



**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 mí 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> (Hardvard, 2014)

<sup>2</sup> (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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

## **PALABRAS CLAVE**

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

---

<sup>3</sup> ( de Benito & Artaza Fano, 2004, págs. 6-7)

<sup>4</sup> (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
Análisis 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 3° 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: 1° Secuencia de la parte B.....	40
Ilustración 15: 2° Secuencia parte B.....	41
Ilustración 16: 3° 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 2° parte tema B.....	45
Ilustración 21: continuación de los tresillos.....	47
Ilustración 22: acompañamiento en el desarrollo de la parte B.....	48
Ilustración 23: 2° parte del desarrollo.....	49
Ilustración 24: Secuencia de acordes disminuidos.....	50
Ilustración 25: Acompañamiento 2° parte de desarrollo .....	51
Ilustración 26: Modulación y cromatismo .....	52
Ilustración 27: Dinámica en la 2° 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 arpeggio 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: Arpeggio 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 arpeggios 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° Ssecuencia .....	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° seccion 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 sí 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 motivico** se hace partiendo desde la comprensión de una idea como elemento morfológico, que en diferentes formas de construcción origina diversos tipos de sintaxis.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> 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 motivica 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 sucede<sup>6</sup>.

Otro método muy utilizado es también el **Análisis 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 contruye 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)

<sup>6</sup> ( 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 periodos 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.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> (Peñaranda Melo, 2004)





## 1.2. BREVE RESEÑA SOBRE LOS COMPOSITORES E INTÉRPRETES 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”.<sup>8</sup>

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 interpretes utilizaban la afinación vienesa: la-fa#-re-la.<sup>9</sup>

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.

---

<sup>8</sup> (D.Sinclair, s.f.)

<sup>9</sup> ( 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 influyó a que en el futuro Gioachino Rossini compusiera el “dueto para violonchelo y contrabajo en D mayor”<sup>10</sup>.

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 Bufo de Venecia.

Él tocaba un contrabajo de tres cuerdas afinadas en cuartas y su labor fue demostrar el potencial del instrumento, sobretodo su dimensión cantáble. 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 Bottesini, quien poseía un contrabajo de tres cuerdas afinadas un tono arriba (afinación solista). Con la adquisición de su contrabajo de Carlo Giuseppe 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 Bottesini 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 más<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> (Casa.wordpress.com, 2013)

<sup>11</sup> (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 secular<sup>12</sup> 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 reino 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)

---

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> (Applebaum, Zilberquit, & Roth, págs. 55-59)



## 1.4. SERGEI KOUSSEVITZKY

### Biografía

Sergei Koussevitzky nació en Vyshny – Volochek (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 Koussevitzky a lograr rápidos progresos. Hacia los 14 años el joven prodigio 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 entretener 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 Rehinold 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.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> (Lorié, págs. 8-25)



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

### **Breve reseña historica**

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 pobremente 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.

Él 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 edición<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> (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 la obertura 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: Allegro<sup>16</sup>

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.

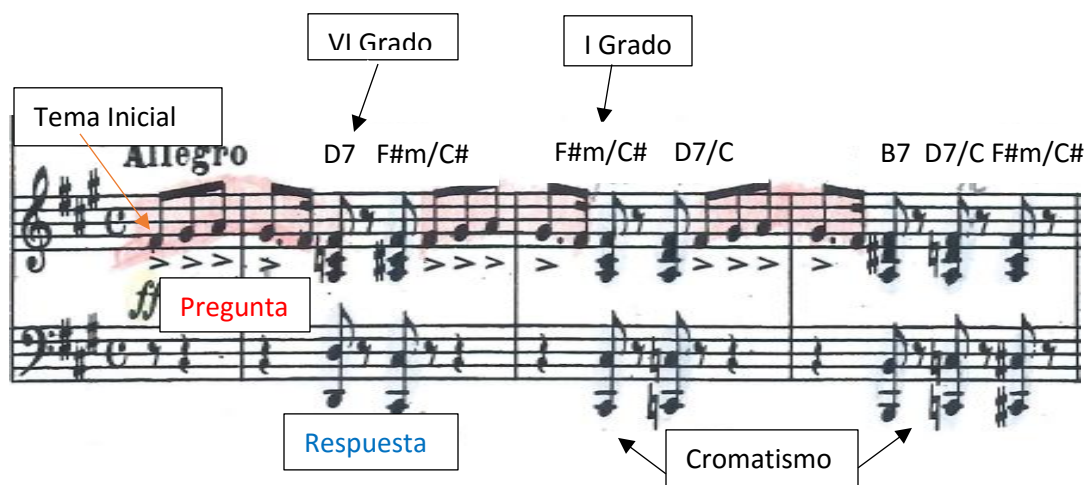


Ilustración 1: Inicio del concierto

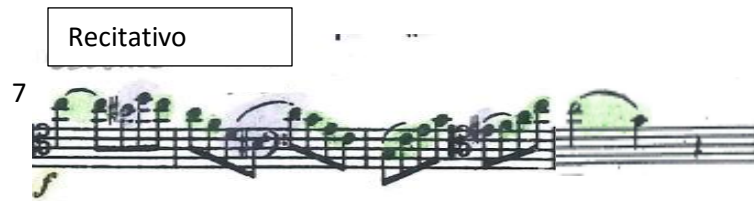
<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KtG7XrX6xtU>



*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 arpeggio de Fa sostenido menor y las de color azul son las notas conectoras, 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.

Tema inicial 4°  
10 justa asc.

Bm/D C#7 E7 E#° Bm/F# E#° Bm/F#



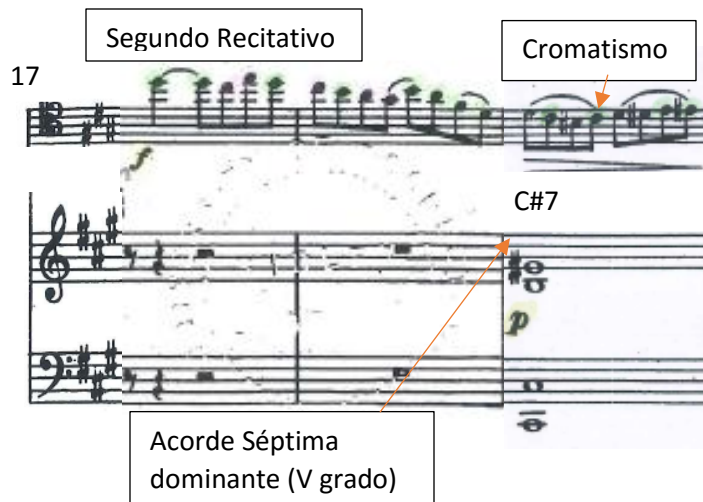
*Ilustración 4: Segunda Introducción*



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 arpeggio 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.



Cambio de pulso a 2

19 F#m

**Alla breve**

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:

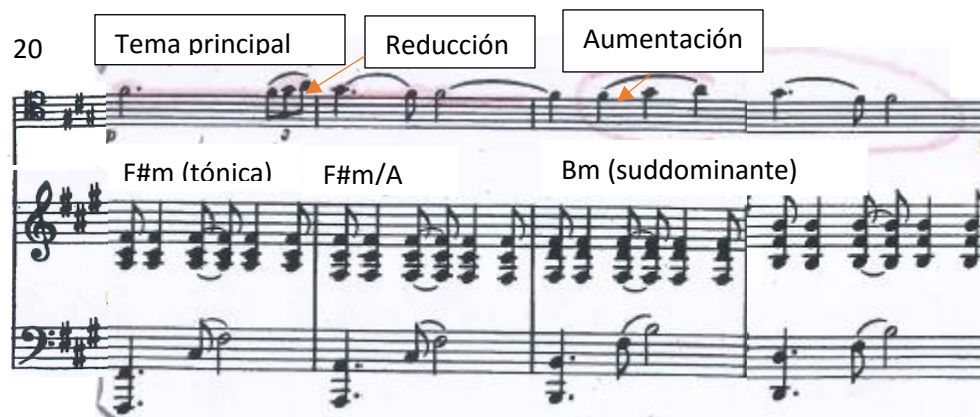
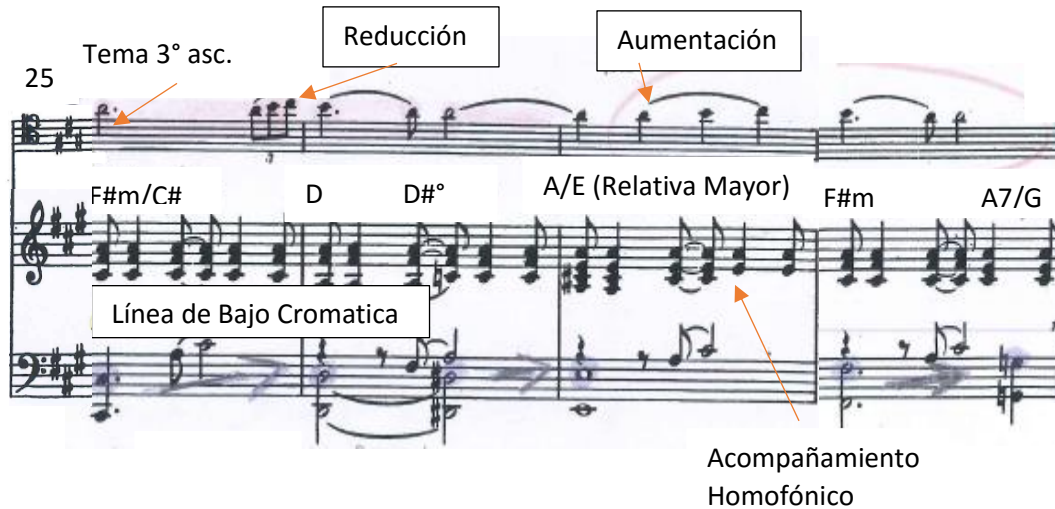


Ilustración 7: Inicio de la parte A

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 3° 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 3° 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 arpeggios 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.



Desarrollo Melodía Principal sobre V grado menor

Nota extraña Re #

29

C#m/G# G#7/F# E D#° G#7

32

A

Contra melodía Fagot (c.32)

*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.



*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.



36

Acorde de tónica 1° inversión

Acorde de tónica 2° inversión

F#7/A# Bsus2 F#m/C# C#7 (V7)

Línea de bajo cromática

40

Re afirmación de la tonalidad original acorde de tónica no invertido

F#m 6 tema Tema 5° desc. F#7

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.



Tema inicial violines

Tema transportado una 5° desc.

Acorde común para modulación

II grado de nueva tonalidad

5° desc.

3° descendentes

Cambio de factura a tresillos (maderas)

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

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 factura<sup>17</sup> 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

<sup>17</sup> También denominada **textura**, misma que determina la tesitura, timbre, figuración rítmica, etc. Todos estos elementos combinados definen la cualidad 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 arpeggio 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.

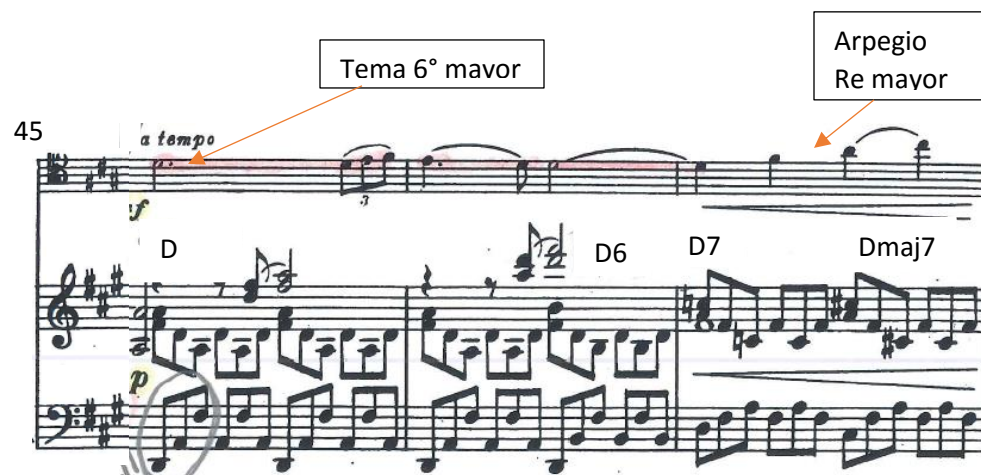


Ilustración 13: Parte B

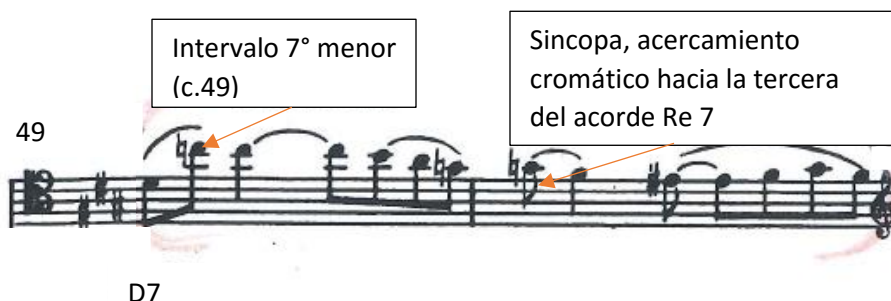


Resolución mediante la novena

48

D+5 D6

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*.



Intervalo 7° menor (c.49)

Sincopa, acercamiento cromático hacia la tercera del acorde Re 7

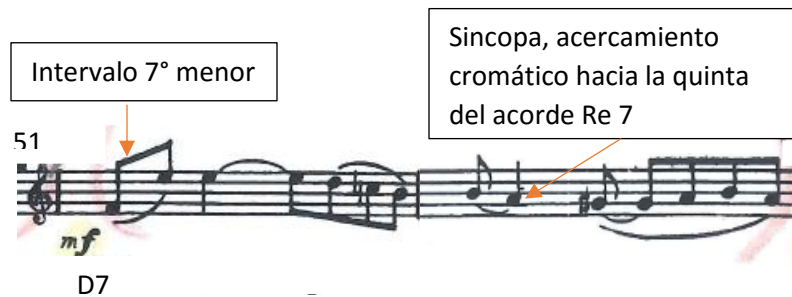
49

D7

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

Sincopa, acercamiento cromático hacia la quinta del acorde Re 7

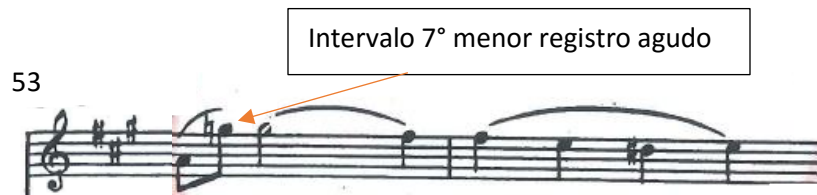
51

*mf*

D7

Ilustración 15: 2ª 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: 3ª 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.



