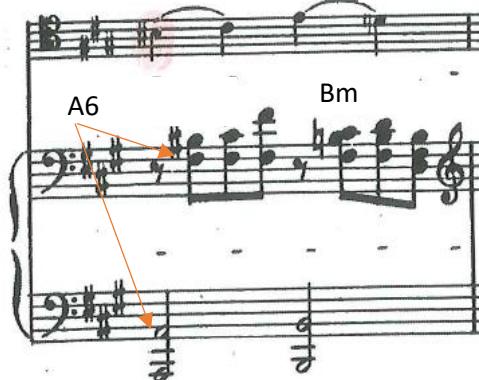
71

F#m6 / C#

Bm

Y por último en el compás 72 nuevamente la nota Si sostenido como aproximación cromática que resuelve a Do sostenido, la tercera del acorde de La mayor.

72



A partir de la anacrusa del compás 74 la melodía presenta una nueva idea temática construida con el tercer grado menor seguida de una nota de paso que nos conduce a la tónica del acorde de Fa sostenido menor para luego resolver a la sexta menor del acorde de Si menor en el compás 75.

74

3°m

1°

6m

F#m Bm

This image shows a musical score for a piano. The left hand is playing an F#m chord (F#-A-C#) and the right hand is playing a Bm chord (B-D-G). The score includes annotations: '3°m' with an orange arrow pointing to the first note of the right-hand Bm chord, '1°' with an orange arrow pointing to the third note of the right-hand Bm chord, and '6m' with an orange arrow pointing to the fifth note of the right-hand Bm chord. The page number '74' is at the top left, and the key signature 'F#m' and 'Bm' are centered below the staves.

Ilustración 82: Nueva idea temática en la parte C

Luego en la anacrusa del compás 76 se presenta esta misma idea pero transportada una cuarta ascendente empezando desde la séptima menor seguida de una nota de paso que nos conduce a la quinta del acorde de Mi menor para resolver a la séptima disminuida del acorde de Re sostenido disminuido.



76

7º dis

Em

D#°

mp

En la anacrusa del compás 78 el compositor continúa empleando la misma idea temática anterior, aunque esta vez con un carácter modulatorio con la utilización de notas de aproximación cromática sobre las notas principales del acorde de Do sostenido séptima dominante.

78

Acercamientos cromáticos

G#7b5

C#7

pp



Como se puede observar en el primer tiempo del compás 78 en donde la nota Fa sostenido resuelve al Mi sostenido (3º mayor de Do # 7) del segundo tiempo, luego en el inicio de compás 79 la nota de aproximación cromática que resuelve a Sol sostenido (5º justa del acorde Do # 7), en el compás 80 nuevamente una resolución hacia la tercera mayor y por último en el compás 81 resuelve hacia la nota Sol sostenido en el primer tiempo y realiza un salto intervalico de quinta justa descendente hacia la nota fundamental del acorde de Do sostenido séptima dominante.

En el compás 82 el compositor hace uso de un motivo melódico antes utilizado en el compás 17 del segundo movimiento pero utilizando la técnica de ampliación del tema.



The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '82' and the bottom staff is labeled 'c.17 II Mov.'. A blue arrow points from the label 'c.17 II Mov.' down to the bottom staff. The notation consists of sixteenth-note patterns on a treble clef staff.

Ilustración 83: Motivo melódico del segundo movimiento ampliado

Este motivo lo desarrolla en el compás 84 subiéndolo un tono para luego resolver en la nota La del compás 87 en donde la línea melódica desciende en forma de arpegio hasta el compás 88 en donde se mantiene la nota La encerrada por las notas de paso Si y Sol sostenido sobre el acorde de Re séptima dominante (Acorde de 6º grado de la tonalidad).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled '84' and the middle staff is labeled 'F#m'. The bottom staff is labeled 'C#/G#'. The notation includes various note heads and rests, with dynamics like 'f' (fortissimo) indicated. The harmonic progression is marked with Roman numerals: I, V, IV, V, I.



87

Arpegio Descendente

c.88

Nota principal del acorde

D7

D \sharp ^o

Acorde de Sexto grado de la tonalidad

Finalmente, desciende sobre el arpegio de Fa sostenido menor en el compás 89 para llegar a una sección muy similar a la de los compases 126 y 127 del primer movimiento en donde se mantienen dos notas redondas y un regulador de diminuendo creando así la sensación de relajación o culminación de toda esta frase para dar paso a la siguiente parte.

89

Arpegio desc. F \sharp m

c.126 I Mov.

Ilustración 84; Enlace para la segunda sección de la parte C



A continuación en el compás 92 se presenta un pasaje de semicorcheas, el cual contiene una complejidad tanto para la mano izquierda como para la derecha. Radicando el problema en la mano izquierda en la velocidad con la cual se debe tocar, requiriéndose mucha agilidad y precisión, a más de digitar bien cada una de las notas, en donde la clave es una distribución adecuada del arco para producir un sonido de buena calidad.



