

CARMELO SIRACUSA

(Prof. Mario Musumeci)

**L'ESALTAZIONE VIRTUOSISTICA
DEL CONTRABBASSO IN
UN'OPERA TARDO-ROMANTICA**

***IL CONCERTO IN FA# MINORE
PER CONTRABBASSO E ORCHESTRA
DI SERGE KOUSSEVITZKY***



***ISTITUTO SUPERIORE DEGLI STUDI MUSICALI
CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA A. Corelli***

**ANNO ACCADEMICO 2012-2013
MESSINA**

**ANALISI DELLA LETTERATURA MUSICALE
DI REPERTORIO**

– PROF. MARIO MUSUMECI –

CARMELO SIRACUSA

**L'ESALTAZIONE VIRTUOSISTICA
DEL CONTRABBASSO IN
UN'OPERA TARDO-ROMANTICA**

***IL CONCERTO IN FA# MINORE*
PER CONTRABBASSO E ORCHESTRA
DI SERGE KOUSSEVITZKY**

ISTITUTO SUPERIORE DEGLI STUDI MUSICALI

CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA

ANNO ACCADEMICO 2012-2013

MESSINA

© *Carmelo Siracusa & Mario Musumeci* 2013
Biblioteca del Conservatorio di Musica di Messina
Istituto Superiore degli Studi Musicali

SOMMARIO

Il contrabbasso: inconsueto protagonista nell'agone virtuosistico

**Serge Koussevitzky: direttore, compositore,
virtuoso di contrabbasso e personaggio di spicco mondiale**

Il *Concerto*: architettura formale generale

Analisi del primo movimento

Analisi del secondo movimento

Analisi del terzo movimento

L'ESALTAZIONE VIRTUOSISTICA DEL CONTRABBASSO
IN UN'OPERA TARDO-ROMANTICA
IL CONCERTO IN FA# MINORE PER CONTRABBASSO DI SERGE KOUSSEVITZKY

di Carmelo Siracusa

Il contrabbasso: inconsueto protagonista nell'agone virtuosistico.

Inizialmente il contrabbasso serviva solo a raddoppiare la viola da gamba (o il violoncello) all'ottava bassa. Successivamente, ed in particolare nel periodo in cui fu attivo Beethoven, grazie a virtuosi come Michele Berini e soprattutto Domenico Dragonetti, il contrabbasso si svincola dalla mera funzione d'accompagnamento per raggiungere, con Giovanni Bottesini, le più alte vette espressive nella piena affermazione del suo specifico idioma strumentale, solo in parte simile a quello del violoncello..

Nelle aree di lingua tedesca si utilizzava principalmente il basso a quattro corde, mentre in Italia era più usato il basso a tre corde, dal suono più melodioso ma col difetto di avere un'estensione molto limitata in senso discendente. Il contrabbasso più utilizzato divenne quello a quattro corde, non per qualche pregio particolare ma perché i più grandi compositori del tempo erano di lingua germanica (vedi Mozart, Haydn, Beethoven): nelle composizioni loro utilizzavano il basso a quattro corde principalmente perché nella loro zona era il più suonato.

I primi passi virtuosistici per contrabbasso sono ascrivibili a Giovanni Lorenzo Lulier, soprannominato Giovannino del Violone (Roma, 1662 ca. – Roma, 29 marzo 1700), che è stato un compositore, violoncellista e trombonista italiano. Lulier fu allievo di Pietro Simone Agostini, un virtuoso del violone, nonché compositore al servizio del cardinale Pietro Ottoboni. Tra il 1676 al 1699 suonò regolarmente nella chiesa romana di San Luigi dei Francesi e il 13 ottobre 1679 entrò a far parte della Congregazione di Santa Cecilia. Dal 1681 fu attivo al servizio del cardinale Benedetto Pamphili e dal 1688 suonò come trombonista nei Musicisti del Campidoglio. Quando nel 1690 Pamphili lasciò Roma, Lulier entrò sotto la protezione del cardinale Ottoboni, rimanendovi per tutta la vita. Nell'ultima decade del secolo fu anche attivo presso la famiglia Borghese, dove probabilmente suonò come violoncellista nella stessa orchestra in cui Arcangelo Corelli era violinista principale.

Il violone era un antico strumento corrispondente ad un violino basso o per essere più esatti, si trattava dell'“antenato” tra i più prossimi del contrabbasso, il suo corpo e manico però risultavano due volte più grandi rispetto all'odierno strumento; le sue corde quindi erano due volte più lunghe e due volte più grosse e di conseguenza il suono risultava un'ottava più grave. Esso produceva un suono piuttosto piacevole negli accompagnamenti e nei Grandi Cori.

Nella prima metà del IX secolo il contrabbasso si affermò dunque anche come strumento solista. Il processo evolutivo è rapidissimo e Domenico Dragonetti (Venezia, 9 aprile 1763 – Londra, 16 aprile 1846) può essere certamente considerato il padre del virtuosismo contrabbassistico. Tra le sue composizioni si annoverano otto concerti, oltre trenta quintetti per archi e contrabbasso, numerose composizioni per contrabbasso solista o con accompagnamento dell'orchestra o del pianoforte. Dotato di un'ottima tecnica d'arco, sviluppò uno staccato percussivo sconosciuto fino a quel momento. Fu primo contrabbasso di Haydn, Rossini e Beethoven. La British Library possiede un' ampia raccolta di manoscritti di Dragonetti e la maggior parte dei contrabbassisti moderni inglesi vengono ancora educati secondo la tradizione didattica facente direttamente capo ai suoi allievi.

La staffetta in Italia venne presa successivamente da Giovanni Bottesini (Crema, 22

dicembre 1821 - Parma, 7 luglio 1889) che passò alla storia come "il Paganini del contrabbasso" anche se può essere sicuramente definito un musicista a trecentosessanta gradi. Portò il contrabbasso solista in Europa e America. Per le sue tournée, data la singolarità dello strumento protagonista, Bottesini dovette comporre una serie di concerti nei quali convivevano canto pieno e commosso e inedito per il tempo, amplificazione delle tecniche d'utilizzo e arricchimento timbrico, ricerca del contrasto di tinte e della varietà nell'uso in estensione di registri. Scriveva Francois Fétis, l'autorevole musicologo-musicografico belga dopo l'ascolto di Bottesini: "La destrezza meravigliosa nei passi più difficili, la maniera di cantare, la delicatezza e la grazia degli abbellimenti sommano il talento più completo che sia possibile immaginare". Primeggiano il canto italiano, la ricchezza di abbellimenti espressivi, la natura assolutizzante dello strumentista, più il *quid* inspiegabile che fa di un Bottesini un talento senza rivali. Ai concerti si aggiungono lavori destinati sempre al grande palcoscenico, però anche *récital* con il pianoforte. E non è escluso, comunque, il salotto: gran cassa di risonanza per la popolarità dell'artista ottocentesco. In Bottesini l'escursione "paganiniana" dall'acuto al grave allarga smisuratamente l'area operativa del contrabbasso nella volontà di trascendere i limiti dello strumento, secondo i canoni del virtuosismo strumentale romantico.