Do mayor (c.53)  
subdominante de Sol mayor

La menor (c.55) acorde común entre las tonalidades de Sol mayor y Mi menor

53 C6

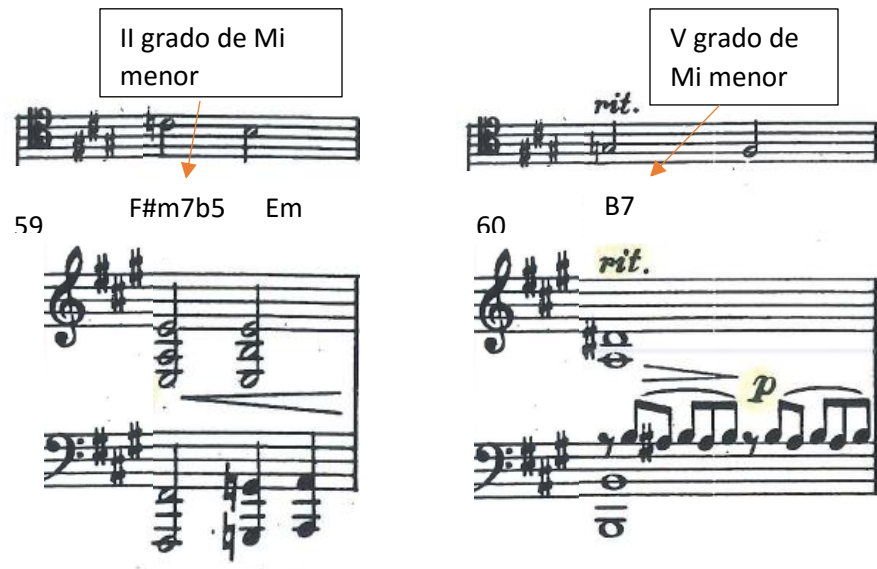
Am/C E7/B

56

Am Em/G Em

Mi menor (c.57-58)  
nueva tonalidad

Ilustración 17: Modulación a Mi menor



Il grado de Mi menor

V grado de Mi menor

59 F#m7b5 Em

60 B7

rit.

p

Ilustración 18: Definición de nueva tonalidad

}En esta última secuencia la melodía va clarificando la modulación hacia la nueva tonalidad utilizando como recurso motivico 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

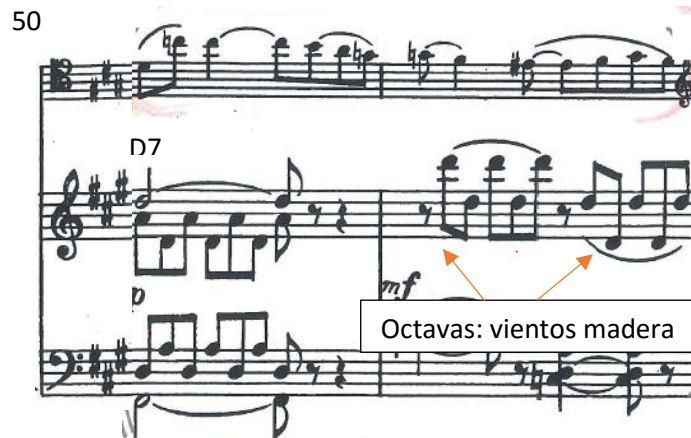


Ilustración 19: Acompañamiento en la parte B

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.

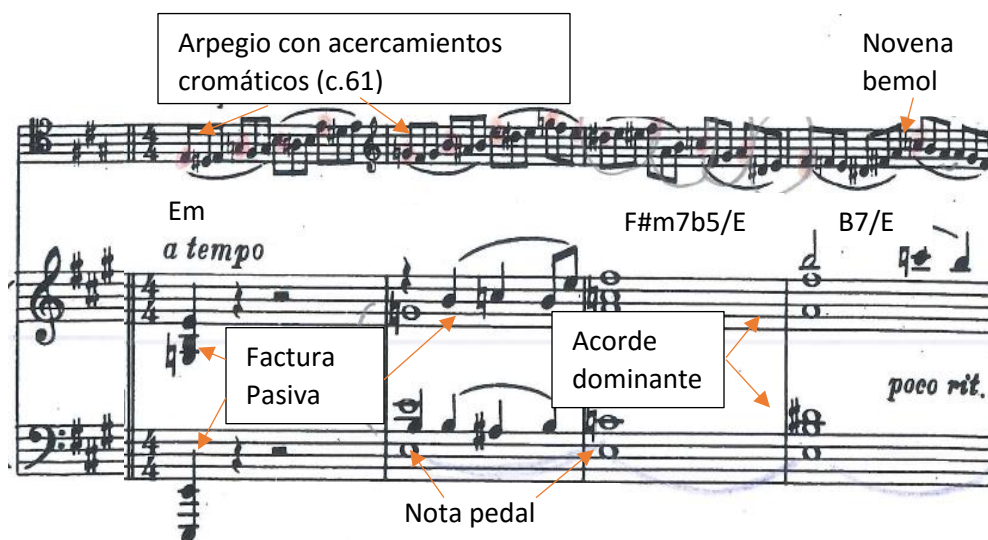
60



La siguiente sección presenta un desafío técnico para el ejecutante, se trata de un pasaje de arpeggios 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 arpeggios son la parte estructural de la frase.

En esta pasaje se debe hacer realce a los arpeggios 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 arpeggio 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 arpeggio 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.



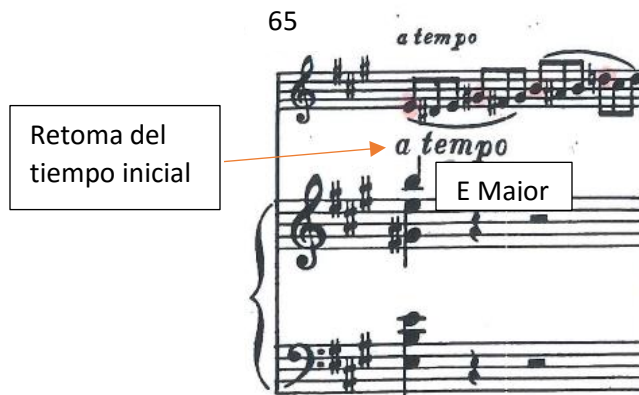
The image shows a musical score for piano, measures 61-64, with various annotations. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics include 'poco rit.' (poco ritardando). The annotations include:

- Arpeggio con acercamientos cromáticos (c.61)**: Points to the arpeggiated chords in measures 61 and 62.
- Novena bemol**: Points to the Bb9 chord in measure 64.
- Em**: Points to the E minor chord in measure 61.
- F#m7b5/E**: Points to the F#m7b5/E chord in measure 63.
- B7/E**: Points to the B7/E chord in measure 64.
- Factura Pasiva**: Points to the bass line in measure 61.
- Acorde dominante**: Points to the dominant chord in measure 63.
- Nota pedal**: Points to the pedal point in the bass line in measure 63.

Ilustración 20: Inicio de 2° 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.

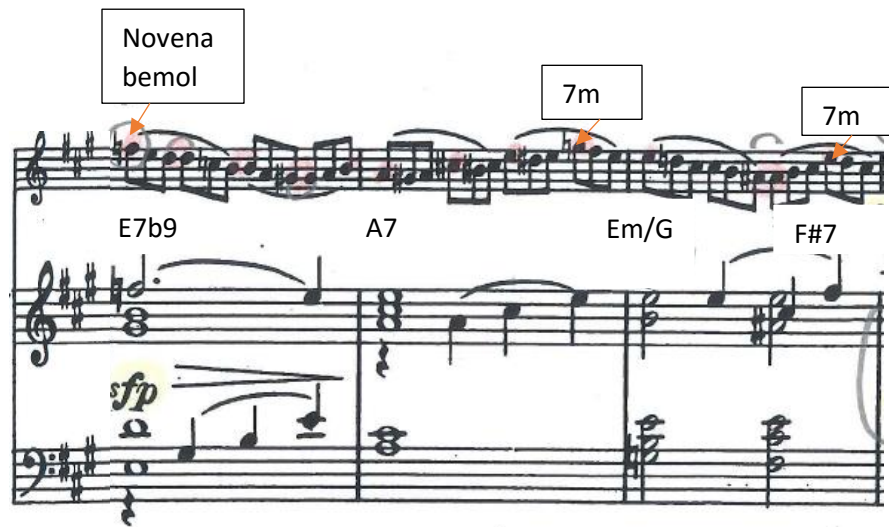
En el compás 65 nuevamente existe una indicación *a tempo* lo cual indica retomar el tiempo inicial del desarrollo, pero esta vez la melodía utiliza el arpeggio de Mi mayor con séptima dominante en una sola octava y también con la utilización de los acercamientos cromáticos hacia las notas del acorde.



The image shows a musical score for measure 65. The measure is marked with the number '65' at the top left. The tempo is indicated as 'a tempo' in two locations: above the first staff and above the second staff. The key signature is E major, indicated by two sharps (F# and C#) on the first staff. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a chromatic approach to the G# note. The second staff contains a piano accompaniment with a bass line and chords. A text box on the left with the text 'Retoma del tiempo inicial' has an arrow pointing to the 'a tempo' marking on the second staff. Another text box labeled 'E Maior' is placed between the two staves.

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 arpeggio 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.





Novena bemol

7m

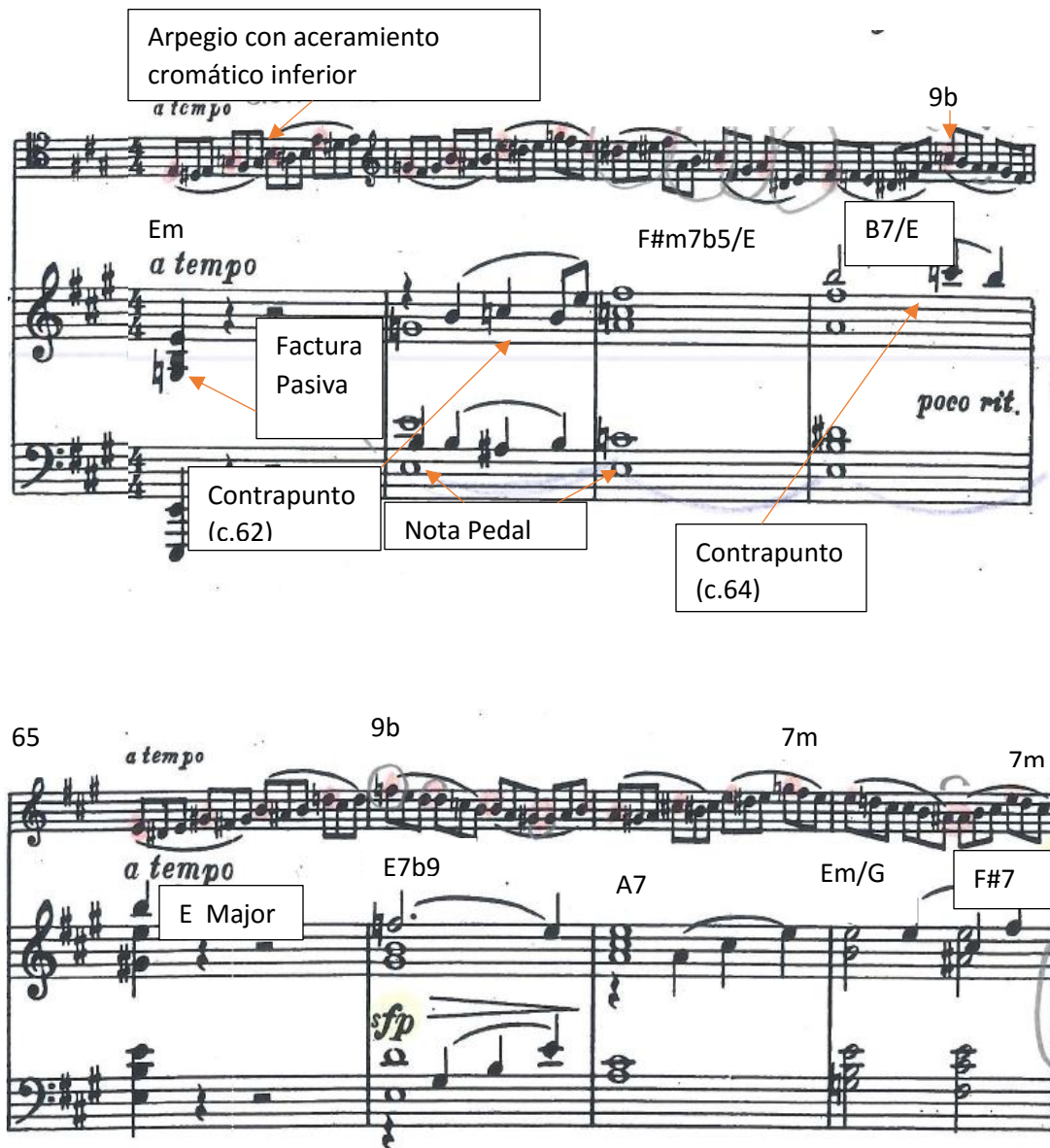
7m

E7b9 A7 Em/G F#7

*fp*

*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.



Arpeggio con aceramiento cromático inferior

*a tempo*

Em

*a tempo*

Factura Pasiva

Contrapunto (c.62)

Nota Pedal

F#m7b5/E

B7/E

9b

*poco rit.*

Contrapunto (c.64)

65

*a tempo*

9b

7m

7m

*a tempo*

E Major

E7b9

A7

Em/G

F#7

*sf*

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.



69

Nuevo tempo

*p*

*piu vivo*

Bm

Bm

*p*

Acompañamiento Activo

Ilustración 23: 2° 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.



71

Acercamientos cromáticos hacia las notas del acorde

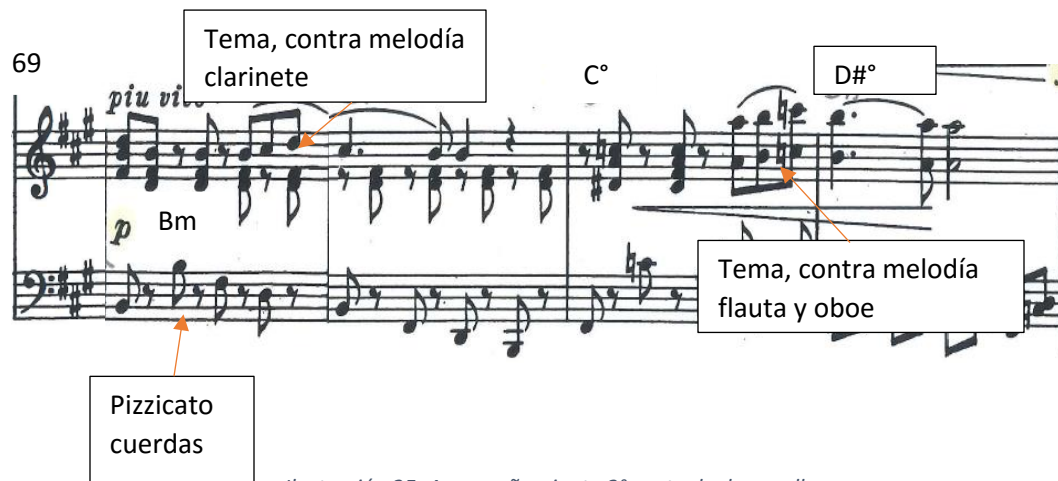
Acorde común (c.73)

C° D#° D#° D7

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*

*p* Bm

Tema, contra melodía clarinete

C°

D#°

Tema, contra melodía flauta y oboe

Pizzicato cuerdas

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.



