

## Vorwort

Das Kontrabasskonzert op. 3 von Serge Koussevitzky (1874–1951) zählt dank der geschickten Balance aus hochromantischer Melodik und wirkungsvollen virtuosens Passagen zu den bekanntesten und meistgespielten Kontrabasskonzerten überhaupt. Zugleich ranken sich bis heute etliche Legenden um das Werk. Einerseits wird immer wieder die Autorschaft Koussevitzkys kontrovers diskutiert, andererseits steht aufgrund vieler Druckfehler und Ungereimtheiten bisheriger Notenausgaben oftmals auch der musikalische Text selbst in Frage.

Das Konzert entstand 1904 und wurde am 12. Februar 1905 (julianischer Kalender) mit Koussevitzky als Kontrabass-Solisten in einem Orchesterkonzert der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft unter Leitung des Dirigenten Alexander Khessin uraufgeführt. Werk und Solist wurden von der Presse überschwänglich gefeiert. Einige Zeit später, am 16. November 1906, spielte Koussevitzky das Konzert im Saal des Städtischen Kaufhauses in Leipzig einer Konzertankündigung zufolge „zum 1. Male“ mit Klavierbegleitung, welche möglicherweise vom Pianisten des Abends, Alexander Goldenweiser, verfasst wurde.

Bereits 1906/07 erschien im Verlag Jurgenson (Moskau) die Erstausgabe des Klavierauszugs. Ob dieser auf die Leipziger Aufführung zurückgeht oder einen früheren, noch vorläufigen Stand wiedergibt, ist unklar. Zwar soll der Klavierauszug nach Aussage eines Nefen Koussevitzkys unter der „Redaktion“ des Komponisten entstanden sein (*Kontrabas Istorija i Metodika*, Moskau 1974, S. 62). Allerdings scheint Koussevitzky weder den Druck überwacht, noch Korrekturfahnen erhalten zu haben. Darauf deutet eine Vielzahl von Fehlern und Unstimmigkeiten (auch zwischen Klavierpartitur und eingelegter Solostimme) hin. Zugleich erscheinen dynamisches Konzept und Artikulation der Erstausgabe stellenweise durchaus plausibel. Schon 1910 erschien eine Neuausgabe des Klavierauszugs bei Forberg

(Leipzig). In diesem Nachstich der Erstausgabe wurden zwar einige offensichtliche Fehler korrigiert, gleichzeitig kamen aber neue Fehler hinzu und die Diskrepanzen zwischen Klavierpartitur und Solostimme blieben unkorrigiert. Bis heute basieren alle weiteren Ausgaben des Klavierauszugs auf diesen beiden problematischen Editionen ohne eindeutige Autorisierung des Komponisten. Zudem haben spätere Herausgeber die Solostimme durch individuelle Eingriffe und Korrekturversuche ohne Quellenbasis weiter verändert.

Die Existenz zweier eindeutig autorisierter Quellen aus Koussevitzkys Nachlass (Library of Congress, Washington D.C.) blieb dagegen bisher nahezu unbeachtet. Sehr wahrscheinlich handelt es sich sowohl bei der handschriftlichen Partitur als auch bei der vollständigen Stimmenabschrift um das originale Notenmaterial der Moskauer Uraufführung. Diverse Eintragungen und Ergänzungen in beiden (nicht autographen) Quellen gehen zweifellos auf Aufführungen mit Koussevitzky zurück und resultieren so gleichsam in einer „Fassung letzter Hand“.

Ein Vergleich von abschriftlicher Partitur samt Stimmenmaterial mit der Erstausgabe des Klavierauszugs zeigt indes deutliche Unterschiede. Neben oftmals anderer Artikulation und Dynamik fallen in der Solostimme der Erstausgabe insbesondere abweichende Tonhöhen auf. Ein markantes Beispiel dafür findet sich im 1. Satz T. 131: Im Klavierauszug ist dieser identisch mit T. 139. In der handschriftlichen Partitur hingegen setzt T. 131 die vorhergehende Doppelgriff-Sequenz fort, sodass T. 139 dann durch veränderte Harmonik und Melodieführung eine effektvolle Steigerung darstellt. Ein weiterer auffälliger Unterschied findet sich am Ende des 2. Satzes ab T. 91, wo die Solostimme im Klavierauszug eine Oktave tiefer und ohne Flageolett notiert ist. Die Partitur legt mit der Notation im Violinschlüssel hingegen eine Ausführung dieser Passage in der höheren Oktave im Flageolett nahe, also genau so, wie sie von Koussevitzky bereits bei der Leipziger Aufführung nachweislich gespielt wurde (vgl.

