esmuc
Escola superior de Música de Catalunya

PROJECTE FINAL

TXAIKOVSKI: ELS CONCERTS PER A PIANO I ORQUESTRA

ARRELS, INSPIRACIONS I INFLUÈNCIES

Estudiant: **Hug Vilamala Blanco**
Àmbit/Modalitat: **Interpretació, Clàssica i Contemporània**

Directora: **Dra. Magda Polo Pujadas**
Curs: **2012 - 2013**

Membres del tribunal:
Magda Polo Pujadas
Vladislav Bronevetsky
Adolf Pla

Vist-i-plau de la directora:

L'intenció d'aquest projecte final és donar més informació sobre els concerts de Txaikovski per a Piano i Orquestra a través d'una contextualització socio-cultural, una recerca entorn a les inspiracions estètiques del compositor i en els concerts en particular, així com les influències que aquests van tenir per als seus contemporanis.

El treball es divideix en quatre grans capítols d'estudi i recerca històrica, així com breus anàlisis per a situar en concret les inspiracions estètiques de les que es parla.

Com a repertori de concert s'interpreta, doncs, un dels concerts en la seva totalitat: el *Concert per a Piano i Orquestra No.1, Op.23* en Si bemoll menor.

La intención de este proyecto final es la de proporcionar más información sobre los conciertos de Chaikovsky para Piano y Orquestra a través de una contextualización socio-cultural, una búsqueda entorno a las inspiraciones estéticas del compositor y de los conciertos en particular, así como las influencias que estos tuvieron en sus contemporáneos.

El trabajo se divide en cuatro grandes capítulos de estudio histórico, junto con breves análisis para situar en concreto las inspiraciones estéticas de las que se habla.

El repertorio de concierto que se interpreta es uno de los conciertos en su totalidad: el *Concierto para Piano y Orquestra No.1, Op.23* en Si bemol menor.

The aim of this final project is to provide more information about Tchaikovsky's piano concertos through a sociocultural contextualization, a research based on his aesthetic inspirations and his concerts in particular, as well as the influences that it had on his contemporaries.

It is divided in four chapters of historical research, so as short analysis investigations to locate the aesthetic inspirations in particular.

The concert selection will be one of his concertos: *Piano Concerto No.1, B-flat minor, Op.23.*

Dedicat

a la Magda, per la seva confiança i professionalitat,

a en Vladik, per la seva paciència i perseverància durant aquests anys,

a en Carles i en Dani pel seu suport incondicional,

a la Carme, en Cinto i en Jan,

a la Rosa, l'Oriol.

A l'Ariadna.

ÍNDEX DE CONTINGUTS

0. INTRODUCCIÓ 10

1. ARRELS I ORÍGENS DEL ROMANTICISME MUSICAL RUS EN ELS INICIS DEL SEGLE XIX **12**

1.1 NACIONALISME

1.1.1 GRUP DELS CINC 16

1.1.2 GLINKA - ELS ORÍGENS DEL NACIONALISME 18

1.2 NAIXEMENT DE LA CULTURA MUSICAL **20**

2. INSPIRACIONS ESTÈTIQUES 24

2.1 INSPIRACIONS ESTÈTIQUES DE CARÀCTER SOCIAL 24

2.1.1 HOMOSEXUALITAT 24

2.1.2 MATRIMONIS FORÇATS 28

2.1.2.1 Primer intent matrimonial - *Desirée Artôt* 28

2.1.2.2 Segon intent matrimonial - *Antonina Milyukova* 29

2.1.3 RELACIÓ EPISTOLAR - NADEZHA VON MECK 31

2.2 INSPIRACIONS ESTÈTIQUES DE CARÀCTER CULTURAL 32

2.2.1 LITERATURA 33

2.2.1.1 Les cançons per a veu i piano 33

2.2.1.2 Paral·lelismes entre l'auge de la música i la literatura russa del segle XIX 35

2.2.1.3 Txaikovski i Puixkin 37

2.2.1.4 Txaikovski i Tolstoi 39

2.2.2 MÚSICA 41

2.2.2.1 Influències a trets generals 42

2.2.2.2 Mozart 43

2.2.2.3 Mendelssohn 45

2.2.2.4 Nacionalistes: *Glinka, Balakirev i el Grup dels Cinc* 47

3. EL CONCERT ROMÀNTIC PER A PIANO I ORQUESTRA 50

3.1 ORÍGENS DEL CONCERT ROMÀNTIC 50

3.1.1 ORIGEN DEL CONCERT PER PIANO I ORQUESTRA RUS 54
3.1.1.1 L'HERÈNCIA EUROPEA 55
3.1.1.2 ELS CONCERTS D'ANTON RUBINSTEIN 60

3.2 ELS CONCERTS PER A PIANO I ORQUESTRA DE TXAIKOVSKI 62

3.2.1 Concert per a Piano i Orquestra No. 1 (Op. 23, Si bemoll menor) 63
3.2.2 Concert per a Piano i Orquestra No. 2 (Op. 44, Sol Major) 7**0**
3.2.3 Concert per a Piano i Orquestra No. 3 (Op. 75, Mi bemoll Major) 71

4. IMPACTE ESTÈTIC DE LES SEVES OBRES 72

4.1 INFLUÈNCIES ALS COMPOSITORS CONTEMPORANIS 72
4.2 INFLUÈNCIES A CONTEMPORANIS D'ALTRES ÀMBITS
4.2.1. TXAIKOVSKI I TXÈKHOV 77

5. CONCLUSIONS 78

6. BIBLIOGRAFIA 80

7. ANNEX 83

0. INTRODUCCIÓ

El treball que presento a continuació pretén investigar i recopilar informació sobre els tres Concerts de Piano i Orquestra de Txaikovski: les seves arrels, inspiracions d'altres compositors i influències sobre contemporanis seus.

Per a poder estar situats, realitzaré primer de tot una contextualització socio-cultural pel que fa a la societat i moment històric en la qual va viure el compositor, així com els fets que el pogueren afectar de cara a les seves obres o al seu estil compositiu. Seguidament faré una recerca més personal per a poder saber quines influències estètiques va poder tenir, ja fossin socials i/o culturals.

A partir d'aquí em centraré en els concerts per a piano i orquestra: els seus orígens, la seva posterior evolució i arribada a Rússia així com les figures destacables que en foren partíceps, fins a arribar als concerts de Txaikovski en si, on en faré un anàlisis exhaustiu per trobar referències o detalls que indiquin i alhora puguin demostrar una inspiració estètica per part del compositor.

Posteriorment, i per últim, analitzaré les repercusions estètiques d'aquest concerts i de l'obra en general del compositor en l'entorn de la música clàssica i contemporània russa de finals del segle XIX / inicis del XX (més propera i directa), així com en les figures literàries que pogueren quedar-se'n impregnades.

Tots aquests conceptes mencionats seran tractats extensament, fet que dóna un total de quatre capítols a destacar.

Donada l'ambiguitat del tema, voldria deixar constància abans de començar, tant de la dificultat de concreció dels exemples com de la brevetat amb que tractaré els apartats, ja que amb una quantitat enorme d'obres, tant per part de Txaikovski com dels predecessors, coetanis, contemporanis, he cregut necessari tractar només les fonts que em donéssin més informació i anar directes als punts més interessants, ja que sinó seria impossible comentar tots els elements d'obres seves inspirats en altres o que influenciaren a algú.

Deixant apart la documentació utilitzada - la qual consta dels diversos llibres i articles que he consultat i es mencionaran a la bibliografia - voldria aportar que, degut a que en alguns punts la quantitat d'informació és bastant reduïda o difícil de trobar, vàries de les observacions al llarg del treball són pròpies.

Aquest treball que entrego forma part de l'assignatura de Projecte Final de l'Escola Superior de Música de Catalunya, el qual posa final a la meva Llicenciatura en Música en l'especialitat d'Interpretació de la Música Clàssica i Contemporània en la modalitat de piano.

Tot i la meva voluntat d'extendre el contingut, he trobat necessari anar-me delimitant a mi mateix, ja que s'hauria convertit en un treball dens i llarg, el qual no s'hauria pogut acabar en condicions. Per molt que aquest projecte s'hagi entregat, no descarto en cap moment rependre'l per a revisar-lo i ampliar la informació, ja que crec que el contingut pot ser mínimament interessant i que alhora disposa d'informació rellevant que caldria analitzar més al detall.

1. ARRELS I ORÍGENS DEL ROMANTICISME MUSICAL RUS EN ELS INICIS DEL SEGLE XIX

Per parlar sobre les arrels o orígens de la societat i cultura de l' època de Txaikovski i poder-nos situar en el context de l' època, ens cal retrocedir quinze anys abans del seu naixement, al 1825, any en el qual Nicolau I va arribar al poder després de la prematura mort del seu germà gran, el Tsar Alexandre I (contagiat de tifus), i de la resignació del seu altre germà, Constantí.

Envoltat per unes tropes entusiasmades per les reformes que succeïen al vell Continent, com la redacció de la Constitució Francesa de 1814, el jove candidat al Palau d' Hivern dubtava a l' hora d' accedir al tron. Aquests fets van provocar la Revolta Desembrista, la qual pretenia abolir la servitud dels mugics així com redactar una constitució que garantís la llibertat d' opinió i expressió. Aquest fet va ser determinant a l' hora de prendre una decisió per part de Nicolau, el qual amb només vint-i-nou anys va proclamar-se Tsar i va aixafar la revolta de manera sagnant, amb tres mil detinguts, durs interrogatoris, cinc execucions públiques i l' enviament de cent vint-i-un desembristes a Sibèria per realitzar treballs forçats.

Tot i intentar paliar aquests fets millorant la situació dels esclaus i iniciant lentament la industrialització del país amb la creació del primer ferrocarril, el cert és que el seu govern fou característic per la seva índole repressiva i censuradora, amb mesures com la dotació de poder a la policia secreta (Tercera Secció), la redacció de les bases de l' Estat Modern, el Codi de l' Imperi (vigent fins 1917) i la persecució dels nacionalismes aliens (polonès, mugic i tàtar).

Rússia doncs, a diferència d' Europa, no tenia una mirada dirigida al futur ni una visió progressista, ans al contrari: continuava ancorada dins de la Santa Aliança amb Prússia i Àustria (Anglaterra i França havien desistit després de la mort d' Alexandre I), intentant evitar que les idees lliberals, els nacionalismes i el socialisme prenguessin força dins dels seus territoris. Aquesta postura la va anar deixant isolada tant de la resta d' Europa com dels seus propis compatriotes, fet resaltat sovint per l' adoració i seguiment que hi havia pels corrents filosòfics d' origen germànic de l' època, especialment amb l' idealisme de Fichte, Schelling i Hegel, els quals remarcaven aquest sentiment d' aïllament i solitud.

Aquesta apatia i creixent inseguretat en la qual quedaven atrapats molts russos va quedar plasmada en un nou gènere literari, el *Poshlost*, el qual reflectia la vulgaritat, banalitat i in-

ferioritat del ciutadà rus d' aquests anys - aquest gènere va tenir obres tant característiques com *Rudin* de I. Turgenev, *Eugène Oneguin* de Puixkin o *Un Heroi del nostre Temps*, de M. Lérmontov (curiosament, aquests dos últims, a diferència de la societat que retrataven, van morir bastant joves com a resultat de duels passionals sovint absurds).

També hi havia un altre grup, de rerefons tradicionals amb aspiracions intel·lectuals però incapaços de posar-les en pràctica, els quals van formar una nova classe social anomenada *intelligentsia*[1]. Estava formada tant per membres de l' aristocràcia com per persones provinents d' estaments més radicals com eren la petita burgesia o camperols (coneguts amb el nom de *raznochintsy*), els quals es reunien en el més alt secret degut a l' enorme censura i escrotini de documents artístics en entorns que ratllaven la conspiració. Alguns ciutadants van sentir-se atacats per la presència d' aquest moviment i van reaccionar-hi defensant el que ells creien que era l' escència de pensament i conducta típicament russa. Així doncs, hi havien dos bàndols o posicions: els "eslavòfils", conservadors nacionalistes de la tradició, pensament i conducta pròpiament russos, i els "occidentalistes", progressistes que demanaven una dinastia innovadora i oberta com la de Pere I el Gran, posant les esperances russes en communió amb Europa.

Tot i que el Tsar observava les arts com a objectes mundants que no tenien impacte sobre la vida dels ciutadants, aviat es va avalançar sobre algunes activitats aparentment sedicioses: Puixkin fou convocat sovint davant del comte Benckendorff (cap de la Tercera Secció) per "convidar-lo" a reescriure *Boris Godunov*; Chaadayev fou castigat per la seva anàlisi incisiva del cisma rus amb el pensament Europeu i fou empresonat amb la típica excusa d' estar boig; i al 1849 Nicolau va anar encara més lluny i va acusar i sentenciar de manera sàdica i a corre-cuita un grup d' il·lustrats, entre els quals hi havia Dostoyevsky (acusat de posseïr una famosa epístola de Belinsky dirigida a Gogol, en la qual aquest últim refermava la seva postura a favor d' una literatura compromesa amb els ideals i valors humans més elevats).

És en aquestes condicions de foscor, apatia i rebel·lió en les quals, per estrany que pugui semblar, va ésser forjat el públic per a la poesia, literatura i música del bulliciós segle XIX i l' esplendor de les arts russes. Amb la censura del pensament i debat públic, els ciutadants russos no van apartar-se de les arts: s' hi van interessar, en especial per la literatura aguda i punyent que proclamava la carta de Belinsky. Aquesta és doncs, no només l' època daurada de la literatura russa, amb figures com Gogol, Turgenev i Ostrovsky, entre altres escriptors, que van incorporar nous mètodes i temàtiques entre la jove però il·lusionada creixent tradi-

1 Paraula que casualment va aparèixer el 1836 en els diaris de Vasili Zhukovski i més endavant en l' obra del filòsof polonès Karol Libelt.

ció del teatre i l' Òpera, la qual es va desenvolupar fins a esdevenir un gènere vigorós i molt arrelat nacionalment, el qual retratava els problemes reals de la societat, donant pas a un ventall i riquesa d' obres mestres a la fi del segle.

Si en el cas dels escriptors, aquests se sentien isolats dels seus compatriotes, en el cas dels músics fou encara més exagerat. En alguns sentits, però, fou més còmode: la música (i en especial, l' Òpera, que havia sigut durant segles un caprici dels governants), fou relegada a una posició d' entreteniment pur, provocant una enorme reducció de la pressió dels censors de la Tercera Secció. Per altra banda, els compositors no només tenien al davant el repte de crear un nou llenguatge musical típicament rus, sinó també el fet d' estendre la música fora dels seus rols d' entreteniment de palau o d' activitat folklòrica i així esdevenir una art compromesa amb els aspectes importants dels seus conciutadants. Només així, creien, la nova tradició seria admirada i respectada a la resta d' Europa.

En el cas de l' Òpera ens cal remuntar uns anys abans, a la segona meitat del segle XVIII. Caterina, que dominava la vida musical (així com ho dominava tot), entusiasmada amb l' estil italià va atreure cap a Rússia una gran quantitat d' il·lustrats transalpins per a convertir-los en compositors oficials de l' Imperi. La històrica fascinació russa per tot allò francès fou tant important com la breu influència italiana. Van poder sobreviure ambdues sense problemes a la guerra de 1812 (Txaikovski la va descriure en una preciosa *Overture*), la qual va posar en contacte joves aristòcrates russos amb els corrents artístics i ideològics francesos, entre els quals destaca la figura de Boieldieu, director i compositor a l' Òpera Impérial de Sant Petersburg entre 1804 i 1813, que va deixar una empremta en la música russa de la primera dècada del segle XIX d' un valor incalculable.

Tot i així, en els seus inicis, l' Òpera russa imitava a la italiana, afegint alguns colors més folklòrics gradualment a mesura que avançava el temps. Tots aquests petits avenços, però, tenien les seves limitacions, tan per banda dels compositors que desenvolupaven dubitativament aquest estil, com per part dels actors i cantants, els quals podríem considerar d' *amateurs*, ja que tenien una minsa formació en aquest àmbit. També es trobaven amb la dificultat d' arrelar aquest estil relativament nou dins d' un país amb gran caràcter feudal, eines de comunicació limitades i una classe mitja inexistent. Amb tot, van aparèixer els primers llibres de música impresa, les primeres editorials musicals, les primeres sales i els primers concerts regulars cap a finals del segle i principis del XIX encara amb molts alts i baixos deguts a les dificultats de transport, cosa que fins l' època de Txaikovski no fou solucionada - amb el ferrocarril que conectava St. Petersburg i Moscou i l' arribada del telègraf.

Durant les primeres dècades del segle XIX , Rússia fou un gran mercat per als visitants europeus, els quals observaven, en aquest creixement cultural, la oportunitat d' importar música occidental i tècniques vocals i instrumentals. Entre aquests nouvinguts destaca la figura de Catterino Cavos (el qual fou fundador d' una important escola de cant l' any 1798 - fet que va ajudar més encara a aplanar el camí cap a una Òpera Nacional), i John Field (conegut com el creador del nocturn, que alhora va fundar una escola per a piano a Sant Petersburg). Totes aquestes noves figures i moviments culturals, però, eren absorvits amb lentitud per una societat que no estava acostumada als grans canvis. No fou fins a la dècada de 1820 i 1830 quan es donà per establert un ensenyament més professional, degut al patriotisme incentivat per la figura del Príncep Vladimir Odoievski, Belinski o Botkin, del qual Txaikovski deia que concebia la música com a "*l' art dels moviments secrets de l' ànima humana, l' expressió dels quals no es poden expressar en paraules*".

Una figura, però, que destaca per sobre de les altres és la del primer crític musical del que se' n té coneixença: Vladimir Stasov. Concebia la funció de la crítica musical com un mitjà per resaltar l' escència de les obres d' art, mostrar quins significats tenien i quina era la seva funció en el món d' aquella època. Creia també, que no es podia separar la connexió entre la història de la raça humana i les obres d' art que aquesta havia produït, afirmant que "*com més gran és l' artista, com més humà és, més connectat es troba amb el món dels seus conciutadants*".

Així doncs, la primera meitat del segle XIX fou un període accelerat per a Rússia degut a l' endarreriment que portava en aquests aspectes respecte a les societats occidentals, a les quals imitava i posteriorment assimilava tot contingut culturalment valuós, sovint accentuat per la pressa que tenien les figures creatives i teòriques, que actuaven amb tanta ànsia i nerviosisme que amb prou feines tenien temps de digerir tants conceptes (com s' oberva en les obres d' aquesta època). En aquest context aparegué un dels pares de la música russa: Glinka (1804 - 1857), el qual fou el primer compositor que va concebre totes les arts i conceptes culturals com a un d' únic, convertint-lo en un estil o patró fàcilment reconeixible com a autènticament rus, com es mostra en obres com *Una vida pel Tsar* i *Ruslan i Liudmila*, en les quals podem copçar les influències europees amb les més típicament folkòriques de Rússia. Aquest estil, però, ressaltà més encara la divisió entre la branca eslavòfila, que s' instal·là a Sant Petersburg amb la formació de la *mogútxaia kutxka* (el "Grup dels Cinc" de Mussorgski, Borodin, Cui, Balakirev i Rimsky-Korsakov, incentivats per Stasov per tal de defensar i projectar la música folklòrica russa a través de composicions programàtiques) i la branca occidental, que fou més present a Moscou, on Nikolai Rubinstein i el cercle que es formà al seu voltant van oferir ajut i suport a figures com la de Txaikovski. Ell mateix es referia a la música de Glinka, en una famosa cita, com a "*la llavor de la qual el roure de la música russa va brotar*" (anys més tard digué el mateix Stravinski de Txaikovski, considerant-lo el més autènticament rus de tots els compositors).

NACIONALISME

GRUP DELS CINC

Durant la segona meitat d' aquest segle va haver-hi una forta urbanització de la població russa degut a la creixent industrialització, situada en major part a les principals ciutats del país - Moscou i Sant Petersburg - les quals van augmentar dràsticament el seu nombre d' habitants, que suspiraven per unes millors condicions de vida. Aquestes migracions van importar, entre altres aspectes, música i balls folklòrics de gran varietat de regions, provocant una mescla de societats i classes, i sobretot, una gran riquesa cultural de la qual l' aristocràcia va intentar separar-se per mantenir-se "pura" respecte als seus orígens, amb harmonia cap a altres classes altes europees (tal com plasma Txaikovski en el segon Acte de l' Òpera *La Dama de Piques*).

Aquesta barreja sociocultural s' anà arraigant cada cop més en el sentiment patriòtic i nacionalista de tot rus del segle XIX, creant així una identitat nacional molt reconeixible a través de l' idioma, música i dansa (fet molt ben descrit per Tolstoi a *Guerra i Pau*) sota el nom de *narodnost*, que defensa la idea que l' art ha de ser social en contingut i nacionalista en forma. Tal evolució cultural començà a dividir, com ja he mencionat, l' entorn artístic en dos conceptes oposats: la música folklòrica (menys sofisticada i més sentimental) i la música europea o occidental (més artística i més artificiosa); natura contra cultura. La primera agafa força amb l' auge del nacionalisme, ja que és la que en principi reflecteix la seva societat i té una història i tradició llargament relacionada amb la nació a la qual forma part, mentre que la segona segueix en contacte amb la resta d' Europa, la qual l' enriqueix i influencia.

Arribats a aquest punt s' hauria de fer un petit incís. Des del nostre punt de vista europeu, sempre hem estat influenciats, respecte a aquest tema, per anàlisis musicològics provinents de l' Europa Occidental del s.XIX (i en concret d' Anglaterra), els quals ens han acostumat a generalitzar i a concebre la música folklòrica com a una d' innovadora, progressista i en busca d' una identitat pròpia diferent de la aristocràtica. En el cas de Rússia, com en altres nacionalismes fora dels tres predominants - Alemanya, França i Itàlia - no sempre té aquests conceptes lligats, els quals s' haurien de separar de moviments com lliberalisme i conservadorisme, ja que en molts casos, artistes més nacionalistes i folklòrics eren alhora els més retrògrades, conservadors i aïllacionistes.