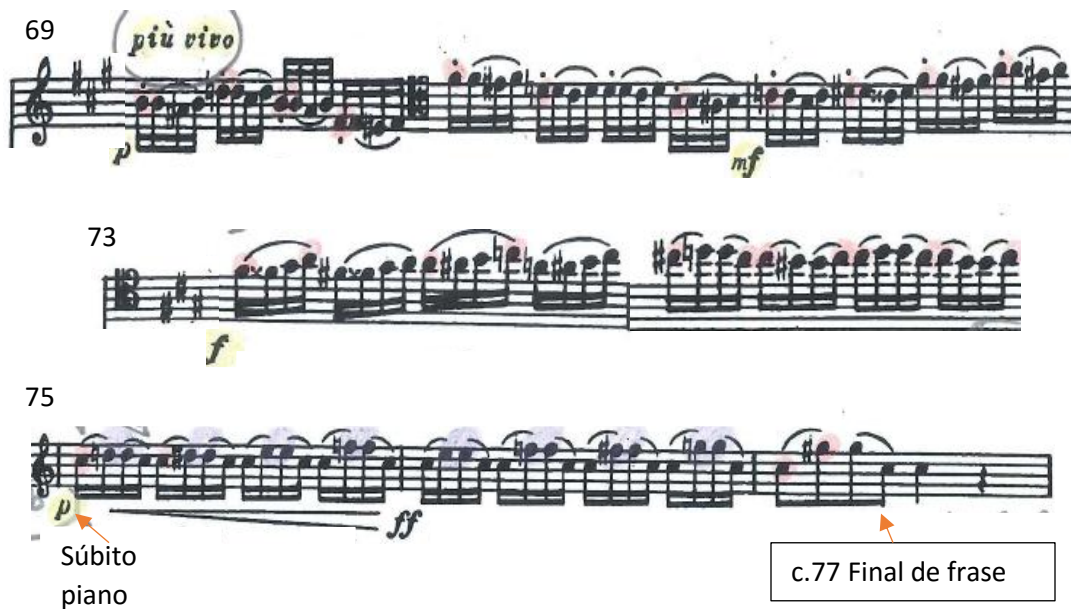
The image shows a musical score for piano, measures 73-77, with annotations for modulation and chromaticism. The score is written in treble and bass staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The annotations include:

- Acorde común para la modulación (c.73)**: Points to the D#° and D7 chords in measure 73.
- Cromatismo en la línea de bajo**: Points to the chromatic movement in the bass line from G# to G in measure 75.
- Quinto grado dominante (c.77)**: Points to the C#7 chord in measure 77.
- Tensión rítmica (c.75-76)**: Points to the rhythmic pattern in measures 75-76.
- Cromatismo**: Points to the chromatic movement in the bass line from G# to G in measure 75.

The chords indicated are D#°, D7, F#m/C#, C#7/B, A, G#, G, G#, G, F#, A7, and C#7. The dynamics are *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo).

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) *p* *mf*

73 *f*

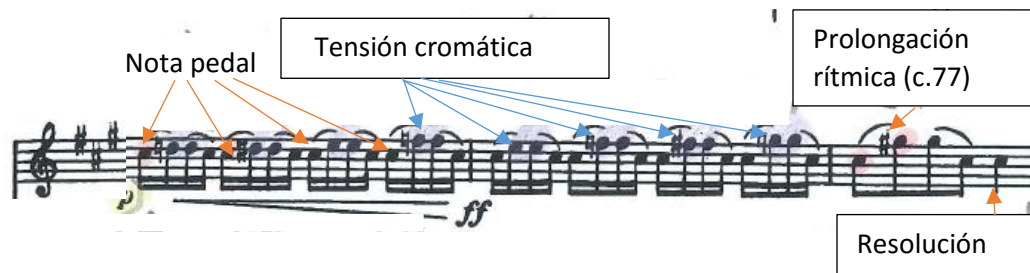
75 *p* *ff*

Súbito piano

c.77 Final de frase

Ilustración 27: Dinámica en la 2ª 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)

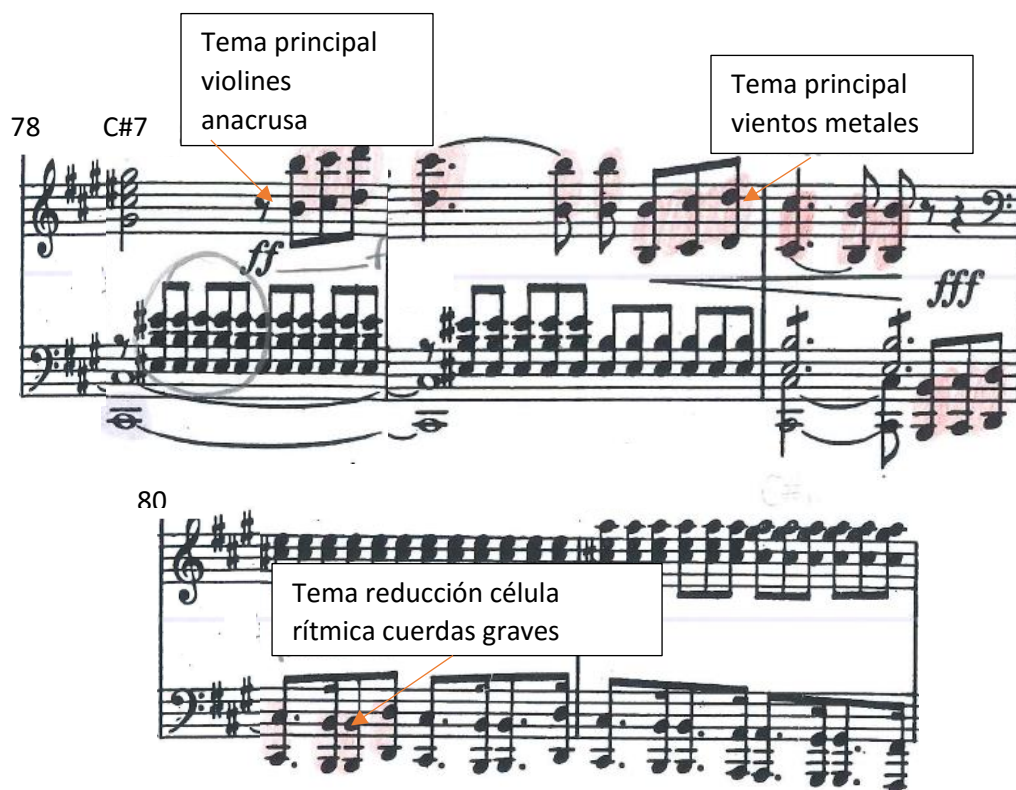
Resolución

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 metales 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 metales

80 C#

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.



Esta es una sección modulante 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**

Acordes prestados de la tonalidad de Mi menor.

*rit.*

F#m **Alla breve** D7/C B7 D7/C B7 E7/D C#7

*p*



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**

Acercamiento cromático



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**.



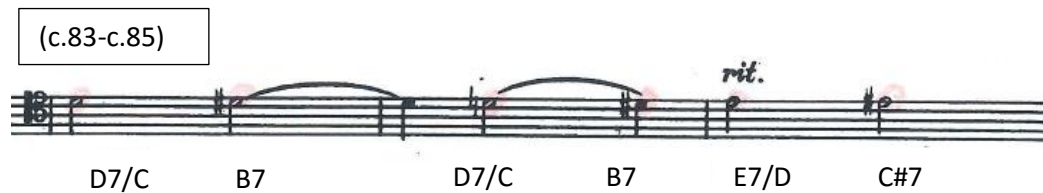


Ilustración 31: Melodía en el interludio

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.

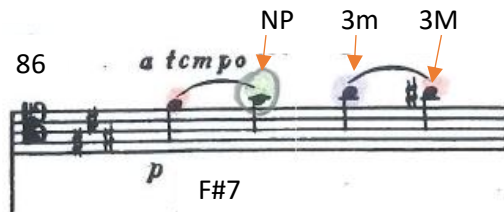
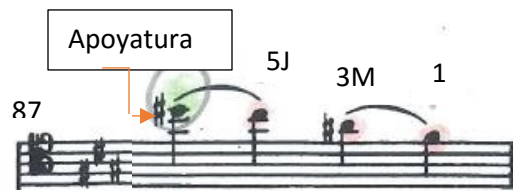
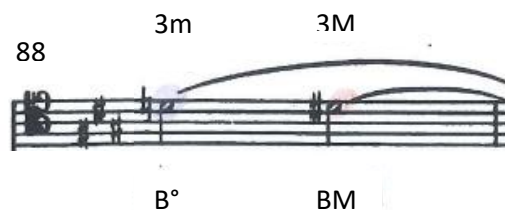


Ilustración 32: Inicio de la melodía en la parte C

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.



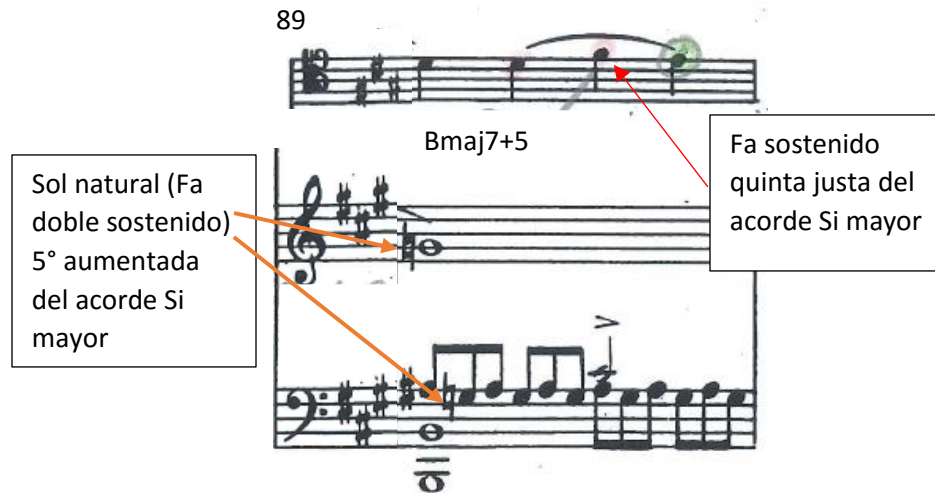
Este arpeggio descendente del compás 87, resuelve a la tercera menor del acorde de Si disminuido en los dos primeros tiempos del compás 88 y luego asciende hacia la tercera mayor del acorde de Si mayor en los tiempos tercero y cuarto.



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



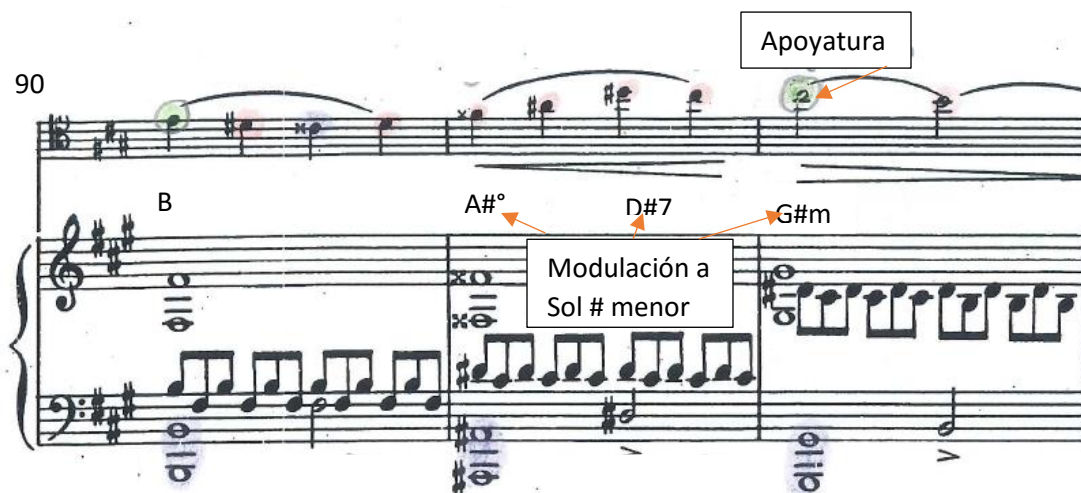
Bmaj7+5

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

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 ( $A\sharp^\circ - D\sharp 7$ ), la misma que resuelve a la tonalidad previamente mencionada.

90



Apoyatura

B

$A\sharp^\circ$   $D\sharp 7$   $G\sharp m$

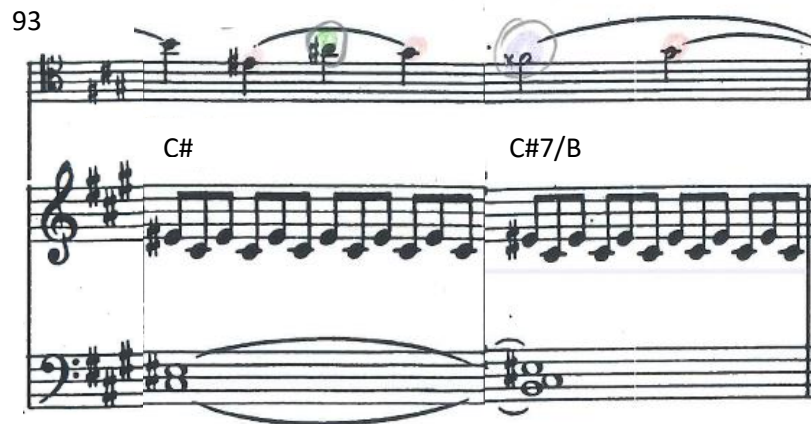
Modulación a  
Sol # menor

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.

## 1° Secuencia

93



## 2° Secuencia

95

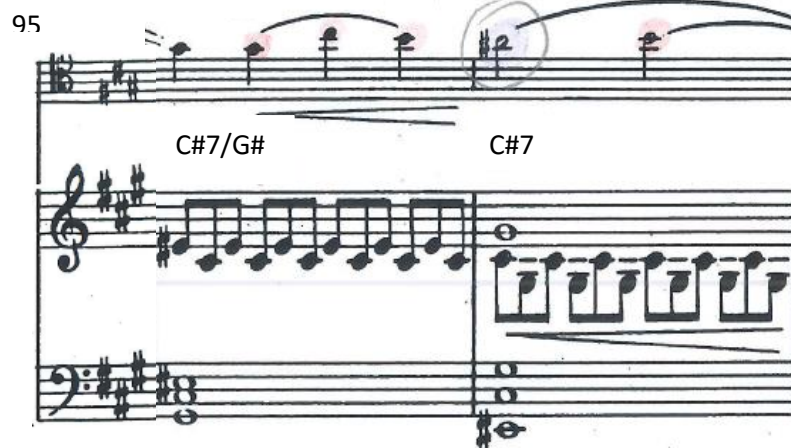


Ilustración 34: Desarrollo de la melodía parte C: Secuencias

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 (compas 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.

Two systems of musical notation. The first system covers measures 86-88. Measure 86 is marked 'F#7' and 'a tempo'. The string part (Cuerdas) plays a sustained chord. The clarinet part (Ostinato clarinetes) plays a triplet eighth-note pattern. Measures 87 and 88 show a key change to B major, with the string part playing a sustained chord and the clarinet part continuing the triplet pattern. The second system covers measures 89-91. Measure 89 is marked 'B'. The string part (Cuerdas) plays a sustained chord. The clarinet part (Clarinetes) plays a triplet eighth-note pattern. Measures 90 and 91 show a key change to C# minor, with the string part playing a sustained chord and the clarinet part continuing the triplet pattern. The system ends with a measure marked 'C#7'.



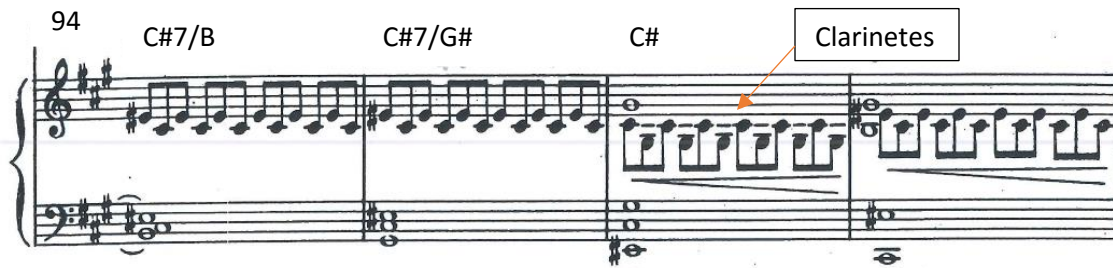


Ilustración 36: Acompañamiento en el inicio de la parte C

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.