*Leipziger Volkszeitung*, 17. November 1906, Feuilleton-Beilage). Die oktavierte Version wird durch zwei weitere authentische Quellen in Form von Tonaufnahmen des 2. Satzes bestätigt, die Koussevitzky selbst 1928/29 auf dem damals völlig neuen Medium der Schallplatte (Schellack) mit Klavierbegleitung einspielte. Die Unterschiede zwischen abschriftlichen Quellen und Klavierauszug betreffen aber auch formale Aspekte. So ist ein alternativer Schluss für den 1. Satz (ohne *attacca*-Übergang in den 2. Satz), welcher im Klavierauszug nicht vorgesehen ist, in beiden Abschriften überliefert und dem Stimmenmaterial zufolge auch in Konzerten mit Koussevitzky erklingen.

Auch aufführungspraktisch ergeben sich aus den hier erstmals für eine Edition herangezogenen Quellen interessante Einblicke in Koussevitzkys Spielweise. So sind in den Tonaufnahmen des Andante besonders die variablen Tempi bemerkenswert: Nach einem sehr langsamen Beginn in T. 4 (MM  $\downarrow$  ca. 40) schwankt das Tempo im *pù mosso* ab T. 32 stark und wird teilweise sehr schnell (bis MM  $\downarrow$  ca. 88). Auch in den Ecksätzen, von denen es keine Tonaufnahmen gibt, ist die Tendenz zu variablen Tempi durch häufig wechselnde Tempoangaben (*pù vivo*, *poco tranquillo*, *poco animato* etc.) in den abschriftlichen Quellen belegt. Im Klavierauszug finden sich diese Angaben nicht. Hingegen scheint die Aufführungstradition, nach der die Solopassagen am Beginn des 1. und 3. Satzes oftmals in einem (deutlich) langsameren Tempo gespielt werden, allenfalls im 3. Satz auf Koussevitzky zurückzugehen. Nur dort finden sich im Stimmensatz ganz vereinzelt Eintragungen: T. 7 *rall.*, T. 17 *meno*. Auffallend sind in allen Sätzen auch große dynamische Unterschiede zwischen Soloinstrument und Orchester (z. B. *f* vs. *p*), die es dem Solisten ermöglichen, sich gegen das groß besetzte Orchester klanglich zu behaupten. Eine Solokadenz ist weder im Klavierauszug noch in den Washingtoner Quellen überliefert. In Partitur und Stimmensatz finden sich auch keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass Koussevitzky

bei seinen Aufführungen eine Kadenz spielte.

Seit Längerem gibt es Zweifel, ob das Konzert wirklich von Koussevitzky geschrieben wurde. Als mögliche Verfasser werden Reinhold Glière, vereinzelt auch Sergej Rachmaninow angeführt. So äußerte Nicolas Slonimsky, ehemaliger Privatsekretär und Pianist Koussevitzkys, dass das Konzert von Glière geschrieben und arrangiert worden sei und Koussevitzky lediglich einige Hauptthemen beigetragen habe (Interview in: *Koussevitzky Recordings Society*, Bd. 1, Nr. 1, 1987, S. 9). In diesem Sinne soll sich Koussevitzky selbst auch gegenüber Aaron Copland geäußert haben, ohne allerdings Glière namentlich zu erwähnen (vgl. Benjamin Folkman, *New York Philharmonic Programm Notes*, Nov. 6–8, 11, 1986, S. 20B). Ein stilkritischer Vergleich kommt sogar zu dem Schluss, dass nur die kurzen, eröffnenden Solopassagen im 1. und 3. Satz von Koussevitzky stammen, alles andere jedoch von Glière komponiert wurde (vgl. Andrew Kohn, *Koussevitzky's Double Bass Concerto: Sources, Authenticity and Editorial Revision*, in: *Muzyka* 1, 2005, Heft 2, S. 153–171, S. 166). Keinerlei Zweifel an der Autorschaft Koussevitzkys hat hingegen der amerikanische Komponist David Diamond. Er will ein Autograph des Konzerts gesehen haben und berichtet, dass Koussevitzky ihm gegenüber die Komposition des Werks bestätigt habe (vgl. Robert Daniel Stiles, *Serge Koussevitzky: Recently Discovered Compositions for Double Bass*, PhD. Diss., University of Texas 2003, S. 57). Nicht zuletzt bezeichnete Koussevitzky das Konzert bei einer Aufführung in der Boston Symphony Hall öffentlich als sein Werk (vgl. *The Boston Globe*, 12. April 1934, S. 19).