Da non dimenticare che parallelamente a Bottesini in Italia il trapanese Antonio Scontrino (Trapani 17 maggio 1850 – Firenze 7 gennaio 1922), anch'egli valente contrabbassista, scrisse numerose composizioni per contrabbasso, mentre al contempo conduceva una sua personale ricerca compositiva nell'ambito della musica da camera. Fu infatti un artista isolato e sebbene di notevole statura non ebbe successo popolare, ma le sue opere sono tra le più interessanti alternative all'opera verista, dominante nella sua epoca.

Nel XX secolo Serge Koussevitzky afferma ulteriormente il contrabbasso con la sua carriera di virtuoso solista. La sua produzione comprende un importante concerto per contrabbasso, decisivo per la letteratura di questo strumento, ma ampiamente rivalutato assieme a buona parte della produzione compositiva russa coeva, solo durante l'intero corso del '900, secolo piuttosto coinvolto nelle temperie innovative della musica d'avanguardia. La forma ciclica è tipica del linguaggio primo-novecentesco: il primo movimento viene ripreso quasi interamente dal terzo, con la seconda parte lenta nel centro, cuore dell'intera composizione.

Se c'è una cosa inconcepibile è un'orchestra senza il contrabbasso. Si può quasi dire che l'orchestra – comincia ad esistere soltanto quando c'è il contrabbasso. Ci sono orchestre senza primo violino, senza fiati, senza timpani e trombe, senza tutto. Ma non senza il contrabbasso. Quello che voglio stabilire è che il contrabbasso è di gran lunga lo strumento più importante dell'orchestra. Anche se non sembra.¹

Ma l'opera dei sopra richiamati grandi solisti ha portato i compositori e gli esecutori a una rivalutazione dello strumento; che oggi è un protagonista anche nel virtuosismo musicale. Grazie a loro oggi artisti-compositori come Tubin, Teppo-Hauta Aho, Renaud Garcia Fons fanno del contrabbasso uno dei pionieri a cavallo fra la tradizione e i nuovi orizzonti musicali:

Basta ascoltare *Kadenza* di Teppo-Hauta Aho composta da due grandi sezioni musicali, suddivisibili entrambi in tre probabili parti; secondo uno schema quasi atipico, ma ciò nonostante riconducibile ad una struttura simile ad un ABA' in cui si può individuare il tema e le sue metamorfosi, su cui si sviluppa l'intero lavoro. Possiamo inoltre trovare un'attenta ricerca di quelli che sono i più svariati e possibili effetti sia timbrici che tecnici dello strumento. Doppie corde con suoni reali ed armonici, arpeggi e glissandi su suoni armonici, arpeggi-pizzicato e pizzicati di mano sinistra, tremolo pizzicato, arco al ponticello con bruschi accenti e note dalle più gravi alle più acute. Il tutto è accuratamente presentato in una composizione assai

¹ PATRIK SUSKIND, *Il contrabbasso*, Tea edizioni, Milano 1990, p. 24.

organica, ricca di cambi di tempo e di un'articolata vivacità ritmica. La scrittura è assai attenta e piena di sfumature ben distinte, piuttosto omogenea nella grafia ma carica di differenze minuziose tra accenti, linee e punti spesso combinati tra loro e spesso anche prossima allo *swing*, qualità ritmica di contrattempo tipica delle performance jazzistiche.

Nella storia della musica ci sono in tutto più di cinquanta concerti per contrabbasso e orchestra e tutti di compositori meno noti. Conoscete forse Domenico Dragonetti? O Bottesini? Oppure Simandal o Koussevitzky o Holt Vanhal o Othmar? Ne conoscete anche soltanto uno? Questi sono grandi del contrabbasso. In fondo tutta gente come me: contrabbassisti che hanno cominciato a comporre per pura disperazione. Perché un compositore che si rispetti non scrive per contrabbasso, ha troppo buon gusto per farlo. E se scrive lo fa per divertirsi. C'è un piccolo minuetto di Mozart, Köchel 344 – da morir dal ridere! O, di Saint-Saëns, il numero cinque del *Carnevale degli animali*: l'elefante per contrabbasso solista e pianoforte ... da morir dal ridere! Oppure, nella *Salomè* di Richard Strass, il passaggio dei contrabbassi a cinque, dove Salomè guarda nella cisterna: “Com'è buio laggiù! Deve essere terribile vivere in una caverna così buia. È come una tomba.” Passaggio per cinque contrabbassi. Un effetto atroce. All'ascoltatore si rizzano i capelli in testa ... a chi suona anche. C'è da morir di spavento.²

Nel corso del XX secolo, il contrabbasso ha trovato un naturale campo di sviluppo espressivo nella musica dei neri d'America, ossia nel Blues e nel Jazz. Soprattutto in quest'ultimo genere musicale il contrabbasso ha trovato la possibilità di elevarsi, da strumento di mero accompagnamento e sostegno armonico, a vero e proprio strumento solista. Inoltre, sempre nel Jazz, si è andato sviluppando lo stile tipico di accompagnamento del contrabbasso: il cosiddetto *Walking Bass*. Il nome di questo stile deriva dalla particolare suggestione offerta dalla linea del contrabbasso: le note sembrano seguirsi l'una dopo l'altra così come i piedi che si alternano quando si cammina (*to walk*, in lingua inglese, significa “camminare”). In campo jazzistico, solitamente il contrabbassista domina sia il *walking* che l'improvvisazione solistica, ma questo non comporta ovviamente che egli si esibisca sempre in solismi durante ogni brano eseguito; così come non sempre egli accompagnerà in *walking* gli altri musicisti, preferendo anche altri modi di accompagnamento.

² *Ibidem*, p. 35.

Serge Koussevitzky: direttore, compositore
virtuoso di contrabbasso e personaggio di spicco mondiale.

Serge Koussevitzky (Mosca 26 luglio 1874 – Boston 4 giugno 1951), meglio conosciuto come Serge, è stato un direttore d'orchestra e contrabbassista russo naturalizzato statunitense, noto per la sua lunga permanenza come direttore della Boston Symphony Orchestra nel lungo periodo che va dal 1924 al 1949. Studiò contrabbasso con il maestro oriundo cecoslovacco Josef Roubisek, nell'odierno conservatorio Tchaikovsky di Mosca. Nel 1905 raggiunse il successo a Mosca come contrabbassista e dopo aver pagato i debiti di gioco del suo maestro si trasferì a Berlino per studiare direzione d'orchestra sotto la guida di Sergei Arthur Nikisch.