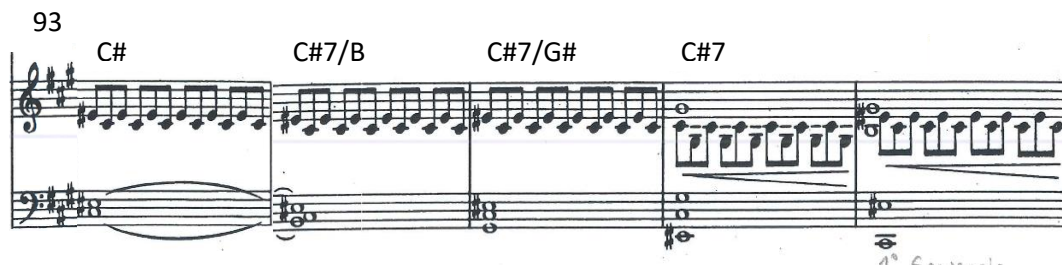
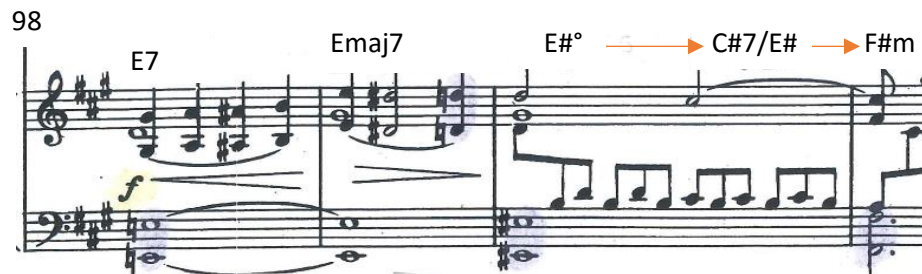


Ilustración 37: Utilización de acorde común

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.

98



E7      Emaj7      E#° → C#7/E# → F#m

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

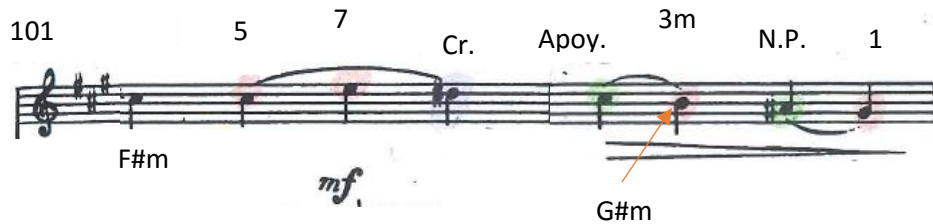


Ilustración 39: 1° secuencia parte C

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*.

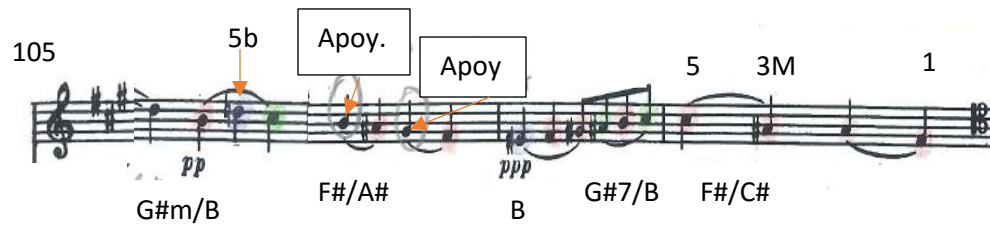
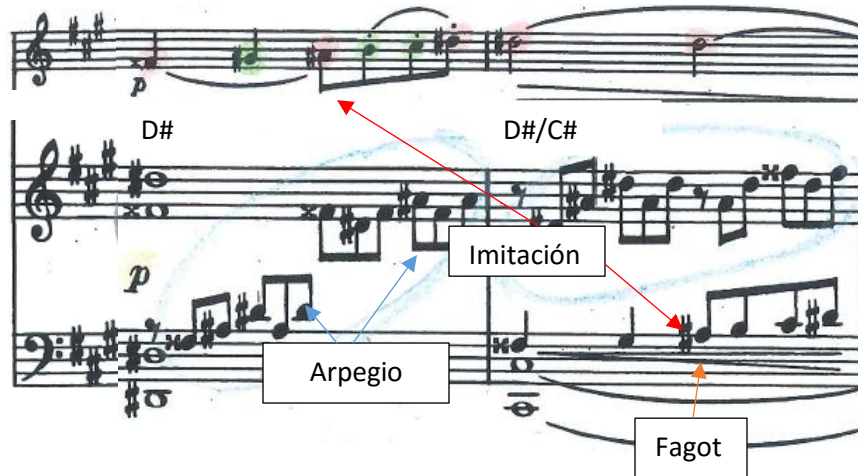


Ilustración 40: Segunda secuencia parte C

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



The musical score for measure 103 is presented in three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes annotations: 'D#' above the middle staff, 'D#/C#' above the middle staff, 'p' (piano) below the middle staff, 'Arpeggio' with a blue arrow pointing to a chord in the bottom staff, 'Imitación' with a red arrow pointing to a melodic line in the middle staff, and 'Fagot' with an orange arrow pointing to a note in the bottom staff.

*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.

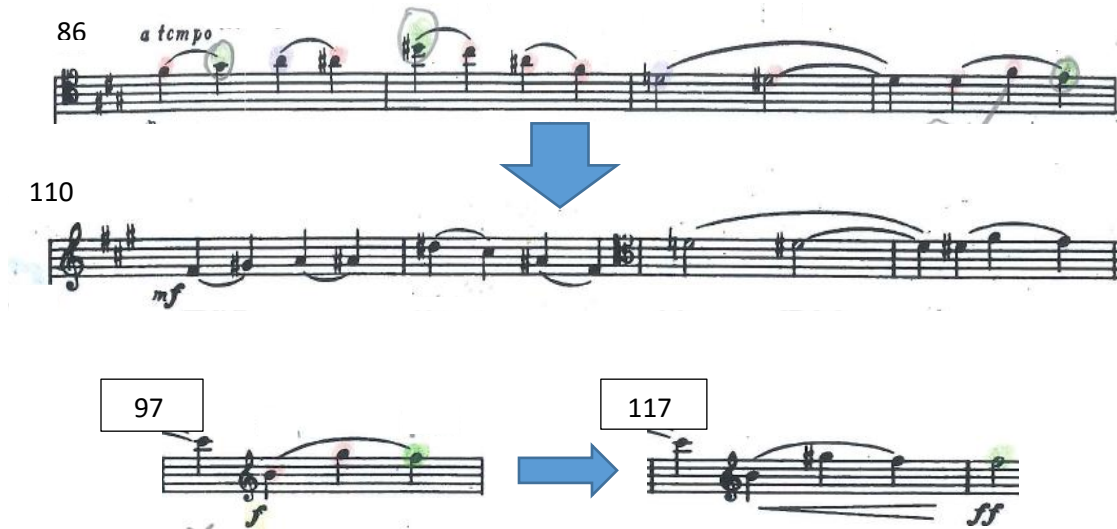
108



The musical score for measure 108 is presented in three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes annotations: 'F#/C#' above the middle staff, 'C#7' above the middle staff, 'ppp' (pianissimo) below the middle staff, and 'Secuencia: patrones de 6 notas (violines)' with an orange arrow pointing to a melodic line in the middle staff.

*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.

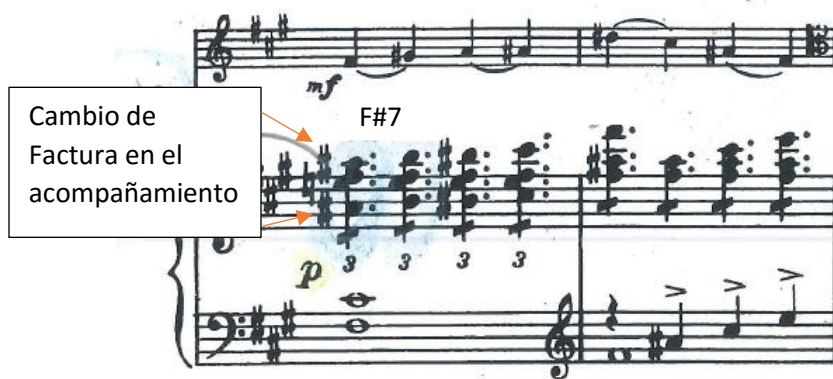


*Ilustración 43: Repetición del inicio de la melodía parte C*

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 arpeggios ascendentes sobre los acordes de la armonía implícita.

110

Cambio de Fatura en el acompañamiento

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

115



Contra melodía de violonchelos  
(Arpeggios ascendentes)

119

*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.



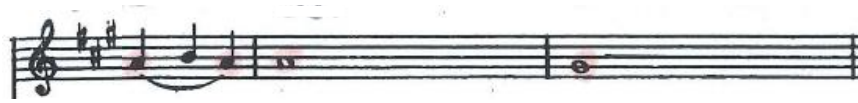
*Ilustración 46: Primera secuencia*



*Ilustración 47: Segunda secuencia*

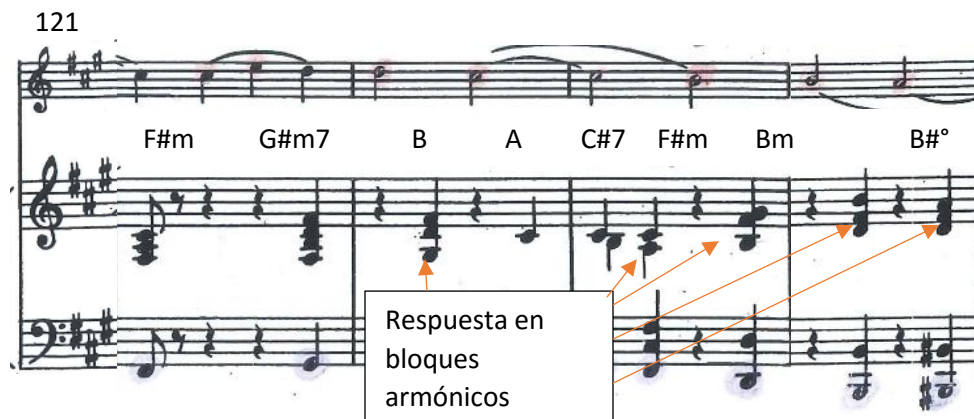
Esta sección desde el compás 117 hasta el 127 tiene un carácter de descanso en la melodía debido al uso de figuraciones de larga duración que utiliza el compositor y a las secuencias que cada vez van descendiendo en el registro del instrumento con lo que se logra una sensación de descanso o de final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

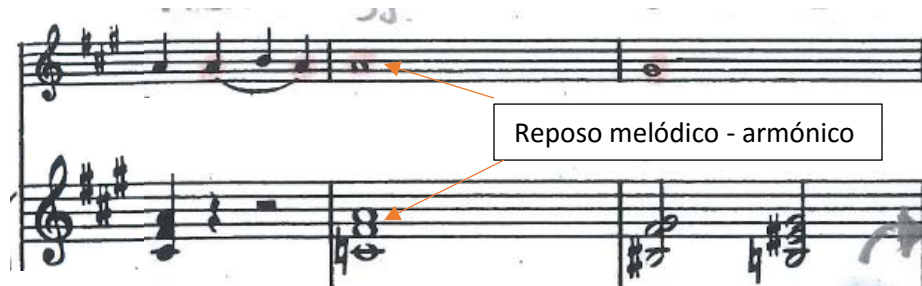
121



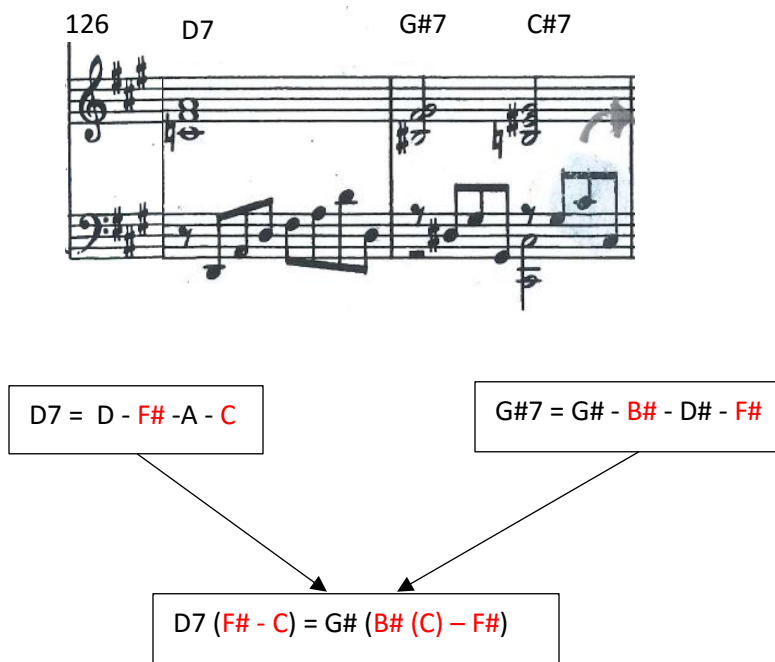
F#m G#m7 B A C#7 F#m Bm B#°

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).

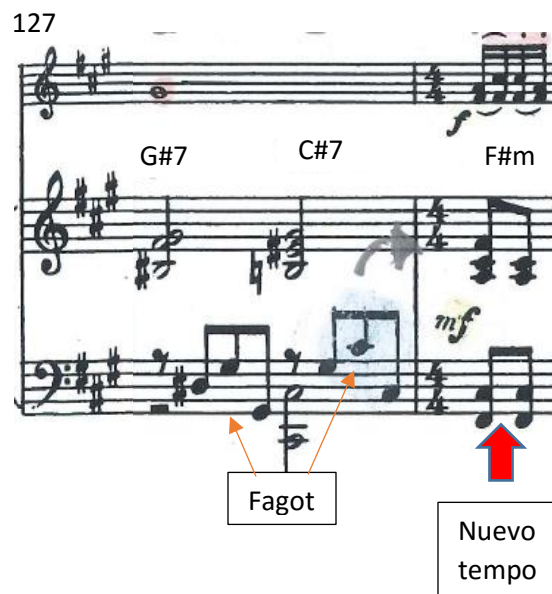




Luego de estos dos compases (126-127) en donde el compositor logra un descanso melódico y crea una sensación de final viene la siguiente sección la cual irrumpe a todo ese ambiente calmo pero muy intenso armónicamente hablando.

Para entrar en esta siguiente sección es importante que el solista escuche la contra melodía que ejecuta el fagot misma que está construida sobre arpeggios, 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.