Rätselhaft bleibt, warum Koussevitzky das Werk nicht selbst in autorisierter Fassung in seinem eigenen Musikverlag Editions Russes de Musique herausgab. Immerhin war Koussevitzky im Sommer 1924 wohl mit der Bitte um Überarbeitung der Partitur an Sergej Prokofjew herantreten (vgl. Viktor A. Juzefovič, *Sergej Kusevickij*, Bd. 1: *Russkie gody*, Moskau 2004, S. 72). Ob diese Bemühun-

gen aber der Vorbereitung einer Notenausgabe dienen, bleibt unklar, zumal dieses Vorhaben nie umgesetzt wurde. Auch wenn die (alleinige) Autorschaft Koussevitzkys nicht zweifelsfrei belegt ist, geht diese Urtext-Ausgabe mangels eindeutigen Gegenbeweises weiterhin von Koussevitzky als Komponisten des Konzerts aus.

Der vorliegende Klavierauszug basiert auf der Edition der Orchesterpartitur (Studien-Edition HN 7451), mit der das Werk erstmals vollständig nach den authentischen Quellen aus Koussevitzkys Nachlass herausgegeben wird. Zusätzlich werden die beiden Tonaufnahmen sowie die Erstausgabe des Klavierauszugs als Nebenquellen für die Solostimme herangezogen (weitere Details zu den Quellen siehe *Bemerkungen*). Plausible Varianten der Nebenquellen werden als Ossia oder durch Fußnoten in den Notentext übernommen. Damit wird der Solist in die Lage versetzt, auf Basis umfassender Quellenkenntnis die für seine Interpretation am besten geeignete Variante zu wählen.

Herausgeber und Verlag danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für die Bereitstellung der Quellen. Ein besonderer Dank gilt der Library of Congress in Washington D.C. für die Möglichkeit einer umfassenden Quelleneinsicht sowie Jared Rex (Boston Public Library) und Andrew Kohn (West Virginia University) für wichtige Hinweise bei der Vorbereitung der Edition.

Dresden, Herbst 2022  
Tobias Glöckler

## Preface

Thanks to its skilful balance of high-romantic melody and effective virtuoso passages, the Double Bass Concerto op. 3 of Serge Koussevitzky (1874–1951) is among the best-known and most-played concertos for this instrument. At the same time, several myths continue to surround it. There is continuing controversy over whether Koussevitzky is actually its author, while the musical text itself has also often been called into question, due to the many printing errors and inconsistencies found in previous editions.

The Concerto was composed in 1904 and received its premiere on 12 February 1905 (in the Julian calendar) at a Moscow Philharmonic Society orchestral concert, with Koussevitzky as double bass soloist and Alexander Khessin conducting. Both the work and the soloist were effusively praised in the press. Later, on 16 November 1906, Koussevitzky played the Concerto in the hall of Leipzig's Städtisches Kaufhaus (City Department Store), which was announced in a concert advertisement as being given with piano accompaniment "for the 1<sup>st</sup> time". This piano reduction may have been made by Alexander Goldenweiser, the pianist on that evening.

The first edition of the piano reduction was published as early as 1906/07 by Jurgenson (Moscow). Whether this is based on the text of the Leipzig performance or transmits an earlier, provisional version is not clear. According to a statement by one of Koussevitzky's nephews, Jurgenson's piano reduction was made under the composer's "editorship" (*Kontrabas Istorija i Metodika*, Moscow, 1974, p. 62). However, Koussevitzky appears neither to have supervised the printing, nor to have received proofs. This is indicated by a large number of errors and discrepancies (also between the piano score and the separate solo part that was enclosed with it), though at the same time the dynamic concept and articulation in the first edition seem quite plausible in places. A

new edition of the piano reduction was already issued by Forberg in Leipzig in 1910. While some obvious errors were corrected in this re-engraving of the first edition, new mistakes were also introduced, and discrepancies between the piano score and solo part remained uncorrected. To this day, all subsequent editions of the piano reduction have been based on these two problematic editions that lack the composer's explicit authorisation. Moreover, later editors have made further changes in the solo part by way of individual amendments and attempts at correction, without any basis in the sources.