Nel 1908, assunto dalla Filarmonica di Berlino, debuttò come direttore (con il secondo concerto di Sergei Rachmaninoff e lo stesso compositore al pianoforte). L'anno successivo lui e sua moglie tornarono in Russia; qui fondò la propria orchestra a Mosca e inoltre investì parte dei suoi capitali nel business dell'editoria, fondando il proprio studio, *Éditions Russes de Musique*. Acquistò così vari cataloghi di molti dei più grandi compositori russi dell'epoca, tra cui Rachmaninoff, Alexander Scriabin, Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Nikolai Medtner.

Dopo la rivoluzione russa del 1917, accettò il posto come direttore della nuova Orchestra Filarmonica di Stato di Pietrogrado (1917-1920). Nel 1920 decise di lasciare definitivamente l'Unione Sovietica per recarsi a Parigi e dedicarsi all'organizzazione e alla direzione di concerti presentando le nuove opere dei compositori del Novecento, a partire da quelle di Maurice Ravel. Tre anni dopo fu nominato direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica di Boston, posto che mantenne fino al 1949. Nel 1941 divenne cittadino statunitense e fondò il *Berkshire Music Center* e nel 1942 la *Koussevitzky Foundation*, l'uno per corsi di perfezionamento e l'altra per promuovere la conoscenza della musica contemporanea.

La sua produzione comprende il *Concerto* per contrabbasso qui messo in studio, una *Passacaglia* per orchestra, un'*Overture* e pezzi vari per contrabbasso e pianoforte.

Dopo la sua morte la vedova Olga Koussevitzky continuò l'opera del marito presso la fondazione: sostenne i nuovi compositori e commissionò loro opere anche in memoria del marito. Tra le opere create con la fondazione ricordiamo: di Benjamin Britten l'opera Peter Grimes, l'opera *The Ballad of Baby Doe* di Douglas Moore, il *Concerto per Orchestra* di Béla Bartók, la *Symphony No. 3* di Aaron Copland, e la *Turangalîla-Symphonie* Olivier Messiaen.

Olga Koussevitzky regalò al contrabbassista statunitense Gary Karr il contrabbasso di Serge, un prezioso strumento del 1611 costruito da Antonio e Girolamo Amati, dopo averlo visto eseguire in maniera esemplare il concerto op. 3 e dichiarando di avere in lui quasi rivisto il marito redivivo. Gary Karr registrò la più grande esecuzione del concerto in Fa# minore, rendendolo famoso in tutto il mondo. Nel 2008 Gary Karr donò a sua volta lo strumento come aveva promesso alla vedova. Lo strumento ora porta i nomi di entrambi Karr e Koussevitzky.

Il *Concerto*: architettura formale generale.

Articolato in tre movimenti integrati -

I – Allegro, in forma sonata su motivo russo;

II – Andante, in forma di Lied tripartito;

III – Allegro, al modo di una grande e sviluppativa Ricapitolazione del I movimento.

Lo spartito per contrabbasso e pianoforte del Concerto op. 3 in fa# minore composto nel

1905 da Serge Koussevitzky è l'unica versione originale fino ad oggi conosciuta dell'opera. Essa appare, fin da una preliminare lettura, come una sorta di *work in progress*: una prima bozza preparata dal compositore e mai più definita e, in seguito, orchestrata in diverse versioni per mano di altri autori. Elemento fondamentale del generale aspetto d'incompiutezza della composizione è senz'altro l'inedita e inaudita ripresa integrale per 49 battute, e poi variata, del primo movimento del Concerto, riutilizzato (si potrebbe dire "riciclato"?) come terzo. Ciò non ha precedenti in tutta la storia della forma del concerto solistico e a prima vista potrebbe sembrare, formalmente parlando, quasi un'aberrazione: nel senso letterale di una sconcertante e disordinata deviazione, di un travisamento rispetto una pretesa ed autorevole tradizione architettonico-formale del genere sonatistico, tipica del concerto solista. Ma è proprio vero?

Esempio n. 1. *Sintesi generale del concerto.*

Schema Formale del <i>Concerto per contrabbasso</i> op. 3 di Serge Koussevitsky		
I /Allegro (in 4/4) Esposizione Sonatistica	II/ Andante (in 3/4) Lied	III/ Allegro in (4/4) Ripresa Sonatistica
Introduzione (bb. 1-20)	Introduzione (bb. 1 – 4)	Introduzione (bb. 1-20)
I Tema (bb. 21 – 61)	I Tema (A) Tema cantabile (bb. 4 - 31)	I Tema (bb. 21 – 61)
Codette e Transizione (bb. 61 – 86)	II Tema (B') (bb. 32 - 48)	Intervento Orchestrale (bb. 41 - 44)
II Tema (bb. 86-128)	Tema di transizione (C) (bb. 49 - 66)	II Periodo più che elaborativo del primo tema. (bb. 45 - 60)
Coda (bb. 128-148)	Interludio Orchestrale (bb. 67 - 69)	Intervento Orchestrale (bb. 61 - 65)
	III Tema (A') (bb.70 -84)	II Tema fusione tematica sviluppativa del primo e secondo tema (bb. 66 - 92)
		Codette virtuosistiche (bb. 93 -107)
		Finale enumerativo-epifanico (bb. 107 - 124)

Il concerto in Fa# minore di Serge Koussevitzky è rappresentato all'origine da una serie di appunti musicali. I vari temi disseminati nel concerto sarebbero poi stati saldati con agganci armonici elaborati da Koussevitzky, aiutato in gran parte dal suo amico compositore Glière; notizia che venne smentita in parte dalla vedova del Koussevitzky in un'intervista degli anni

'70. Una volta elaborato, il concerto accompagnò il grande musicista russo durante il culmine della sua carriera solistica.

A cominciare dall'accordatura egli seguì le orme dei suoi predecessori Dragonetti e Bottesini, innalzando l'intonazione dello strumento di un tono per corda, rendendo così più brillante il timbro del contrabbasso, altrimenti grave e scuro.

Non esiste nel Concerto una vera e propria separazione dei tre movimenti, in base al tradizionale assetto strutturale: tra il primo e il secondo Koussevitzky sembra, ad esempio, evitare la soluzione di continuità, anzi prepara addirittura l'introduzione dell'*Andante* nelle due ultime misure dell'*Allegro* iniziale, il quale termina in sospensione, su un accordo coronato di settima (in realtà una sesta eccedente tedesca, se più correttamente scritta con si#, invece di do).