Així doncs, el que es menciona sovint dient que en la Rússia del s.XIX els compositors que majoritàriament formaven part de la "progressista" *intelligentsia*, amb membres com Glinka, Borodin, Rimsky-Korsakov i Musorgsky, eren els més revolucionaris i "emancipadors" (en-

tre els quals no s' hi incloïa a Txaikovski, al tenir una mentalitat més conservadora i expressar, en un futur, la seva animadversió pel comunisme), no és cert del tot. Sí que formaven part de l' *intelligentsia*, però aquesta abarcava diversos pensaments i maneres de pensar. Per exemple, els músics citats anteriorment tenien una mentalitat més conservadora i eslavòfila, volent recuperar la música anterior a el període d' obertura de Pere I el Gran dos segles abans, ja que segons ells era la purament russa. L' element nacionalista, però, no era blanc i negre: al llarg del segle XIX i cap als seu final va anar canviant de "bàndol" per anar-se' n cap al progressista, sobretot amb els compositors de la dècada de 1880: Glazunov, Lyadov i Arensky. Independentment de la ideologia que acompanyés al nacionalisme musical rus, el seu caràcter no va canviar, i totes aquestes noves adhesions i varietats ideològiques el van enriquir encara més, fent-lo ressorgir com a un dels nacionalismes musicals més importants de la història.

Tornant a les característiques que distingeixen al nacionalisme rus, caldria mencionar-ne d' altres, sovint extretes dels pensaments de Vladimir Stasov, poderós i influent crític mencionat anteriorment, descobridor de talents i pensador sobre el qual gira majoritàriament tota concepció del nacionalisme rus del segle XIX que ens ha arribat fins al dia d' avui, amb minúscules excepcions - són pocs els textos que es conserven d' altres crítics i pensadors que tinguin tal coherència, cosa que fa que molts musicòlegs s' hagin aferrat a les seves opinions com a úniques i veritables, quan solen ser més subjectives i partidistes del que pensem. Promogué i incentivà, l' any 1856, la fundació del Grup dels Cinc (societat formada a l' entorn de Balakirev, amb Cui, Rimski-Korsakov, Musorgski i Borodin com a altres membres) i els feu de conseller, assessor i promotor, a través dels seus articles i crítiques musicals[2].

Segons ell, el nacionalisme rus tenia quatre característiques principals i insubstituibles: l' absència de preconcepcions i tradicions desde les quals basar les seves arrels (rebutjant així l' occidentalisme musical), elements orientals (com a eina de seducció per als europeus com una cosa exòtica i per fer ressorgir més encara el nacionalisme en les regions del llevant de l' imperi Rus), la preferència per la música programàtica (innovadora i anti-acadèmica) i la recerca d' un caràcter nacional (involucrant així la música folklòrica). No és estrany, doncs, que els seus màxims referents musicals fossin Berlioz i Liszt, compositors que intentaren portar a l' extrem les possibilitats dels instruments dels que disposaven i que eren afèrrims defensors de la música programàtica i, en concret, dels poemes simfònics. Així, la música russa del segle XIX es dividia entre una concepció més nacionalista (o populista, en el fons), liderada per Stasov i el Grup dels Cinc; i una altra de més cosmopolita, oberta a Europa i a

2 Durant aquella dècada i la següent, el nacionalisme agafa empenta. És una època en la qual molts músics s' associen per a obtenir un major reconeixement social i prestigi laboral (bastant escàs fins aleshores), i agafen el nacionalisme com a segell propi identificatiu, sovint més per conveniència i interès que no pas per pròpia intencionalitat.

les idees més lliberals, entre els quals s' hi incloïa als germans Rubinstein, Txaikovski i, posteriorment, Rachmaninoff. En el cas de Txaikovski, per exemple, va ser considerat "menys rus" que el grup de Balakirev perquè la seva obra tenia una forma més clàssica, amb pocs elements orientals, poc ús dels conceptes programàtics i una utilització de la música folklòrica més aviat desinteressada.

Segons l' opinió d' Stasov – sovint concebut com a un tirà per part d' altres crítics –, el nacionalisme rus no podia mirar a Europa perquè només aconseguiria quedar en segon terme i obtenir un estil vulgar, senzill i simple; el que calia era buscar en l' arrel folklòrica més tradicional l' art purament nacional per poder parlar en igualtat de condicions a Europa en conceptes d' originalitat i qualitat. Per a ell, doncs, el nacionalisme no només havia de recordar als russos qui eren i retratar les seves vides, sinó també mostrar-los com havien de viure. Com acabo de mencionar anteriorment, cal tenir en compte a l' hora d' estudiar i informar-nos sobre la història musical de la Rússia del segle XIX que la visió de Stasov, sobre el qual rau gran part dels conceptes i opinions que ens han arribat fins als nostres dies és una visió personal i interessada, sobre la qual no es pot donar una importància i veracitat total; s' ha d' agafar amb pinces. Un exemple clar, sobre el qual en parlarem a continuació, és la concepció de Glinka com a "Pare" de la música russa així com la seva importància i influència capdal pel que fa a tots els seus contemporanis.

GLINKA - ELS ORÍGENS DEL NACIONALISME RUS

Sovint, al parlar del nacionalisme rus i els seus orígens es fa referència a un predecessor, un "pare" com es menciona sovint, i aquest és Glinka. Va marcar un abans i un després en la cultura russa, al ser el primer compositor capaç d' agafar influències europees i alhora plasmar l' esperit i emotivitat de les cançons folklòriques a través d' un tractament imaginatiu, com s' observa sobretot en les seves dues òperes *Una vida pel Tsar* i *Ruslan i Liudmila* (les quals utilitzen escales de tons sencers, i cromatismes i dissonàncies de tradició folklòrica russa). També és present en *Kamarinskaia*, una fantasia orquestral basada en dues cançons populars que va marcar llargament el lligam entre molts contemporanis i la música folklòrica, entre els quals hi havia Txaikovski, que va dir que "*Tota la música simfònica russa brota de Kamarinskaia, tal com tot el roure ho fa de la llavor*". Tot i considerar-se a Glinka com un compositor progressista, que es sentia identificat en el poble rus (com s' observa en l' argument de la seva primera Òpera, on la classe baixa és la principal protagonista), la seva importància capital i figura innovadora influencià positivament i per igual tant als més progressistes i occidentalistes com als més conservadors i eslavòfils.

Una Vida pel Tsar fou rebuda amb nerviosisme, impaciència i il·lusió per part de la *intelligentsia*, que es va posicionar al seu favor unànimement com fou el cas de Gogol, molt influ-

enciat per l' Òpera en general (sobretot per *El Caçador*, de Weber) i que va ser-ho enormement per les creacions de Glinka en aquest gènere. Aquesta gran rebuda provocà un gran ressò mediàtic que ja de per sí va obtindre partidaris i decractors des del primer moment. Glinka, però, no es considerava a si mateix un compositor nacionalista ni afèrrim defensor de les tradicions russes com s' acostuma a dir (degut sovint a la intenció d' Stasov i altres nacionalistes de projectar una figura "idònea" per defensar la seva opinió al seu entorn): segons ell les seves obres més nacionalistes són bàsicament "pictòriques": plasma el que escolta d' altres compositors de la regió i observa en el seu entorn i això li dóna aquest color autòcton, però no composava amb pressió ni primant la finalitat davant la música com s' acostuma a dir (sí que ho van fer els nacionalistes predecessors, aferrant-se així a la música programàtica). És més, Glinka composava per diversió i no tenia cap interès en defensar la tasca de creació d' un nacionalisme radical com se sol pensar - va arribar a deixar de banda la música russa pròpiament folklòrica, com s' observa en un extret d' una carta a Nestor Kukolnik: "*Ja en tinc prou de música russa, com també en tinc prou dels hiverns russos*"-. Així doncs, *Kamarinskaia* no era una obra amb un gran sentiment patriòtic i d' orgull nacional, sinó una obra que parteix de dues cançons populars i se centra en l' observació del folklore, societat i música del seu entorn (com es troba també en dues obres espanyoles que havia composat pocs anys abans i en altres obres descriptives).

Glinka fou el primer compositor rus a guanyar-se el reconeixement occidental, amb admiracions rebudes per part de músics com Liszt i Berlioz, i la seva música és un retrat dels països que va visitar i de les tradicions i folklore que va conèixer. A partir d' aquí, el ressò mediàtic i la figura troncal que se li atribueix sobre la música russa no deixa de ser dubtosa; fou més un fet de promoció per part de la societat i historiòlegs de l' època els quals ensalçaren la seva figura per damunt de tot i li atribuiren el títol de "Pare" de la música russa (per preparar el camí cap a un sentiment nacionalista i patriòtic a través de la música folklòrica) que no pas la seva intencionalitat al compondre.

NAIXEMENT DE LA CULTURA MUSICAL

Tots aquests conceptes anaren creant inquietuds i moviments dins de la societat russa d' aquella època, tot i comptar encara amb un mínim reconeixement social; en la dècada de 1840 la música tenia un paper poc important en la societat de l' època, només dins de les classes altes. Amb tot, el Tsar Nicolau I importà una companyia d' Òpera a Sant Petersburg per a interpretar obres d' il·lustres compositors italians, com Donizetti, Rossini o Bellini, per continuar marcant diferències socioculturals amb el poble ras. Això obstaculitzà el creixement de la música nacionalista; a Sant Petersburg, en aquella època, es coneixia mínsament el corrent nacionalista i es per això que la segona Òpera de Glinka, *Ruslan i Liudmila*, no va tenir una gran acollida. Per a compositors aristocràtics com ell, Lvov o Dargomijski només fou un motiu de queixa, ja que es dedicaven a la composició per distracció i divertiment, però per la següent generació de joves talents, de classes més modestes però més ambicioses, com eren Anton Rubinstein, Alexander Serov i Miliy Balakirev, suposà un esforç i una gran confrontació per superar aquesta barrera, cosa que al final portà a un canvi dràstic en la música russa. A diferència dels actors, escultors i pintors, que figuraven com a "artistes lliures" i se' ls permetia evitar el servei militar, impostos i disposaven d' altres avantatges, els músics estaven en el rang social més inferior, al costat dels camperols. Només tenien dues sortides possibles: si formaven part de la noblesa o eren professors d' una acadèmia o bé si eren músics en l' orquestra d' algun teatre. En ambdós casos entraven a treballar al servei de l' Estat, i en el rang més inferior, cosa que va fer que a cap aristòcrata se li passés pel cap dedicar-s' hi professionalment.

Així doncs, durant aquest primer lustre del segle XIX, a Rússia, i en concret la capital, Sant Petersburg, no es disposava d' una educació musical, un corrent cultural ni uns músics ni compositors professionals (els quals havien d' anar a l' estranger si s' hi volien dedicar dignament), fet que estancà aquest creixement identitari i cultural fins més endavant.

Tot canvià a partir de 1855: Primer, amb la mort del Tsar Nikolau I i la pujada al tron d' Alexandre II, menys conservador i restrictiu, i més realista, el qual comença reformes minses però inevitables. Continuà el gran debat de l' esclavitud però lentament la censura es rebaixà i diraris o revistes com "La Campana", de Herzen, començaren a circular lliurement. I en segon lloc, quan un article incendiari al diari vienès *Blätter für Theater, Musik und Kunst* criticà el predomini de l' Òpera, la falta d' educació musical, l' amateurisme i l' status social que hi havia a Rússia fins llavors. La carta, rebuda amb fúria per part de Glinka i el seu seguici, estava firmada per un jove pianista i compositor rus que creia que Rússia mereixia una vida musical millor. Aquest noi era Anton Grigoryevich Rubinstein. Pianista de gran fama i pres-

tigi a Europa, amb 15 anys s' havia traslladat a Berlín amb la família. Allà estudià composició amb Siegfried Dehn (autoritat a la qual havia recorregut el mateix Glinka) i freqüentà la casa de la família Mendelssohn i Schumann. La experiència amb la vida musical alemanya no només el va influir com a compositor, sinó que també va aguditzar la seva visió de la societat de la seva pàtria. D' entrada amb el prestigi social que tenia la música a Alemanya: l' art més elevat, l' expressió pura de l' esperit humà (cosa inconcebible a Rússia); i després amb la concepció que l' educació musical era la base de la vida musical de qualsevol país. La manca d' aquesta només produiria poca quantitat de genis musicals, com Glinka, però no serviria per educar la societat i millorar la visió que aquesta tenia de la música.

Al 1848 tornà a Rússia amb una desil·lusió extrema, i més després de visitar conservatoris a París, Berlín i Leipzig, on els compositors eren tinguts en alta estima, els músics s' entregaven en cos i ànima a la seva feina i la música estava fortament arrelada dins de les societats. Això s' accentuà amb la falta de reconeixement al seu país com a pianista i com a compositor, cosa que no li havia passat fins llavors. Va haver-se de dedicar, com a única sortida, a ser un virtuós i un exhibicionista del piano, contra els seus principis i valors instruïts per músics com Schumann, que vulgaritzaven les acrobàcies interpretatives. Això el va permetre tocar, per sort, davant la Gran Duquesa Elena Pavlovna en les vesprades que ella organitzava, i amb el seu contacte i l' arribada al tron del Tsar Alexandre II (disposat a impulsar el talent nacional) va veure possible la seva idea de transmetre un ensenyament musical i encoratjament cap als joves talents amb la creació de la *Societat Musical Russa* l' any 1859. Un dels primers alumnes a assistir a una classe va ser, per curiositat i casualitat, Piotr Ilich Txaikovski, el qual ja denotava talent musical, però fou determinat per Rubinstein a decidir entre dedicar-se professionalment a la música o no tenir-hi cap relació; o tot o res. Anton concebia la música com un art sencer, res de mitges tintes. Davant d' aquesta temptativa Txaikovski no va tornar a assistir a més lliçons, almenys immediatament.

Rubinstein continuava determinat a formar un conservatori, però la seva forta crítica a l' article mencionat anteriorment li tancava moltes portes. Altre cop fou la Duquesa que, amb la seva influència, interpel·là al Ministeri d' Educació per tal de fundar un Conservatori Musical a Sant Petersburg, fet efectiu l' any 1862 (Txaikovski, ja convençut de la seva vocació musical, formà part de la primera promoció d' alumnes a entrarhi). Quatre anys més tard, el conservatori obriria una filial a Moscou dirigida pel germà d' Anton, Nikolai.

L' arribada fins aquí no fou fàcil. Davant l' afluència d' enemics i opositors, els quals el titllaven sobretot d' antipatriota, ell va anar tancant boques amb la seva concepció de l' educació musical: primer la qualitat i després la identitat. Per altra banda tampoc fou còmode el

tracte amb la Duquesa Elena Pavlovna, la qual, acostumada a rebre sempre tractes de favor, volia controlar al mil·límetre tot el que es realitzava en els conservatoris, sovint denegant propostes a Anton i tractant als professors i estudiants com a servents seus. Per altra banda, sense la seva figura res d' això hauria estat possible, tant per la creació i manteniment dels conservatoris com per la distinció donada als graduats, amb uns títols reconeguts aristocràticament que només una figura com la de la Duquesa podia atorgar.

Dins de la *Societat Musical Russa* també va topar-se amb varis i influents opositors, com el Príncep Vladimir Odoyevsky o el compositor Alexander Dargomïzhski, als quals no els va donar massa importància, fet que creà altes tencions dins de l' associació. Finalment, l' any 1867, Rubinstein es va rendir i va dimitir dels seus dos càrregs al capdavant de la Societat Musical Russa i del Conservatori de Sant Petersburg, cansat de les tensions i l' enveja que tenien per ell músics més progressistes de la seva quinta com Miliy Balakirev i Alexander Serov, els quals torpedejaven i criticaven a través de la premsa el seu treball, ja que envejaven la seva important carrera musical (l' únic a la ciutat), la seva posició social i la seva importància dins de la societat musical russa. La seva arma de batalla fou el nacionalisme, titllant a Rubinstein d' antiquat i germànic, i alabant la figura de Balakirev i el Grup dels Cinc, amb el mencionat crític Stasov com a propagandista número ú. Aquesta oposició arribà al límit amb la fundació per part de Balakirev de l' Escola de Música Lliure, concebuda com a progressista, purament nacionalista i defensora dels intèrprets purament russos. Aquesta escola s' oposà clarament amb la Societat Musical Russa, amb unes fortes lluites que augmentaren de to cada cop més, provocant pèrdues econòmiques en ambdues bandes. La fi del conflicte arribà amb l' aparició de Mikhail Azanchevsky com a programador musical de la Societat Musical Russa, el qual va donar a la música occidentalista i a la nacionalista gran esplendor i convivència. La seva aparició en escena, juntament amb la contractació de Nápravník com a director d' Orquestra, feu claudicar a Musorgsky i Cui, els quals van admetre la bona idea i qualitat dels intèrprets i repertori que va anar recollint la Societat. Balakirev va quedar-se sol: la seva escola no tenia cap funció innovadora o original i la seva obstinació el portà al fracàs econòmic, professional i personal.

Pel que fa al conservatori de Sant Petersburg, també hi hagueren canvis. El Tsar Alexander II es continuava oposant a la llibertat d' expressió, la qual cosa va veure' s agreujada per un fallit atemptat contra la seva persona per part d' un estudiant. Zaremba, fins llavors director del conservatori, es va enfrontar a la Duquesa, que compartia i defensava la opinió del seu nebot, fent-li saber la seva oposició a una opinió tant autoritària, i ella el feu dimitir del seu càrrec. El seu lloc l' ocupà també Azanchevsky, el qual es posicionà a favor de la Duquesa en tots els aspectes fins la seva mort al 1873, moment en el qual el director es va desfer de

la seva màscara i va començar la modernització del Conservatori al no tenir cap obstacle aristocràtic de per mig; va poder contractar a pedagogs que fins llavors eren vistos amb mals ulls com Hermann Laroche i Nikolai Rimsky-Korsakov (fet que va propiciar la separació del Grup dels Cinc al veure' s aquesta nova feina com una traïció al projecte comú que portaven).

Aquesta lluita a dues bandes entre els progressistes liderats per Balakirev i Serov, i els conservadors, amb Rubinstein al capdavant, també va tocar de prop a Txaikovski. Tot i ésser format dins del Conservatori de Sant Petersburg, Miliy Balakirev el va voler convèncer de canviar la seva orientació compositiva cap a una fi més nacionalista i progressista, ja que era de l' opinió que el seu gran talent era encara moldejable. Una bona crítica de Txaikovsi sobre la Fantasia Sèrbia, de Rimski-Korsakov, va obrir-li les portes de l' entorn nacionalista, tot i ser aquest reticent encara d' acceptar-lo degut a la seva educació en entorns occidentalistes. Per tal de convènce' l, Balakirev el va ajudar a promoure i produir l' Òpera *El Voievoda*, i li va oferir la seva ajuda de cara a composicions futures, com en el cas de *Romeo i Julieta*, on no només li va donar la idea sinó que el va "assessorar" compositivament, de manera que només hagués de seguir les seves instruccions per arribar a bon port, com si d' un negre literari es tractés. Txaikovski, però, no era tant innocent i va evitar fàcilment els consells tendenciosos de Balakirev i va fer la obra al seu gust, no obeïnt del tot els comentaris de Miliy, el qual concebia, com ja he dit, la música amb un context específic i identificatori. Aquestes pressions i tensions amb la *kutxa* foren constants, si bé la relació personal entre ells no es veigué mai afectada.

Aquest fou, doncs, el context socio-cultural en el qual visqué Txaikovski. Si bé hi hagueren altres fets històrics destacables com l' arribada al poder del Tsar Alexandre III o la creixent visió comunista, aquests fets no foren de gran importància dins de l' entorn del compositor i no són tan cabdals a l' hora d' explicar la societat en la qual va viure i l' entorn cultural en el qual va haver d' encabir la seva obra.

Deixant apart les arrels històriques anteriors i coetànies a ell, és important comentar, com faré a continuació, quins fets el van inspirar estèticament, ja fos a nivell social (amb la seva homosexualitat com a tema constant) o a nivell cultural (amb les seves influències i opinions d' altres compositors o escriptors).

2. INSPIRACIONS ESTÈTIQUES

A l' hora de parlar de les influències que van marcar Txaikovski durant la seva vida hem de diferenciar d' entrada entre els aspectes que ens puguin ser de més interès i els menys importants (els quals no podem tenir-ne constància o no tenen una importància capital per a la formació i caracterització del compositor), així com separar les influències veritables i demostrables de la pura admiració i respecte per altres persones.
Per això, per tal de ordenar-ho millor, dividiré aquest capítol en dos grans apartats com ja he comentat abans: les influències socials - centrades sobretot en la seva personalitat, els seus complexes i traumes sexuals - i les influències culturals - centrades en la música i en la literatura que el van marcar.

INSPIRACIONS ESTÈTIQUES DE CARÀCTER SOCIAL

Molts dels conceptes tractats en el capítol anterior influenciaren de ben segur la personalitat i el caràcter de Txaikovski, tant per l' entorn social que li va tocar viure com el cultural.

Pel que fa a la seva vida personal cal destacar per sobre de tot la seva personalitat hipersensible, la seva inseguretat i la seva timidesa, fets accentuats sobretot per la prematura mort de la seva mare, fet que el va marcar profundament, tant pel que fa a la seva confiança personal com a la seva concepció existencial - tot i que va intentar remediar-ho sense sort a través de dos matrimonis frustrats i una relació platònica, sovint també com a camuflatge de la seva homosexualitat, la qual ens permet entendre o percebre plenament l' amor i sofriment que transmet en les seves obres.[3]

HOMOSEXUALITAT

Tot i tenir clara desde ben jove la seva orientació sexual, gràcies també a la tendència que hi havia entre els alumnes de l' Escola de Jursiprudència, Txaikovski sempre intentà negar-ho públicament i apaivagar els rumors que circulaven sobre la seva homosexualitat. Aquesta tossuderia envers la negació dels seus gustos es difícil de justificar, ja que dins dels cercles artístics i de les classes altes russes, l' aristocràcia i els cercles privats, això no estava mal vist, i un home podia sortir de l' armari sense que això perjudiqués la seva posició social ni provoqués l' escarni o burla dels seus amics i familiars més propers (la majoria dels quals, en el cas de Txaikovski, ja en tenien coneixença o ho sospitaven). L' única explicació possible a aquesta situació és que el compositor sempre havia volgut formar una família, i per a poder

3 Orlova, Alexandra: ' *Tchaikovsky: the Last Chapter*' (Music & Letters, lxii, 1981), 125-45

tenir uns fills a qui cuidar, estimar i educar, necessitava una dona al seu costat (o això creia). Aquest fet propicià que primer intentés corregir la seva orientació i es forcés a sentir-se atret pel sexe femení (sense èxit) i després s' intentés casar amb dues dones, Desirée Artôt i Antonina Milyukova, fracassant en ambdos casos. Només la relació platonico-epistolar que va mantenir amb la condesa Nadezhda von Meck sembla que li va donar el repòs i carinyo que necessitava.