However, the existence of two clearly-authorised sources from Koussevitzky's estate (at the Library of Congress, Washington, D.C.) had remained almost unnoticed up to now. They comprise manuscript copies of the score and orchestral parts and were very probably those used at the Moscow premiere. Various annotations and additions in both sources definitely date from performances with Koussevitzky, and thus result in a kind of "last authorised version".

A comparison of these copies of the full score and parts with the first edition of the piano reduction does, however, reveal clear differences between them. As well as frequent divergences in articulation and dynamics, the solo part in the first edition in particular exhibits different pitches in some cases. One striking example is to be found in the 1<sup>st</sup> movement m. 131, which in the piano reduction is identical with m. 139. In the manuscript full score, however, m. 131 continues the previous double-stop sequence, so that the changed harmonics and melodic line in m. 139 produce a dramatic intensification. Another eye-catching difference occurs at the end of the 2<sup>nd</sup> movement from m. 91 onwards, where the solo part is notated in the piano reduction an octave lower, and without using any harmonics. By contrast, the use of the violin clef in the full score suggests that this passage should be played in the upper octave using harmonics, as is documented to have been the case already in Koussevitzky's performance in Leipzig (see the cultural

supplement of the *Leipziger Volkszeitung* of 17 November 1906). The version at the octave is confirmed by two further authentic sources in the form of recordings of the 2<sup>nd</sup> movement that Koussevitzky himself made in 1928/29 with piano accompaniment on the then completely new medium of shellac disc. There are also formal differences between the copied sources and the piano reduction. Both copies transmit an alternative ending for the 1<sup>st</sup> movement (without any *attacca* transition to the 2<sup>nd</sup> movement) that is not provided in the piano reduction. According to the performance materials, this ending was also presented in concerts involving Koussevitzky.

From a performance-practice perspective, these sources, here used for the first time for an edition, likewise provide interesting insights into Koussevitzky's way of playing. The recordings of the Andante in particular are noteworthy for their variable tempi: after a very slow opening in m. 4 (MM ♩ ca 40), the tempo varies strongly in the *pù mosso* from m. 32 onwards, sometimes becoming very quick (up to MM ♩ ca 88). In the outer movements, of which no recordings exist, the frequent changes of tempo in the manuscript sources (*pù vivo, poco tranquillo, poco animato* etc.) also provide evidence of a tendency towards variable tempi. These instructions do not appear in the piano reduction. By contrast, the performing tradition, according to which the solo passages at the opening of the 1<sup>st</sup> and 3<sup>rd</sup> movements are often played in a (considerably) slower tempo, appears to go back to Koussevitzky, at best in the 3<sup>rd</sup> movement. It is only there that we find very sporadic annotations in the parts: m. 7 *rall.*, m. 17 *meno*. Large, striking dynamic contrasts between the solo instrument and the orchestra are also to be found in all the movements (e.g. *f* versus *p*); these enable soloists to assert themselves against the sound of the large orchestra. No solo cadenza survives, neither in the piano reduction nor in the Washington sources. Furthermore, there are no indications in the full score or the parts that Koussevitzky played a cadenza at any of his performances.