127



G#7 C#7 F#m

Fagot

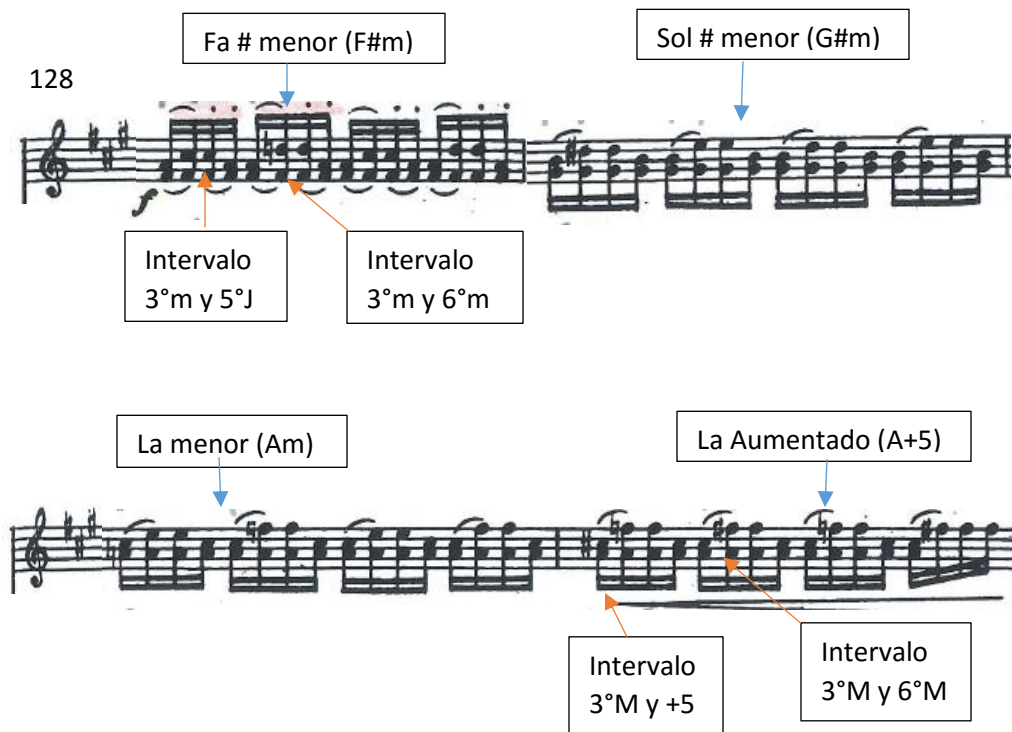
Nuevo tempo

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.



128

Fa # menor (F#m)

Sol # menor (G#m)

Intervalo 3°m y 5°J

Intervalo 3°m y 6°m

La menor (Am)

La Aumentado (A+5)

Intervalo 3°M y +5

Intervalo 3°M y 6°M

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 arpeggio 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



Arpeggio descendente de Si menor con acercamientos cromáticos

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

*Ilustración 52: Primer arpeggio 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 arpeggio 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 nuevamente 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).

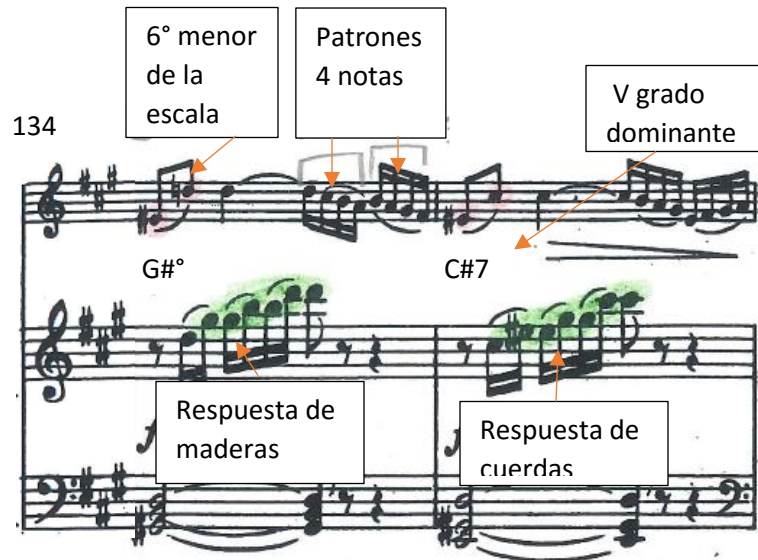


Ilustración 53: Pregunta y respuesta del acompañamiento orquestal

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.

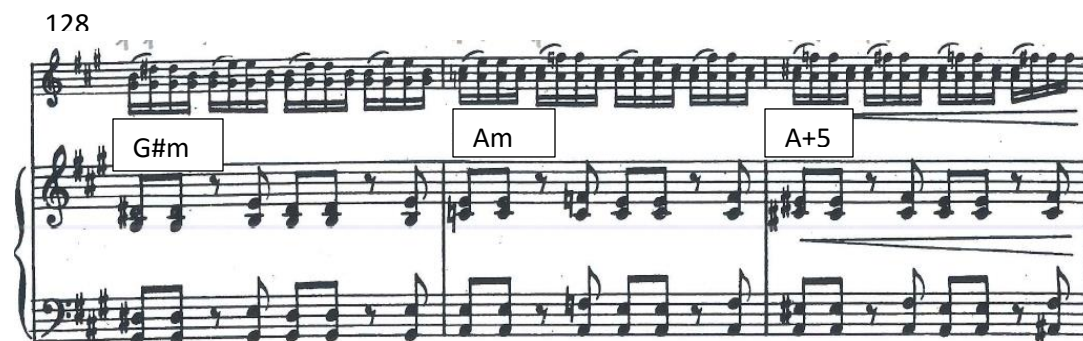
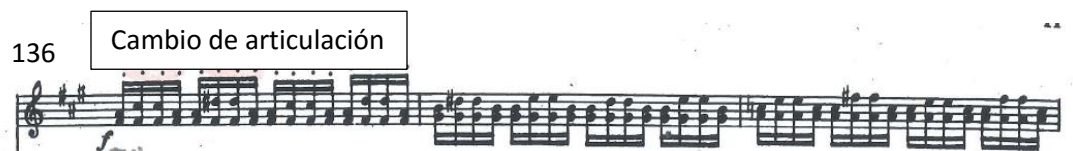


Ilustración 54: Acompañamiento en la sección de las dobles cuerdas

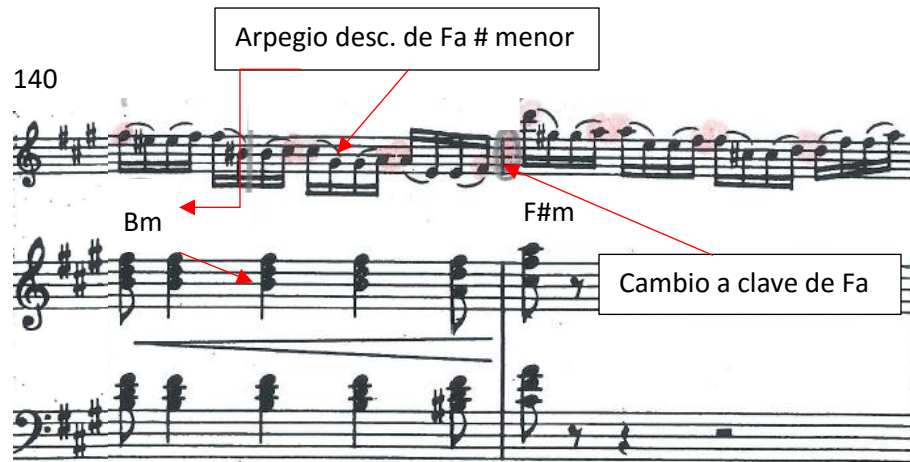
La siguiente sección a partir del compás 136 repite la misma secuencia de la anterior que empieza en el compás 128, pero esta vez con un cambio en la articulación de las semicorcheas, ya que en la sección anterior se las habían ejecutado cada grupo de cuatro semicorcheas como dos notas ligadas y dos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



*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 arpeggio 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

Arpeggio desc. de Fa # menor

Bm


F#m

Cambio a clave de Fa

This musical score snippet shows measures 140 and 141. The top staff features a descending arpeggio in F# minor, highlighted with red arrows and a box. The middle staff shows chords in B minor (Bm) and F# minor (F#m). A box labeled 'Cambio a clave de Fa' indicates a key change at the start of measure 141. The bottom staff shows the bass line.

*Ilustración 56: Arpeggio 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 arpeggio ascendente de Fa sostenido menor y de igual manera la respuesta a cargo de las cuerdas y las maderas, posteriormente utilizan el mismo arpeggio ascendente a modo de imitación.



142

F#m

f

Cuerdas

Maderas

This musical score snippet shows measures 142 and 143. The top staff has a melodic line with a fermata. The middle staff shows an ascending arpeggio in F# minor (F#m), highlighted with green shading. The bottom staff shows the bass line. Arrows point from the labels 'Cuerdas' and 'Maderas' to the respective parts of the ascending arpeggio in the middle staff. A dynamic marking 'f' is present in measure 142.

*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 arpeggios 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 D7

Resolución cuerdas

*mf*

Conexión inmediata al segundo movimiento

*attaca*

## Segundo Movimiento: Andante <sup>18</sup>

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 metales, 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.

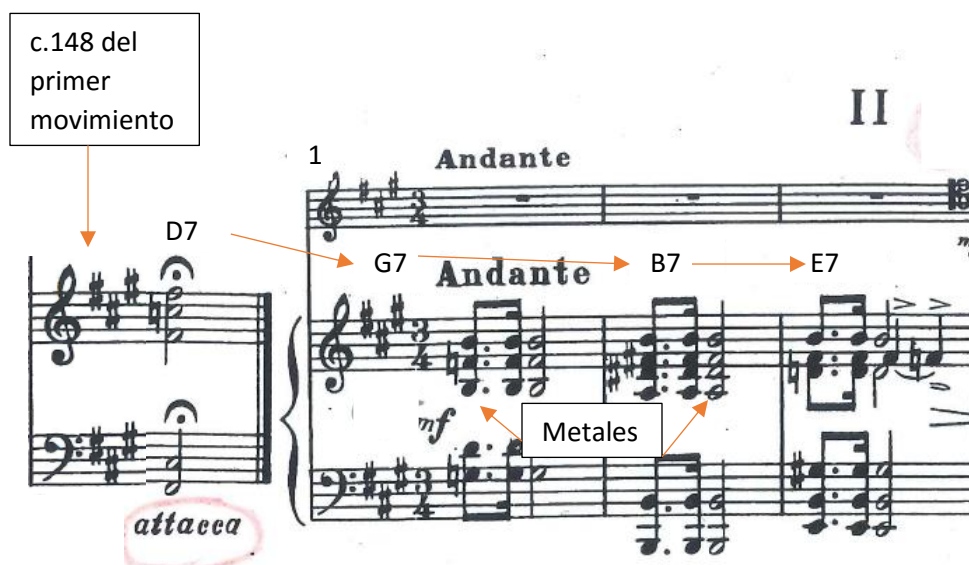
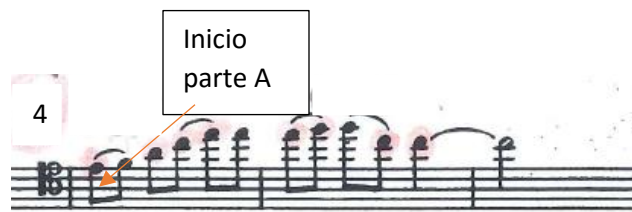


Ilustración 60: Inicio del segundo movimiento enlace armónico

<sup>18</sup> <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 ascendentemente 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:



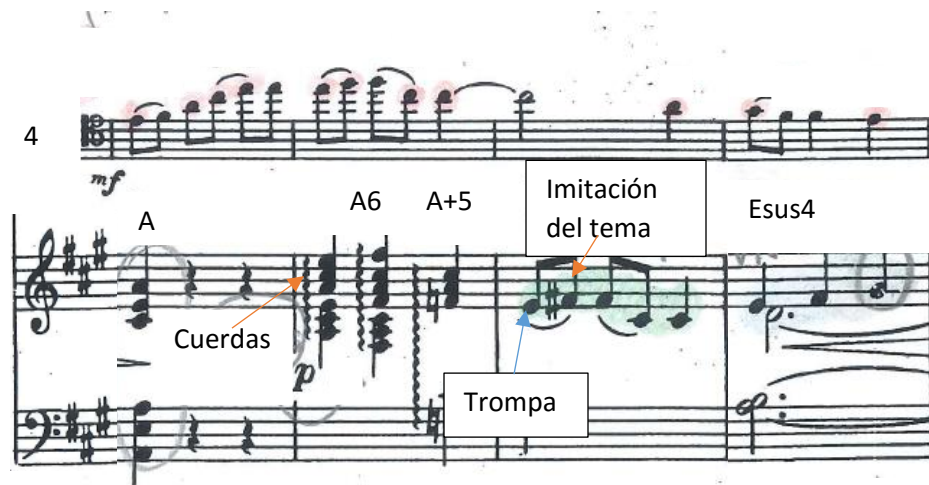
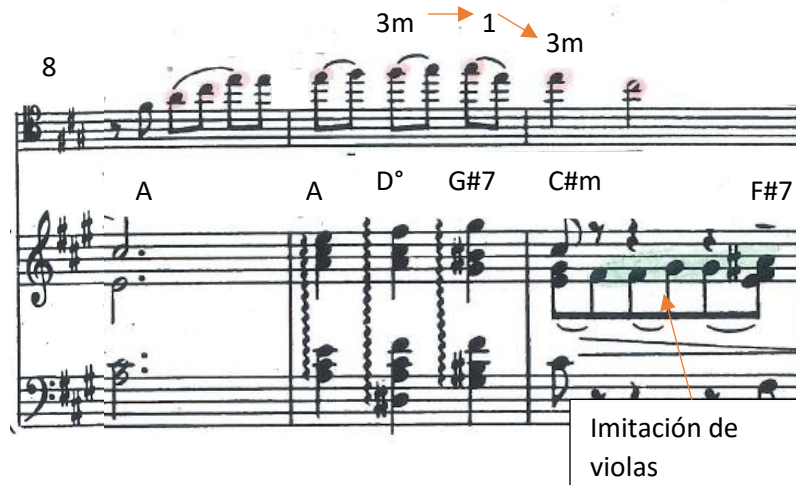


Ilustración 62: Acompañamiento en el inicio de la parte A

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.

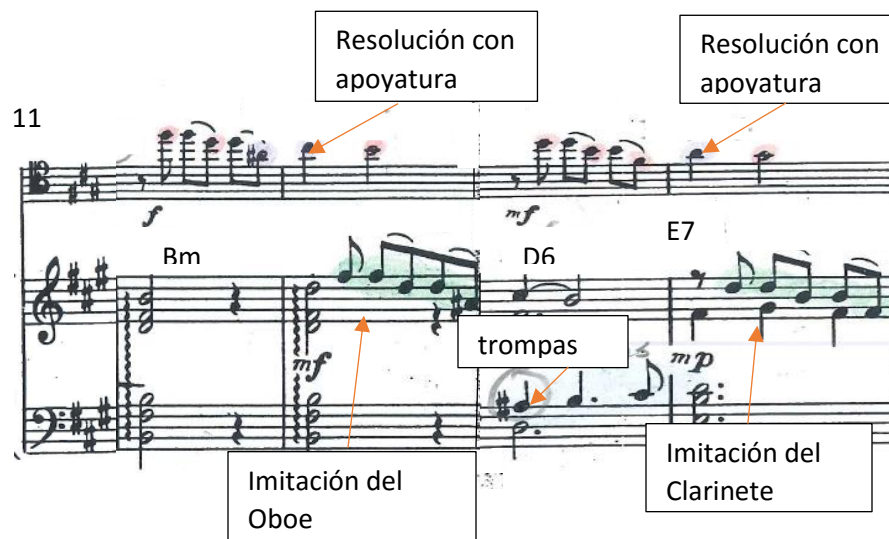


Musical score for Illustración 63, showing measures 8 through 10. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The melody in measure 8 is marked with a '3m' (triple measure) and a '1' (first measure). The harmony below the melody consists of chords: A, A, D°, G#7, C#m, and F#7. A box labeled 'Imitación de violas' points to the melody in measure 10.