Val a dir que a l' hora d' analitzar la vida de Txaikovski i la seva personalitat disposem, a diferència d' altres compositors en els quals preval més les suposicions o rumors *vox populi,* de proves i dades de gran veracitat com són el seu diari personal o la seva correspondència amb amics i familiars, entre els quals destaquen sobretot el seu germà Modest (llibretista d' alguna de les seves Òperes i posterior autor de la seva biografia) i la ja mencionada Mme. von Meck, amb la qual mantindria una relació postal i li mostraria tant els seus sentiments com la seva opinió respecte a molts temes, els quals ens ajuden avui dia a tenir una imatge de Txaikovski molt més concisa que no pas en la majoria de compositors coetanis o anteriors a ell. Dit això, a l' igual com amb les opinions d' Stasov, aquestes cartes i diari s' han d' agafar com a proves subjectives, ja que és sabut que el compositor era propens al drama i a la exageració de les situacions que va viure.

Així doncs, en aquests documents personals trobem reiterades mencions a la seva orientació sexual sota el nom de "*AIXÒ*" o bé "*Z*" durant tota la seva vida. Tot i experimentar de ben jove aquestes relacions amb companys de l' escola, com fou el cas del poeta i amic Apukhtin (amb el qual s' anà trobant en diversos períodes de la seva vida), Txaikovski agafà de ben jove una vergonya i horror envers a si mateix i la seva homosexualitat que el portaren, com ja he dit, a forçar-se per tal de corregir aquests sentiments "impurs". És doncs en les correspondències amb el seu germà, on trobem més detalls d' aquests intents continus d' anul·lar la seva personalitat.

Com veurem posteriorment, després d' intentar-se casar diverses vegades, Txaikovski escriu al seu germà Anatoli explicant-li que s' adona que no pot continuar ocultant com és ell en realitat i quina orientació sexual té, i a partir d' aquí s' accepta a si mateix tal com és, no sense abans continuar intentant amagar-ho al seu cercle d' amistats (els quals ell creia que no n' eren coneixedors).

La seva solució eventual de cara a aquest aspecte fou, apart de mostrar afecció i interès en nois més joves dels seus cercles socials més propers, com ara els seus alumnes, la de satisfer les seves necessitats fisiològiques amb membres de classes baixes que no poguéssin escam-

par rumors dins dels seus entorns. Entremig d' aquests dos ambients hi havia Aleksei Sofronov, el qual fou el seu servent i anà canviant el seu status amb el compositor de company de llit eventual a amic i confident proper. Cap al final de la seva vida, Txaikovski havia aconseguit tenir un cercle d' amistats que el satisfeien emocionalment a través de l' admiració que sentien cap a ell, entre els quals es trobava un grup de joves amb el seu nebot Bob Davidov al capdavant (al qual alguns historiadors adjudiquen certs *affaires* sexuals amb el compositor).

En els casos de certes obres o gèneres compositius trobem molta relació amb la seva homosexualitat, com és el cas de la Cinquena Simfonia o el de les seves cançons per a veu i piano. En aquestes últimes, de les quals en va compondre gairebé cent, Txaikovski aprofita l' ambivalència del text per a camuflar el missatge i poder alleujar la pressió que té al no veure' s capaç d' expressar els seus sentiments (entre els quals destacava la melancolia com un tema constant). Així doncs, recorria a un estil literari previ al que convivia en el seu temps, preferint comprehensiblement un redactat més gentil i suggestiu, camuflant el missatge a través d' un text menys descriptiu i realista (com ara el característic d' escriptors com Puixkin), a diferència del que es gestava en aquell moment de la mà d' escriptors com Dostoievski, Tolstoi i Turgenev, que posaven especial èmfasis en les confessions, detallisme i intimitats autobiogràfiques. Aquest fet era possible a través d' un redactat literari i musical molt més líric i net, esborrant detalls i ornaments innecessaris que permetessin així apropar més aquesta música a les grans sales i al gran públic multicultural al qual mai s' havia acostat (aquest estil musical no havia sortit mai dels salons i espais domèstics, i amb figures com la de Txaikovski, aquest canvi va ser evident). Fou doncs, una mena de conciliament entre l' estil vigent des de 1820 i el creixent realisme literari que just començava.
A l' hora d' escollir les lletres, però, no era una tasca fàcil, ja que a Txaikovski li era difícil veure les coses amb uns ulls diferents als seus (li costava molt escapar de la seva personalitat intensament emocional) i quan ho feia, havia de vigilar que el missatge no fos molt evident. Tot i això, concebia les obres com a una plasmació autobiogràfica a través de la música de la personalitat i sentiments intrínsecs en tot compositor, si bé era molt donat al dramatisme.*

En el cas de la Cinquena Simfonia, també trobem molta relació amb la seva condició sexual com ja he introduït prèviament: en aquest cas, amb la figuració de "*XXX*" en el programa ens indica que hi fa referència, ja que excepte aquestes els pseudònims explicats anteriorment, Txaikovski mai utilitza lletres o símbols per a representar cap persona o pensament que no fos aquest. També figura la frase "*resignació completa*", la qual suggereix, així com en la carta al seu germà Anatoli, que ja ha acceptat la seva naturalesa. Altres conceptes que surten en les seves anotacions del programa serien les següents:

* Aquest tema el tractaré amb més detall dins de les influències culturals literàries, ja que està molt relacionat amb els escriptors que l'inspiraven i als quals admirava.

> Introducció. Resignació completa davant del Destí, o, el que és el mateix, davant la inescrutable predestinació de la Providència. Allegro. (I) Murmuris, dubtes, súpliques, crítiques contra XXX. (2) He d' entregar-me a mi mateix als braços de la fe?

L' obra no té doncs, un començament més tens com és el cas de la Quarta Simfonia, la qual gira entorn a un Destí violent, sinó que aquest es troba més encarat cap a la Providencia, començant amb un inici gentil i calmat i amb una harmonia no molt complexa.

S' encamina cap a la fe i la creença que aconseguirà aquesta calma que emocionalment busca, si bé encara no ha pogut aconseguir. Això es pot veure al llarg de l' obra, amb un Allegro inicial que podria equivaldre els ' murmuris' (després de la introducció) seguits de ' dubtes, súpliques i crítiques' , seguits després de la ' rebuda càlida en braços de la fe' que vindria de part de la resposta delicada dels instruments de vent-fusta, acompanyats per les cordes. Tot i no ser un compositor programàtic, en les últimes tres simfonies de Txaikovski observem detalls que indiquen a pensar que l' obra segueix un guió preestablert, amb un material temàtic colorejat entorn a uns estats emocionals (no tant descriptiu i precís com a *Romeo i Julieta* o *Francesca da Rimini*).

No es conserven més indicacions o pistes sobre la simfonia, si bé es diu que Txaikovski va escriure, per sobre de la melodia de les trompes que obre l' Andante Cantabile: ' *O que je t' aime! O, mon amie! O, how I love... If you love me...*' . Acompanyades per indicacions ' dolce con molto espressione' , l' atmosfera és de gran tendresa i intensitat, amb un tempo molt flexible (molts *rallentandos*) i moltes indicacions de caràcter al llarg de tot el moviment: *animando, ritenuto, sostenuto, animando* una i altra vegada. Hi ha una secció contrastant entremig que interromp amb un tema que equivaldria a la ' Providència' , com una forta oposició a la tendresa expressada fins aquest moment. Quan la música retorna després d' un llarg silenci, amb el tema de les trompes a mans dels violins (decorat amb l' oboè), la tensió emocional torna altre cop, tot i ésser interrompuda altre cop per la ' Providència' , portant cap a un acabament del moviment a mans de les cordes, fagots i trompes, de caràcter *dolcissimo*. Tot aquest moviment ens mostra bastant clarament l' amor tràgic frustrat en tot moment per la Providència, amb una possible "resignació completa a mans del Destí".

El tercer moviment ens respon amb una fugida, a través del món del Ballet, concebut per Txaikovski com una realitat encantada que li permetia termoralment trobar-hi consol. A continuació, el vals ens torna a la realitat si bé és gentil i delicat, fins a l' aparició altre cop de la ' Providència' , la qual ens recorda que no hi ha escapatòria possible.

A l' últim moviment, el quart, ens trobem plenament dins de la 'Providència' i el 'Destí', introduïts per un *Andante Maestoso* que va guanyant força a mesura que avança fins a arribar a una coda triomfant. Durant tot el moviment trobem referències a temes o motius de tota la simfonia, indincant una possible rendició a mans de la força de la ja mencionada 'Providència' i la impossibilitat d' escapar-ne.

És doncs en aquests dos gèneres compositius (les tres últimes simfonies i les cançons per a veu i piano) on trobem més referències implícites a la seva homosexualitat, i al torment que patia en solitari, així com a la seva posterior acceptació de la seva manera de ser i a la rendició a mans del Destí, donat que pensava que no podia fer res per a lluitar contra el dolor que sentia, només conviure-hi i esperar a que el dolor minvés.

A continuació parlaré breument sobre les seves relacions amb les dones, les quals, després dels fracaços matrimonials, li serviren per adonar-se que no podia canviar la seva manera de ser, amb la qual va haver de conviure la resta de la seva vida, no sense dificultats i patiments.

MATRIMONIS FORÇATS

PRIMER INTENT MATRIMONIAL

Desirée Artôt fou una mezzo-soprano belga especialitzada en repertori italià que realitzà diversos tours, entre els quals un l' any 1868 que la va portar a Moscou, on va conéixer a Txaikovski, el qual queda rendit davant dels seu talent i encant.
Mentre Desirée actuava per Moscou, Txaikovski aprofità per demostrar-li la seva estima tot dedicant-li diverses cançons, entre les que destaca la coneguda *Romança en Fa menor*, Op. 5 (varis historiadors divergeixen a l' hora d' incluïr una altre obra a l' entorn i influència d' Artôt - la discusió es troba en el primer motiu temàtic del tercer moviment del Primer Concert per Piano i Orquestra del compositor: l' atribueixen a una cançó de cabaret, anomenada *il feut amuser, danser, et rire*, si bé uns l' atribueixen a un bis que cantava la soprano belga i uns altres a una cançoneta que entussiasmava als germans petits del compositor).

Ambdós músics van intimar ràpidament i la proposta de matrimoni per part de Txaikovski fou acceptada. Tot i així, hi hagueren moltes divergències, entre les que destaquen la de Nikolai Rubinstein (el qual creia que casar-se amb una *prima donna* minvaria la seva carrera compositiva) o la de la mare de la cantant (la qual veia en aquesta unió un fracàs de la seva filla al prometre' s amb un compositor desconegut i de poc carisma), les quals devien influïr en Desirée alhora d' anul·lar el compromís matrimonial i casar-se amb un tenor espanyol:

Mariano Padilla y Ramos.

Tot i el previsible drama, Txaikovski, per a sorpresa dels seus amics, no es va mostrar dolgut ni xocat. Vint anys més tard, a Berlín, es van tornar a trobar i es tractaren amb tota l' afectuositat i confiança amb la que sempre s' havien relacionat; com si el temps no hagués passat. Fruit d' aquesta trobada, el compositor l' homenatjà dedicant-li les *sis cançons franceses*, Op. 65.

Així doncs, d' aquest primer intent matrimonial entre el compositor i la mezzo-soprano belga en podem destacar que fou la primera (i única) en intimar sexualment amb ell, així com l' amor purament platònic que teniren l' un amb l' altre: tot sembla indicar que, a l' igual que Berlioz amb Herriet Smithson, Txaikovski no havia sapigut separar l' artista que la captivava de la persona real (fet que succeiria amb asiduitat en les seves relacions amb el sexe femení).

SEGON INTENT MATRIMONIAL

Enmig dels ja constants sentiments de culpabilitat i durant la composició de l' Òpera *Eugène Oneguin*, Txaikovski va rebre una carta d' una jove alumna del conservatori, Antonina Milyukova, la qual li declarava obertament el seu fervent amor i li demanava que es casés amb ella, argumentant un dramàtic suicidi si els seus sentiments no eren correspostos (fet força comú en les declaracions sentimentals epistolars d' aquella època). Piotr li respongué amb afecte i agraïment davant de tal declaració de passió, si bé no la rebutjà en cap moment (seguia volent formar una família i tenir al costat una dona que la cuidés, tot i que en aquest cas Antonina era bastant més jove que ell).

Txaikovski demanà consell i informació al seu cercle íntim, el qual li comentà que si bé la noia resultava atractiva visualment, no ho era gens a nivell racional, on destacava per una més que probable inestabilitat mental i una innocència *naïv* exagerada. Piotr però, molt propens al drama i al sofriment, va fer cas omís dels consells i advertències dels seus amics i tirà endavant el matrimoni amb la jove estudiant, no sense abans intentar-li deixar clar que les seves relacions conjugals serien purament de convivència i no tindrien cap caire sexual. Antonina ho acceptà si bé sembla que no va entendre-ho del tot fins molt més endavant. Molts elements apuntaven a un fracàs imminent, però la falta de tacte i tracte de Txaikovski amb les dones no el feren sospitar de res, així com la seva animadversió cap al drama no el va fer dubitar mai d' aquest compromís. Piotr no tenia més coneixença de les relacions i tracte amb les dones dins d' una relació sèria i formal fora del que havia llegit en llibres, com era el cas d' *Eugène Oneguin*, de Puixkin, en el qual estava també treballant. És en aquesta obra sobretot en la qual hi troba (o ens hi vol fer trobar) uns clars paral·lelismes entre la

seva relació amb Antonina i la de Eugène i Tatiana: una relació d' un amor dolgut, fruit de manipulacions i drames del qual ell estava tant admirat i corprès que va voler-ho viure en primera persona.

Un cop concretat el compromís, Txaikovski no va avisar als seus germans (coneixedors de la seva homosexualitat) fins a un dia abans de la celebració, per a que no poguéssin mostrar la seva oposició al compromís o intentar refrenar-lo. Ja casats, Piotr s' adonà del seu error i li agafà pànic al adonar-se que potser el seu amor per a aquella dona no es veuria augmentat amb el temps, sinó ben al contrari. Aviat intenta distanciar-se' n aludint compromisos laborals, però no sense abans fer-li entendre que ell té una altra orientació sexual, pensaments i patiments que ella no pot satisfer. Milyukova reacciona amb tendresa i comenta que la força de l' amor d' ella per ell l' ajudarà a canviar. A mesura que avancen els dies, Txaikovski s' adona que no pot seguir amb la farsa ni tampoc pot conviure amb ella ni introduir-la en els seus cercles, ja que segons ell, la seva curta mentalitat el desespera. Pateix una crisi d' estrès i es veu forçat a allunyar-se' n sota pretextos musicals, i és en aquests moments en els quals s' adona, com redacta en la carta des de Florència al seu germà Anatoli (mencionada anteriorment), que no pot continuar negant-se qui és: "*Només ara, després de la història del meu matrimoni, he arribat a entendre que no hi ha res més infructuós que no acceptar-me tal com sóc per naturalesa*".[4]

Havent près una decisió ferma, Txaikovski intentà fer entrar a Antonina en raó confessant-li obertament els seus sentiments envers els homes i explicant-li que només la volia com una amiga. Ella però, no ho va voler entendre i va culpar a les amistats del compositor, alegant que l' havien manipulat per apartar-lo del seu costat, i que ella amb tota la seva passió aconseguiria recuperar-lo. Durant tres anys Piotr intentà el divorci sense èxit, ja que sense el pretext d' adulteri al qual Antonina es negava a acceptar, no era permés la separació matrimonial en aquella època. Veient que Milyukova s' abnegava a divorciar-se d' ell, Txaikovski va desestimar la idea, si vé li va retirar la pensió que li donava mensualment.

Tot va millorar quan Antonina va acceptar el fet que Txaikovski no la volgués veure més, i va emparentar-se amb un advocat anomenat Aleksandr Shlykov, amb el qual va tenir tres criatures que va donar a l' orfanat. Pot semblar un raonament cruel, però Milyukova tenia dues raons de pes per a fer-ho: la primera és que el seu company patia una malaltia crònica i no tenia temps ni diners de criar criatures, i la segona és que al no estar formalment divorciada del compositor, Txaikovski hauria figurat com a pare al registrar els fills. Al creure ella que

això provocaria una desgràcia tant personal com econòmica en el compositor, Antonina va

4 Poznansky, A. : ' *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*' , (Schirmer Trade Books, New York, 1991)(p.271)

decidir donar, com ja he mencionat, els seus fills a l' orfanat, on no li van demanar els cognoms paterns de les criatures i li van prometre una cura i educació exemplar, si bé tots tres van morir malhauradament durant la seva infància.

Així doncs, aquesta relació matrimonial entre Txaikovski i Milyukova marcà profundament al compositor, el qual va conviure la resta de la seva vida arrepentit de tal acte i d' haver actuat amb gelosia i vanitat amb una jove estudiant que li havia obert sincerament el seu cor. Li va servir també per a acceptar la seva homosexualitat i alhora buscar refugi en la música, on ell deia que era l' únic lloc on podia expressar els seus sentiments sense temor i amb total llibertat.

RELACIÓ EPISTOLAR - NADEZHDA VON MECK

Viuda de l' enginyer de ferrocarrils i oficial militar, el Comte Karl von Meck, amb el qual va tenir onze fills fruit d' un matrimoni insubstancial, Nadezhda va haver de convertir-se ben aviat en una figura materna molt educadora, disciplinada, controladora i poc emocional per tal de criar ella sola tots els seus fills (tant per la falta d' atenció per part del pare com en la seva posterior mort). Aquest fet, agreujat per la insatisfacció amorosa amb el seu marit va propiciar que destinés part de la fortuna que va heretar d' ell, fruit de la influència paterna, al mecenatge de músics, en concret de la Societat Musical Russa.

Fou Iosif Kotek, alumne de composició de Txaikovski i violinista de la formació de cambra domèstica de Mme von Meck, el qui va suggerir a la comtessa la necessitat de comptar amb Piotr de cara a l' arranjament d' algunes de les obres que interpretaven, a canvi d' una modesta paga.

A partir d' aquest moment ambdós congeniaren molt bé i, fruit dels encàrregs de la comtessa (la qual exigia un mínim d' entrega i esforç per part del compositor, tot i després pagar-los excessivament per sobre del seu valor), es va anar forjant una amistat idònea per als dos: la comtessa sempre havia desitjat poder expressar lliurement els seus sentiments així com mostrar la seva afecció i amor cap a algú altre, i Txaikovski veigué en ella la mare que sempre havia desitjat retrobar, així com una persona de confiança a qui obrir el seu cor i que alhora li mostrés interès sincer i suport moral en la seva feina - tot i acabar en sec al 1890, la relació entre Nadezhda i Piotr fou la més satisfactòria, emotiva i enriquidora dels dos, sent una solució a la complexitat i infelicitat de les seves vides.

A mesura que la relació epistolar s' anà regularitzant, Nadezhda decidí subvencionar Txaik-

ovski amb un salari mensual de tres-mil rubles, el qual li permeté renunciar a la seva plaça de professor al conservatori per tal de dedicar-se plenament a la composició. Ell li agraí sempre la seva confiança i li dedicà diverses obres, entre les que destaca la Quarta Simfonia ("la nostra") i li confià tots els seus pensaments, si bé desitjà no parlar-hi mai cara a cara, per tal de no destrossar la imatge idònea que se n' havia fet d' ella. Ella sempre li respongué amb educació i cortesia, excepte en una carta, justament després d' escoltar la 4ª Simfonia, en la qual li exposà els seus sentiments cap a ell i se li declarà, si bé la respota per part del compositor continuà sent la mateixa.

Tot i acabar-se sobtadament sota el pretext d' una bancarrota econòmica inexistent (la qual deixà molt colpit Txaikovski pel distanciament amb la seva amiga - ja que a aquestes alçades de la seva carrera no tenia problemes econòmics), aquesta relació a distància serví a Txaikovski per a guanyar confiança en ell mateix i alhora poder expressar els seus sentiments i temors, si bé mai li va confessar a la comtessa la seva homosexualitat (encara que ella ja ho suposés). També li serví per a poder dedicar-se plenament a la composició: tot i que en aquella època era comú tenir més d' un mecenes (Txaikovski va tenir subvencions d' altres aritòcrates entre els quals hi havia el Tsar Alexandre III), sempre foren treballs esporàdics i sense la implicació sentimental que mantingué amb la comtessa.

INSPIRACIONS ESTÈTIQUES DE CARÀCTER CULTURAL

A l' hora de parlar sobre les inspiracions culturals que el van influenciar, cal mencionar primer de tot que aquest aspecte és més complicat de demostrar que no pas les influències de caràcter social, ja que en el cas que ara ens pertoca és difícil distingir entre la influència i petjada profunda de la simple admiració i respecte artístic i personal.

L' anàlisis que en faré a continuació no deixa de ser una pinzellada per posar-nos en context i poder aprofundir més en el tema del treball que és els concerts per a piano i orquestra de Txaikovski - aquesta temàtica d' investigació de les inspiracions estetico-culturals podria donar per a un redactat de molt contingut però que acabaria éssent una distracció per al tema que ens conceny.

Així doncs, a continuació dividiré l' apartat d' inspiracions culturals en dues parts: la primera fent referència a la influència literària i la segona ja més concretament a les inspiracions musicals per part d' altres músics.