There has long been doubt over whether the Concerto was actually written by Koussevitzky. Reinhold Glière, and sometimes even Sergei Rachmaninoff, have been mentioned as possible authors. Nicolas Slonimsky, Koussevitzky's pianist and former private secretary, stated that the Concerto was written and arranged by Glière, and that Koussevitzky merely contributed some of the principal themes (interview in *Koussevitzky Recordings Society*, vol. 1, no. 1, 1987, p. 9). Koussevitzky himself is said to have also stated this to Aaron Copland, though without mentioning Glière by name (see Benjamin Folkman, *New York Philharmonic Programm Notes*, Nov. 6–8, 11, 1986, p. 20B). Stylistic comparison even leads to the conclusion that only the short opening solo passages in the 1<sup>st</sup> and 3<sup>rd</sup> movements are by Koussevitzky, with the rest all by Glière (see Andrew Kohn, *Koussevitzky's Double Bass Concerto: Sources, Authenticity and Editorial Revision*, in: *Muzyka* 1, 2005, part 2, pp. 153–171, p. 166). However, the American composer David Diamond has no doubts over Koussevitzky's authorship. He claims to have seen an autograph of the Concerto, and reports that Koussevitzky confirmed to him that he was the work's composer (see Robert Daniel Stiles, *Serge Koussevitzky: Recently Discovered Compositions for Double Bass*, PhD. Diss., University of Texas, 2003, p. 57). Koussevitzky also publicly claimed the work as his own at a performance in Boston Symphony Hall (see *The Boston Globe*, 12 April 1934, p. 19).

It remains a puzzle why Koussevitzky did not himself issue an authorised version through his own publishing house Editions Russes de Musique. After all, in summer 1924 he had presumably approached Sergei Prokofiev with a request to revise the full score (see Viktor A. Juzefovič, *Sergej Kusevickij*, vol. 1: *Russkie gody*, Moscow, 2004, p. 72). But it remains unclear whether these efforts were to serve as preliminary to a musical edition, and moreover the project did not happen. Even if there is no unambiguous evidence of Koussevitzky's (sole) authorship, the present edition as-

sumes that, given the lack of any clear evidence to the contrary, Koussevitzky is the Concerto's composer.

The piano reduction is based on the edition of the orchestral score (study score HN 7451) that presents the work for the first time completely according to the authentic sources from Koussevitzky's estate. The two recordings, along with the first edition of the piano reduction, have in addition been consulted as secondary sources for the solo part (see the *Comments* for further details of the sources). Plausible variants in these secondary sources are shown as *ossia* versions, or as footnotes to the musical text. This puts soloists in a position to be able to choose the most appropriate variants for their own interpretation, based on a complete knowledge of the sources.

The editor and publisher would like to thank those libraries named in the *Comments* for making the sources available. Their particular thanks go to the Library of Congress in Washington, D.C., for facilitating an inspection of all the sources; and to Jared Rex (Boston Public Library) and Andrew Kohn (West Virginia University) for important guidance during the preparation of this edition.

Dresden, autumn 2022  
Tobias Glöckler

## Préface

L'opus 3 de Serge Koussevitzky (1874–1951) figure au nombre des concertos pour contrebasse les plus connus et les plus joués, grâce à un habile équilibre entre une ligne mélodique hautement romantique et des passages virtuoses efficaces. L'ouvrage est pourtant, aujourd'hui encore, l'objet de diverses affabulations. D'une part, une controverse persiste autour de son attribution à Koussevitzky,

et d'autre part, en raison de nombreuses incohérences et fautes d'impression des éditions publiées jusqu'à présent, le texte musical lui-même est souvent remis en question.

Le concerto, composé en 1904, est créé le 12 février 1905 (selon le calendrier julien), avec Koussevitzky à la contrebasse solo, lors d'une soirée d'orchestre de la Société Philharmonique de Moscou, dirigée par le chef Alexander Khessin. Tant l'œuvre que le soliste reçoivent les louanges de la presse. Quelque temps plus tard, le 16 novembre 1906, dans la salle du Städtisches Kaufhaus de Leipzig, Koussevitzky interprète, selon les termes de l'annonce du programme, le concerto «pour la 1<sup>re</sup> fois» avec un accompagnement de piano peut-être compilé par Alexander Goldenweiser, le pianiste de la soirée.

La première édition de la réduction pour piano paraît dès 1906/07 chez l'éditeur Jurgenson, à Moscou. Il est obscur si elle s'appuie sur l'exécution de Leipzig ou si elle est le reflet d'un état antérieur, encore provisoire. Aux dires d'un neveu du compositeur, la réduction pour piano aurait été réalisée sous l'autorité de Koussevitzky (cf. *Kontrabas Istorija i Metodika*, Moscou, 1974, p. 62). Il semble toutefois que Koussevitzky n'ait ni supervisé l'impression ni reçu d'épreuves pour correction, ainsi qu'en témoigne le grand nombre d'erreurs et de disparités (y compris entre la partition pour piano et la partie de soliste qui y est insérée); dans le même temps, la structuration des nuances et des articulations semble, par endroits, parfaitement plausible. En 1910 déjà, une nouvelle édition de la réduction pour piano sort chez Forberg (Leipzig). Dans cette nouvelle gravure de la première édition, quelques erreurs flagrantes ont certes été corrigées, mais de nouvelles fautes sont également apparues et les divergences entre la partition pour piano et la partie de soliste sont restées en l'état. Jusqu'à aujourd'hui, toutes les autres publications se basent sur ces deux éditions problématiques, sans l'autorisation explicite du compositeur. Pire, certains éditeurs ont altéré encore davantage la partie de soliste par des inter-