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.



Musical score for Illustración 64, showing measures 11 through 13. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The melody in measure 11 is marked with a 'f' (forte) dynamic. The harmony below the melody consists of chords: Bm, D6, and E7. A box labeled 'Resolución con apoyatura' points to the melody in measure 11. A box labeled 'Resolución con apoyatura' points to the melody in measure 12. A box labeled 'trompas' points to the melody in measure 13. A box labeled 'Imitación del Oboe' points to the melody in measure 11. A box labeled 'Imitación del Clarinete' points to the melody in measure 13.

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.



15

Resolución con apoyatura

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 arpeggio 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.

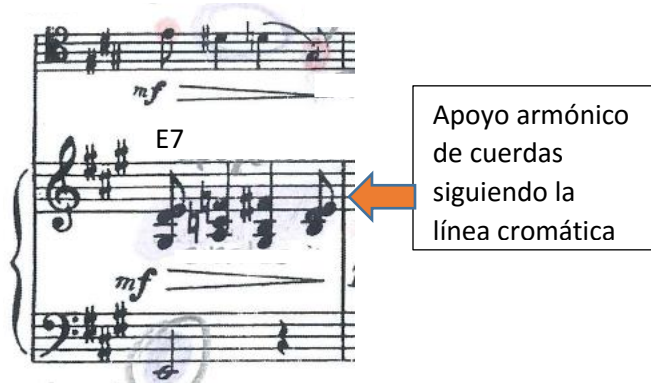


*Ilustración 66: Final de la parte A*

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.





Melodía principal clarinete

Secuencias descendentes de terceras

26

*p*

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

Resolución de la trompa

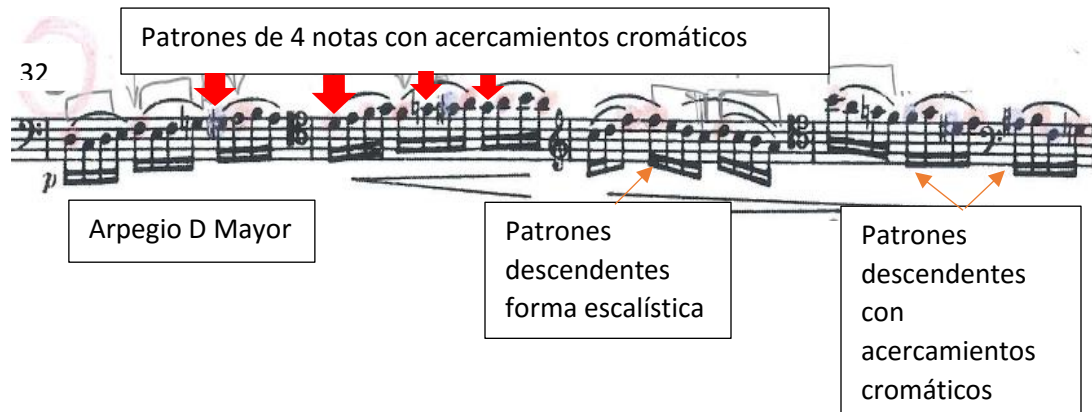
D

*p*

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 arpeggio 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

Arpeggio D Mayor

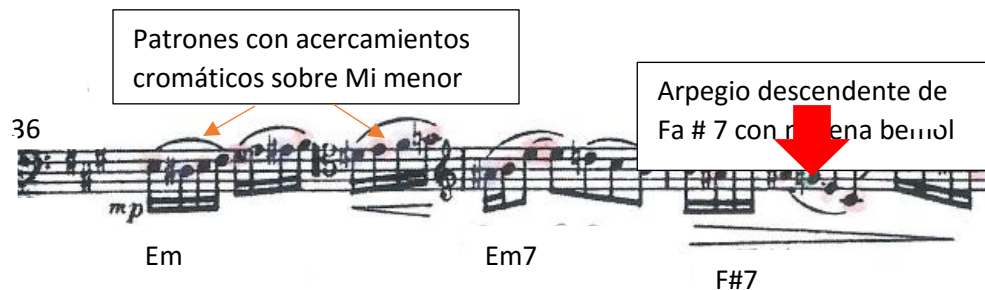
Patrones descendentes forma escalística

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 arpeggio 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 descende en el compás 38 sobre arpeggio de Fa # séptima dominante con la inclusión de la novena bemol sobre el arpeggio.



36

mp

Em

Em7

F#7

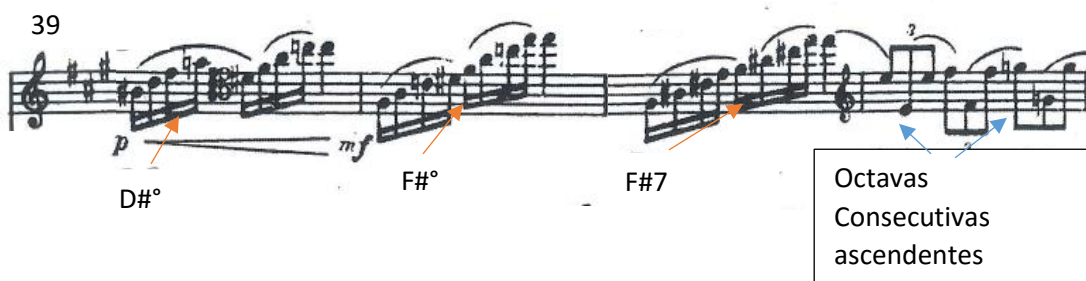
Patrones con acercamientos cromáticos sobre Mi menor

Arpeggio descendente de Fa # 7 con novena bemol

*Ilustración 69: Segunda progresión de la parte B*

Este arpeggio llega hacia una sección de 3 arpeggios 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 arpeggio disminuido transportado una tercera menor ascendente, es decir Fa # disminuido y sobre la dinámica *mezzoforte*; por último un arpeggio 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.



39

*p* *mf*

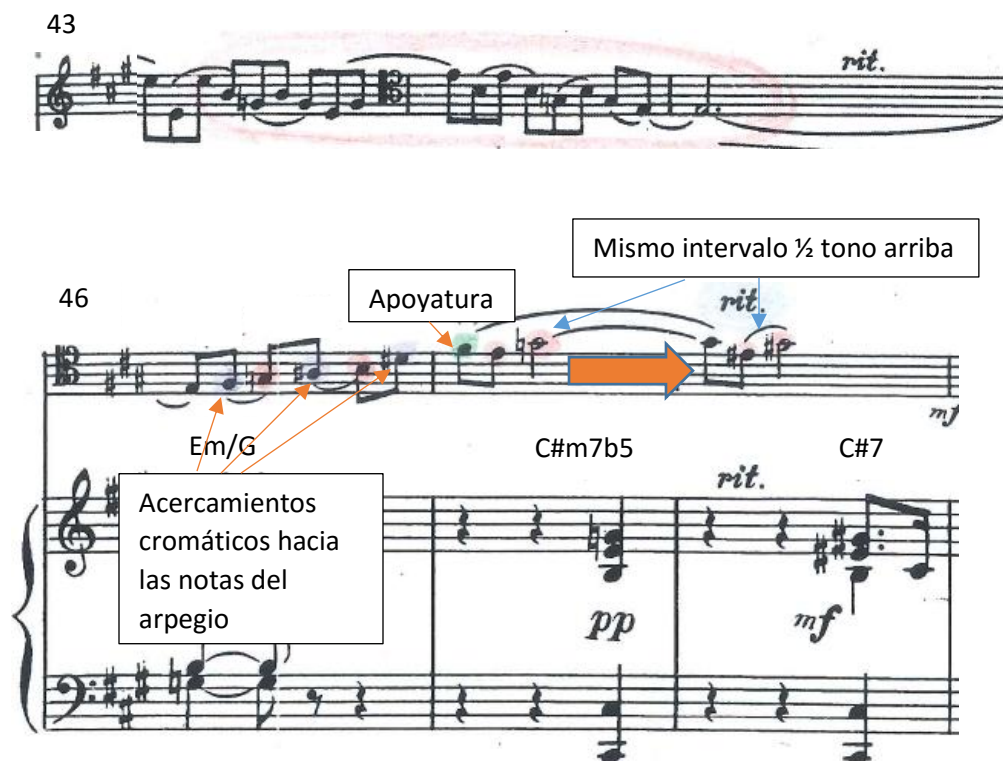
D#° F#° F#7

Octavas  
Consecutivas  
ascendentes

Ilustración 70: Sección de arpeggios ascendentes y octavas consecutivas

Desde el compás 43 la línea melódica desciende sobre el arpeggio de Mi menor hasta el compás 45 en donde hay un descanso en la frase y un ritardando 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



46

Apoyatura

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

Em/G

C#m7b5

C#7

Acercamientos cromáticos hacia las notas del arpeggio

rit.

pp

mf

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

El material melódico utilizado en este puente es un arpeggio 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 1° sección e inicio de la 2° sección de la parte B

La segunda sección de la parte B es muy lírica y *cantábile* 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 cantábile a la melodía, misma que está 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.

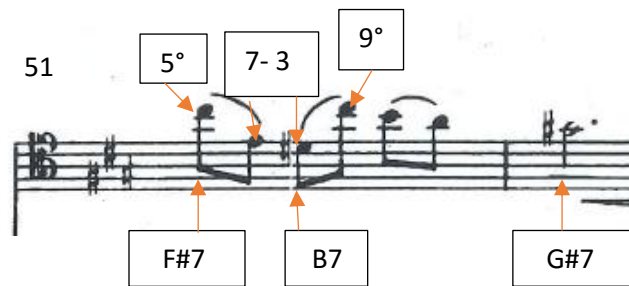
49 *a tempo*



51

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:

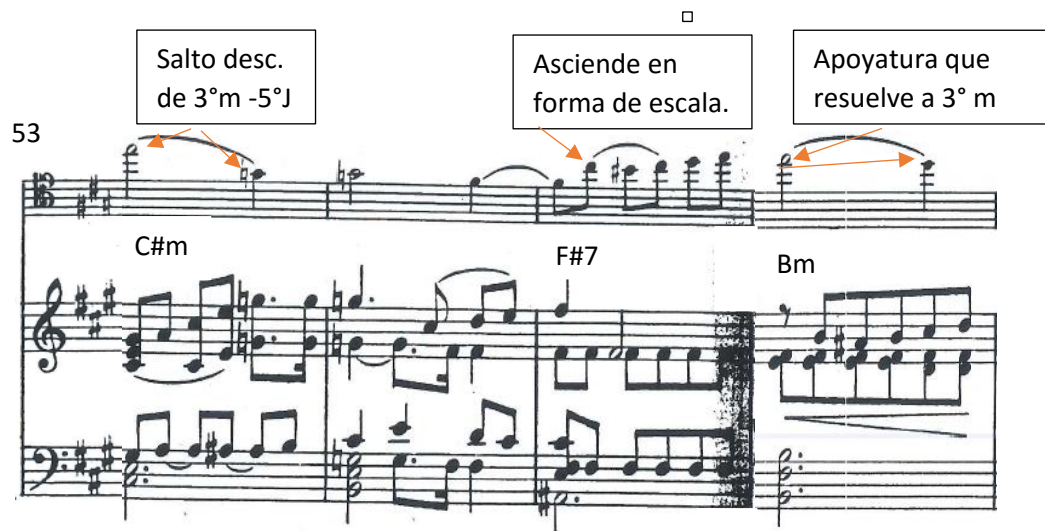


Ilustración 74: Parte final de la segunda sección de la parte B

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.



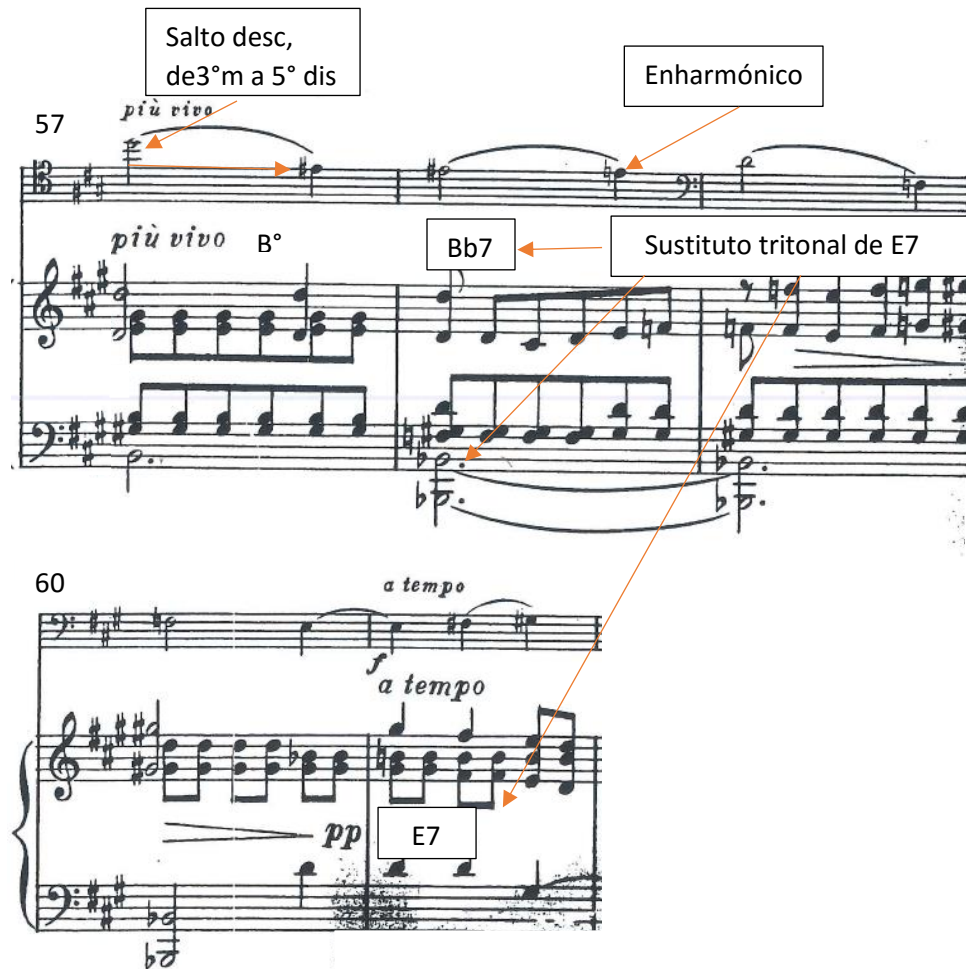
La siguiente secuencia se encuentra en el compás 57 y empieza como la secuencia anterior (c.53) con un salto descendente desde la tercera hacia la quinta disminuida del acorde de Si disminuido que es la nota Fa natural pero el compositor hace uso de una enharmonía<sup>19</sup> utilizando la nota Mi sostenido.

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.

---

<sup>19</sup> Dos notas con distinto nombre y notación pero que tienen el mismo sonido.





The image shows a musical score snippet with two systems of staves. The first system starts at measure 57, marked 'più vivo'. It features a melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. Annotations include: 'Salto desc, de 3° m a 5° dis' pointing to a descending interval in the melody; 'Enarmónico' pointing to a note change; 'Bb7' pointing to a chord in the piano part; and 'Sustituto tritonal de E7' pointing to a tritone substitution. The second system starts at measure 60, marked 'a tempo' and 'f'. It shows a piano part with a 'pp' (pianissimo) dynamic and an 'E7' chord annotation. Arrows connect the 'Sustituto tritonal de E7' annotation from measure 57 to the 'E7' annotation in measure 60.