LITERATURA

Abans d' introduir-nos en el tema, cal que tinguem clar que l' època de Txaikovski coincidí amb l' època daurada de la literatura russa, on proliferaren un quantiós nombre d' escriptors de gran qualitat, abarcant des de l' antecedent de poetes com Puixkin, fins als més contemporanis, com Dmitri Merezhkovski o Daniil Rathaus, tot passant per figures cabdals com Aleksei Tolstoi, Fiodor Tiúttxev, Afanasi Fet, Lev Mei o Aleksei Pleixtxèiev (sense mencionar els escriptors en prosa ja coneguts per la majoria). A diferència d' altres compositors com Mussorgski o Borodin, Txaikovski no tenia un gust literari exquisit i amb infinitat de coneixements, si bé tenia bon ull per les bones obres i els escriptors prometedors, com en el cas del descobriment de Txèkhov.

Si bé odiava i repudiava Anglaterra i els seus ciutadants, tenia una especial predil·lecció i estima per les obres de Dickens, Thackeray i Shakespeare, les quals apreciava i admirava, fet que propicià un aprenentatge autodidacta de l' idioma per a una major comprehensió i comoditat en la lectura. Obres com *The Pickwick Papers* li feren una forta impressió, si bé no les considero de gran influència en les seves obres ni en el seu estil compositiu.

Dit això, i per començar aquest apartat, continuaré ampliant la informació mencionada anteriorment sobre la importància de les cançons per veu i piano del compositor, ja que com ja he dit, són de vital importància alhora d' observar les seves referències i influències literàries - posteriorment entraré en detall en figures més concretes com la de Puixkin o en escriptors prosaics com Tolstoi o Txèkhov.

LES CANÇONS PER A VEU I PIANO

Com ja he comentat anteriorment, en les cançons de Txaikovski per a veu i piano és on es pot observar més clarament el torment suposat per la seva personalitat i condició sexual, amb la posterior revolució que va crear en el gènere, abarcant diferents formats com els monòlegs lírics, les romances, les balades, les escenes quasi operàtiques, les estilitzacions folklòriques, espectacles gitanos, cançons de taberna, números còmics i peces infantils.[5] Per a fer-ho parteix de nombroses fonts, com són d' entrada les romances russes típiques d' inicis de segle (popularitzades per Glinka), però també de la tradició *belcantista* italiana, l' entonació vocal russa i ucrainiana, la música folklòrica polonesa i totes les possibilitats dramàtiques de l' Òpera, aprofitant materials existents per enriquir-los de manera subtil.

També fou important la riquesa lèxica russa que utilitzà, ja que conceptes com el "silenci" tenen molts més noms i interpretacions que en altres idiomes. Pot entendre' s amb la paraula

5 Orlova, Alexandra: '*Romansy Chaikovskogo*' (Moscou: Gosudarstvennoe muzykal' noe izdatel' stvo, 1948); V. A. Vasina-Grossman: '*Russkii klassicheskii romans XIX veka*' (Moscou: Izdatel' stvo Akademii Nauk SSSR, 1956), p. 265–98;

molchanie o bé en un cas menys comú, *bezmolvie* (que equivaldria a "sense paraules"). Ambós són equivalents a la incapacitat o falta de voluntat per parlar, totalment oposat a l' absència de so, *tishina*.

Així doncs, en les melodies de Txaikovski els silencis són un motiu recurrent, fent-ho servir com a part del lirisme de les frases i per emfatitzar les emocions que pretenia expressar. Aquesta tensió entre el discurs i el silenci es troba molt present en les últimes obres vocals del compositor, en les quals l' obra comença i acaba en silenci, com a mostra de sofriment, tacte, arrepentiment, fatalisme i solitud. Són obres marcades fortament pels versos de Daniil Rathaus, amb el qual intercanviava correspondència sobre les opinions mútues i la influència del treball artístic cap a ells per part de l' altre.

Tots aquests poemes l' influencien i marquen, creant en ell un compositor romàntic, sota la concepció en l' escriptura i música d' aquell període, que les paraules i so eren insuficients per expressar les intenses i privades emocions, com escriu en una carta a Ratthaus: "*[...] però les paraules són impotents! com puc transmetre les emocions que el meu cansat cor sent?*"[6]

Molts crítics i analistes observen en els poemes que escull, certa ambiguitat sexual en els personatges de les lletres, sovint amb els gèneres sexuals poc o gens establerts que permeten pensar que ho utilitzava per expressar la seva homosexualitat de manera no molt evident (en alguns casos es diu que ell mateix corregia els gèneres dels poemes per a fer-ho encara més ambivalent). Algunes dedicatòries o títols tendeixen al mateix pensament, tal com opina el musicòleg Alexandr Poznanski sobre la primera cançó que va compondre el compositor: "El meu geni, el meu àngel, el meu amic" ("*Moi genii, moi angel, moi drug*"), la qual anava dedicada presumptament a Sergei Kireev, amic "especial" del compositor. El poema en concret queda mancat d' un gènere gramatical, juntament amb un inici partint des del silenci i una dedicatòria a mig escriure, fets que donen més credibilitat a la hipòtesi que sosté que utilitzava les cançons com a mitjà d' expressió a través de les paraules, música i silencis.[7]

Sovint, però, s' observa una gran predil·lecció, com és obvi, per la música i composició d' aquesta que no pas per l' elecció dels versos, alguns de poca qualitat o no tanta factura com la seva música, donant la raó a l' opinió de Cui al respecte (molt crític amb ell durant la major part de la seva trajectòria): "*La unió d' ambues arts apareix en Txaikovski com un matrimoni de conveniència en favor de l' art que ell respresenta*". A vegades, per respecte als grans escriptors als quals tant admirava, escollia poemes d' escriptors de segona classe, com

6 Richard D. Sylvester: ' *Tchaikovsky' s Complete Songs: A Companion with Texts and Translations*' (Bloomington: Indiana University Press, 2002) (p.275-76)

7 Poznanski, Alexander: ' *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*' (New York: Schirmer Books, 1991), pp. 47–49.

ara Grekov, Sourikov o Tourquetti, als quals es veia més confiat de cara a modificar i retallar certes parts de les seves obres per a encabir-les millor en la seva música i significat i no sentir que estava destrossant l' obra d' un geni literari.

Encara que sembli una banalitat, entendre les seves cançons per a veu i piano, encara que no siguin obres de tan gran factura com en altres compositors, és realment important per a concebre la seva obra en general, ja que en l' orquestració de moltes obres (com en el cas dels concerts per a piano i orquestra) hi trobem un tractament genuí de les veus i timbres diferents, i això és degut a aquestes cançons.

A continuació centraré aquest apartat a parlar sobre els escriptors dels quals Txaikovski rep més influència, tant a nivell personal com professional, com són figures de tanta importància literària com Puixkin o Tolstoi. De Txèkhov també se n' inspira una mica, però donat que l' influència fou més del compositor cap a ell, ho tractaré en el capítol d' influències a contemporanis. Per a comentar aquests aspectes literaris que deixaren gran empremta en Txaikovski, comentaré primer certs paral·lelismes que hi van haver entre l' auge de la música russa durant el segle XIX amb el de la literatura, per així estar situats en context.

PARAL·LELISMES ENTRE L' AUGE DE LA MÚSICA I EL DE LA LITERATURA RUSSA DEL SEGLE XIX

Durant el segle XIX a Rússia la música, així com la literatura, partia generalment de dos elements: el nacional - amb la seva identitat i patriotisme - i el popular - partint del folklore i la multiculturalitat de la que disposaven. Ambdós tenen més coses en comú com es veurà a continuació: d' entrada dir que comparteixen un procés d' emancipació accelerat degut a les constants influències, creacions i estils desenvolupats; i alhora creen una barrera i distanciament amb els estils i moviments que s' havien fet fins llavors.

Si examinem l' obra de grans escriptors d' aquest període, la gran majoria centrava la seva temàtica en textos a l' entorn de preocupacions nacionals. Tot i voler-se distanciar dels estils i moviments literàris presents fins llavors, això no va fer disminuir el seu interès, ans el contrari, en la història, folklore i estudi i anàlisis de les diferents classes i estaments socials, així com els paisatges i les funcions de les arts en la vida dels seus compatriotes.
Així doncs, algunes de les millors obres d' aquesta època segueixen aquesta ideologia, les quals han estat convertides alhora en obres mestres de la música russa - en concret de l' Òpera. Les òperes russes més famoses són aquelles que estan basades en la història, folklore i vida russos tal com ho han plasmat prèviament els escriptors en obres mestres de la literatura.

Així, "*Ruslan i Liudmila*" de Glinka, "*Russalka*" de Dargomijski, "*Boris Godunov*" de Mussorgski, "*Eugène Oneguin*" i "*La Reina de Piques*" de Txaikovski, "*El Presoner del Caucas*" i "*La Filla del Capità*" de Cui, "*El Conte del Tsar Saltan*" i "*El Gall d' Or*" de Rimski-Kórsakov i "*Dubrovski*" de Naprávnik destaquen dins d' aquestes característiques (demostrant també així l' èxit musical i alhora la bona el·lecció de textos per part dels compositors).

Tornant a la comparació entre l' emancipació de la música i la literatura russa, ens cal retrocedir a 1735, any en el qual es va fundar la *Societat d' Amics de la Llengua Russa* dins del regnat de la Tsarina Anna Ivanovna. La Societat, dirigida per Vasili Trediakovski, va posar-se com a meta la necessitat de formular una gramàtica i un sistema pròpi de retòrica i poesia i intentar conquerir terreny a la invasió literària predominant en aquella època. Succeït per Lomonossof, va continuar la tasca no sense trobar-se amb problemes alhora d' intentar establir unes lleis lingüístiques sense influències d' altres llengues més occidentals (sovint estudiades per molts i que alhora podien contaminar aquest estudi). Explicava, tot seguint l' estil de l' edicte de Carles VI, que hom havia de conèixer el castellà per parlar amb Déu (degut a la seva majestuositat), el francès per parlar amb les amistats (degut a la seva vivacitat), l' alemany pels enemics (degut a la seva força), l' italià per les dones (degut a la seva delicadesa) i el llatí i grec per la seva el·loquència i elegància, si bé tots aquests aspectes podien quedar recollits en el rus, ja que era un idioma per dirigir-se a tothom i amb gran riquesa lèxica. [8]

Lomonossof és doncs, concebut com un "pare" per a la poesia russa. Feu molta més feina que cap altre precurssor pel gènere, corregint la parla i escriptura així com estandaritzant-ho per a tots els públics (cosa que més endavant feu Karamsin per a la prosa), si bé l' escriptor més important del gènere fou Aleksanr Puixkin, el qual escribí nombroses obres mestres, no sense haver-se d' enfrontar a opinions com la de Karamsin, que defensava que abans d' entrar en un nacionalisme literari calia primer tenir un idioma i un país digne de defensar.

La importància del poeta per als que som pocs coneixedors de la història russa ens és difícil d' assimilar, ja que mai cap figura havia acumulat tanta admiració i respecte dins de la poesia a Rússia com ho feu ell. Per a que ens en poguem fer una idea, Dostoievski comentava que "*Si un ciutadà rus no entén a Puixkin perdrà el dret a ser anomenat rus*", en la mateixa línia que Gogol, el qual afirmava que "*només un home la pàtria del qual sigui Rússia pot arribar a comprendre els paisatges de Puixkin, plasmats com són de l' esperit rus*"[9]. Aquestes afirmacions ens serveixen per comprendre la concepció de Puixkin com l' arrel de la qual broten

8 Gogol fou un gran defensor d' aquest pensament i de la necessitat de donar a la llengua russa la importància que se li havia retirat.

9 Gogol, Nikolai: ' *Polnoe sobranie sochinenii' , vol. 8 (Izd. Akad. nauk SSSR, Moscou, 1937)(p.54);*

tots els artistes literaris moderns.

Altres característiques comunes entre literatura i música serien la censura durant el regnat del Tsar Nikolau I (tot i ser molt més present en l' àmbit escrit), així com la menció o aparició d' obres o compositors/músics en obres literàries i viceversa, retén així una mena d' homenatge i alhora seguint amb la tendència d' ajuntar d' alguna manera totes les arts.

A continuació, com ja he dit, aprofundiré en la relació del compositor així com la inspiració amb alguns escriptors de gran importància, els quals deixaren una forta impressió en ell, tant a través de la seva obra com en el seu tracte amb ells (en el cas de Tolstoi).*

TXAIKOVSKI I PUIXKIN

No és d' estranyar la nombrosa selecció d' obres de Puixkin que foren adaptades a l' Òpera (més de quinze), ja que molts dels compositors eren afèrrims seguidors de l' escriptura del poeta. També és destacable la seva qualitat inel·ludible a les mans de qualsevol lector, i més si aquest vivia durant aquella època. Al que equival Dante pels italians, Shakespeare pels anglesos i Goethe pels alemanys, ho és Puixkin per als russos. La seva gran obra, si se' n pot escollir alguna, és *Eugeène Oneguin,* la qual és considerada per molts l' obra mestra de la literatura russa, la qual ha obert la porta a la escriptura imaginativa de Tolstoi, Turgenev, Dostoievski o Gogol i ha dominat l' imaginari col·lectiu de qualsevol escriptor rus des del seu moment fins a l' actualitat.

En la seva escriptura apareixen per primera vegada dins de la literatura del seu país un virtuosisme líric en l' alternança de rimes masculines i femenines, una gran flexibilitat, bellesa, ironia i puresa, i, per últim, uns personatges falsos, inhumans i dèbils, víctimes de la societat en la que vivien. Personatges com Tatiana representen la passió, el sofriment i l' heroicitat durant el segle XIX, que després seria un estereotip molt repetitiu durant el segle XX.

Lenski i Oneguin també es troben apartats de la seva societat: el primer, apassionat, poètic, és incapaç d' afrontar-se a la realitat que l' envolta i per això es refugia en fantasies i realitats inventades. Oneguin, per la seva banda, més ambiciós i resistent, es protegeix d' aquesta societat que no li permet desenvolupar les seves habilitats sota la protecció d' una màscara de fredor i incredulitat (amb certa similitud amb els personatges de Byron), amb una personalitat cínica, ironitzant sobre els valors tradicionals i la humanitat de les persones. Ambdós entren dins de la categoria d' homes ' superficials' : personatges sensibles i amb gran cor que

* En alguns casos, com en el d'Ostrovski, sí que hi hagué una conmoció per part de Txaikovski al llegir alguna de les seves obres i realitzant la posterior adaptació d'elles a la Òpera (com el cas de La Tempesta, on ho plasma en una obertura influenciada per la música programàtica de H. Litolff) si bé no s'observa aparentment cap influència en el compositor ni en el seu estil.

no troben ni el seu lloc en la societat que els envolta, ni una forma de vida que satisfagi les seves necessitats intel·lectuals i morals dins d' uns relats en els quals gairebé tothom acaba sofrint fins a arribar al tràgic final.

És en aquest pensament iniciat per la poesia de Puixkin que Txaikovski es refugia, buscant consol per a la falta de comprehensió social en la seva vida així com la seva sensibilitat i bondat. També comprèn que és en la música on podrà satisfer la seva manera de viure i els seus pensaments, ja que serà dels pocs consols que pugui tenir donada la societat en la que li ha tocat viure.

Per aquests i per altres motius com la solitud, la frustració, la plenitud en les relacions humanes, el fracàs, l' autocompassió i la desesperació, va compondre obres a l' entorn d' aquestes descripcions, fart d' escriure sobre realitats que no coneixia i frisant poder crear obres sobre sentiments que ell conegués clarament degut a la seva experiència vital.

Tot i no ser el compositor idoni per als versos de Puixkin degut a la simplicitat, transparència, ironia i claredat d' aquests, l' adaptació que fa Txaikovski a l' Òpera d' obres com *Eugène Oneguin* no és en cap cas vulgar o simple, però tampoc és la més realista i clònica, cosa que també és positiu.

L' interès de Piotr en aquesta obra, a l' igual com en el cas de molts altres compatriotes seus, és l' amor idealitzat que sent per a Tatiana i les similituds que hi troba en la seva vida sentimental*, fet que ho plasma en el personatge operístic més ric i detallat de les seves òperes, tant per l' amor idealitzat com per la nostàlgia i admiració tant de l' època com de l' escriptor que tant admirava.

La relació d' inspiració i influència de Txaikovski amb textos de Puixkin es pot veure clarament tal com acabo d' explicar a l' Òpera *Eugène Oneguin*, si bé en moltes altres composicions també hi han molts detalls presents. Entre aquestes, valdria la pena mencionar una altra òpera: *La Dama de Piques*, en la qual també s' hi veigué influenciat, tant pel context de l' obra (a l' època de Mozart) com per la temàtica d' un amor frustrat per forces desconegudes.

Per últim, a mode anecdòtic, voldria destacar la influència personal que tingué en ell l' obra de Puixkin, a partir de la qual, un cop traslladat Txaikovski al camp, a Maidanovo, va formar-se uns hàbits de treball i organització que li durarien la resta de la seva vida, fruit de la re-lectura d' un passatge de l' escriptor: "*L' hàbit sens envia des de dalt per arribar a la felicitat*"[10]

10 Puixkin, Aleksandr: '*Eugène Onegin*', 2n llibre, Stanza 31

* Vegeu el Capítol 2.1.2.2, a l'entorn d'Antonina Milyukova.

TXAIKOVSKI I TOLSTOI

En el cas de Tolstoi, al convinure, a diferència de Puixkin, coetàniament amb molts compositors de gran volada, tenia més opinions al respecte d' aquesta, si bé són estranyes en alguns temes. L' escriptor, tot i tenir petits coneixements musicals i haver tocat el piano de jove, opinava que la música havia d' estar sota control estatal (segurament degut a la capacitat que li atribuïa de conmoure' l), però alhora deia que admirava molt més una obra més simple i més emotiva d' arrel folklòrica que no pas grans composicions com les simfonies de Beethoven.

Tampoc compartien aparentment moltes similituds entre ells: Txaikovski només vivia per la música, en la qual buscava consol, mentre que Tolstoi per la seva banda, s' oposava a la concepció de l' art com a centre de la seva vida; un era un homosexual reprimit i frustrat, mentre que l' altre tenia més de dotze fills i era un profeta arreu del món; un frisava per formar una família i l' altre centrava tota la seva atenció en totes les coses menys en l' entorn familiar.

Però a través d' una trobada fortuïta a Moscou l' any 1876, la seva influència de l' un en l' altre s' incrementà degut a l' admiració dels dos per la música folklòrica. Tolstoi, a l' arribar a Moscou, va contactar amb el compositor que tant l' admirava (sobretot per obres com *Guerra i Pau*) i aquest el va homenatjar amb un concert d' obres seves al Conservatori. L' *Andante Cantabile* del *Quartet en Re Major*, basat en una melodia ucraïniana, va fer plorar a l' escriptor per a l' orgull i satisfacció personal de Txaikovski, el qual després, però, va quedar glaçat al parlar amb ell: no només perquè es deia que podia descobrir coses de les persones només dialogant-hi breus segons (com la seva homosexualitat, de la qual es va adonar de bon principi), sinó també per la seva opinió al respecte de Beethoven, Schumann o Berlioz, als quals denigrava i no mostrava cap respecte ni interès degut al seu ' sensacionalisme'

(si bé anys abans el conmovien fins a fer-lo plorar)[11]. El va alegrar, però, veure que compartia amb ell la no-admiració per Wagner.
Tot i això, durant aquell any intercanviaren correspondència i fins i tot Tolstoi li envià cançons folklòriques per a que Txaikovski les arrangés, si bé el compositor ho refusà respec tuosament degut a la poca veracitat tonal de les melodies (la majoria eren en Re Major, la qual no quadrava dins dels tons eclesiàstics i musicals utilitzats antigament).

11 Troyat, Henri: ' *Tolstoy*' , (London, I 970), p. 307.

Degut a aquesta relació i coneixença és possible que fes que la duresa de l' escriptor en aquests temes anés minvant, organitzant més endavant vetllades musicals a casa seva, tot i encara blasfemar contra els efectes emotius que la música provocava en ell.

Per la seva banda, Txaikovski, tot i llegir amb ànsies totes les noves publicacions de l' escriptor, anava perdent la il·lusió per ell i el seu pensament, amb el qual no congeniava i a vegades desitjava no haver tractat, per tal d' haver continuat tenint una imatge idealitzada i idònea (tal com feu amb Nadezhda von Meck).

D' influències per part de l' escriptor en ell en podem trobar, si bé de subjectives, en obres que es veuen impregnades per la novel·la *Guerra i Pau*, com és el cas de l' òpera *L' Opritxnik* i *El Voievoda,* però sobretot en *Anna Karenina*, en la qual hi han influències franceses dels paisatges delicats escrits per part de Meyerbeer (*Els Hugonots*, IV Acte) i Bizet (*Carmen*) que alhora inspiraren al novel·lista quan l' escrigué. Fins i tot en el cas de la ja mencionada Eugène Oneguin podem trobar influències de l' escriptor pel que fa a la psicologia dels personatges.

Una altre possible influència, si bé sembla més una similitud, és la identificació personal en els seus personatges, tal com passa amb Txaikovski posant-se a la pell de Tatiana (*Eugène Oneguin*) i amb Tolstoi en el lloc de Konstantin Levin (*Anna Karenina*), barrejant ambdós ficció i realitat amb un llenguatge directe i concís.

L' última influència cap al compositor succeeix en *La Mort d' Ivan Ílitx*, la qual després de ser llegida per Txaikovski li deixà una gran empremta en ell, considerant l' escriptor com una divinitat davant de tal obra, la qual li va transmetre un pensament agonitzant i pessimista, el record constant de la infantesa perduda i la necessitat de la protecció d' una figura materna, fet que el va fer refugiar en els braços de Mme von Meck, que va ser l' acostament més proper a una figura protectora que va tenir des de la mort de la seva mare quan ell era jove.

També el va influenciar, juntament amb l' Òpera *Carmen* de Bizet, a l' hora d' augmentar la seva obsessió pel Destí i la Providència, fet que es veu en la Cinquena Simfonia mencionada anteriorment, i arriba a la cúspide en les últimes obres del compositor, en les quals queda reflectit certs passatges de l' últim capítol del llibre de Tolstoi:

> "Des d' aquell moment els crits van començar i van extendre' s durant tres dies, tant desangelats que hom no podia escoltar-ho dos habitacions enllà sense horroritzar-se... es va adonar que estava perdut, que no hi havia retorn possible, i el final veritable havia arribat, mentre els

> seus dubtes continuaven sense esvair-se. [...]
> Durant tres dies sencers, en els quals el temps no va existir per a ell, va lluitar aferrissadament contra el poder invisible i invencible que l' arrossegava cap a aquest sac negre."[12]

Aquest fet és visible en el desenvolupament d' obres com el primer moviment de la VIª Simfonia, en el qual, a l' igual com en l' escriptura de Tolstoi a finals de la seva vida, neteja l' obra de detalls que no són essencials i així transmet l' efecte de manera més directa i profunda, fent arribar al públic la sensació (tal com pretenia el propi compositor) del triomf inexorable de la mort envers la vida[13].