In una prima visione globale il concerto è caratterizzato, dopo l'introduzione dei corni, da una sorta di libera *cadenza* iniziale, seguita da un tema; che ritroveremo identici all'ingresso del terzo movimento. Ma più che una *cadenza* si rivela essere un *introduzione a capriccio*, di chiara ispirazione russa e preparatoria del tema; senz'altro paragonabile all'avvio del notissimo *Concerto* per violino in Re maggiore di Pyotr Ilyich Tchaikovsky.

Questo motivo descrive un generale sentimento nazionalista russo che sicuramente accompagnò Koussevitzky per tutta la sua vita, perfettamente rappresentato come il quadro *Bydlo* (da *I quadri di una esposizione* di Modest Mussorgsky): una fotografia della rassegnazione contadina russa agli inizi del Novecento. Il primo tema dopo un breve intervento orchestrale di 5 battute (bb. 41-45) si trasforma, assumendo una liricità sempre più incalzante che sfocia nel calmo e fraseggiato episodio in mi minore con cellule ritmiche di terzina. Queste simmetricamente si trasformano nella b. 70 per effetto della accelerazione ritmica in quartina con conseguenti crescendo e diminuendo che enfatizzano le pulsazioni angoscianti del passaggio, culminando nello stentando della b. 77. Alla b. 78 entra in scena nuovamente l'orchestra, che provoca ancora il solista e nella b. 82 (*Alla breve*), con un piccolo intervento a *climax* (progressione ascendente) – collante fra i due temi precedenti – prepara al secondo tema in un Fa# minore plagalizzato (*a tempo*, b. 86), che come dicevamo fu composto successivamente. Questo tema rappresenta la speranza che incoraggiò Koussevitzky a lasciare la Russia e la carriera solistica per intraprendere la strada della direzione d'orchestra. Le pulsazioni tipiche della speranza mista a paura e incertezza sono qui rappresentate perfettamente dalle dinamiche che vanno dal *ppp* al *ff* con un trattenuto finale che introduce la parte realmente tecnico-virtuosistica di questo primo tempo e vale a dire la sequenza dei bicordi in Fa# minore, da b. 136. La fine del movimento (b. 144) funge anche da ingresso, dopo una breve corona nella b. 148, per l'aggancio armonico al secondo movimento.

E' il momento della composizione in cui sicuramente non c'è lotta, non si producono né si avvertono contrasti, e nella sezione centrale il tema dell'*andante* crea un momento di quiete, ma allo stesso tempo di nostalgia. Così con andamento *andante* il secondo movimento esprime tutta la liricità tardo-romantica degli inizi del 900 e il primo tema in la maggiore (A) sconvolge per la sua rilassatezza elegiaca che affonda le radici nei ricordi della precedente elaborazione tematica; che si fanno via via più complessi anche tecnicamente nello sviluppo (B) a cominciare dalla b. 32, con quartine che dapprima procedono con intervalli congiunti ma risolvono con una serie di arpeggi diminuiti in terzine finali. Alla b. 45 un collegamento in *ritardando* sembra quasi voler accennare un nuovo tema che, alla battuta 49, invece di svilupparsi torna su se stesso nel tono più luminoso di la maggiore per concludere alla b. 66. Dopo una breve citazione del tema principale da parte dell'orchestra (A') ritorna prepotentemente il solista con lo stesso tema iniziale; concludendolo con un arpeggio di la maggiore sugli acuti.

Il terzo tempo solitamente viene eseguito con un "attacca subito" alla fine del secondo movimento; proprio per mantenere alta la tensione del discorso musicale. In realtà esso rappresenta il ritorno ad una dimensione di realtà, sospesa nel secondo movimento: ritorno

drammatico, se vogliamo, dopo un secondo movimento intriso di ricordi nostalgici. Infatti fino alla b. 48 è identico al primo movimento, mentre dalla b. 49 si diparte un collegamento carico di sentimento eroico, suggerito quasi certamente dall'amico Glière. Poiché il secondo tema in fusione tematica sviluppativa con il I Tema lo incontriamo alla battuta 66 (C). E qui ritroviamo certamente la mano del Koussevitzky, il quale con grande maestria indica il percorso musicale sviluppandolo e direzionandolo verso le quartine di b. 92; che ricordano quelle del secondo movimento, con la differenza che le diminuite finali si diramano per gradi congiunti fino alla b. 100 per ricollegarsi con un *ritardando* della b. 108 al tema finale. Questo ricorda il primo tema dell'*andante*, trasformandolo sapientemente da maggiore in minore, da b. 111, fino ad arrivare alla conclusione.

Un paio di aneddoti riguardanti curiosità d'interesse storico-documentario sulla vita del concerto di Koussevitzky.

Il primo. Nicholas Slominsky, pianista, direttore d'orchestra, e amico di Koussevitzky, in un articolo su *High Fidelity* (aprile 1976) dichiara, "Koussevitzky non avrebbe mai potuto veramente comporre il suo concerto; questo è stato effettivamente scritto da Glière: Koussevitzky potrebbe essersi limitato alla scopiazzatura di Dvorak nell'apertura, in quanto aveva una scarsa conoscenza della teoria musicale".

Sempre in *High Fidelity* (agosto 1976) la signora Koussevitzky, indignata, rispose: "Bisognerebbe correggere l'imputazione che Koussevitzky non scrisse il concerto per contrabbasso e tali meriti andrebbero all'amico Reinhold Glière ... Per mettere le cose in chiaro, vorrei citare il volume 2 dell'opera *Il Contrabbasso. Storia e metodo*, pubblicata a Mosca nel 1974. L'articolo dedicato a Koussevitzky fornisce un resoconto dettagliato di questa composizione, sicuramente di rilievo nel repertorio dello strumento. Il Libro si riferisce anche al fatto che il giovane virtuoso contrabbassista si rivolgesse per l'orchestrazione di questo lavoro al compositore professionista, suo amico e collega, Glière.

Insomma hanno lavorato assieme sì ma solo per l'orchestrazione del concerto.