En esta sección del compás 57 al 63 la melodía va delimitando la armonía implícita con la utilización de las terceras y séptimas 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 arpeggios, 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



### Tercer Movimiento: Allegro<sup>20</sup>

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

---

<sup>20</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=EV2pu\\_XMpLo](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 contruidos sobre el acorde de Re séptima dominante en donde hay que poner especial atención a las notas alteradas según el 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.

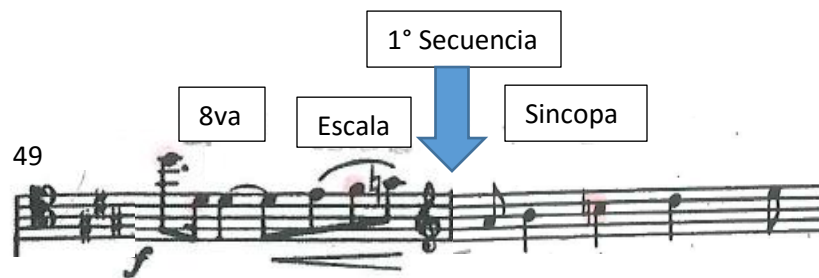
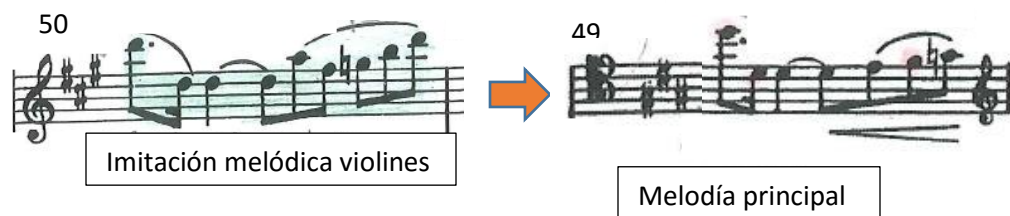


Ilustración 76: Desarrollo Parte B: 1° Secuencia

La parte acompañante en el compás 50 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° Ssecuencia*

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 arpeggio descendente de Si mayor en los compases 57 y 58.

55

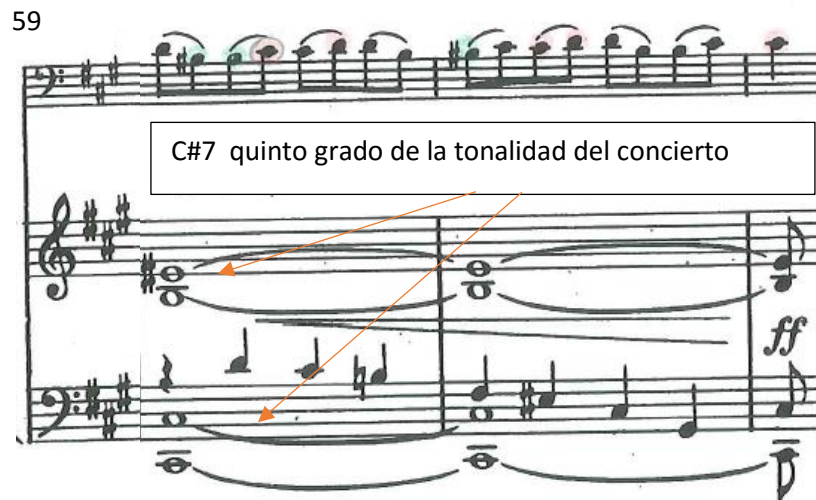


Arpeggio descendente de Si mayor

Ilustración 78: Desarrollo parte B: 3° Secuencia

Esta sección del arpeggio 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.

59



C#7 quinto grado de la tonalidad 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.

A musical score snippet in treble and bass clefs, key of D major. It shows measures 61 through 65. Measure 61 features a D4 note in the treble staff, marked with an orange arrow pointing upwards from a box labeled "Ampliacion del motivo inicial del concierto". The dynamic "marcatissimo" is written below the bass staff. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and accidentals.

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

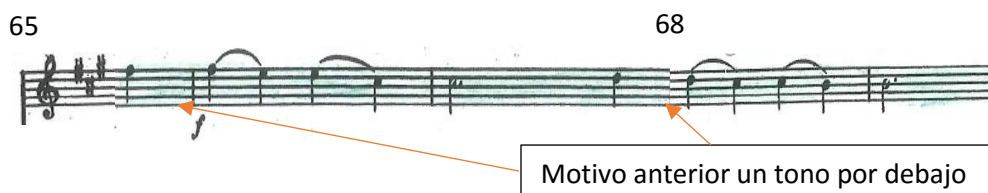
Motivo ampliado

c.11 Segundo Movimiento

*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



Diagram of measure 70 showing a chromatic approach. The treble clef staff contains a whole note chord of A major (A, C#, E). The bass clef staff contains a whole note chord of B minor (B, D, F#). An orange arrow points from the A6 label to the A6 chord in the treble staff. Another orange arrow points from the Bm label to the Bm chord in the bass staff. A third orange arrow points from the 'cresc.' label to the A6 chord in the treble staff. The measure is marked with a double bar line.

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

71

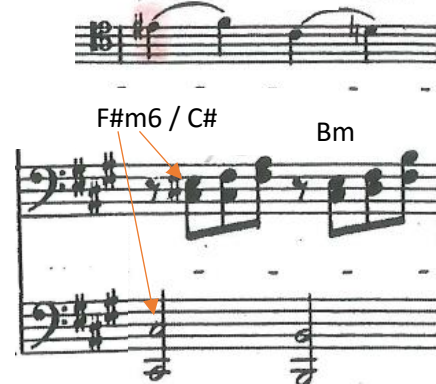


Diagram of measure 71 showing a chromatic approach. The treble clef staff contains a whole note chord of F# minor (F#, A, C). The bass clef staff contains a whole note chord of B minor (B, D, F#). An orange arrow points from the F#m6 / C# label to the F#m6 / C# chord in the treble staff. Another orange arrow points from the Bm label to the Bm chord in the bass staff. The measure is marked with a double bar line.

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.

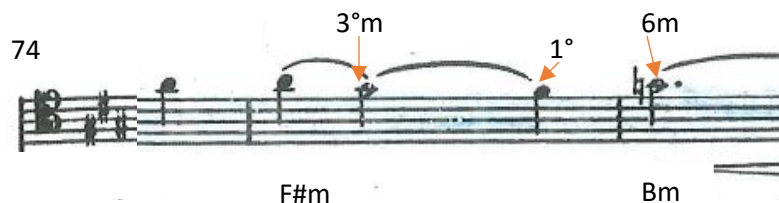


Ilustración 82: Nueva idea temática en la parte C

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

7° 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.

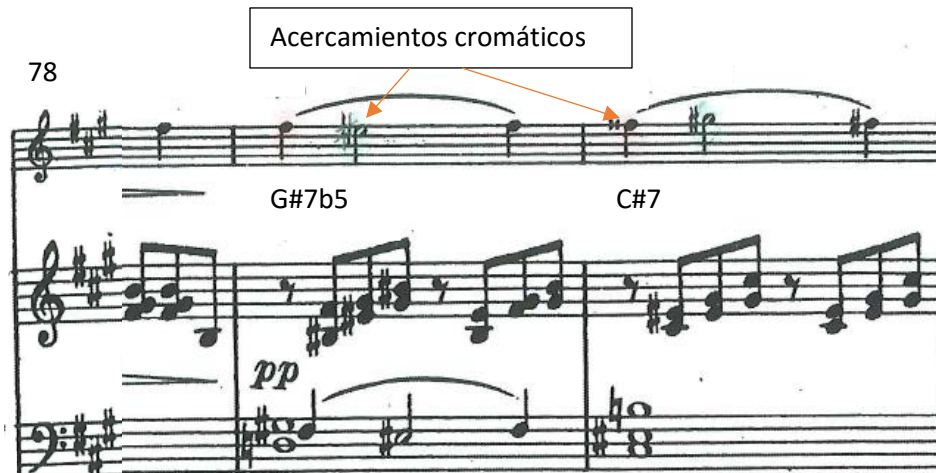
78

Acercamientos cromáticos

G#7b5

C#7

*pp*



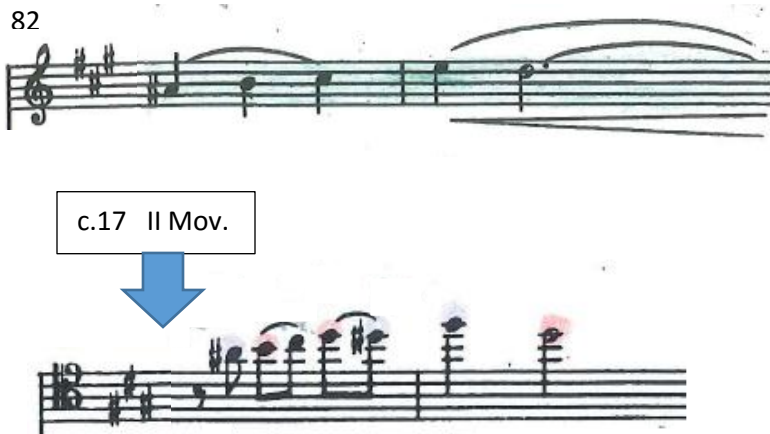
80



The image shows a musical score for measures 78 through 81. Measure 78 is the first measure shown, starting with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/8 time signature. The melody in the treble clef starts on a whole note F#4, followed by a half note G#4, and then a half note A#4. The bass line in the bass clef starts with a whole note D3, followed by a half note E3, and then a half note F#3. Measure 79 continues the melody with a half note B#4 and a half note C#5. The bass line continues with a half note G#3 and a half note A#3. Measure 80 is marked with a dynamic of *mf* and features a treble clef with a whole note chord of G#7b5/D (G#4, Bb4, D#4, F#4) and a bass line with a whole note chord of C#7 (C#3, E#3, G#3, B#3). Measure 81 continues the melody with a half note D#5 and a half note E#5. The bass line continues with a half note B#3 and a half note C#4. The score is written in a standard musical notation style with a treble and bass clef, a key signature of two sharps, and a 4/8 time signature.

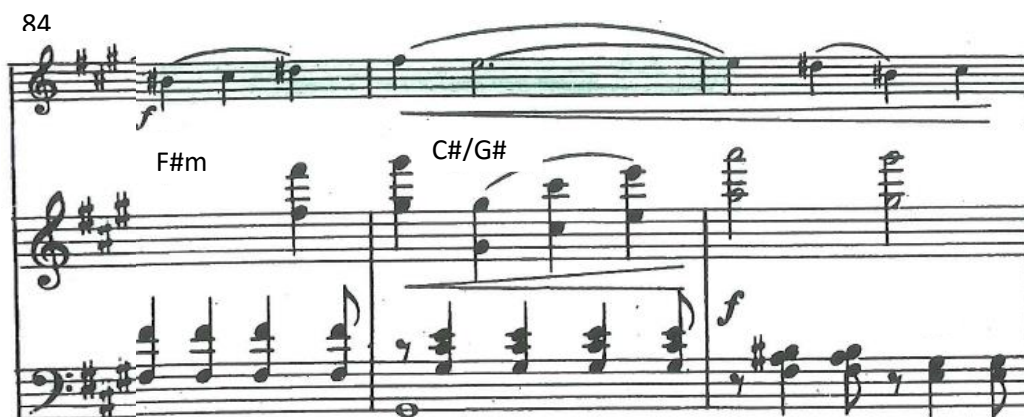
Como se puede observar en el primer tiempo del compás 78 en donde la nota Fa sostenido resuelve al Mi sostenido (3° mayor de Do # 7) del segundo tiempo, luego en el inicio de compás 79 la nota de aproximación cromática que resuelve a Sol sostenido (5° justa del acorde Do # 7), en el compas 80 nuevamente 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 compas 17 del segundo movimiento pero utilizando la técnica de ampliación del tema.

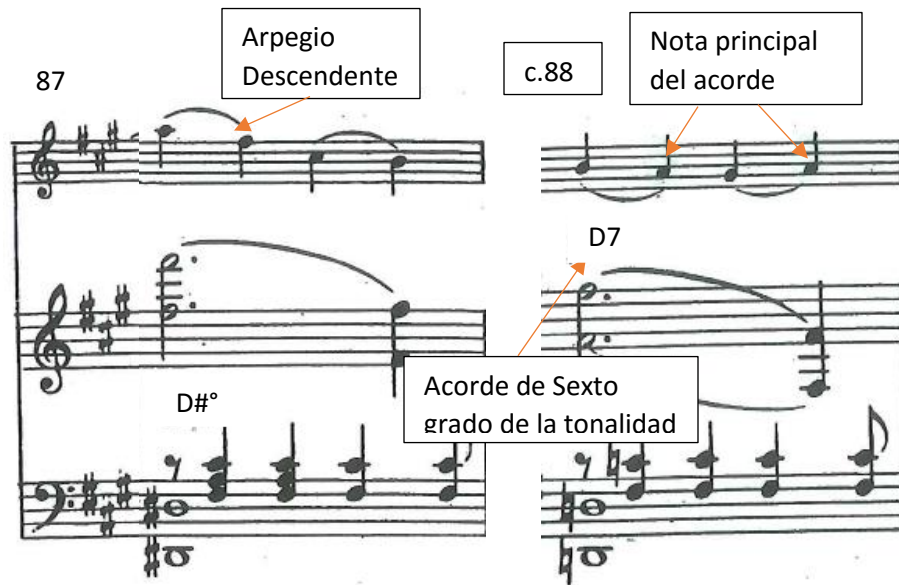


*Ilustración 83: Motivo melódico del segundo movimiento ampliado*

Este motivo lo desarrolla en el compas 84 subiéndolo un tono para luego resolver en la nota La del compas 87 en donde la línea melódica desciende en forma de arpeggio hasta el compas 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 6° grado de la tonalidad).







87

Arpeggio Descendente

c.88

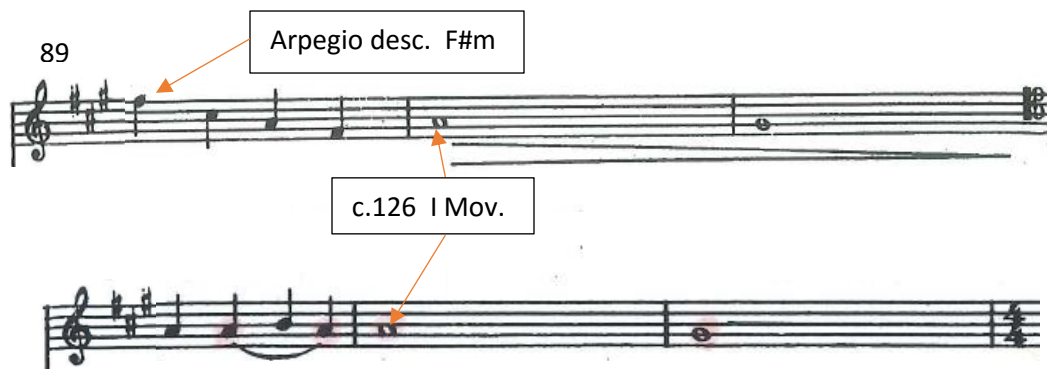
Nota principal del acorde

D7

D#°

Acorde de Sexto grado de la tonalidad

Finalmente, desciende sobre el arpeggio 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 disminuyendo creando así la sensación de relajación o culminación de toda esta frase para dar paso a la siguiente parte.



89

Arpeggio desc. F#m

c.126 I Mov.