L' últim tret en comú que cal destacar és també la depressió i solitud a la que van anar-se encarant respectivament a mesura que entraven en una edat més adulta, i ambdós per temàtica sexual. En el cas de Txaikovski, ja mencionat, és per la seva homosexualitat i per l' amor que sentia pel seu nebot, cosa que el feia sentir-se com un 'monstre'; mentre que en el cas de Tolstoi fou per la culpabilitat que sentia per la insatisfacció sexual que tenia la seva dona amb ell, portant-ho a sobre com una llosa, fins a la seva 'conversió' i posterior abstinència. Aquesta mentalitat va deixar una petja profunda dins de Piotr quan va llegir *Una Confessió*, al sentir-se altra cop clarament identificat amb els torments i drames que perseguien a l' escriptor.

MÚSICA

Dins de les inspiracions a nivell musical també hem de diferenciar entre admiracions per compositors o obres que fossin del seu agrat de la pura influència en ell, que deixés una petja important en les obres i estil compositiu, si bé serà difícil de diferenciar-ho. També cal destacar que el seu estil compositiu no segueix cap línia influencial clara, a diferència de compositors de la seva època on es veu més clarament, com en el cas de Brahms.

Per tot això, per tant, parlaré primer d' aspectes que el van marcar musicalment, a trets generals, i després entraré en detall a parlar de compositors que van tenir gran influència amb ell, com foren Mozart, Mendelssohn, els germans Rubinstein, en concret Anton (el qual el tractaré concretament dins del capítol de l' 'Orígen del Concert per a Piano i Orquestra Rus'), o Balakirev, Glinka i el Grup dels Cinc.

---

12 Tolstoi, Lev: 'T*he Cossacks*'; '*The Death of Ivan Ilyich*'; '*Happy ever after*' (London, I960), (p. 155).

13 Warrack, John: '*Tchaikovsky Symphonies and Concertos*' (London, I969), (p. 34-5);

INSPIRACIONS MUSICALS A TRETS GENERALS

Nascut en una família amb petites nocions musicals (el seu pare havia tocat la flauta de jove i la seva mare havia tocat el piano), Txaikovski s' hi inicià sota la suggerència de Fanny Durbach, la professora particular que tenien ell i els seus germans. Fanny, al veure en el petit Piotr aquella hipersensibilitat i tendresa li va començar a ensenyar música i piano, provocant en ell una gran il·lusió i ràpid aprenentatge. A part d' aquestes leccions, Txaikovski va veure augmentada la seva passió per la música per l' arribada a casa d' un *orchestrion*, a través del qual va escoltar per primera vegada música orquestral, i en concret òperes de Donizetti, Bellini, Rossini i, sobretot, Mozart, les quals ja de petit el conmogueren.

Posteriorment, la mort de la seva mare el destrossà durant tota la seva vida, i de ben segur que l' influencià encara més amb aquesta nostàlgia i melancolia que es troba en totes les seves obres, les quals pretenen tornar momentàniament cap a aquesta feliç infantesa que ja havia desaparegut.

La formació musical rebuda a l' escola de Jurisprudència per part de professors com Alopeus i De Bacarrat li despertà un interès i curiositat cap a la poesia romàntica, així com grans impressions en ell. També és de destacar la figura de Vakar, amic patern que el cuidà en la seva estada a l' escola i l' introduí al món de la Òpera, on el portà a veure *Don Giovanni*, fet que el marcà clarament per la resta de la seva vida, així com en la decisió vocacional de dedicar-se a la música com a aspiració professional. En aquesta línia també fou inspirat per la figura de Luigi Piccioli, amic dels seus tiets que li ensenyà breus nocions d' italià així com coneixements i informació sobre l' Òpera en general i els secrets de la veu humana. Això l' influencià també a l' hora de forjar-se una idea i opinió sobre la concepció de l' Òpera. Opinava doncs, que l' Òpera, tal com ell, la concebia, era una barreja de l' escola russa i la italiana, pel que fa a la formalitat, frasseig i ornamentació, mesclant un estil compositiu a cavall entre Glinka i Verdi (com és visible també en Stravinski). Tot i així, les composicions de l' escola francesa (amb els seus admirats Berlioz i Gounod al capdavant amb obres com *Faust* i *Romeo et Juliette*, seguits per Massenet, Meissonier i Meyerbeer) tingueren una gran empremta en ell a través de la seva claretat pel que fa als balanços sonors, tot evitant artificiositats i densitats innecessàries.

Dins de l' entorn operístic cal destacar diverses influències. Per començar, la ja mencionada de Mozart com tantes altres del compositor (al qual veia com si fos una divinitat), així com les Òperes de Glinka *Ruslan i Liudmila* i *Una Vida pel Tsar* i *El Caçador*, de Weber; però, per sobre de totes destaca *Carmen*, de Bizet, la qual veigué a París. Li creà una influència enorme, donat l' amor de Txaikovski per la claretat i elegància compositiva, barrejat amb la

creença que li transmetia l' obra sobre un Destí entorn a un sentiment eròtic. En ella el compositor trobà el contrast i oposició contra la cerca de novetat musical constant que tant criticava dels seus compatriotes - deixant apart les influències a nivells generals, l' Òpera de Bizet és present també en les tres últimes simfonies de Txaikovski, especialment en la Sisena.

No m' extendré comentant les influències operístiques que tingué el compositor ni entrant en detalls amb exemplificacions al respecte, però és important tenir clar que Txaikovski fou un compositor simfònic i operístic de graníssima qualitat, tenint en ment aquests estils des dels seus inicis compositius fins a la seva mort, amb idees constants per noves creacions. En el cas que ens pertoca, els concerts, no és on veu tan plenament el seu màxim esplendor compositiu, si bé són ben merescudament considerades obres mestres, sobretot en el cas del primer.

A trets genèrics, hi hagueren també altres influències per part de diversos compositors, com és el cas del seu estimat Schumann (inculcat a través dels germans Rubinstein), a través d' obres tant alabades per ell com la *Primera*, *Tercera* i *Quarta Simfonia*, les *Overtures*, o l' oratori *Das Paradies und die Peri,* aquesta última concebuda com una obra divina i excelsa[14]; o el cas d' altres compositors com Beethoven, a través de l' inspiració en la seva *Segona Simfonia* a partir de la *Primera* i *Cinquena* del músic de Bohn (concretament en els temes dels finales i l' ús del vent-metall) o en la *Serenata per a cordes* (amb un tema inicial inspirat en els quartets *Razumovski* de Beethoven), com en la necessitat de compondre simfonies degut al desig despertat en ell cada cop que escoltava la seva música, la qual el feia entrar en tristors i infelicitats prolongades. Altres noms que val la pena mencionar, però en un segon terme menys rellevant serien Liszt, Gluck, Delibes o Grieg, entre altres.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

A diferència de la negativitat i por que li transmetia Beethoven, la música de Mozart reencarnava en Txaikovski una bellesa divina fora de tota concepció humana, concebent-lo com un "Crist musical"[15], un compendi de tot el talent musical qualitatiu dels altres compositors.

Fou llargament influenciat per la seva música. En un inici, com ja he comentat en l' apartat anterior, per les seves òperes - entre les quals destaca la ja mencionada *Don Giovanni*, no només per ser la primera òpera seva a escoltar i a veure en directe, sinó per la emotivitat corprenedora que li transmetia l' ària de Donna Anna ' *Or sai chi l' onore*' (al reconèixer a Don Giovanni), que el feia "*tremolar d' horror, amb ganes de cridar i gemegar per les violents im-*

14 Lakond, Wladimir (traductor.): ' *The Diaries of Tchaikovsky*' (Greenwood Press, Westport,1973), (p.212)
15 Lakond, Wladimir *ibid.* (entrada Setembre 1886)

pressions que li produïa"[16]-, i posteriorment per qualsevol composició seva, donat que havia arribat al punt d' admiració que qualsevol composició del músic salzburguès li mereixia la seva atenció i el seu respecte i apreci, si bé no fossin obres mestres totes.

Li semblava estrany que ningú compartís amb ell o entengués realment aquesta admiració que tenia ell envers Mozart. Intentà compartir-la sense èxit amb amics i companys, i és a Nadezhda von Meck a qui més fervorosament provà d' explicar-li aquesta passió per la seva música.

Txaikovski relatava que en Mozart tenia el seu propi refugi, on trobava un entorn càlid i acollidor a través de la joia i la bellesa de viure que li arribava, fet molt apreciat pels pensaments negatius del compositor, que en les obres de Wolfgang trobava breus instants de calma i consolació a través d' una música unificada i solemne.[17] Ben aviat amplià aquesta admiració a la música de finals del segle XVIII, i, sobretot, a l' estil ' rococó' , on fàcilment trobava aquesta expressivitat, delicadesa i necessitat que tant frissava.

Aquesta forta influència la intentà plasmar en quantioses obres, les més importants de les quals mencionaré a continuació. Per començar, faré referència a les dues òperes on es pot veure més clarament (precisament, les més mediàtiques: *Eugène Oneguin* i *La Dama de Piques*) i posteriorment parlaré sobre les obres orquestrals amb més inspiració mozartiana, com són les *Variacions sobre un tema rococó Op. 33*, el *Concert per a Violí en Re Major Op. 35* i a la *Suite Orquestral No.4, Op. 61*, coneguda com a ' *Mozartiana*' .

A la primera òpera, *Eugène Oneguin*, Txaikovski tenia previst introduïr un quintet vocal ' *à la Mozart*' , tot i que finalment se' n va desdir. Tot i això, el quartet vocal que va deixar en el seu lloc (format pels quatre protagonistes: Tatiana, Olga, Lenski i Oneguin), juntament amb el duet del segon acte, recorden clarament l' estil compositiu de Mozart així com aspectes d' inspiració estètica provinent de finals del segle XVIII.

En el cas de *La dama de Piques* realitza un clar pastitx[18] o imitació per a certs aspectes de l' obra, la qual conta amb un caràcter i humor contrastat, contraposant respostes brillants i àgils davant de passatges tenebrosos o dramàtics, homenatjant així a Mozart i al moviment

' rococó' pel que fa a la lluminositat, optimisme, lleugeresa i claretat d' aquests moments. Val la pena destacar que, respecte al *libretto* de Puixkin, aquest és també escrit a finals del s.XVIII, contant a més a més amb l' addició de petits passatges de la mà d' altres escriptors clàssics,

16 Warrack, John: ' *Tchaikovsky*' (Londres, Hamish Hamilton Ltd, 1973) (p. 16)
17 Carta No. 2195 dirigida a Nadezhda von Meck, (Gener de 1883)
18 Obra que presenta una barreja, sense criteri, de diversos estils heterogenis.

com és el cas de Derzhavin.[19] Aquest fet, però, no altera la tradició clàssica ni l' atmosfera transmesa en l' obra.

En obres orquestrals com les *Variacions sobre un tema rococó* o el *Concert per a Violí i Piano* hi ha una gran presència de material inspirat en Mozart i l' estil de finals del XVIII, entre els quals destaca l' absorció d' elements com les melodies clàssiques (tot i mantenir personalitat del compositor) així com la sonoritat o bé la transparència orquestral quan el solista té protagonisme. En el cas del Concert, aquesta influència hi és encara més present degut al fet que és el violinista qui introdueix tots els elements temàtics, fet que l' ajuda també a distanciar-se dels esquemes romàntics predominants, com era la predominància del virtuosisme (Paganini) o l' expressió grandiosa i simfònica (Brahms).

En el cas de la Suite '*Mozartiana*', el nom li vé donat per la incorporació, com si d' un compendi es tractés, de quatre peces del compositor salzburguès en l' obra (una per cada moviment). Són les següents: la *Giga* K574 en el primer moviment, el *Minuet* K355 en el segon, l' *ave verum corpus* K618 en el tercer (extret d' un arranjament de Liszt) i, en el quart, les variacions sobre el tema '*unser dummer Pöbel meint*' de l' Òpera *Der Pilger von Mekka* de Gluck, k455.

Aquesta menció de quatre obres de Mozart dins d' una Suite va més enllà d' un simple homenatge. La idea de Txaikovski era la d' extendre, en la mesura que li fos possible, el catàleg d' obres del seu estimat compositor. La falta de coneixença, per a la seva sorpresa, de moltíssimes obres d' aquest per part del gran públic el va fer decidir a l' hora de posar-li un títol a la nova Suite, amb el qual pretenia despertar més curiositat i interès en l' obra de Mozart, més enllà de destacar les quatre petites peces que feia servir de plataforma.

FELIX MENDELSSOHN

Les influències de Mendelssohn en Txaikovski són també destacables per la seva importància dins de l' estil compositiu del compositor. Fruit de l' educació rebuda per part de professors com Zaremba, però sobretot, Anton Rubinstein (el qual havia viscut a Berlín i havia freqüentat a la família del compositor), li van inculcar el gust conservador per la seva música així com per la de Schumann.[20]

A partir d' aquest interès inculcat, Txaikovski absorveix aviat certes similituds, com són la fluidesa melòdica, el 'murmuri' de les cordes, la rapidesa i agilitat, però sense deixar de banda la delicadesa i elegància. Tots aquests aspectes s' observen en un gran nombre de com-

19 Tchaikovsky, M.: '*Zhizn' Pyotra Ilyicha Chaykovskovo*', Vol. III (1902), (p.384)
20 Holden, Anthony: '*Tchaikovsky: A Biography*' (New York: Random House, 1995), (p.64)

positors del músic rus, si bé en la que em centraré és la *Primera Simfonia*, on la influència és més evident que en qualsevol altra peça.

D' entrada, la curiositat a l' hora de triar aquest gènere compositiu també se li atribueix a Mendelssohn, ja que en principi, la simfonia no era l' estil d' expressió natural dels compositors romàntics, sense mencionar-lo a ell (almenys de moment). D' entre les moltes simfonies que té, les que impregnen més a Txaikovski amb inspiracions estètiques són la *Simfonia No.3 en la menor 'Escocesa', Op.56* i la *Simfonia No.4 en La Major 'Italiana' , Op.90*.

A partir d' aquestes dues simfonies, les quals mostren a Txaikovski com un compositor habilidós pot plasmar les emocions personals al contemplar un paissatge a través d' una forma simfònica, aprèn la virtud de generalitzar l' emoció al llarg del moviment inicial de la simfonia, on ha d' acomodar la forma sonata, mentre que en el segon moviment la escriptura ha de ser molt més descriptiva i detallada. Tot això ho podem observar en el primer moviment de la *Primera Simfonia* de Txaikovski (sota el subtítol '*Somnis d' un viatge d' hivern*'), la qual descriu un paissatge invernal rus i l' emoció continguda i impacient al veure' l (cosa que allarga, com ja ha après, durant tot el primer moviment, com si d' un sol frasseig es tractés).

Pel que fa al segon moviment ('*Terra de desolació, terra de boira*'), en el qual descriu detalladament aquest paissatge invernal desèrtic, cal destacar la seva semblança amb la *marxa 'Pilgrim'* de la *Simfonia Italiana* o l' *Adagio Holyrood* de l' *Escocesa*, les quals agafa d' exemple. Aquest paissatge, però, veu interromput el seu silenci tal com passa en la *Simfonia Italiana* degut al so dolç de l' oboè, el qual simbolitza un ocell solitari. La melodia que toca comparteix característiques russes amb els dos temes principals del primer moviment, com ara els detalls derivats de la música folklòrica russa que serveixen per construir una melodia al voltant d' uns intervals repetits reiteradament, els quals creen una atmosfera solemne al seu voltant.

En el tercer moviment, l' Scherzo (en el qual ja no hi ha subtítol tot i haver estat d' utilitat) trobem una clara influència mendelssohniana amb una semblança evident als propis scherzos del compositor alemany, amb la seva elegància interrompuda, però, per un trio en forma de vals (cosa que seria típica en el compositor rus, canviant el vals per qualsevol altre ball).

Per últim, podem veure les mateixes característiques melòdiques mencionades en el moviment lent altre cop en el *Finale*, en el qual, a més a més, Txaikovski afegeix una fuga, més per comoditat formal i sentit del deure o obligació per tal de satisfer a Anton Rubinstein, que no

pas per concepció o gust propi.

Tot i tractar-se de la seva primera Simfonia que compon, ja s' observen pinzellades dels que seran trets característics del compositor: una melodia decorada en el vent-fusta - realçant la seva dolçor, trets harmònics personals, la tendència a realitzar una orquestració lleugera però variada, la dependència i centralitat de la melodia entorn a la qual gira tot el moviment, per sobre de la repetició de cèl·lules que donava massa energia, etc.

NACIONALISTES: GLINKA, BALAKIREV I EL GRUP DELS CINC

Com ja he comentat extensament en el capítol 1.1 (' Nacionalisme'), i encara que aparentment no pugui haver-hi cap relació d' influència possible dels nacionalistes eslavòfils a Txaikovski, provinent de la vessant conservadora i occidentalista, hi han certs aspectes que absorbí d' ells i amb els quals va mantenir molt contacte durant gran part de la seva vida (tot i anar-se' n distanciant), i això propicià grans inspiracions així com correspondències i intercanvis per part d' ells.

Tal com ja he dit, quan el ven veure despuntar de jove en el conservatori, Miliy Balakirev, Vladimir Stasov i el Grup dels Cinc van intentar seduïr-lo per a que s' identifiqués amb el nacionalisme musical a través de tots els mitjans possibles (com ara crítiques exageradament favorables, o promeses de gran nombre d' estrenes), cosa que no va acabar de quallar, tant per la divergència d' idees o com en el lloc de residència, per exemple.

Encara que no formés part del seu cercle íntim, els nacionalistes van intentar que si més no, l' estil compositiu de Txaikovski s' hi assemblés cada cop més al de rerefons eslavòfil, i es per això que rebia constants suggerències compositives, sobretot per part de Balakirev. Tot i estar educat en el bàndol contrari amb idees i pensaments totalment oposats a els seus, Balakirev pensava que Txaikovski era talentós i encara era moldejable, i més des de que aquest, escribint *El Voievoda*, li havia demanat ajuda pel que fa a producció d' aquesta. Miliy no només l' havia ajudat sinó que s' havia ofert com a consultor per a composicions futures - en un inici rebé crítiques d' ambdues posicions pel seu poema musical *Fatum*, però des de tots costats rebé el suport i l' oferiment d' ajudar-lo a corregir aquests errors.

Es per això, doncs, que mantingueren una correspondència dinàmica amb suggeriments per part de Balakirev en gran varietat d' obres, com la ja mencionada *Romeo i Julieta*[21] o obres com *La Tempesta, la Segona Simfonia* (aprofundida posteriorment) o la *Simfonia Manfred,* en la qual, tot coneixent els gustos de Txaikovski i estima per Berlioz, li va suggerir fer una

21 Vegeu capítol 1.2: Naixement d' una cultura musical

simfonia tal com havia fet aquest (*Harold a Itàlia*) sobre la història escrita per Byron amb el mateix nom.

En aquesta ocasió, a l' igual com en altres on s' observen més clares influències nacionalistes, com és el cas de *Romeo i Julieta* o *Francesca Da Rimini*, és on la música Txaikovski es torna més programàtica i entra més dins del romancisime pur, tot i ell sentir-se incòmode al ' estafar' la gent amb una música tant evident i populista[22]. Aquest fet, però, va tenir una part positiva, i fou la possibilitat d' arribar a un nombrós públic, atret pel creixent corrent nacionalista, tant al seu país com internacionalment.

Si bé en la *Primera Simfonia* trobem una clara dependència de l' educació rebuda i de l' estil de Mendelssohn, en la *Segona*, tot i continuar estant-hi influenciat, hi trobem un gir cap al nacionalisme com explicaré a continuació. D' entrada, per la seva proximitat al programatisme, com denota el sobrenom de ' *Petita Rússia*' que té adjudicat i els petits detalls que recorden a Berlioz, i alhora també per lies influències clares provinents de Glinka i Balakirev.

Del primer n' adopta idees utilitzades a *Kamarinskaia*, com són els *ostinato* en segon terme i la seva constant variació, i la posterior aplicació entorn d' una música folklòrica ucraïniana (*anomenada El Crani*), i de la *kutxa*, i sobretot de Balakirev, n' agafa l' harmonització diatònica per a les cançons folklòriques, l' estil en el desenvolupament dels temes del primer moviment (en el qual el *naigrïsh*[23] concorda clarament amb el de *Kamarinskaia* de Glinka o la Overtura en temes russos de Balakirev) i les pinzellades cromàtiques[24] que ajudaven a mantenir l' ambiguitat popular.

La Simfonia té però encara influències conservadores, com són les ja mencionades sobre Mendelssohn o també les d' altres compositors, com és el cas de la *Simfonia No.5 en Do Major,* de Schubert (d' on s' inspira per la introducció i coda del primer moviment), i de la *Simfonia No.1* i *No.5* de Beethoven (d' on prové la introducció a l' últim moviment, així com l' energia del primer, a través de la concentració de motius).

Després d' aquest intent o ' pràctica' per part de Txaikovski d' endinssar-se dins del territori de la *kutxa* i de composar obres dins del seu estil compositiu, se' n va anar distanciant, ja que creia que aquest moviment estava mancat de professionalisme i creia que l' ofuscació i preocupació en la temàtica i objectiu nacionalista en totes les seves obres no era del seu interès ni li servien per plasmar el seu talent, i que acabaria passant factura al *Grup dels Cinc*, tal

22 Brown, David: ' *The New Grove Encyclopedia of Music and Musicians*' (London, MacMillian, 1980)

23 Dansa típica folklòrica estructurada en unitats de tres mesures

24 Harmonització creada per Glinka i Liszt, com a sinònim de fantasia, màgia, etc. Present en obres de diversos compositors: *Ruslan i Liudmila*, Glinka; *El convidat de Pedra*, Dargomijski, *La princesa durment*, Borodin; *Antar*, Rimski-Korsakov; *La Dama de Piques*, Txaikovski.

com va succeïr. Piotr, a l' igual que Glinka, va anar mica en mica agafant el seu camí, sempre amb més influències occidentalistes que nacionalistes pel que fa al simbolisme però cada cop cap a un estil més personal i propi, si bé utilitzant en la majoria de vegades melodies de rerefons folklòric.