Antonín DVORĀK, Sinfonia n. 9, op. 95 in mi (Dal nuovo mondo, 1893), IV movimento (Allegro con fuoco)

Il secondo aneddoto. Il contrabbassista ungherese, insegnante e compositore, Lajos Montag, in una conversazione con Koussevitzky, anche a nome di tutti i contrabbassisti presenti, desiderava fare una domanda al maestro e gli chiese: "Maestro, perché non scrive lei stesso una cadenza per il *Concerto*?" Koussevitzky rispose con tono distinto: "Benché anche a me rincresca che il mio strumento preferito non emerga, non credo che componendo la cadenza potrei accrescere la mia notorietà, e non ne avrei inoltre alcun vantaggio dal punto di vista finanziario. Se oggi dovessi comporre un concerto, sicuramente ci sarebbe anche la cadenza. Anche se con dispiacere devo dire che non posso più occuparmi di opere per contrabbasso solista, non potrei impegnarmi nel modo dovuto nella composizione di una cadenza per contrabbasso, assorbito come sono dal mio lavoro di direttore d'orchestra". E come se fosse la cosa più naturale del

mondo aggiunse: "Perchè non scrive lei una cadenza per il mio concerto?". Questa frase fece molto piacere al compositore Lajos Montag, che successivamente dichiarò "sapevo che con la mia inesperienza di allora e con la mia mancanza di pratica nella composizione sarebbe stato impossibile. Ancora oggi i miei colleghi contrabbassisti non hanno cessato di porsi questo interrogativo. Mi sembra di sentire ancora la sua voce: Perchè non scrive lei la cadenza per il mio concerto? Non intrapresi quel compito ed il problema rimase insoluto."

Analisi del primo movimento

Il primo movimento con la sua introduzione (battute da 1 a 20) può certo definirsi di carattere russo, ma dobbiamo far notare che la sua matrice è il periodo romantico europeo. Questa introduzione ha anche funzione di attesa, prima dello sfoggio virtuosistico dello strumento. Dalla b. 7 alla b. 10 e dalla b. 17 alla b. 20 troviamo due interventi che possiamo benissimo definire *nello stile a capriccio* e che ricordano l'avvio del *Concerto per violino* di Tchaikovsky. Proprio questi due interventi ci fanno pregustare l'attesa del primo tema.

Ecco lo schema formale dell'architettura dell'intero I movimento.

Esempio n. 2. *Schema formale del I Movimento*

I/ Allegro – Esposizione sonatistica		
Introduzione	I Gruppo tematico	II Gruppo tematico
<p>I Tema introduttivo orchestrale (bb. 1-7):</p> <p>1° Intervento <i>a capriccio</i> del solista "deviante" (bb.7-10)</p> <p>Reiterazione in <i>climax</i> del Tema introduttivo orchestrale (bb. 10-17):</p> <p>2° Intervento <i>a capriccio</i> del solista "assecondante" (bb.17-20/21)</p>	<p>I Tema in 1^a esposizione cantabile (bb. 21/22 - 40)</p> <p>Intervento orchestrale (bb. 41-45)</p> <p>I Tema in 2^a esposizione cantabile sviluppativa (bb. 45-61)</p> <p>Codette virtuosistiche di contrappunto al motivo tematico all'orchestra (bb. 61-77)</p>	<p>Introduzione: Intervento orchestrale (bb. 77-82) Intervento introduttivo a <i>climax</i> del solista (bb.82-85/86) subito collegato al</p> <p>II Tema in 1^a esposizione in Fa# minore plagale (bb. 86-109)</p> <p>II Tema in 2^a esposizione sviluppativa (bb. 110-127/128)</p> <p>Codette virtuosistiche e Coda concertante su echi del II Tema (bb. 128-148)</p>

Come risulta visibile dall'esempio 3,

Esempio n. 3. *Il periodare asimmetrico dell'Introduzione*

The image displays a musical score for the introduction of a Capriccio, consisting of piano and bass staves. The score is annotated with several key features:

- carattere ritmico celebrativo**: A blue bracket highlights the initial rhythmic pattern in the piano staff.
- clamosa-peonico**: A pink oval highlights a specific rhythmic motif in the piano staff.
- spinta accelerativa**: A blue bracket highlights a section of the piano staff where the tempo increases.
- estensione in anabasi**: A green bracket highlights a section of the piano staff where the tempo gradually returns to the original speed.
- IV discendente**: A blue circle highlights a descending interval in the bass staff.
- assecondante**: A red bracket highlights a section of the piano staff characterized by a sustained accompaniment.
- staffetta assecondante del solista**: A purple oval highlights a specific rhythmic figure in the bass staff.

A red square icon in the bottom right corner is labeled **Intro a Capriccio del solista**.

l'introduzione si sviluppa attraverso un periodo binario a suddivisione ternaria, ripetuto in alternanza a due interventi preludianti (*a capriccio*) deviante prima (bb.7-10) soprattutto per

l'intervallo di quarta discendente nella b. 10 (interrogativo) e assecondante poi (bb.17-20) perché come una staffetta il solista prende le ultime frasi dell'introduzione orchestrale per avviare il primo tema.

L'introduzione è basata sulla cellula ritmica generatrice dei temi del *Concerto*. Eseguita dai corni essa manifesta e reitera un carattere celebrativo che possiamo definire retoricamente ambivalente: di cantabilità scorrevole - ritmo di *clamosa* - e assieme di esaltazione celebrativa - ritmo *peonio* - ed è fortemente risaltante nelle batt. 1-4. Mentre invece nelle bb. 5-7 assume carattere di spinta accelerativa a favore della successiva entrata della risposta preludante, *a capriccio*, del solista; che, appunto "provocato" dai suddetti richiami dell'orchestra, avvia in un'iniziale estemporaneità i suoi primi passi solistici, per poi portarsi ad enunciare il tema vero e proprio. Tutto - conviene ripeterlo - al modo di un già noto paradigma compositivo per i compositori russi tardo-romantici, quello del concerto violinistico di Tchaikovsky.

Esempio n. 4. *Struttura cadenzale dell'Introduzione*

The image shows a musical score for Bass and Piano. The Bass part is in F# minor. The Piano part is in 2/4 time. The score is annotated with several red boxes and lines. The annotations are: "Tono imposto F#min." pointing to the key signature; "Sesta eccedente tedesca come IV alterato in stato di primo rivolto." pointing to a chord in the piano part; "V4°" and "D7" labeling chords; "Iterativo" and "Iterativo V7" labeling phrases; "Passo duriusculus ascendente" labeling a melodic line; "Passo duriusculus" and "V4° - Cadenza composta spezzata" labeling another section; and "D6# = D7 vagante" labeling a chord.

Le armonie sono nello stile di una avanzata *tonalità allargata*, tipica del secondo romanticismo. Partono dal tono imposto Fa# minore e nella seconda misura proprio il Fa# dà l'allusione di una tonica sospesa alla sua dominante, ma se interpretiamo il do naturale come un si diesis scopriamo il primo rivolto di una sesta eccedente tedesca: è proprio il detto accordo che suscita la sensazione quasi minacciosa dell'introduzione. Troviamo assieme espresse due sensibili concorrenziali, il si# e il do#. Nella terza e quarta battuta ancora il Si#, ma la sua funzione in questo caso è di settima di dominante: l'accordo in questo caso esprime qualcosa assieme di sospensivo e di iterativo. Ecco, nella quarta battuta, un *passus duriusculus* ascendente (si-do-do#) che chiude sul re. Antecedente alla prima entrata del solista alla b. 8 notiamo una quarta e sesta che rende l'armonia di sostegno del canto ancor più sospesa.