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

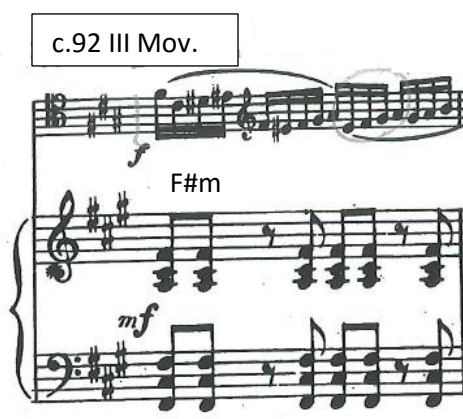
A continuación en el compás 92 se presenta un pasaje de semicorcheas, el cual contiene una complejidad tanto para la mano izquierda como para la derecha. Radicando el problema en la mano izquierda en la velocidad con la cual se debe tocar, requiriéndose mucha agilidad y precisión, a más de digitar bien 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.

c.92 III Mov.

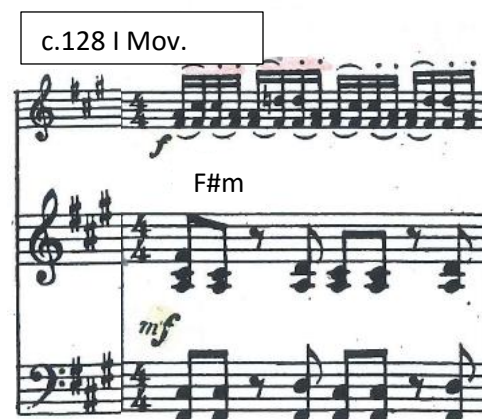


F#m

mf



c.128 I Mov.

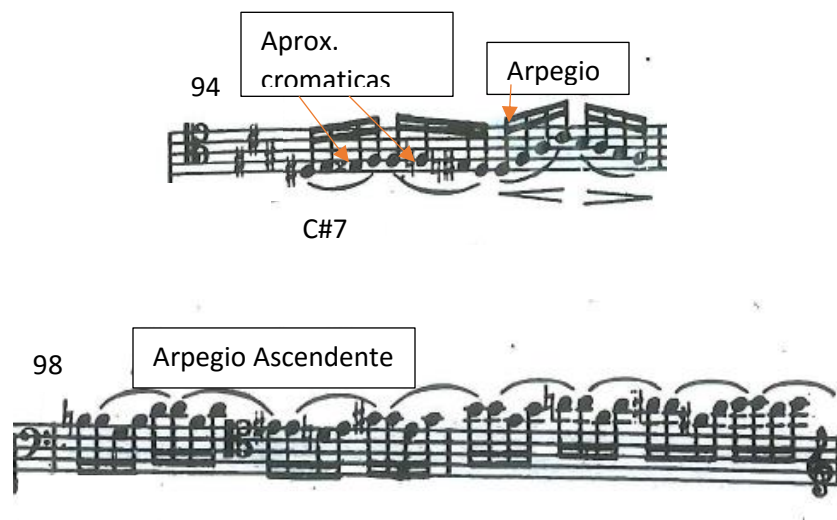


F#m

mf

*Ilustración 86: Comparativa 2° sección parte C -III Mov. - 2° 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 arpeggios (c.98).



The image displays two musical staves. The first staff, labeled '94', is in 12/8 time and features a C#7 chord. It includes two callouts: 'Aprox. cromaticas' pointing to a chromatic approach to the third of the chord, and 'Arpeggio' pointing to the chord's arpeggiated form. The second staff, labeled '98', shows an 'Arpeggio Ascendente' (ascending arpeggio) across several measures.

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

Conversacion entre solista y orquesta

Gran crescendo

rit. molto

pp

p

f

ff

fff

rit. molto

f

ff

pp

p

f

ff

fff

rit. molto

rit. molto

f

ff

*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

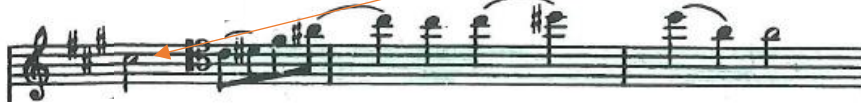
*Ilustración 88: Enlace hacia la coda*

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

*a tempo*



c.108 – III Mov.      Tema en Fa # mayor



↓

c.4 - II Mov      Tema en La mayor


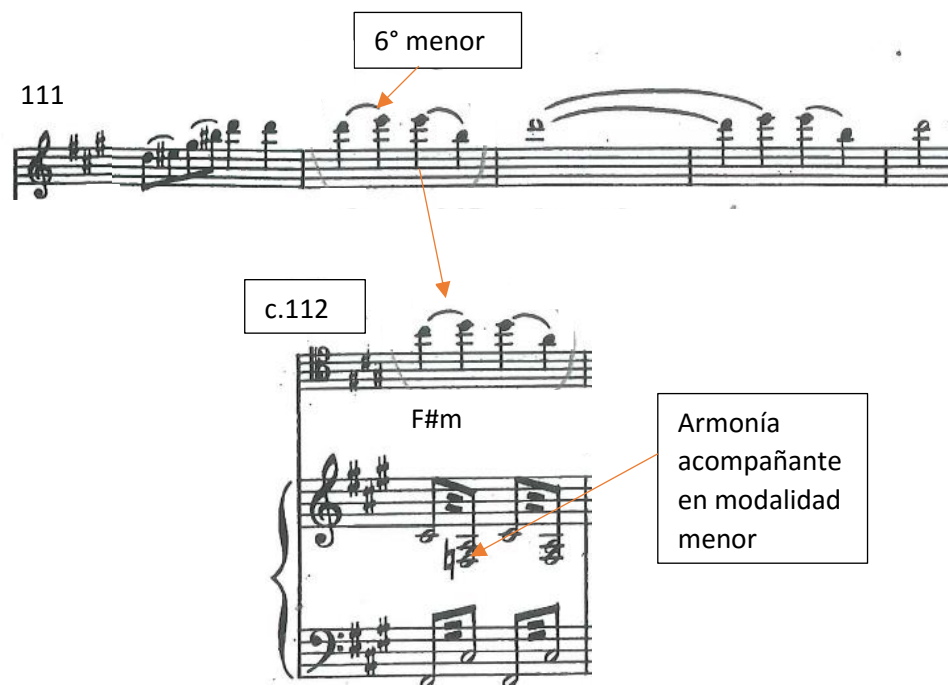


Ilustración 89: Comparativa tema de la coda con el tema principal del 2° Movimiento

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)



The image displays a musical score snippet. The top staff, starting at measure 111, shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). An annotation '6° menor' with an arrow points to the melody. Below this, a piano accompaniment is shown for measures c.112 to c.115. The key signature changes to two sharps (F# and C#), labeled 'F#m'. An annotation 'Armonía acompañante en modalidad menor' with an arrow points to the accompaniment.

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.

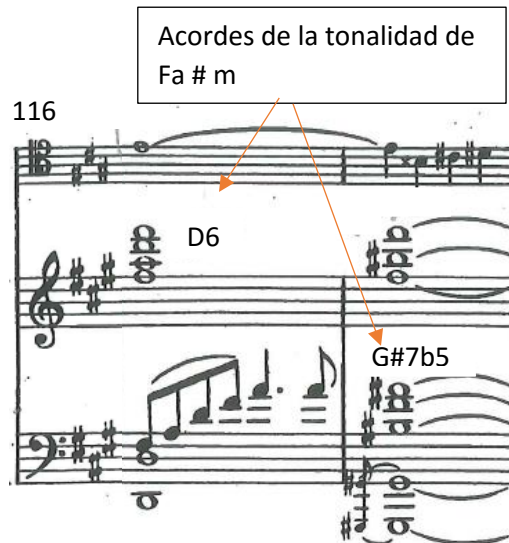


Acordes de la tonalidad de Fa # m

116

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).

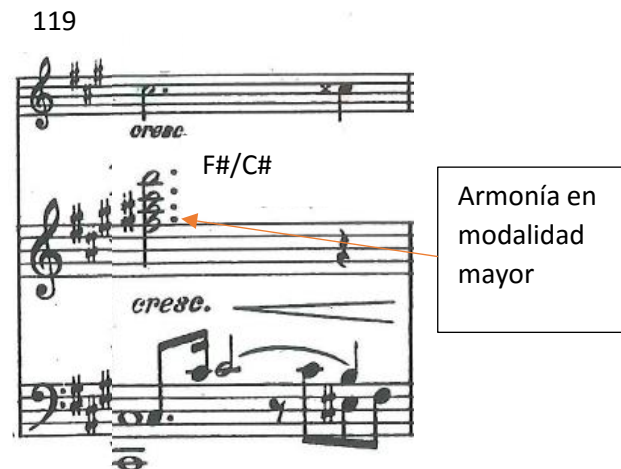
119

*cresc.*

F#/C#

*cresc.*

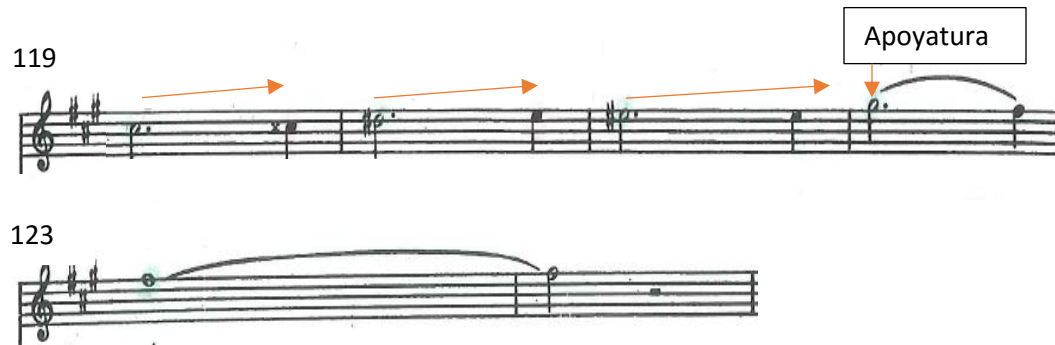
Armonía en modalidad mayor



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

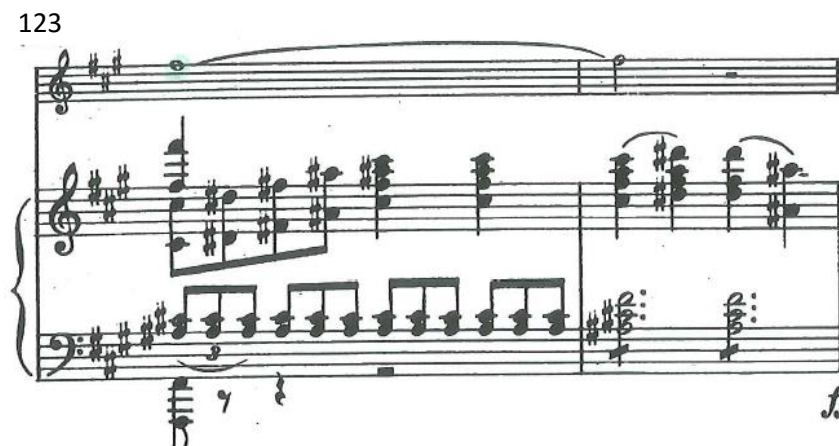


mantiene por un compás y medio hasta el tercer tiempo del compás 124 y como nota final se la debe ejecutar con un gran sonido y un amplio vibrato, lo cual requiere de una resistencia física considerable debido a la gran frase que se venía ejecutando desde el compás 92.



*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 está acompañado por una factura de tresillos por el resto de la orquesta.



*Ilustración 91: Acompañamiento en la parte final del concierto*

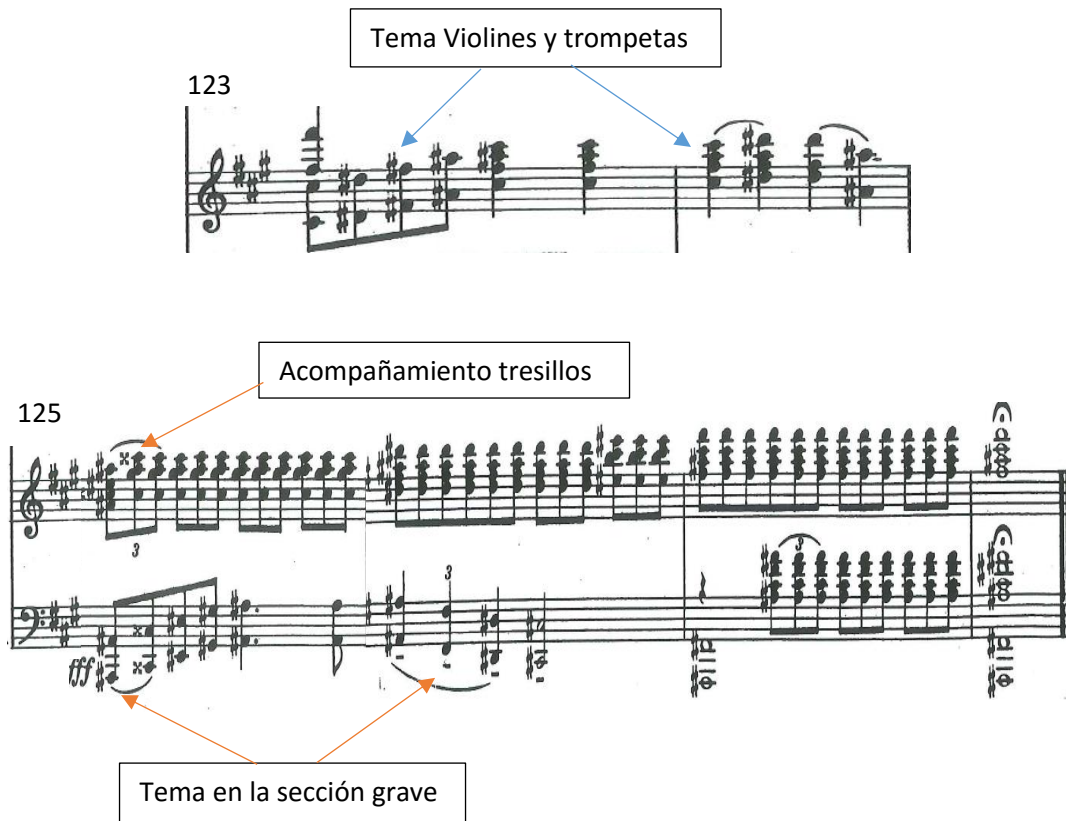
123

Tema Violines y trompetas

125

Acompañamiento tresillos

Tema en la sección grave



The image displays two musical staves. The top staff, labeled '123', contains a melody with eighth and sixteenth notes, marked with a box 'Tema Violines y trompetas' and blue arrows. The bottom staff, labeled '125', is a complex accompaniment featuring triplets in both the upper and lower staves, marked with a box 'Acompañamiento tresillos' and orange arrows. A box 'Tema en la sección grave' points to the bass line of the lower staff. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings like 'ff' and 'f'.



## **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. NuevaYork: 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 analisis 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-solista\\_Viena.pdf](http://www.aulacb.es/wp-content/uploads/2015/04/cb-solista_Viena.pdf). Recuperado el Octubre de 2015, de [http://www.aulacb.es/wp-content/uploads/2015/04/cb-solista\\_Viena.pdf](http://www.aulacb.es/wp-content/uploads/2015/04/cb-solista_Viena.pdf)
- de Benito, L. Á., & Artaza Fano, J. (2004). Guía 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.). Sergei Koussevitzky and his epoc (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