3. EL CONCERT ROMÀNTIC PER A PIANO I ORQUESTRA

Per tal de concretar, aquest capítol el començaré parlant sobre els inicis del concert romàntic a través d' una breu cronologia tant dels orígens del romanticisme com del seu desenvolupament, per passar tot seguit als inicis del concert per a piano i orquestra rus, capítol que dividiré en tres apartats, en els quals consta l' herència europea rebuda, la figura i els concerts d' Anton Rubinstein i alhora la importància dels concerts nacionalistes i eclèctics.

ORÍGENS DEL CONCERT ROMÀNTIC

El moviment romàntic començà com una espècie de revolta mostrant-se, en primer terme, com a oposició i protesta contra la convencionalitat, artificialitat i pseudo-classicisme que hi havia durant el segle XVIII, tot defensant la lliure expressió dels sentiments.

La manera d' actuar característica d' aquella època era una imitació del model conegut amb el nom de "l' home honest" ("l' honnête homme"[25]), el qual era essencialment una criatura de posició perfecta i gran auto-control, evitant tot entusiasme i espontaneïtat ni deixar-se emportar pels seus impulsos. Això era degut a la concepció social de sobreposar el bé comú al de l' individu, arribant a casos extrems com podia ser aquest (en el cas dels músics, evitaven en general plasmar escenes doloroses i recrear un món il·lusionari per escapar a la realitat).

L' èmfasis en l' individualisme emocional per part del moviment romàntic portà a un nou ressorgir de la poesia apassionada, estimulada per la natura i l' espiritualitat. Tot i això, en cap art es podia veure més plasmada que en la música, la qual va anar-se rebel·lant a un ritme lent, degut als canvis tècnics i transicions que ja suposava el classicisme, no sense absorbir tard o d' hora l' emoció i lliure expressionisme per sobre del raonament racional.

El Romanticisme ha estat lligat sovint a la revolució i emancipació de la classe mitja, lliurant el lideratge cultural (o polític) a l' esperit i classes burgeses per davant de l' aristocràcia elitista, traslladant també l' entorn interpretatiu cap a uns de més domèstics o casolans; més íntims, fet que s' associa clarament amb l' auge del piano com a instrument de vital importància. Aquestes característiques són evidents en els primers compositors a mostrar espurnes d' aquest romanticisme, com són Hummel, Weber i Mendelssohn, tot i que a l' inici fossin més genuïns i no carreguessin les obres d' un sentimentalisme trivial com es feu cap a finals del segle.

25 Locke, A.: '*Music and the Romantic Movement in France*' (Londres, Kegan Paul Trench Trubner & Co. Ltd, 1920)(p.3)

Per desenvolupar aquest estil, però, la gran majoria partiren de formes ja preestablertes com les sonates o simfonies, les quals, un cop experimentades i conegudes en possibilitats i limitacions, els permeteren provar noves formes i contextos.

Alguns trets característics foren la flexibilitat de colors, melodies divergents, harmonia rica i diferenciada, dissonàncies i varietat en les relacions tonals, efectes sonors, ritmes enriquits i acomplexats, així com una major importància dels segons moviments de sonates, simfonies, concerts, etc. on sovint es sobreposava en emotivitat i temàtica al primer moviment.

EL DESENVOLUPAMENT DEL *CONCERTO*

La forma musical coneguda com a *Concerto* té una rica i variada història. Les primeres composicions amb aquest nom o derivats, apareixen per primer cop al segle XVI, tot i que s' expandeixen i regularitzen durant el XVII. En un inici, però, no eren concebudes per a interpretacions instrumentals, sinó per a recitatius vocals, per lo que durant el segle XVI i XVII els *concerto* serien uns avantpassats propers dels que concebem actualment.

Els primers, doncs, a concebre' ls com a composicions purament instrumentals de certa importància foren Corelli i Vivaldi, els quals van expandir conceptes individuals d' alguns instruments a tot el conjunt orquestral, així com la reducció de concertinos de quatre membres a un, progressivament, i la utilització dels vents i les cordes pels motius més expressius en igual importància, així com la localització de la cadenza cap al final del primer moviment.

Foren els primers compositors en explorar gran varietat pel que fa a forma i estructura en un *concerto grosso* i mostrant alhora un estil unificat i personal que els fos identificatiu, fet que influencià a Bach, el qual, després d' homenatjar-los amb sis arranjaments, aprofità tot aquest material i tècnica per als seus propis *concertos*. S' acostuma a dir d' ell que era un home tradicionalista que imitava a la perfecció les tècniques dels seus antecedents, si bé no és cert del tot, ja que un cop absorbits aquests coneixements, ell els expandia, descobrint nombroses i insospitades possibilitats, alhora com un model a seguir per als seus contemporanis.

Bach va tractar, doncs, els *concerto grosso* amb gran varietat sistemàtica, més que no pas els seus predecessors (pel que fa a la instrumentalització), adonant-se de les possibilitats corals que podien donar amb la contrastació de motius i veus i combinacions instrumentals genuïnes – com s' observa en obres tant cabdals per al gènere com és el primer *concerto* per a solista, amb un solo atribuït a cada concertino i un primer violí dominador, el qual és el

primer, després dels de Vivaldi, en ésser concebut com un concert solista que no pas un *concerto grosso*.[26]

Seguint amb el compositor alemany, s' ha de destacar que el seu concert per a teclat, a diferència dels contemporanis fets per Mozart o Beethoven, no proposa una lluita o rivalitat entre el solista i l' orquestra, sinó com un concepte enriquidor i unificador, el qual toca tota l' estona tant en les parts solistes com en els *tuttis*, creant així un so predominant del solista en tota l' obra. Tot i que en aquella època es començaven a concebre els concerts solistes com a obres de virtuosisme i exhibició, Bach encarà la seva composició a les seves arrels eclesiàstiques i a la polifonia i riquesa contrapuntística d' aquestes, essent més que un pur espectacle.

Posteriorment hi hagué l' arribada dels concerts de Haendel (agrupats en dos grups: l' op. 3 – orquestrat per a vents i corda – i l' op. 6 – orquestrat només per a corda). Aquests concerts parteixen més de l' estil de Corelli, amb dos violins i un violoncel solistes així com un cembalo, projectant la música del seu antecedent en proporcions més nobles i un estil més personal. La tècnica i forma superficial parteix de Corelli, si bé la solemnitat dels moviments lents (juntament amb la vitalitat dels altres), així com un contrapunt més brillant i simple, són trets característics de Haendel (cal destacar en ell també la composició del concert per a Orgue i orquestra, el qual estava orientat més a les grans sales de concert, fet més establert a Anglaterra que a Europa, seguint així en la seva situació social).

Tornant a la família Bach, aquest cop Carl Philip Emanuel i John Christian agafaren el rastre del seu pare en els concerts per a piano i orquestra per a continuar-lo. C.P.E. Bach va compondre uns cinquanta-dos concerts per a clavicèmbal solista, amb dos parts ben diferents: una part purament pianística pel que fa a textura i natura (les parts solistes), i una altra com si d' una partitura simfònica es tractés (les parts de tutti orquestral). És veritat que es tracta d' obres amb els elements més característics del rococó com són les acciaccatures, brodadures i florejos; però això no podria ser d' altra manera donat el seu context i entorn històric. Tot i així, C.P.E. Bach no va deixar l' ornamentació a mans de l' intèrpret i la va detallar per a que sonés com ell pensava, integrant-ho dins del seu estil. També cal destacar que en els seus *concertos* predominen clarament les tonalitats majors per sobre de les menors, així com una progressiva disminució de la polifonia (dos fets que continuarien Mozart i Haydn) i uns inicis enèrgics en la línia de la forma sonata.

26 En el cas dels *concerto grosso* de Vivaldi, tot i estar caracteritzats per una gran varietat, constant experimentació i melodies vibrants, amb uns passatges solistes creant un violí dominant tot el conjunt. No pot ésser considerat un concerto per a solista, ja que no tenia cap intenció de demostrar el seu virtuosisme ni protagonisme, sinó fer petites pinzellades sonores.

En el cas de John Christian Bach, els *concertos* es mantingueren en una tradició més conservadora: com en el cas del concert per a teclat de son pare, el solista és acompanyat només per un nombre limitat de cordes, tot i que ell afegí dos oboès i corns francesos, tot i que el tema del color no era tant important en els concerts clàssics per a solista.

Finalment arribem als concerts clàssics, en els quals el piano i l' orquestra estaven concebuts com a dos personalitats diferenciades, creant però un sol concepte artístic. En destaquen sobretot els concerts de Mozart, tant en forma com en concepció melòdica i temàtica. Fou un estil que practicà al llarg de la seva vida, on sovint utilitzava una mateixa estructura: una introducció orquestral seguida de la presentació del primer tema per part del solista, i posteriorment amb el segon; així com dues exposicions. La primera (interpretada generalment per la orquestra) presenta tots els temes del moviment, tot i fer-ho a vegades en tonalitats contrastants. La segona (interpretada conjuntament pel solista i l' orquestra) fa un efecte similar, si bé està condicionada per les possibilitats de l' instrument solista.

Sovint en els concerts per a Piano i Orquestra de Mozart l' orquestra fa més que un simple acompanyament: acostuma a donar lleugeresa i alhora suport als trossos on té un paper menys important. En els seus trams propis, es desglossa en una exposició, desenvolupament i una reexposició, sobre les quals el piano varia en diferents combinacions amb alguns instruments de la orquestra.

Com a compositor clàssic i alhora precursor del concert romàntic, Beethoven no fou tant revolucionari com se' l descriu, almenys en aquest estil. La primera exposició orquestral és la total de tot el concert, tot i que les possibilitats virtuoses del piano foren explorades més extensament i l' orquestra va contenir finalment no només l' estructura principal a les cordes, sinó també en els vents-fusta i metall.

De Beethoven cap al concert romàntic no hi ha un pas precisament gran, quan ens adonem dels pocs anys i esperit dels compositors d' ambdues èpoques.

ORIGEN DEL CONCERT PER PIANO I ORQUESTRA RUS

Després dels de Mozart, els compositors preferien la simfonia als concerts perquè eren més lliures en quan a forma i expressivitat, per això momentàniament el concert va caure en l' oblit (més endavant, en Brahms, Dvorák i Rachmaninoff trobem intents d' expressar sentiments d' índole simfònica a través dels concerts, tornant doncs a aquest període).

Amb la figura tant de Mendelssohn com després amb la de Schumann, es recuperen els concerts de piano (als voltants de 1850), apartats del gènere compositiu des de Mozart i Beethoven, i se' ls adjudica la qualitat i respecte que es mereixien. Normalment, però, els concerts es feien, per part de tots els compositors romàntics, amb un intèrpret en ment, com un vestit a mida de les habilitats interpretatives d' aquell pianista, més que no pas com a plataforma per ensenyar les habilitats expressives del compositor. Exemples clars són els *Concert de Txaikovski No. 2 en Sol Major, Op.44* (pensat per a Nikolai Rubinstein) i *No. 3 en Mi bemoll, Op. 75* (amb Louis Diémer com a referència).

En altres casos el compositor fa meres adaptacions d' obres pensades orquestralment, per lo que no es pot esperar gran profunditat compositiva, ja que al no ser pensades per l' instrument en qüestió, es troben en inferioritat d' aprofitament del material així com incomoditats interpretatives (el ja mencionat concert *No. 3* de Txaikovski, el seu *Concert-Fantasia en Sol Major, Op.56* o la *Introducció i Allegro per Piano i Orquestra, Op.134,* de Schumann en són clares mostres). Alguns, fins i tot, són compostos com a distracció creativa, com a exercici per no interrompre composició, com és el cas de segon de Txaikovski, com veurem més endavant.

Pel que fa als concerts ' nacionalistes' , aquests tampoc podien ser molt expressius i profunds al haver d' utilitzar temes folklòrics dins d' escales i esquemes tonals occidentals, i tenien ja de per si molts problemes, entre els que destaquen la dificultat pel que fa al balanç tonal i la distribució del material temàtic entre solista i orquestra.

Tot i el canvi tècnic propiciat per Glinka al variar repetidament melodies folklòriques a petita escala (tal com feia a *Kamarinskaia*), en l' àmbit dels concerts els compositors ambiciosos s' havia d' enfrontar a l' elaboració de passatges més llargs i profunds. Per això, molts concerts d' índole ' nacionalista' (com el *Concert per a Piano i Orquestra No. 1 en Si bemoll menor, Op.23*, de Txaikovski) utilitzen els materials folklòrics en el *Finale*, ja que és després del moviment gran (primer) i el moviment descriptiu i lent (segon); s' ha fet tota la feina compositiva i fan una funció decorativa, de caire exòtic.

Aquests concerts amb presència folklòrica a diversos llocs o en general (el ja mencionat primer de Txaikovski) són menys comuns degut a la seva dificultat pel que fa a problemes musicals i tècnics a l' hora de composar-los (entrarien dins d' aquest grup també el *Concert per a Piano i Orquestra en Sol menor, Op. 33* de Dvorák; el de *la menor, Op. 16* de Grieg o el de *Do sostingut menor, Op. 30*, de Rimski-Korsákov) però sovint, sorprenentment, aquests problemes són resolts per una frescura i bellesa digna d' obres mestres. Tot i això, alguns concerts de tanta riquesa en material folklòric, la menció d' aquesta utilització no és ni necessària, sovint també degut a que aquest ús no té relació amb un color nacionalitsa, com en el cas de Txaikovski o Grieg, tot i que, com ja hem dit, els concerts que compleixen-aquestes característiques són escassos.

Per la seva banda, el corrent nacionalista no era molt donat entorn als concerts per a piano i orquestra, preferint en el seu lloc els poemes simfònics, degut a la menor dificultat tècnica en favor de la possibilitat programàtica i l' expressió patriòtica de manera més còmoda i efectiva.

Tornant a la l' àmbit cronològic, cal destacar que el desenvolupament del concert per a piano durant el segle XIX és degut també al rol i status de l' instrument en aquella època. A Àustria i Alemanya el piano era molt popular ja des del segle XVIII, amb repertoris de concerts rics i variats. A Rússia, per culpa de la difusió limitada i a la predominànica de l' Òpera degut a influències franceses i italianes, hi havia poca cultura pianística i poques obres destacables, fet ressaltat a més per la concepció del piano com a instrument aristocràtic de caire domèstic.

La composició d' obres per a piano de manera seriosa començà a Rússia amb el ja mencionat Artur Rubinstein durant la dècada de 1850, passant posteriorment per *Islamei* de Balakirev i els *Quadres d' una exposició* de Mussorgski, establint així la música russa per a piano en l' escena musical europea, fet que fou heretat per Scriabin (*Sonata en Fa menor Op. 6*) i Rakhmàninov (*Fantasia per a dos pianos, Op. 5*) al 1893 per tal de recuperar aquesta exploració de la tècnica i possibilitat expressiva del piano (aquesa intenció fou seguida ben aviat per Lyapunov, Glazunov i Arensky i consolidada finalment amb l' arribada de Prokofiev ja entrats al segle XX).

L' HERÈNCIA EUROPEA

En el cas dels inicis compositius a Rússia d' obres per a piano i orquestra hi havien quantioses dificultats, entre les quals destaca la ja comentada difícil inspiració per als compositors degut a l' aïllament del país envers Europa i la falta d' un intercanvi cultural, sense mencionar la falta de publicacions d' obres, cosa que propiciava la impossibilitat de tenir cap influència.

És per aquest motiu també, doncs, que en uns inicis tota música provenia i anava destinada a obres d' entreteniment aristocràtic. (no fou fins a la segona meitat del segle XIX, amb els primers concerts impresos d' A. Rubinstein, que hi hagué una forta influència i intercanvi cultural que enriquí fortament la creació musical del país).

Aquesta falta de documentació accessible ve donada per dos temes: el primer la ja mencionada isolació de Rússia envers Europa[27] i en segon terme, per la falta de tradició simfònica que hi havia, almenys a les grans ciutats (per contra a la zona polonesa i txeca hi havia una mica més de tradició simfònica, donada la relació amb Europa occidental). Les primeres influències daten de finals del segle XVIII, durant el regnat de Caterina la Gran, la qual va començar una obertura lenta cap a Europa, propiciant la primera fornada de compositors i intèrprets italians i francesoss amb la seva òpera i petites formacions cambrístiques (seguint l' interès de la cort, que volia donar una imatge d' esplendor i opulència envers la resta d' Europa, concretament davant França i Versailles).

Aquest fet inspirà als primers compositors del gènere, amb unes primeres obres molt imitatives, tot i petites originalitats, de les quals no n' ha arribat cap fins als nostres dies dels que se' n té constància, com els primers concerts russos per a piano i orquestra: els de Bortnianski. Escrits per a ser interpretats als palaus aristocràtics imperials, contaven amb unes dimensions petites, com d' una orquestra de cambra, i estaven molt influenciats per la música europea d' estil rococó i galant de Haydn i Mozart.

Posteriorment, durant el ' Període Napoleònic' (1807-12) molts nobles viatjaren a Europa i s' impregnaren de coneixements, pensaments, innovacions tècniques, música, etc. que posteriorment traslladaren al seu país. Tot i això, el desenvolupament en l' entorn socio-cultural fou lent, motiu pel qual la revolta ' decembrista' es troba plasmada per Gogol o Puixkin però no en cap obra de música simfònica, ni molt menys un concert per a piano.

Amb l' importació d' instruments i sobretot, professionals estrangers (professors, compositors, intèrprets) hi hagué un canvi substancial per al concert piano i orquestra. L' arribada de músics com Field, Steibelt, Hummel, Henselt i Liszt, els dos primers atrets tant a nivell econòmic com per interès en la "primitivitat" en la que es trobava Rússia, així com la possibilitat de sorprendre' ls amb les seves pròpies obres, va propicià una empremta inestimable en l' auge cultural del país: apart d' introduïr la forma i estil musical occidental, van ensenyar

27 Vegeu capítol 1: ' Arrels i orígens del Romanticisme musical rus en els inicis del segle XIX'

descobriments recents i tècniques instrumentals i van ajudar a augmentar el professionalisme, el qual era bastant escàs en aquest àmbit.
Tot això succeïa tot just a les grans ciutats, degut al centralisme de Moscou i St. Petersburg, tot i que ben aviat comencen a aparèixer petites orquestres i petites sales al llarg del país, i s' inauguren societats de concerts a les grans ciutats, les quals juntament amb l' aparició de revistes del gènere estimularen cultura musical (dues de les revistes més importants foren *Severnaia arpa* o *Zhurnal otechestvennoi muzyky*), si bé el criticisme i anàlisis negatius de concerts estava encara castigat durant regnat d' Alexandre I i Nikolai I (fins a 1852).

Dels músics mencionats anteriorment, els que tingueren més importància en el desenvolupament cultural del país foren Steibelt, i sobretot Field.

Steibelt tingué una gran influència degut a les seves interpretacions i obres, tot creant, a través d' aquestes, la necessitat de concerts simfònics tant en l' aristocràcia com en classes baixes. Això feu aparèixer també les primeres agències i empresaris musicals, degut a la demanda de concerts per part de les sales petites de fora de les grans ciutats. Aquesta comercialització també portava de la mà, però, canvis i exageracions dramàtiques en les composicions i interpretacions i temàtiques recents pel que fa a les obres, per tal d' atreure l' atenció del gran públic (fet tant odiat per A. Rubinstein). Entre les obres d' Steibelt destaca el *concerto voyage sur le mont St. Bernard*, el qual utilitza una gran orquestra amb afegits com picolo, percussió o el triangle com a novetat, així com el *Grand Concerto Militare dans le genre des grecs*, per a piano i dues orquestres (dedicat al Tsar Alexandre I).

En el cas de Field, menys exhibicionista que Steibelt, les obres eren compostes en un inici per a si mateix, no per al gran públic ni en un estil comercial. Tenia tres influències principals en el seu estil compositiu: els concerts per teclat de Tommaso Giordani (de qui agafà la seva fioritura, degut a la relació d' aquest amb el món de la òpera), els de Jan Ladislav Dussek (d' on s' impregnà de les melodies *cantilena*[28] així com dels acompanyaments arpegiats que posteriorment formaren la base dels seus nocturns i interludis en forma de nocturn dels concerts de piano) i les sonates per a piano de Muzio Clementi, el seu professor (del qui agafà els passatges ràpids de terceres, sextes i octaves).

Field va compondre set concerts per a piano però no van deixar una gran petjada en la següent generació donat que aquesta era, en aquell moment, inexistent. Tot i així, els concerts tenien innovacions estructurals que influenciaren a altres compositors - sobretot amb

28 Segons la Enciclopèdia Britànica, la cantilena són les formes vocals del segle XV; així com la textura musical que s' utilitzava ampliament en composicions tant seculars com eclesiàstiques en aquella època. l' Estil cantilena es caracteritza per una línia vocal superior acompanyada per un tenor o contratenor molt lleuger i instrumental, i s' utilitzava tant en homofonies, corals i música polifònica contrapuntística.

el seu *Segon Concert en La bemoll H.31 (*a través d' un llarg fugato en el rondó final)-, com ara Chopin (*concert no. 2 en fa menor, op.21*) o Balakirev (*concert no. 2 en Mi bemoll, Op. posth:* primer i tercer moviment), així com en Txaikovski (*Concert Fantasia en Sol Major, Op. 56*, a través del Tercer de Field). Apart d' aquests, el concert més influenciatiu per a la societat russa fou el setè, l' únic en tonalitat menor (Do menor), el qual va rebre molt d' aprec per part de Schumann i va servir de gran inspiració per al professor d' A. Rubinstein (Alexandre Villong) en el seu concert també en Do menor, en el qual va quedar impregnat pel color i lirisme de Field, així com l' expansió i desenvolupament de l' estil pianístic que després influencià a A. Rubinstein en el seu primer concert en Re menor i, posteriorment, a Txaikovski.