In breve, si possono sintetizzare le prime 8 misure come una 4 e 6 con il do# al basso su un accordo di dominante che ancora resterà sospeso (cadenza composta spezzata).

Esempio n. 5. *Struttura cadenzale dell'Introduzione dopo il primo intervento del cb*

Misura 10

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 10-11) features a sequence of chords: a subdominant in first inversion (IV⁶), a dominant (V), a *passus duriusculus convergente* (mi, mi#, sol#, sol), the seventh degree (VII), and another IV⁶. The second system (measures 12-13) shows a German sixth chord (6 tedesca tonale) and a parallel subdominant (Sottodominante parallela). The third system (measures 14-15) contains a dominant (dominante) and a tonic (tonica) chord, with a perfect cadence (cadenza perfetta) indicated between them. The fourth system (measures 16-20) continues with a series of German sixth chords (6 tedesca tonale).

Dalla decima battuta l'armonia tende a modificarsi e alla b. 11 ecco una sottodominante in stato di primo rivolto che porta subito alla dominante; il carattere in questo caso è cadenzante. Nella b. 12 l'accordo di mi settima, ipotetica dominante di la maggiore, e il *passus duriusculus* (cromatismo discendente d'ispirazione patetica) convergente (mi, mi# e sol#, sol) segnano ed evidenziano ulteriormente la sofferenza di quest'introduzione (da notare che mi# e sol sono in rapporto di terza diminuita) e che il mi# è anche la sensibile del tono.

Ed è alla b. 14 che una sesta tedesca, stavolta tonalmente bene impiantata, amplia il discorso musicale precedentemente esposto nella composizione, fino ad arrivare al Sol della b. 17 che in questo caso non è la cosa più ovvia o quasi scontata che potevamo aspettarci; in quanto l'armonia si porta alla sottodominante parallela, introducendo nuovamente l'intervento del solista. Nelle bb. 19 e 20 finalmente troviamo la cadenza perfetta D7-T che porteranno il solista a sfociare nell'enunciazione del 1 tema.

Esempio n. 6. *Struttura fraseologica del I Tema*

Primo periodo tematico

climax fraseologico

secondo periodo tematico

dilatazione reiterativa cadenzale

Una semifrase con 2 incisi di proposta di 4 battute
1+1+2

La struttura fraseologica del primo Tema (bb. 20/21-40), come risulta visibile dall'esempio 5, si sviluppa attraverso un doppio periodo dilatato: un primo periodo tematico, un secondo periodo tematico e una dilatazione cadenzale a carattere reiterativo. Troviamo dunque un'unità di riferimento, una sua conferma, una sua amplificazione che funge da ulteriore conferma e quindi la sua fase di estinzione. Ci troviamo insomma di fronte ad un'espansione trasformativa in ampia apertura fraseologica, un doppio periodo dilatato da una frase cadenzale che sintetizzeremo in $1 + 1 + 2$. La semifrase di proposta invece di essere di 2 battute è di 4 e dalla b. 29 comincia il secondo periodo, di 8 misure + 3 di dilatazione.

Esempio n. 7. *La cellula ritmica generatrice*

Cellula ritmica generatrice

ff

X

Y

A1

A2

A3

Il "cromosoma" generativo del tema ampliato, tipico dei compositori tardo-romantici, è formato da una sezione x e da una sezione y che noi suddivideremo internamente in ordine di apparizione in a1 – a2 – a3: è evidente che il compositore richiama il motivo tematico generatore delle prime 4 misure.

Esempio n. 8. *Struttura fraseologica della seconda parte del I Tema*

■ Doppio periodo regolare
■ Variante traspositiva di A1, A2, A3

Apice del Melos

Gioca sulle Clamose

rit.

A differenza della struttura fraseologica della prima parte qui ci troviamo di fronte un doppio periodo regolare, dove nelle prime quattro battute è evidente la variante traspositiva delle prime quattro battute della struttura fraseologica della prima parte del tema. All'interno del periodo tematico cantabile viene elaborato un gioco di *anticlimax* (progressione discendente) che porta a compimento il secondo periodo giocando sulle figure ritmico-melodiche di *clamosa* (ritmo scorrevolmente cantabile).

Il contrabbasso del Maestro, che poi la vedova Olga donerà a Gary Karr (foto in basso).



Esempio n. 9. *Le codette virtuosistiche*

Codette di terzine in Mi min. in diminuzione virtuosistica sugli echi del motivo tematico primario dell'orchestra

■ Cromatismi discendenti su arpeggio

a tempo
mf

poco rit. *a tempo*
p *mf*

f

ff *p cresc.*

Da misura 69
elaborazione accelerativa
fraseologica in quartine

Con cellule ritmiche di terzina nella tonalità di Mi minore l'autore ci fa attendere l'entrata del secondo tema. Le terzine procedono inizialmente in volteggi cromatici. Nella battuta 70 per effetto della direzione musicale si trasformano in quartine con conseguenti crescendo e diminuendo che enfatizzano le pulsazione angoscianti del concerto, culminando nello *stentando* della battuta 77.

Esempio n. 10, fig. 1. *La struttura fraseologica e armonica del II tema*

Climax

Cromatismo incerto

Parte introduttiva del secondo tema

1 2

T

Il secondo tema inizia alla b. 86 (*a tempo*) ma viene anticipato da una parte introduttiva a

climax, con l'utilizzo di cromatismi che fino alla b. 85 danno una sensazione di incertezza.

Esempio n. 10, fig. 2. *La struttura fraseologica e armonica del II tema.*

Tema Placalizzato

- Dilatazione del periodo
- Semifrase di proposta di 4 misure
- Semifrase di risposta di 4 misure

Alla b. 86 (*a tempo*) entra il secondo tema con frasi di proposta e di risposta, dove anche qui la semifrase invece di essere di 2 battute è di 4 e la dilatazione del periodo la troviamo all'inizio. Insieme la struttura fraseologica (periodo ternario) e armonica sembrano nuovamente rifarsi ai modelli di Tchaikovsky. L'autore sembra voler portare le armonie del concerto verso il si minore, ma in realtà, secondo una maniera tardo-romantica tipicamente russa, si tratta di un tema in Fa# minore plagalizzato: esso insomma spinge verso la sottodominante ma pur sempre rimanendo in Fa# minore. In effetti l'autore ci fa sentire in maniera chiara gli accordi forti e strutturali utilizzando molto la dominante e alcune armonie di passaggio, ad esempio sul secondo grado (b. 91) oppure una settima diminuita (b. 100) fino ad arrivare alla tonica. Alla fine del periodo binario prima della riesposizione troviamo la cadenza composta.