ventions arbitraires et des tentatives de corrections non fondées sur des sources.

En revanche, deux sources sans doute authentiques, provenant de la succession de Koussevitzky (Library of Congress, Washington D.C.), sont demeurées jusqu'à présent ignorées ou presque. Il s'agit très probablement du matériel original utilisé lors de la création à Moscou, aussi bien pour la partition manuscrite que pour la copie d'un jeu complet de parties séparées (non-autographes dans les deux cas). Diverses annotations et ajouts dans les deux sources se rapportent manifestement à des exécutions avec Koussevitzky, de sorte qu'elles constituent une sorte de «version de dernière main».

Une comparaison de la copie manuscrite de la partition et des parties séparées avec la première édition de la réduction pour piano révèle des différences significatives. En sus de fréquents changements dans les articulations et les nuances, on constate notamment des divergences dans les hauteurs de son dans la partie de soliste de la première édition. On en trouve un exemple marquant dans le 1<sup>er</sup> mouvement, à la mes. 131: dans la réduction pour piano, cette dernière est identique à la mes. 139. En revanche, dans la partition manuscrite, la séquence en double corde précédente se poursuit à la mes. 131, de sorte que l'harmonie et la mélodie différentes à la mes. 139 marquent ensuite une gradation spectaculaire. La fin du 2<sup>e</sup> mouvement révèle aussi une divergence notable: dans la réduction pour piano, à partir de la mes. 91, la partie de soliste est notée une octave plus bas, sans harmoniques. En revanche, la partition d'orchestre suggère, avec la notation en clé de sol, une exécution de ce passage à l'octave supérieure, en harmoniques, telle qu'elle a été déjà jouée à Leipzig par Koussevitzky de manière attestée (cf. *Leipziger Volkszeitung*, 17 novembre 1906, feuillet encarté). La version octaviée est confortée par deux autres sources authentiques, sous la forme d'enregistrements sonores du 2<sup>e</sup> mouvement avec accompagnement de piano, gravés par Koussevitzky lui-même en 1928/29 sur disque en gomme-laque (Shellac), un support entièrement

nouveau à l'époque. Les divergences entre les copies manuscrites et la réduction pour piano touchent aussi à des aspects formels. Ainsi, les deux copies comportent-elles une conclusion alternative pour le 1<sup>er</sup> mouvement (sans transition *attacca* vers le 2<sup>e</sup> mouvement), non prévue dans la réduction pour piano et qui, au vu du matériel d'orchestre, a aussi été jouée en concert par Koussevitzky.

Sur le plan de la pratique d'exécution, les sources utilisées ici pour la première fois dans le cadre d'une édition fournissent également une perspective intéressante, à travers le jeu de Koussevitzky. On relèvera en particulier les tempos variables dans les enregistrements sonores de l'Andante: après un début très lent à la mes. 4 (métronome ♩ ca 40), le tempo fluctue fortement dans le *più mosso*, à partir de la mes. 32, pour devenir par endroits très vif (jusqu'à ♩ ca 88 au métronome). Dans les mouvements encadrants, pour lesquels il n'existe pas d'enregistrements, cette tendance est aussi attestée par des indications de tempo très changeantes (*più vivo, poco tranquillo, poco animato*, etc.) dans les copies manuscrites. Ces indications ne figurent pas dans la réduction pour piano. En revanche, la tradition d'interprétation qui veut que les solos du début des 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> mouvements soient pris dans un tempo (sensiblement) plus lent semble – tout au plus pour le 3<sup>e</sup> – remonter à Koussevitzky. À cet endroit seulement figurent, dans les parties séparées, quelques indications isolées: mes. 7 *rall.*, mes. 17 *meno*. Dans tous les mouvements, on remarque des différences flagrantes entre les nuances de l'instrument soliste et celles de l'orchestre (par exemple *f* contre *p*), qui permettent au soliste de s'affirmer face à une formation de vastes dimensions. Ni la réduction pour piano ni les sources préservées à Washington ne font état d'une cadence pour le soliste. De plus, la partition et les parties séparées ne donnent pas davantage d'éléments attestant que Koussevitzky, lors de ses concerts, aurait joué une cadence.