Les influències de Field per al desenvolupament del concert per a piano foren molt grans, no només per les seves composicions sinó sobretot per les interpretacions de sonoritat rica tècnica brillant[29] i per l' ensenyament impartit a alumnes com Glinka, però sobretot Dubuque, que fou professor de Balakirev al qual ell atribuí tot el seu nivell pianístic, amb el que treballà el *Concert de Hummel en La menor Op. 85,* amb digitació de Field).[30]

Balakirev va decidir però dedicar-se a la composició i abandonar la seva vessant interpretativa, acabant així la línia de Field en l' ensenyament i interpretació, tot i que amb composicions com *Islamei* va crear una nova dificultat tècnica en les obres de piano que sobrepassava les de Liszt i animava a compositors com Ravel i Liapunov a experimentar més enllà en la virtuositat pianística.

A l' igual com Dubuque, els seus alumnes Villoing i Nikolai Zverev (sense contar Rubinstein i Balakirev) eren també grans professors: els alumnes de Villoing foren germans Rubinstein, i V.I. Safonov (professor de Medtner, Scriabin i Lhevinne) i entre els alumnes de Zverev destaquen Siloti, Rakhmàninov i altre cop Scriabin. Aquesta herència es perdé durant la revolució de 1917 i posterior emmigració de molts músics que continuaren la seva línia pedagògica a Amèrica, tot i quedar-se' n algun com Goldenweiser i Igumnov, que intentaren continuar amb l' ensenyament a Rússia.

Així doncs, els primers concerts romàntics introduïts a Rússia vingueren de la mà de Field, Steibelt i Hummel, que visità el país l' any 1822. Alguns dels concerts d' aquesta època, concebuda amb el nom de ' període Beidermeier' [31], mesclaven el lirisme dels concerts de Mo

29 Segons Glinka, Field ' no apretava les tecles, sinó que els seus dits queien com gotes de pluja dispersos com perles sobre el vellut' . - Glinka, M.: ' *Literaturnoe nasledie*' , Vol. I (Leningrad, V. Bogdanov-Berezovskii, 1952) (p.75)

30 ' Si tinc cap habilitat tècnica aquesta és degut a Dubuque, el que em va ensenyar els principis de la tècnica i digitació correcta en el piano' . - Garden, E.: ' *Balakirev*' (Londres, 1967)(p.23)

31 Designa les obres en el camp de la literatura, música, arts plàstiques i disseny a Alemanya i Àustria dins del període abarcat entre 1815 i 1848, entre el Congrés de Viena i les Guerres Napoleòniques.

zart (extret dels moviments lents dels seus últims concerts) amb el desenvolupament tècnic absorbit a partir de les sonates de Clementi i els concerts de Dussek (en la línia de la interpretació de Field): La *cantilena* de Mozart s' embellí amb les *fioriture* a l' estil de Paganini o Sphor i amb elements virtuosístics dels ja mencionats Clementi i Dussek, animats pels nous avanços tecnològics en el piano, entre els que destaca el doble escapament d' Érard.

En els concerts de Mozart i Beethoven trobem un equilibri entre el lirisme i el virtuosisme de mil maneres però amb igual importància i sempre a mercè del passatge o frase en qüestió, sovint ambdues alhora. Per altra banda, en els concerts del període Beidermeier, es distingeix molt bé un passatge líric d' un de virtuós, sovint però degut a una falta d' inspiració musical o manca de pensament simfònic i un intent desmesurat per la passió pel teatre i el protagonisme a mans del compositor-intèrpret, fet que a vegades feia primar, com ja he dit, el virtuosisme per sobre del bon gust.

Els concerts d' aquest període no deixaren un llegat important en els compositors posteriors, donada la seva complexitat i llarga forma, tot i remandre en el repertori fins al segle XX, sobretot tres: el segon de Field, en la bemoll major, i els dos de Hummel, en La Major i Fa Major. Una de les característiques, però, es va mantenir: l' addició d' un *finale* de forma rondó a l' entorn d' una dansa amb material folklòric o similar (fet ja iniciat anteriorment per Haydn), formà part d' un gran nombre de concerts posteriors, així com una gran influència a compositors com Txaikovski, Rakhmàninov o Prokofiev, així com l' últim concert de A. Rubinstein.

Les condicions socio-culturals d' inicis del s. XIX no influenciaren massa als concerts del període Beidermeier, els quals no necessitaven una orquestra qualificada: el rol de la orquestra era purament d' acompanyament (amb una indicació constant d' ' ad libitum'), fins i tot interpretant a vegades la part sola del piano com feu Field, a l' estil del *Concert en Fa menor de Chopin* quan l' interpretà a París l' any 1831 (fet molt típic a l' època). En el cas de Rússia no s' acostumava a escriure per a orquestra ni per a piano i orquestra per falta de grans quantitats econòmiques per part del compositor (exceptuant algun cas aïllat com el d' Alyabev, que formava part de l' aristocràcia i tenia una orquestra a la seva disposició).

Després d' aquest període amb els pianos amb acompanyament orquestral ' ad libitum' es va passar a les fantasies solista en temes operàtics, el següent esglaó en la evolució de la concepció de la música per a piano i orquestra com quelcom teatral i espectacular (fora del sentit en el que coneixem el concert per a piano i orquestra).

Tant les fantasies operàtiques com els concerts a l' estil Beidermeier que impregnaren Europa a inicis del s. XIX no arribaren a Rússia, donada la seva mencionada isolació, fins anys més tard (fet que ho trobem en els primers intents de Balakirev al 1850 d' imitar aquest estil)

Amb l' arribada del *Concert en Sol menor, Op. 25* de Mendelssohn es retornà a l' equilibri entre el solista i l' orquestra tant propiciat per Mozart com en el 5è concert de Beethoven.Mendelssohn també va crear importants innovacions estructurals, que van afectar el concert per a Piano i Orquestra des de llavors fins a l' actualitat, gràcies al desenvolupament i seguiment per compositors com Moscheles (en els seus últims tres concerts - *No.6 'Fantastique' en Si Bemoll, Op.90*; *No.7 'Pathetique' en re menor* i *No.8 'Pastorale' en Re Major. Op.96*), i Liszt (en els seus dos - *Mi bemoll* i *La Major*).

A Rússia, però, pocs compositors hi estaven interessats o s' hi veien capaços: alguns perquè dedicaven el seu temps a composar Òperes (com Glinka o Dargomijski) i altres com Balakirev perquè estava liderant el moviment nacionalista.

Tot va quedar, doncs, en mans d' Anton Rubinstein, el qual tot i ser un dotat intèrpret i un respectat compositor, i mantenir contacte a través de les seves gires amb compositors de renom internacional com Liszt, Berlioz o Saint-Saëns així com estar al corrent dels nous concerts que es composaven, disposava d' una estètica musical, així com d' una capacitat d' aplicar nous coneixements, limitada.

Tot i ser influenciat per l' elegància i refinament de Mendelssohn, no va poder plasmar les seves innovacions estructurals fins molt tard. Tot i això, va tenir una gran influència en els seus contemporanis, sobretot a través del seu quart i últim concert, el qual inspirà el Primer de Txaikovski, que al seu temps va assegurar una tradició forta per als seus contemporanis.

ELS CONCERTS D' ANTON RUBINSTEIN

Molt poc crític amb si mateix (fet que ja li destacà Liszt[32]), Anton Rubinstein destacà per composicions normalment monòtones, inacabades, molt naifs, dependents de seqüències melòdiques i recordant a la música de saló, ja que composava molt i no perfeccionava: l' avorria el treball de correcció i finalització. Això és present en totes les seves obres per

32 '*Franz Liszts Briefe*' (Leipzig, La Mara, 1893)(p.177-8)

piano i orquestra, exceptuant el quart concert, el més madur - dedicat al violinista alemany Ferdinand David, aquest concert no conta amb els mateixos errors que altres obres seves del gènere. Entre els seus cinc concerts, però, hi ha poc desenvolupament musical o tècnic ni diferències flagrants entre cada un d' ells, si bé passaren vint-i-quatre anys entre el primer i l' últim.

Entre les seves influències, sobretot en els concerts, cal destacar les ja mencionades per part de Schumann, Liszt i Mendelssohn de la mà del professor que va tenir a Berlín, Siegfried Dehn. Per altra banda, de la mà de Villoing va tenir inspiració, tot i en menys mesura, de compositors com Herz, Moscheles, Hummel, Czerny i Kalkbrenner.

Això es fa palès en moltes obres, on veiem clarament que les composicions més accessibles i menys complexes de Mendelssohn van fer que Rubinstein hi busqués inspiració de cara a, per exemple, el seu *octet en Re Major Op.9* (IMG), el qual mostra petits detalls també de Villoing i inspira les octaves inicials del Primer Concert de Txaikovski, com explicaré més endavant. Aquesta inspiració excessiva que ratllava la dependència, fou protestada per opinions com les de Serov o Liszt, els quals criticaven la seva dependència del 'Mendelssohnisme'.

També tingué altres influències per part d' altres compositors i obres, com és el cas del *concert No. 4 en Sol Major, Op. 58* de Beethoven, el qual li serveix de guia tant en el balanç com en la distribució del material temàtic entre el piano i l' orquestra i en el disseny general de la part del solista. En alguns casos arribava a basar-se en idees beethovenianes per a moviments sencers, com és el cas del diàleg entre solista i orquestra del segon moviment que utilitza com a model en el segon moviment del seu *primer concert en mi menor, Op.25*. En alguns casos, també, Rubinstein arribava al plagi, com en l' 'entrada del solista en el seu *concert No.5 en Mi bemoll, Op.94* que és extret del primer moviment del quart de Beethoven.

En el cas de les inspiracions sobre Liszt, agafa moltes 'idees', també per al cinquè concert, a partir de composicions de piano del compositor hongarès, sobretot dels Estudis Trascendentals No.4 i No.5 (*Mazeppa* i *Tarantella),* tant en idees pels dos primers moviments com en

el redactat pianístic al tema inicial i al *finale*, el qual té també passatges basats en dos dels *Grans Études de Paganini (No. 4* i *5*), tot i que no l' imita des del punt de vista estructural (excepte fins al final de la seva vida) - tot i això, parla de Liszt com a gran intèrpret però no pas com a gran compositor[33].

33 RUBINSTEIN, A.: '*Autobiography*' (Boston, Little Brown & Co., 1890)(p.75-6)

Pel que fa a la seva forma, els concerts de Rubinstein tenen un disseny conveniconal: la forma tripartida. Tot i això, en la gran majoria hi han problemes de balanç entre solista i orquestra. Seguint amb l' estil de Mendelssohn, introdueix el solista entre els dos primers temes, intentant generar un grau d' expectació que tot i així no aconseguia aguantar. A partir de diverses sonates de Chopin o Beethoven aplica petites reformes en el format de concert que es portava llavors, com ara la recapitulació temàtica o la reducció de la reexposició en els concerts amb forma sonata.

Tot i això, els seus concerts i en concret el quart, poden ser considerats les primeres obres de qualitat dins del gènere fetes per un compositor rus. El primer concert de Txaikovski, com ja he dit, té molta influència d' aquest, sobretot pel que fa a estructura i escriptura pianística de la cadenza, però hi entraré en detall posteriorment.

ELS CONCERTS PER A PIANO I ORQUESTRA DE TXAIKOVSKI

Com ja he mencionat breument anteriorment, la poca habilitat de Txaikovski com a pianista (a diferènca d' altres compatriotes seus), juntament amb els pocs exemples que podia tenir del gènere, fan que aparentment, els concerts per piano i orquestra no haguéssin d' anar més enllà de purs exercicis o pràctiques compositives.

Ben al contrari, en els concerts de Txaikovski es pot continuar veient clarament grans característiques del seu estil compositiu com són la centralitat de la idea lírica, la importància del ball (ballet) i de la música folklòrica russa, les melodies florides suaus i delicades i una gran expressivitat, a la qual s' arriba a través d' una adaptació i flexibilització de les formes, sempre dins d' una concepció simfònica de l' obra.[34]

Sovint, es titlla al compositor, pel que fa a la seva expressivitat, de naïf i espontani, criticant-lo perquè composava aprofitant la seva inspiració i habilitat per crear melodies líriques sense prestar-hi atenció. Aquest fet, però, no és cert, ja que per exemple, en el cas de l' Overtura-Fantasia o el Primer Concert, Txaikovski va realitzar quantives revisions i correccions per tal de polir l' obra al llarg dels anys, demanant consell a intèrprets i compositors. Una altra crítica que se li feia era la inconsciència amb la que quadra-va i entremescla-va els motius, cosa tampoc certa: sense la importància de planificar una estructura com ell feia no seria possible, almenys en tantíssimes obres on ho trobem. Aquestes interpretacions venen donades per la dificultat de concebre com era possible que unes melodies tant líriques i espontànies poguessin estar meticulosament planificades.

34 POLO PUJADAS, Magda: '*Història de la Música*' (Santander: Publican, 2010)

En aquest apartat a continuaciótractaré dels tres concerts de Txaikovski per a piano i orquestra, si bé em centraré a parlar sobretot de les inspiracions musicals que hi podem trobar en cada un d' ells, per tal de poder-hi aprofundir més enllà dels anàlisis socials o biogràfics que s' acostumen a fer.

Donada la importància del primer concert, la seva secció serà molt més llarga que les dels altres, sobretot si ho comparem amb el tercer, el qual, al tractar-se d' una adaptació d' una obra simfònica i només constar d' un moviment, tindrà menys protagonisme.

CONCERT PER A PIANO I ORQUESTRA NO.1 OP.23

Tot i l' aparent manca d' il·lusió pels concerts de piano per part del compositor, degut a la seva preferència pel gènere simfònic i operístic, Txaikovski apreciava certes obres per a piano i orquestra, com foren el *Concerto Simphonique No. 4, Op.102* de Litolff o *Totentanz S.126* i *el Concert en Mi bemoll S.124* de Liszt.

Més endavant canvià d' idea i s' animà a escriure' n un, si bé no sabia com fer-ho, sobretot pel que fa als passatges solistes del piano. Per això es creu que va agafar com a motlle els concerts de Rubinstein, el quart en concret, tot i no voler plagiar-los (tal com feia Anton), sinó per veure ' què no podia fer' .

Aquest concert, doncs, demostra encara una falta de domini de l' instrument per al qual mai va composar amb gran tenacitat i un poc aprofitament de l' instrument (hi ha moltes obres però cap de molta profunditat), juntament amb algunes incomoditats; si bé manté encara una gran bellesa, degut a la seva gran qualitat melòdica i linealitat.

El Primer Concert de Txaikovski és doncs un clar exemple de l' habilitat del compositor de combinar la planificació estructural amb l' espontaneïtat lírica. Fins al segle XIX, com ja hem vist, els concerts per piano eren concebuts com a territori de compositors virtuosos, utilitzant-los per demostrar sovint les seves habilitats com a intèrprets (sobretot Mozart i Beethoven). Això no canvià en l' època de Txaikovski. Tot i que ell mai fou un mestre de la interpretació ni del virtuosisme, es sentia motivat per aprofitar la bona acollida que tenien aquestes obres per part del públic, i va composar l' obra tenint en ment que la estrenés Nikolai Rubinstein, molt més virtuós que el seu germà Anton. Nikolai però, va refusar estrenar l' obra i la va criticar airosament. Posteriorment, fou estrenada amb gran honor per

part del famós pianista i compositor Hans von Bülow, al qual finalmeny anà dedicada (no se sap si aquesta negació per part de Rubinstein d' estrenar-lo li vé per gelosia, per falta de temps per assimilar-la o bé per molèstia envers el que ell considerava un plagi d' obres del seu germà, o alguna altra causa.).

Així doncs, les composicions per piano i orquestra solien ser per a que es lluís el compositor-intèrpret, amb gran virtuosisme. En el cas de Txaikovski, com ja hem vist, no ho fa, no perquè no pugui (ja que hauria pogut fer un concert adaptat al seu nivell interpretatiu), sinó per timidesa i vergonya.

Poc familiaritzat amb la tècnica pianística més virtuosa, Txaikovski va tenir alguns problemes composant aquest concert, començant per la relació entre el piano i la orquestra, la qual era nova per ell, fet que li va fer dedicar la major part del temps a trobar el balanç correcte entre ambdues parts. El resultat final arribà després de dues revisions importantíssimes per part d' intèrprets com Eduard Dannreuther i Alexander Siloti, els quals l' ajudaren en diversos aspectes interpretatius per a millorar la comoditat i major i millor utilització de l' instrument.

Tot i ser finalment una obra de gran virtuosisme i dificulta interpretativa, és d' admirar l' habilitat de Txaikovski per, sota aquest llençol tècnic, aparentar una peça amb una gran presència d' espontaneïtat i lleugeresa, fet que, juntament amb la concepció orquestral de l' obra, propiciés el seu èxit: alguns passatges temàtics de la part solista són extrets des de la part orquestral directament, cosa mai vista i que no entrava en l' imaginari pianístic però alhora tenia gran efectivitat melòdica, mantenint la homogeneïtat i continuïtat temàtica, fins i tot en els passatges més virtuosístics.

FOLKLORISME

Com ja he dit, tot i no ser considerat un compositor nacionalista, en tantes obres i també en aquesta trobem trets característics del nacionalisme rus, com són l' utilització de cançons folklòriques com a temàtica en la creació de noves obres.

Curiosament, en l' època de composició del primer concert per a piano i orquestra era quan més relació i contacte tenia amb Balakirev i la *kutxa*, que havien influït en ell en obres tant recents com *El Ferrer Vakula* o la *Segona Simfonia*. Tot i així, en aquesta obra ja veiem un major disminució de la dependència del seu estil i una profunditat en la obra molt millor que si hagés seguit els esquemes nacionalistes (tenia més llibertat compositiva).

L'ús doncs, de material folklòric, hi és present a través de tres cançons d'arrel popular que agafà, si bé fou particularment subtil en quan a la seva utilització i presentació:

1. El primer tema d'arrel folklòrica es troba dins del primer subjecte en l'exposició del primer moviment i prové d'una cançó popular ucraïniana, anomenada '*Oy, kriatshe, kriatshe, chernyi voron*' ('Oh, gemega gemega, corb negre'), que l'escoltà cantar a uns cantants cecs durant un viatge.
2. El tema de la secció central del segon moviment està basat en una *chansonette* francesa: '*Il feut s'amuser, danser et rire*', la qual obté diverses discrepàncies respecte a l'origen de la seva elecció: Alguns analistes creuen que era un dels 'bisos' del repertori que cantava Desirée Artôt, mentre que altres senzillament defensen que era una cançó molt popular durant aquella època i que la cantava sempre un dels seus germans (Anatoli o Modest). Aquest tema ha donat per a moltes suposicions i anàlisis de diversos musicòlegs, alguns dels quals lliguen la figura d'Artôt a tots els temes melòdcs del concert.[35]
3. El tema inicial del tercer moviment és una *vesnianka* ucraïniana ('ball de benvinguda a la primavera') anomenada '*Vidii vidii, Ivanku*', extreta d'un cançoner publicat pel seu editor, P. Jürgenson, la qual tot i ser repetitiva (com tota cançó folklòrica eslava) Txaikovski la manté innalterable, anotant també la segona veu a una tercera de distància, a l'igual com el segon tema, el qual deriva d'una cançó folklòrica russa anomenada '*Podoidu podoidu vo Tsar-Gorod*'.

Totes aquestes cançons són connectades entre sí a través d'un fort enllaç motívic, encara que sovint s'atribuís a la casualitat (ja que eren cançons conegudes i no pas temes inventats per ell). Aquests temes segurament foren triats per les seves similituds, utilitzats on més convenien al estar al servei de l'estructura general.

INFLUÈNCIES

De les influències més importants de l'obra, caldria destacar-ne, per sobre de les altres, la d'Artur Rubinstein i el seu Concert No. 4.

És ben cert que l'obra té altres influències, com la semblança d'alguns compassos pianístics a la peça *Islamei*, de Balakirev, o altres petits detalls provinents d'altres compositors com ara Schumann o més clarament Mendelssohn, però requeririen un estudi més analític i minuciós de l'obra.

35 Vegeu 'Annex'

En el cas del quart concert de Rubinstein, així com en detalls del cinquè, aquesta influència hi és tant present que cal mencionar-la, si bé les exemplificacions seran afegides a l' annex.

Sobre les obres de Rubinstein, val a dir que Txaikovski les troba, a la gran majoria, mediocres i buides, tot i no expressar-ho públicament (era molt reservat alhora de donar a conèixer les seves opinions musicals). Això porta a pensar que ben bé no seria una influència la de Rubinstein en ell i el seu primer concert, sinó més aviat com una recerca dels errors comuns dins del gènere i del que no havia de fer (tal com Balakirev havia fet també respecte a les obres de Rubinstein), així com per la falta d' experiència en el gènere i pors sobre com afrontar problemes de creació de passatges virtuosístics per al solista.

Txaikovski doncs, absorbeix les idees que creu importants sobre Rubinstein i les millora. Ell i el seu amic Siloti (alumne de Liszt), amb el qual feu la tercera revisió del concert, estaren molt influenciats per la *codetta* del primer moviment del cinquè concert de Rubinstein de cara a la modificació dels *arpegiattos* per acords en la introducció del concert, en la part de piano.[36] També és present la seva influència en els arpegis de sèptimes disminuïdes de la petita *cadenza* entre les dos grans parts que formen la introducció[37]. Aquestes influències són difícil de demostrar, ja que concert d' Anton Rubinstein fou publicat posteriorment a la publicació del Concert per a Piano de Txaikovski, tot i que és més que probable que l' interpretés per a una petita audiència d' amics abans, entre els quals hi hagués Txaikovski (fet força comú i possible, i més donada l' evidència de similituds entre els dos concerts). Les últimes influències a destacar són les octaves dobles cromàtiques del final del concert, les quals s' inspiren també en el *finale* del *Cinquè Concert* d' Anton.

Altres opinions respecte als acords de l' inici, en la tercera edició, defensen que van ser composotos sota l' influència de l' *Allegro deciso* del *Segon Concert* de Liszt, amb Siloti com a portador de la influència. Alguns, com Jeremy Norris, creuen que hi ha una possible influència inicial, prèvia a la de Liszt, per part del *nocturn en do menor* de Rakhmàninov, a través del seu cosí i professor, Siloti, per a aquest mateix passatge[38].