Ilustración 85: Segunda sección parte C

Esta sección es muy similar en cuanto al carácter a la de las semicorcheas del compás 128 del primer movimiento.

Illustration 86 is a comparative musical score. It features two staves side-by-side. The left staff is labeled 'c.92 III Mov.' and the right staff is labeled 'c.128 I Mov.'. Both staves are in 4/4 time and F# major (indicated by a key signature of one sharp). The first measure of each staff shows a sixteenth-note pattern. The second measure shows eighth-note pairs. A large blue arrow points from the left staff to the right staff, indicating a comparison between the two measures. The dynamic 'mf' (mezzo-forte) is marked on both staves.

Ilustración 86: Comparativa 2º sección parte C -III Mov. - 2º sección Parte C- I Mov.



La parte acompañante desde el compás 92 hasta el 96 es exactamente igual que a la del primer movimiento y la rítmica de la melodía también, sin embargo en esta ocasión el compositor ya no hace uso del recurso de las dobles cuerdas, en su lugar utiliza patrones ascendentes y descendentes de la escala de Fa sostenido menor melódica combinando con algunos fragmentos de aproximaciones cromáticas hacia las notas principales del acorde (c. 94) y arpegios (c.98).

The image shows two fragments of a musical score. The top fragment, labeled '94', shows a melodic line with several eighth notes. Two specific notes are highlighted with orange arrows and labeled 'Aprox. cromáticas' (approximate chromatics). Another note is labeled 'Arpegio' (arpeggio). The bottom fragment, labeled '98', shows a series of eighth notes connected by horizontal lines, labeled 'Arpegio Ascendente' (ascending arpeggio). The key signature for both fragments is C#7.

A continuación en el compás 105 sucede una conversación entre el solista y la orquesta, basado en una rítmica de semicorcheas, el reto aquí radica en hacer que la secuencia suene como una sola línea, de manera que las semicorcheas suenen lo más conectado posible, al mismo tiempo que se debe alcanzar un *crescendo* progresivo hasta llegar al final del pasaje en una dinámica de fortísimo.



105

Conversación entre solista y orquesta

rit. molto

fff rit. molto

Gran crescendo

Ilustración 87: Ilustración 88: Conversación entre solista y Orquesta seunda sección de parte C

En esta sección (c.105-107) el material melódico y acompañante esta construido sobre el quinto grado de la tonalidad original del concierto (Fa # m) es decir esobre el acorde de Do sostenido séptima dominante pero en el compás 108 este acorde resuelve a la tonalidad de Fa sostenido Mayor que es en donde empieza la sección de la Coda.

c.107

Acorde V° 7

Resolución a Fa# mayor

Inicio de la Coda (c.108)

ff C#7 fff rit. molto F# a tem

Ilustración 88: Enlace hacia la coda



En la sección de la coda el compositor utiliza el material melódico del segundo movimiento, , esta vez reafirmando la tonalidad original del concierto pero en modo mayor (Fa # mayor). Lo más importante aquí es mantener la potencia del sonido con la cual se venía tocando, proyectando un sonido de buena calidad y gran volumen, la dificultad radica realmente en el cansancio físico del intérprete, para lo cual es necesario que la energía se la venga dosificando desde mucho antes

The diagram illustrates a musical comparison. At the top, a short musical phrase is shown with the instruction *a tempo*. Below it, a larger musical score is divided into two sections. The top section is labeled 'c.108 – III Mov.' and 'Tema en Fa # mayor'. The bottom section is labeled 'c.4 - II Mov.' and 'Tema en La mayor'. A large blue arrow points downwards from the top section to the bottom section, indicating a comparison between the two. In the score, specific melodic lines are highlighted with orange arrows and pink circles, showing the thematic connection between the two movements.

Ilustración 89: Comparativa tema de la coda con el tema principal del 2º Movimiento



Los cuatro primeros compases de la coda (c.108) están en Fa # mayor, pero a partir del compás 111 hasta el 115 la misma melodía se vuelve a repetir en modo menor (F#m)

111

6º menor

c.112

F#m

Armonía acompañante en modalidad menor

Desde el compás 116 hasta el 118 la línea melódica va delimitando los acordes de la armonía acompañante. Estos acordes son Re mayor 6 y Sol sostenido séptima dominante con quinta bemol, estos acordes son propios de la tonalidad de Fa sostenido mayor que es el modo en el cual se venía desarrollando la melodía desde el compás 112.



116

Acordes de la tonalidad de Fa # m

D6

G#7b5

Esta línea melódica resuelve hacia la nota Do sostenido en el compás 119 en donde la armonía vuelve al modo mayor (F# Mayor).

119

oresc.

F#/C#

oresc.

Armonía en modalidad mayor

A partir de este compás (119) la nota Do sostenido va ascendiendo cromáticamente hasta el compás 122 creando de esta manera un ambiente de tensión armónica mismo que conduce hacia una apoyatura que resuelve a la nota fundamental Fa sostenido de la tonalidad Fa # Mayor. Ésta es la nota final del concierto la cual se



mantiene por un compás y medio hasta el tercer tiempo del compás 124 y como nota final se la debe ejecutar con un gran sonido y un amplio vibrato , lo cual requiere de una resistencia física considerable debido a a la gran frase que se venía ejecutando desde el compás 92.