Des doutes existent depuis longtemps quant à l'attribution de la paternité réelle du concerto à Koussevitzky. Rein-

hold Glière – et, épisodiquement, Sergueï Rachmaninov – ont été présentés comme des auteurs possibles. Nicolas Slonimsky, ancien secrétaire particulier et pianiste attitré de Koussevitzky, affirme que le concerto a été écrit et arrangé par Glière et que Koussevitzky se serait contenté de suggérer quelques-uns des thèmes principaux (interview dans: *Koussevitzky Recordings Society*, vol. 1, n° 1, 1987, p. 9). Koussevitzky lui-même se serait exprimé en ce sens – sans toutefois nommer Glière explicitement – face à Aaron Copland (cf. Benjamin Folkman, *New York Philharmonic Programm Notes*, 6–8 nov., 11, 1986, p. 20B). Une étude comparative du style va jusqu'à conclure que seuls les brefs passages liminaires du soliste des 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> mouvements seraient de Koussevitzky, tout le reste ayant été composé par Glière (cf. Andrew Kohn, *Koussevitzky's Double Bass Concerto: Sources, Authenticity and Editorial Revision*, in: *Muzyka* 1, 2005, 2<sup>e</sup> cahier, pp. 153–171, p. 166). Le compositeur américain David Diamond n'a pour sa part aucun doute quant à la paternité de Koussevitzky. Il affirme avoir vu l'autographe du concerto et Koussevitzky lui aurait personnellement confirmé en être l'auteur (cf. Robert Daniel Stiles, *Serge Koussevitzky: Recently Discovered Compositions for Double Bass*, thèse de doctorat, Université du Texas, 2003, p. 57). De plus, Koussevitzky a publiquement revendiqué le concerto comme son propre œuvre lors d'une exécution au Boston Symphony Hall (cf. *The Boston Globe*, 12 avril 1934, p. 19).

La raison pour laquelle Koussevitzky n'a pas publié lui-même l'ouvrage dans une version autorisée aux Editions Russes de Musique, sa propre maison d'édition musicale, demeure un mystère. À l'été 1924, il avait pourtant sollicité Sergueï Prokofiev en vue d'une révision de la partition (cf. Viktor A. Juzefovič, *Sergej Kusevickij*, vol. 1: *Russkie gody*, Moscou, 2004, p. 72). On ne sait pas si ces efforts étaient destinés à préparer une édition, d'autant plus que ce projet n'a jamais été réalisé. En l'absence de preuves formelles du contraire, cette édition Urtext part toujours du principe

que Koussevitzky est bien le compositeur du concerto, même si sa paternité (unique) n'est pas établie de manière irréfutable.

La présente réduction pour piano est établie sur la base de l'édition de la partition d'orchestre (Studien-Edition HN 7451), qui constitue la première publication complète de l'œuvre réalisée à partir des sources authentiques provenant de la succession de Koussevitzky. Par ailleurs, les deux enregistrements sonores et la première édition de la réduction pour piano ont également été retenus comme sources secondaires pour la partie de soliste (pour plus de détails sur les sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments*). Les variantes crédibles provenant de ces sources secondaires sont intégrées au texte musical en tant qu'*ossia* ou consignées dans les notes de bas de page. Le soliste peut ainsi déterminer, grâce à une connaissance exhaustive des sources, la version la mieux adaptée à ses choix interprétatifs.

L'éditeur et la maison Henle remercient les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition des sources. Des remerciements particuliers s'adressent à la Library of Congress, à Washington D.C., qui a rendu possible une analyse exhaustive des sources, ainsi qu'à Jared Rex (Boston Public Library) et Andrew Kohn (West Virginia University) pour leurs précieux conseils lors de la préparation de cette édition.

Dresde, automne 2022

Tobias Glöckler