Analisi del secondo movimento

Esempio n. 11. *Schema formale del II Movimento*

II/ <i>Andante</i> – Lied tripartito		
A/Esposizione (bb. 1-31)	B/Sviluppo (32-69)	A ¹ /Ripresa (70-103)
Introduzione orchestrale (bb. 1 – 3/4)	Diminuzioni del cb su divagazione orchestrale (bb. 32 - 41)	Tema del cb accompagnato (bb.70 – 75/76)
Tema del solista a duetto con le varie sezioni orchestrali (bb. 4 - 26)	Rientro nel tema (bb. 42 – 45/46)	Evoluzione duettante fino alla (bb.76-88/89)
Interludio orchestrale di transizione (bb. 26-31)	Duetto di fusione tematica (bb. 46 – 65/66)	stabilizzazione cadenzale (bb.89 - 103)
	Interludio orchestrale di transizione (bb. 66 – 69/70)	

Esempio n. 12. *L'introduzione orchestrale*

VI Tedesca

The image shows a musical score for the beginning of the second movement. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in 3/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure is circled in blue and labeled 'VI Tedesca'. The dynamic marking is 'mf'. The score includes various chords and notes, with some chords labeled as D9, D, and A T.

La breve *Introduzione* con un carattere marziale espresso da parte dell'orchestra collega il primo movimento al secondo al modo di un breve intermezzo: non dimentichiamo che Koussevitzky ci indica l'*attacca subito* alla fine del I movimento. Sia per carattere ritmico, elemento congiuntivo di tutta la composizione e sia per gli accordi utilizzati (troveremo sempre una sesta tedesca), più che da introduzione queste 4 battute iniziali dovrebbero essere viste come armonie di passaggio dal tono minore di Fa# al più prossimo tono vicino, il tono relativo di La maggiore.

Esempio n. 13. *La struttura fraseologica del primo tema del secondo movimento*

Andante

VI Tedesca

mf

p

DD

D9

A
T

Frase tematica: proposta e risposta

■ Breve Intro marziale dell'orchestra

■ Incastro

■ Testa X

■ Corpo Y

■ Coda X'

Dopo una breve introduzione orchestrale, condotta in un avvolgente duetto con le varie sezioni dell'orchestra, entra liricamente il primo tema del solista, che ricorda a tratti parti del II tema del primo movimento. La struttura fraseologica della frase tematica è formata da una testa (x) da un corpo (y) e infine da una coda (x'): una proposta del tema, una risposta e infine una coda. Tutto questo avviene nelle prime nove battute del I tema, dalla decima battuta l'autore utilizzerà la parte della coda per continuare il tema che finirà al *passus duriusculus* di b. 25.

Esempio n. 14. *Il carattere allusivo al I movimento*

I Tema 2° mov.

II Tema 1° mov.

Uno degli elementi caratterizzanti di questo concerto è la ripresa del I movimento nel III, praticamente identica nella prima parte; ricordiamo infatti che il compositore russo fu il primo ad attuare questa soluzione. Il concerto si unifica grazie ai vari echi dei temi che disseminati sapientemente nella partitura vengono ripresi in parte e riproposti. Possiamo affermare dunque che il concerto op. 3 è costituito da una serie di appunti musicali che il compositore russo con grande consapevolezza, dilatandoli o restringendoli, ci ripropone in vari punti, dandoci a questo punto la correttissima impressione che il concerto sia suddiviso in tre movimenti ma effettivamente è come se fosse un movimento unico di una forma sonata.

Esempio n. 15, fig. 1. *Diminuzioni del cb su divagazione orchestrale della sezione B*

Passus duriusculus e chiusura del primo tema

Eco orchestrale modulante in Re Mag e collegamento al II Tema

La chiusura del I Tema avviene alla b. 26 e un bellissimo eco cantabile orchestrale con funzione modulante in Re Maggiore introduce la nuova idea musicale.

Esempio n. 15, fig. 2. *Diminuzioni del cb su divagazione orchestrale della sezione B*

- Quartine con intervalli congiunti
- Intervalli congiunti
- Arpeggi diminuiti di terzine
- Decelerazioni virtuosistiche cantabili e rientro graduale del Melos
- Melodizzare della orchestra e conseguente Intro

L'orchestra da questo momento in poi non si limita più ad accompagnare il solista ma entra in gioco con veri e propri dialoghi valorizzando le quartine che procedono con intervalli congiunti ma risolvono con una serie di arpeggi diminuiti con terzine finali, prima del rientro graduale del melos.

Esempio n. 16. *Il ruolo duettante dell'orchestra*

Tema a dialogo con orchestra e **tratteggio marcato**

The musical score consists of four systems. The first system shows a soloist line with a 'rit.' marking and a piano accompaniment with a 'mf' dynamic. Two red boxes highlight specific passages in the piano part. The second system has a 'a tempo' marking and two more red boxes. The third system has a 'f' dynamic. The fourth system continues the piano accompaniment.

Il gioco di dialoghi che l'orchestra scambia con il solista in questo *Andante* è veramente interessante e soprattutto ricco di idee; che il solista propone a fiati e archi che riprendono e sostengono. Possiamo evidenziare alcuni punti salienti del ruolo dell'orchestra, fatta eccezione i momenti di transizione delle battute 26 e 66. Questi punti sono il duetto sulla testa tematica

arricchita dall'orchestra con il tratteggio marcato, suo tipico (bb. 46-65/66) e la ripresa del Tema, sapientemente citato prima dell'entrata del solista e poi accompagnato dall'orchestra con una straordinaria evoluzione duettante fino alla stabilizzazione cadenzale (bb.70-75/76) e (bb.76-88/89)

Esempio n. 17. *La struttura cadenzale stabilizzante nelle misure finali*

Come si potrà vedere dall'esempio musicale in basso anche in questo finale del II movimento l'autore utilizza armonie molto semplici, stati fondamentali e alcuni stati di rivolto.