119

Apoyatura

123

Ilustración 90: Parte final del concierto

El concierto concluye con la imitación del tema a cargo de los violines y trompetas en los compases 123 - 124 , en seguida con la respuesta a éste por parte de la sección grave de la orquesta; todo este segmento esta acompañado por una factura de tresillos por el resto de la orquesta.

Ilustración 91: Acompañamiento en la parte final del concierto



123

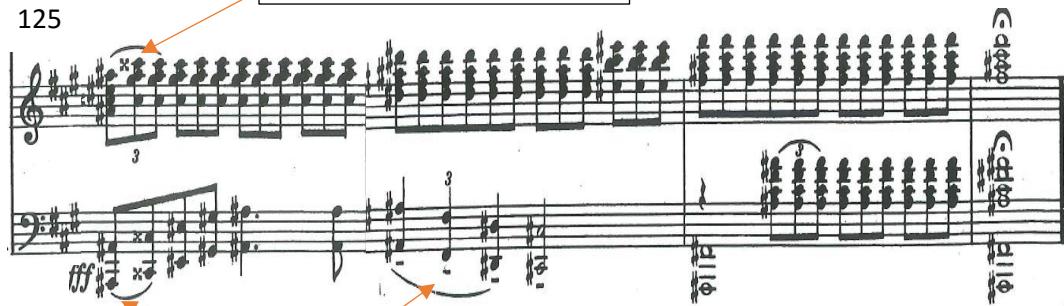
Tema Violines y trompetas



125

Acompañamiento tresillos

Tema en la sección grave





CONCLUSIONES

- Como resultado del trabajo realizado mediante el análisis del concierto para contrabajo y orquesta en Fa sostenido menor de Sergei Koussevitzky, se ha logrado un acercamiento musical hacia la citada obra, enriqueciendo los criterios técnicos, musicales y estéticos, considerando que todos estos elementos favorecen la ejecución e interpretación de la obra seleccionada.

RECOMENDACIONES

-Por medio de la presente investigación se realiza la propuesta a los músicos, para que realicen análisis de este tipo en sus obras de estudio , es necesario tener un conocimiento vasto de todos los elementos tanto armónicos, compositivos, orquestales, etc.. ya que dependiendo de como esten estructurados todos estos elementos se puede tener un criterio mas amplio para la interpretación como solistas. Además se los incentiva a permanecer siempre motivados por la exploración de las potencialidades técnicas- musicales de este instrumento maravilloso y de analizar las obras de una forma sistemática para obtener un amplio repertorio.



Bibliografía

- Applebaum, S., Zilberquit, M., & Roth, H. (s.f.). Ready For a Revolution. Bassist(13), 55-59.
- AYOTE, B. M. (2004). Heinrich Schenker, a guide to research. Nueva York: Routledge.
- Casa.wordpress.com, A. e. (16 de Febrero de 2013). Ancha es mi Casa.wordpress.com.
Recuperado el Noviembre de 2015, de
<https://anchaesmicasa.wordpress.com/2013/02/16/rossini-seis-sonatas-a-cuatro-dos-la-uno-y-la-tres-la-cinco-y-las-otras-tambien-en-una-carpeta-con-todas/>
- Cook, N. (s.f.). ¿Que nos dice el análisis musical? Quodlibet, 13.
- Copyright © 2008-2016 - <http://Definicion.de>. (2008-2016). definicion.de. Recuperado el domingo de abril de 2016, de <http://definicion.de/sintaxis/>
- D.Sinclair, I. (s.f.). http://www.aulacb.es/wp-content/uploads/2015/04/cb-solistas_Viena.pdf.
Recuperado el Octubre de 2015, de http://www.aulacb.es/wp-content/uploads/2015/04/cb-solistas_Viena.pdf
- de Benito, L. Á., & Artaza Fano, J. (2004). Guia práctica del análisis musical. Barcelona - España, España: Master Ediciones.
- Hardvard, D. d. (2014). Diccionario de Harvard.
<http://www.cpraviles.com/>. (2016). <http://www.cpraviles.com/>. Recuperado el Domingo de Abril de 2016, de <http://www.cpraviles.com/>
- Larousse, D. (2014). Diccionario Larousse.
- Lorié, A. (s.f.). Segei Koussevitzky and his epoch (S-W. Pring ed.).
- Morton, J. (s.f.). Aula Virtual de Contrabajo. Obtenido de <http://www.xente.mundo-r.com/aulacb/articulos/concertohaydn.html>
- Peñaranda Melo, F. L. (2004). El Contrabajo en Las Diferentes Épocas de la Música Clásica y el Jazz . Bucaramanga.
- Sankey, S. (1993). The Concerto Of Koussevitzky. The International Society of Bassists, XVIII No.3, 40-63.
- Smith, M. (1947). Koussevitzky. New York: Manville Broadland, inc..New York.



Anexos