Misura 90 inizia la coda del II movimento

SD

D D 5/3 6/4 DD7 →

T →

The image displays a musical score for Example 17. It features a piano solo line at the top and a piano accompaniment below. The piano solo line includes a red circle around measure 90, with a red arrow pointing to the text 'Misura 90 inizia la coda del II movimento'. The piano accompaniment includes chord symbols: D, D, 5/3, 6/4, and DD7, with a red arrow pointing to the DD7 symbol. A section of the piano accompaniment is labeled 'SD' in red. At the bottom, a red arrow points to the letter 'T'. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

Analisi del terzo movimento

Esempio n. 18. *Schema formale del III Movimento*

III/ Allegro – Ripresa sonatistica		
Introduzione	I Gruppo tematico	II Gruppo tematico
<p>I Tema introduttivo orchestrale (bb. 1-7):</p> <p>1° Intervento <i>a capriccio</i> del solista “deviante” (bb.7-10)</p> <p>Reiterazione in <i>climax</i> del Tema introduttivo orchestrale (bb. 10-17):</p> <p>2° Intervento <i>a capriccio</i> del solista “assecondante” (bb.17-20/21)</p>	<p>I Tema in 1^a esposizione cantabile (bb. 21/22 – 39/40)</p> <p>Intervento orchestrale (bb. 40-45)</p> <p>I Tema in 3^a esposizione cantabile sviluppativa (bb. 45 – 60/61)</p> <p>Intervento orchestrale (bb. 61-65/66)</p> <p>Variazione modulante del primo tema – re maggiore</p>	<p>Intervento orchestrale (bb. 61 - 65)</p> <p>II Tema in fusione tematica sviluppativa con il I Tema (bb. 66 – 91/92)</p> <p>Codette Virtuostiche (bb. 92 -107 /108)</p> <p>Finale/Coda enumerativo-epifanica in elaborazione consequenziale di Tema dell’Andante e II Tema (bb. 108 - 128)</p>

Esempio n. 19, fig. 1. *I Tema in terza esposizione sviluppativa*

Inciso generatore

Inizio I Tema in 3a esposizione cantabile sviluppativa

Inversione degli incisi

Avevamo accennato che fino alla b. 48 il concerto rimane identico al I movimento. La nuova proposta musicale arriva nella b. 49, dove viene riproposto l’inciso generatore invertito.

Esempio n. 19, fig. 2. *I Tema in terza esposizione sviluppativa*

Elaborazione sviluppativa I tema

- Semifrase ancora identica al I movimento
- Nuova idea musicale in climax modulante
- Fase accelerativa del Melos
- Entra Interludio orchestrale sul motivo generatore

Questo tema è sviluppato con alcune frasi a climax modulante, armonie di settima modulanti con i perni (re-mi-fa#) a salti di ottava. Il *climax* accelera gradualmente fino ad arrivare ad un apice interrotto, come se l'autore sembrasse insoddisfatto, passando all'orchestra

il compito di marcare ancora la prima idea tematica. Questo concetto lo troviamo abbastanza diffuso nei concerti dei compositori tardo-romantici russi.

Prima del secondo tema Koussevitzky insieme all'orchestra inizia uno sviluppo incerto di alcune battute che troverà la sua conclusione a bb. 66

Esempio n. 20, fig. 1. *La Fusione Tematica del II Tema*

Sviluppo incerto precedente al II tema



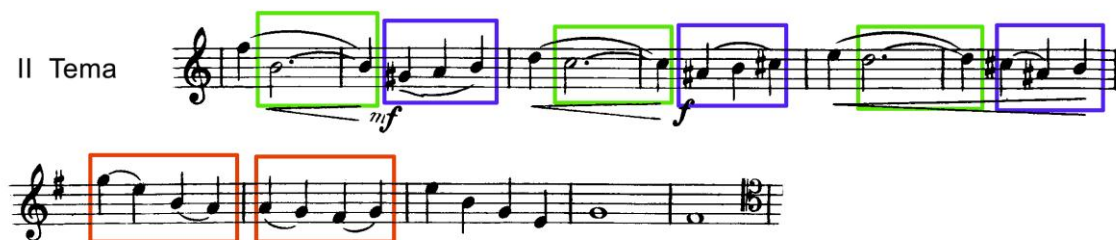
Esempio n. 20, fig. 2. *La Fusione Tematica del II Tema*

La Fusione tematica sviluppativa del II Tema

Frammenti melodici del I Tema



II Tema



Ed è proprio alla b. 66 con i motivi del primo tema, senza il puntato, che inizia il secondo tema. Ma in realtà non si tratta del secondo tema vero e proprio ma di una sua versione sviluppativa che serve a far cantare ulteriormente il concerto. Questo concetto stilistico ci può ricondurre anche ai concerti di Rachmaninoff. L'obiettivo, chiamiamolo così, era il canto e la melodia che durava per quasi tutta la composizione. Sicuramente nei primi anni del novecento non ci si proiettava solo avanti verso armonie complesse ma ci si legava ancora alla più facile comunicativa del romanticismo ottocentesco.

Esempio n. 21. *Le codette con ulteriori citazioni dei due movimenti precedenti*

Analogie tra le codette virtuosistiche dei III tempi



Le codette virtuosistiche del terzo movimento richiamano le idee musicali del I e del II movimento, sia per la scelta del colpo d'arco, marziale ed incisivo, sia per la scelta ritmica e melodica; quartine che procedono per grado congiunto e che come abbiamo visto negli esempi precedenti portano il melos sempre ad una risoluzione.

Esempio n. 22, fig. 1. *Il Finale e l'elaborazione consequenziale dei temi*

Ogni composizione ha un punto culminante e una chiusura apicale del concerto la troviamo dalla b. 123

Misura 123 - chiusura apicale



ma prima di arrivare a questo momento avviene una cosa davvero interessante.

Esempio n. 22, fig. 2. *Il Finale e l'elaborazione consequenziale dei temi*

The image displays a musical score for 'Il Finale e l'elaborazione consequenziale dei temi', organized into three distinct sections: I Tempo, III Tempo, and II Tempo. Each section contains two staves of music. The first section, I Tempo, features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings 'p' and 'mf'. The second section, III Tempo, also uses a treble clef and the same key signature and time signature. The third section, II Tempo, is written in a bass clef with a 3/4 time signature. The score is annotated with numerous colored boxes (green, blue, orange, pink, red) that highlight specific melodic and harmonic motifs. A large bracket on the left side of the page groups the three sections together, indicating their sequential relationship in the overall piece.

Il compositore dalla b. 108 collega i vari temi fra loro come facevano sapientemente i compositori tardo-romantici russi. Recuperare a tratti i codici tematici del Tema dell' *Andante* e prendere parti del secondo Tema del I movimento è un lavoro di fusione che l'autore ci fece sentire già nel primo e nel secondo movimento, per ricavare proprio il I tema dell' *Andante*; adesso in questa fase finale fonde i vari temi per arrivare all'apice estremo.

Tutto fino alla fine dev'essere come un ricordo di quello che è avvenuto prima.



Nelle foto possiamo vedere Koussevitzky assieme alla moglie Olga e con il suo Amati,