Sobre els dos concerts mencionats de Rubinstein, cal destacar que foren molt importants a l' època i continuaren formant part del repertori concertístic de primera línia fins ben entrats al segle XX, i que també captivaren i influenciaren a tants altres compositors, entre els que destaquen Berlioz o Saint-Saëns, sovint degut a les seves grans interpretacions (imitacions de Liszt), amb les quals embellia les obres i ocultava els seus defectes la primera vegada que s' escoltava.

36 Vegeu ' Annex'
37 Vegeu ' Annex'
38 Norris, Jeremy: ' *The Russian Piano Concerto, Volume I: The Nineteenth Century*' (Indianapolis: Indiana University Press, 1994)(p.123)

Altres obres per a piano i orquestra de Rubinstein apart dels cinc concerts, són: la *Fantasia en do op.84*, el *cappricio rus en do menor op. 102*, i el *Concertstück en La bemoll, Op.113*, tots d'un sol moviment i monotemàtics (seguint l'estructura formal de Liszt aquest cop, exceptuant la *fantasia*, la qual té influència del *Konzertstück* de Weber i per això conta amb quatre seccions relacionades temàticament) En el cas de la fantasia, cal comentar que segons l'opinió de l'analista A.D. Alekseev, conta amb una part de piano realment ben escrita, i diu que els concerts de Txaikovski en són clarament influenciats, en concret en l'alternança entre solista i orquestra de la exposició[39].

PRIMER MOVIMENT

Introducció i inici

L'exemple del balanç ja comentat entre piano i orquestra que buscava el compositor es troba en els *arpegiattos* de l'inici del concert (molt present sobretot en la primera edició, ja que després es redueix a uns acords). Amb l'escriptura de la primera edició, Txaikovski pretenia fer un acompanyament més ric i ple, tant en harmonia com en equitativitat de so respecte a la totalitat del conjunt: la melodia en aquest inici la té l'orquestra, amb només una indicació d'un simple *mf* per a l'acompanyament el piano per tal d'afegir color, enlloc de ser acords potents i en blocs (a la tercera edició ja ho fa amb acords, segurament suggerit per Siloti a partir de diverses influències).

La següent part, la *codetta* dins de la introducció, és sovint tractada com un repte tècnic i exhibicionista, quan en realitat la idea inicial del compositor, visible en la primera edició, era molt més la grandesa a través d'una indicació d'*Andante* amb la que pretenia extendre l'elegància del liricisme.

Durant molt temps s'ha aprofitat aquest inici introductiu tant com a crítica com a motiu d'anàlisis, sovint per la nul·la relació amb la resta de l'obra. Com pot un compositor presentar uns motius a la introducció que després no tracta durant la resta de l'obra? Eric Bloom ho descriu com si d'una obra de teatre es tractés, creant una expectativa que es manté tota l'obra: "*El gran i orgullós tema apareix a l'escenari al alçar-se la cortina, com un actor amb un paper important, desapareixent sobtada i completament, deixant l'oient desconcertat i dessatisfet, el qual es sent com si testimoniés una representació de Hamlet en la qual el Príncep de Dinamarca és assassinat per Polonious al final de la primera escena*"[40]. Alguns, com A. Alekseev, justifiquen que en petites dosis, molts dels temes de l'obra provenen de la introducció, com si d'un pròleg es tractés (si bé són detalls difícilment perceptibles).

La clau de la relació entre la introducció i la resta de l'obra pròpiament dit és, altre cop, el do

39 Alekseev, A.: '*Russkaia fortepiannaia muzyka*' (Moscou: Izdatel'stvo Akademii Nauk, 1963)(p.129)

40 Bloom, Eric: '*Tchaikovsky: A symposium*', ed. Gerald Abraham (Londres: Lindsay Drummond, 1945) (p.53)

de Txaikovski per camuflar connexions motíviques darrere una aparent explosió d'inspiració melòdica. La melodia introductòria està compresa pels conjunts motívics més importants de l'obra cosa que, degut a la gran qualitat lírica, és difícil d'observar. No obstant, un anàlisis més concret ens mostra com els temes dels tres moviments estan imperceptiblement relacionats, demostrant altre cop l'alt grau de planificació i calculació al llarg de moltes de les seves composicions, tot i camuflar-ho com a conceptes lírics i naifs, sense relació aparent.

Cadenza

La influència de Rubinstein i dels seus dos últims concerts és encara més plausible en les *cadenzas*, ja que és on Txaikovski necessitava més ajuda i inspiració, donat que creia que el seu estil orquestral no era el més adient, sobretot per als passatges virtuosístics. Hi trobem semblances sobretot en la *cadenza* del primer moviment, la qual s'assembla a la del quart concert de Rubinstein no només en l'escriptura pianística sinó també en el tempo, esquema tonal i estructura[41]. Les similituds més destacables són les següents:

1. Ambdues cadenzas comencen amb Sol bemoll major, la quarta alterada de la tonalitat inicial (Si bemoll).
2. Ambdues tenen una construcció bipartita, amb un tempo inicial 'ad libitum' i un segon tempo 'accelerando'.
3. El caràcter rítmic de les melodies de la primera part conten amb una sincopació tant de l'acompanyament, i les idees musicals i graus tonals de la mà esquerra són molt similars.
4. Ambdós finals augmenten la tensió a través de la mateixa tècnica: un tractament per blocs del material temàtic que augmenta a través d'una sèrie tonal a una distància de segona (major o menor), seguit d'una fragmentació del material, una acceleració i un clímax.

Posteriorment, arriba la coda, l'enllaç amb la qual aprofita posteriorment per a afegir-ho al tercer moviment, a la melodia de les octaves que porten al tutti final[42], imitant també el final del Quart Concert de Rubinstein.

41 Vegeu 'Annex'
42 Vegeu 'Annex'

SEGON MOVIMENT

En el segon moviment, així com en el tercer, la complexitat temàtica, l'emotivitat, així com la influència i les similituds no hi són tant presents, degut també a la durada més reduïda de l'obra i a la densitat del primer moviment, per lo que l'apartat no serà tant extens.

En aquest moviment lent, doncs, Txaikovski, seguint amb la tradició germànica, entra en un caire molt detallista i dolç, a través d'una melodia amb aire folklòric inventada per ell ("*Oh terra d'ombres, oh terra de boira*"). Amb aquesta melodia el compositor fa una magnífica estilització de la *protiazhnaia*, ajudant a crear tensió a través de variacions subtils.

Pel que fa a la segona part d'aquesta secció, és probable que Txaikovski s'inspirés en el model del *Quintet en La Major 'La Truita', de Schubert*, per l'acompanyament sincopat del piano abans d'arribar a la segona secció.

En la segona secció, el *prestissimo* contrastant, per altra banda, mostra una breu influència de Chopin, en concret del passatge d'octaves del final de la *Sonata en Si bemoll menor, Op.35*, i el cromatisme provinent de l'*Étude No.3 en Mi Major, Op.10*.

Pel que fa a la coda, així com al tema inicial, molts analistes tendeixen a buscar-hi i trobar-hi similituds, tal com ja hem vist en el primer moviment, amb el romanç entre el compositor i Deriée Artôt, i les constants reminiscències i simbolismes, tot i que a vegades ratlla el simbolisme més extrem i aferrant-se a detalls minúsculs.

TERCER MOVIMENT

En el *finale* del concert, el rondó amb forma sonata, s'utilitza la ja mencionada cançó d'estil ucraïnià '*Vidii vidii, Ivanku*'. Entorn a aquest, hi ha un rerefons canviant per part de la orquestra que recorda la influència de Glinka (a través d'obres com *Kamarinskaia* o *Dos cançons folklòriques russes*) i Balakirev (*Overtura en Tres Cançons folklòriques russes*), amb una imitació canònica i uns *pizzicato* en la corda característics.

L' scherzo intern és semblant als de Mendelssohn, amb un vals simfònic com a tema central. La part final prové d'una cançó folklòrica, "*vaig a plantar, doncs, amor meu*", recuperant la tradició del s.XVIII, en les quals els finale de les simfonies, concerts o sonates incloïen material rústic o pintoresc.

CONCERT PER A PIANO I ORQUESTRA NO.2 OP.44

Pel que fa al Segon Concert, Txaikovski el dedicà aquest cop exitosament a Nikolai Rubinstein, per al qual l'havia pensat altre cop. Aquesta vegada no va rebre cap humiliació ni crítica exagerada per part seva, només alguns detalls - sembla que va aprendre la lliçó sobre el primer concert i no volia tornar-se a arrepentir de les seves paraules.

L'obra en si aporta innovacions i detalls bells com és la creació d'un 'trio' dins del segon moviment, si bé com ja he dit, el material temàtic, influències així com inspiració musical és molt mins en comparació amb el primer concert, ja que va ser concebut com a pur exercici per no deixar de composar més que no pas com a obra de tanta importància (com sí que ho fou el primer concert).

Aquest concert està mancat d'una part central i d'una prototip melòdic, amb melodies eclèctiques que no parteixen de cap referència folklòrica, cosa que tampoc deixa gran impacte en l'oient, a diferència del Concert No. 1.

En el primer subjecte de semblança als de Schumann, trobem però una construcció simètrica però poc imaginativa a nivell harmònic. També a nivell harmònic s'assembla a Meyerbeer pel que fa al canvi tonal de Sol Major a Mi bemoll Menor, recordant els melorames d'aquest, que serveixen per a una clara separació al llarg de l'obra.

Una altra influència seria la d'Anton Rubinstein, a través de la substitució de transicions convencionals per petites *cadenzas* virtuosístiques de poc interès temàtico d'un acompanyament del tema principal del segon moviment derivat del moviment també lent del seu quart concert, així com una temàtica semblant entre el tercer moviment del concert i el del Tercer Concert de Rubinstein.

En els seus intents per a crear un estil pianístic més destacat, Txaikovski va agafar idees de Liszt, en concret d'un dels estudis que havia servit d'inspiració per a Rubinstein: L'estudi Trascendental *Mazeppa.* Aquesta influència i similitud és evident en les *cadenzas* del solista, tot i que Txaikovski supera amb escreix la virtuositat i necessitat tècnica del del seu professor d'harmonia.

CONCERT PER A PIANO I ORQUESTRA NO.3, OP. 75

Aquest concert remangué inacabat degut segurament a l'intenció de concebre'l com a un moviment ('allegro de concert' o 'konzertstück') o a falta de no saber com continuar-lo (les crítiques del concert anterior eren la majoria envers la seva excessiva durada i això el va marcar), si bé el seu alumne Taneyev l'acabà, amb dos moviments que es catalogaren apart, l' *Andante i Finale, Op. 79,* els quals, al no ser compostos per Txaikovski i ser purament decoratius, no tractaré en aquesta explicació.

L'orígen temàtic del concert prové d'una setena simfonia abandonada, de la qual posteriorment en va aprofitar el material temàtic que li semblava útil per a fer aquesta obra, la qual estava pensada també per a les habilitats d'un pianista, en aquest cas el francès Louis Déimer.

L'obra també fou escrita com a distracció compositiva, en la qual ell mateix reconeixia que no tenia 'res d'interesant o aprofitable', segurament degut a que centrava tots els seus esforços en la última Simfonia, la sisena.

La seva composició, però, no fou difícil per a Txaikovski, donada la seva comoditat en l'adaptació de contingut orquestral al piano (li hauria sigut més difícil compondre pensant en el piano que no pas realitzant-hi una mera adaptació orquestral). Amb aquest concert, però, no tingué la dedicació i paciència per polir-lo com en el primer, per lo que alguns passatges són mancats de qualitat pianística i comoditat en la interpretació, si bé la cadenza és realment vertiginosa i espectacular.

4. INFLUÈNCIES A CONTEMPORANIS

Les influències a compositors coetanis i posteriors a ell foren i són quantioses en un gran nombre de compositors i estils, abarcant des dels compositors clàssics i contemporanis fins a obres modernes del món del Jazz, Bandes Sonores i tants altres camps.

En aquest apartat, però, em centraré de manera breu a parlar de la influènca a compositors clàssics i contemporanis d'origen rus, tant del 'Cercle Beliáyev' com posteriors (que són els que major contacte van tenir amb ell i la seva música), passant per les influències a partir dels seus concerts per Piano i Orquestra, i acabant en personatges del món literari, entre els quals destaca Txèkhov.

EL CERCLE BELIÁYEV

Txaikovski es va relacionar amb el Cercle Beliáyev[43] des de 1887 fins a la seva mort, al 1893, fet que va influenciar molta de la música dels compositors que en formaren part (dels que destaquen Rimski-Kórsakov, Glazunov, Liádov o Arenski), tot donant forma a una nova generació.

RIMSKI-KÓRSAKOV

A diferència de l'èxit i fama de Txaikovski tant a Rússia com internacionalment (amb les seves ja regulars estades i gires per Europa i els Estats Units), l'exit i fortuna del Grup dels Cinc era nul, fet que havia ajudat a la seva disolució (entre altres moltes causes). Dels seus membres, només Nikolai Rimski-Kórsakov continuava composant, tot i adonar-se que el seu estil compositiu s'havia quedat encallat i que necessitava renovar-se a través de noves idees, com eren les occidentals que tant malament havia vist fins llavors.

És per aquest motiu que aquest escrigué a Txaikovski exposant-li la situació en que es trobava i demanant-li consell. Tot i les diferències que havien tingut en el passat, Piotr quedà conmogut per l'emotivitat de la carta i va ajudar-lo tot recomanant-li que estudiés noves tècniques de composició,[44] tot i ser durament criticat per Stasov i la *kutxa* per aquest canvi evolutiu.

43 El nom d'aquest cercle de compositors era en honor a Mitrofan Beliáyev, un músic aficonat que va esdevenir un important mecenes i editor musical després de quedar conmogut per l'estrena de la *Primera Simfonia* del jove Aleksandr Glazunov

44 BROWN, David, '*Tchaikovsky: The Crisis Years, 1874–1878*' (Nova York: W.W. Norton & Company, 1983) (p.228)

GLAZUNOV

El fet de trobar aquest petit cercle d'amistats li donà a Txaikovski la confiança que necessitava per afrontar un tram tant important de la seva vida, i per altra banda, la seva música animava als compositors del Cercle Baliáyev - i en concret, a Glazunov - a ampliar la seva perspectiva artística buscant més enllà dels contextos nacionalistes. Aquesta influència es troba molt clarament en la *Tercera Simfonia* de Glazunov, la qual va arribar-se a conèixer amb el sobrenom de *Simfonia 'anti-kutxista'* per les similituds estilístiques que mantenia amb les últimes simfonies de Txaikovski.

Aquesta influència portà a Glazunov i a la resta del Cercle a decantar-se cap a l'eclecticisme, amb una predilecció per la música italiana i francesa del segle XVIII, fet que absorviren d'obres operàtiques de Txaikovski de gran maduresa, com *La Dama de Piques* o *Iolanta*. Tot i així, l'importància del compositor a llarg plaç per als músics del Cercle Beliáyev no fou tant important com en un inici es podria pensar: tot i els canvis propiciats, els membres del Cercle composaren més a l'estil de Rimski-Korsakov, fet que va propiciar un avançament molt més petit del que hauria pogut succeïr, quedant-se encallats com si d'un segon nacionalisme es tractés, propiciant l'extensió de l'estètica nacionalista en els compositors de l'era soviètica més que no pas cap a un eclecticisme resultant de la suma dels estils nacionalista i cosmopolista.

ARENSKI

Arenski també va tenir relació amb el Cercle Beliáyev, si bé no en formava part directament. Això va propiciar una difícil elecció alhora d'escollir entre l'entorn en el qual formar-se. Tot i ser alumne de Rimski-Kórsakov a Moscou, fou a Sant Petersburg on produí la major part de la seva obra, ocupant la posició de Balakirev com a director de la Capella de la Cort Imperial al 1895.

Allà entrà en contacte amb la música de Txaikovski, de la qual es considerà l'hereu (de la branca de música coral i de cambra). Malhauradament, aquest canvi d'orientació fou improductiu per a ell, propiciant que les seves obres es quedessin a mig camí entre l'estil nacionalista i l'occidentalista, sense desenvolupar un estil propi.

Això es veu reflectat en l'obra *Voievoda, ili Son na Volge,* una mena de reinterpretació del *Voievoda* de Txaikovski, desentvolupant-ne els aspectes folklòrics tot modulant l'estil de Glinka i Balakirev, tal com també feu amb l'adaptació de *Iolanta*, en la qual l'Òpera *Raphael* està basada, sobretot pel que fa a estil i detallisme. Per últim, cal destacar una altra obra que composà inspirant-se en ell: les '*Variacions sobre un tema de Txaikovski, Op.35a*', les quals

giren entorn a la melodia de la cançó No.5 ('Llegenda') del recull '*Setze cançons per infants, Op.54*'.

PROKOFIEV

En el cas de Prokofiev trobem bastantes influències per part de Txaikovski si bé l'espai de temps entre els dos fou més ample i això va fer que la inspiració fos menor que en altres casos, com els de Rakhmàninov o Scriabin (que veurem més endavant).

Aquestes inspiracions que tingué Prokofiev foren sobretot en el camp de l'Òpera i del Ballet. Pel que fa al primer camp, Txaikovski influencià a Prokofiev, sobretot, en la composició de la primera part de l'Òpera *Guerra i Pau* a partir d' *Eugène Oneguin* i sobretot *La Dama de Piques*. Amb la primera cal destacar la importància en la caracterització dels personatges per crear un desenvolupament dramàtic, mentre que amb la segona comparteix més quantiosos detalls, com el fet que la polonesa utilitzi un compàs erroni (4/4), cosa que s'assembla a la sarabanda en 4/4 feta per Txaikovski (encara que sigui estrany, en amdós casos hi ha un resultat positiu, aconseguint crear una atmosfera especial). L'altre inspiració de l'Òpera vingué posteriorment a la publicació, quan en una revisió, Prokofiev afegí un duet entre Sonia i Natasha en la primera escena, així com l'el·lecció del mateix fragment del poema de Zhukovski que havia escollit Txaikovski en el duet entre Paulina i Lisa.

Pel que fa al ballet, és en *Cinderella* on Prokofiev s'inspira a l'hora de crear una atmosfera idònea - ja que les composicions amb temàtica del període del segle XVIII encara tenia gran protagonisme, sobretot en la dansa - així com en la caracterització dels personatges a través d'un gran lirisme i emotivitat.

STRAVINSKI

El compositor il·lustre del neoclassicisme rus tingué una forta influència per part de Txaikovski, al qual va defensar amb decisió durant la seva època, en la que fou tant qüestionat.

Aquesta es troba present en l'Òpera, en la qual continua amb la inspiració, com Txaikovski, de seguir la tradició italiana a l'estil de Veri tot meslant-la amb l'escola russa a partir de Glinka o el mateix Txaikovski, com es pot veure a l'òpera-buffa *Mavra*. També trobem influències en el ballet, el qual Stravinski va portar fins a un nivell superior, partint però de les arrels que el lligaven a Txaikovski, com es pot veure en tantes obres, com ara '*Le baiser de la fée*', obra que li ret homenatge.

En ell, doncs, podem trobar característiques com la metodologia d'orquestració, el tractament i la tècnica de variació melòdica (visible a '*L'Ocell de Foc*') que ens recorden a Txaikovski, així com l'orientació cap a pensaments i estils més occidentalistes i universals.

INFLUÈNCIES A PARTIR DELS SEUS CONCERTS DE PIANO

Tot i tenir uns inicis complicats, la contribució del concert per a piano i orquestra rus al desenvolupament del gènere durant el segle XIX no fou molt extensa però sí molt valiosa.

Malgrat la manca d'un nombre d'obres més gran, la seva importància rau en el fet que aquestes obres, i en concret els Concerts de Txaikovski, serveixen com a base de l'escola del s. XX pel que fa a composicions concertístiques d'incomparable virtuositat i bellesa, com foren les liderades per Rakhmàninov i Prokofiev.

En el cas de Prokofiev, l'influència a través dels concerts de Txaikovski no fou tanta. Si bé tocava i admirava el Primer Concert, fou el de Rimski-Korsakov el que l'atragué més de cara a investigar dins de l'estil: '*He disfrutat molt treballant aquest concert. Té alguna cosa meravellosa i picturesca*[45]'. Aquest concert l'influencià respecte a l'elaboració i desenvolupament del material temàtic, fet que aviat també seguiren Medtner en el seu concert i Glazunov en els seus dos concerts.

RAKHMÀNINOV

Alumne d'Arenski i Taneiev, i 'protegit' d'ells i de Txaikovski, durant els seus anys formatius va estar marcat pel quart concert de Rubinstein i pel Concert d'Arenski (que era el seu professor), el qual el devia influir a l'hora de concebre l'inici del moviment lent del seu primer concert similar al del seu mestre.

En aquest *Concert per a Piano i Orquestra No.1 en Fa sostingut menor Op.1* és on trobem també similituds amb el primer de Txaikovski, i indirectament amb l'Octet de Rubinstein, així com una important influència amb el Concert de Grieg.

En els seus dos concerts més universals, el segon i el tercer, trobem també reminiscències a Txaikovski, si bé s'inspira en el primer concert però també en el segon.

En el *Concert per a Piano i Orquestra No.2 en Do menor Op. 18* trobem que la influència del seu mentor es trobava, sobretot, en el passatge d'octaves dobles de l'obertura del primer

45 PROKOFIEV, Sergei: '*Prokofiev by Prokofiev*', traduit per Guy Daniels (Londres: Macdonald General Books, 1979)(p.169-70)

moviment, els quals s' inspiraven en els del segon concert de Txaikovski [46], però també contava amb una forta influència encara del primer concert pel que fa al segon i tercer moviment.

En el tercer, el Concert per a Piano i Orquestra No.3 en Re menor Op.30, trobem encara, amb la mateixa força, una gran inspiració en el primer concert de Txaikovski, del qual n' agafa tant l' interrupció de l' intermezzo degut a l' entrada del piano (similar al moviment lent) com la melodia de clarinet i fagot, que és similar al tema principal del ja esmentat primer concert de Txaikovski.

Com veiem, els concerts de Txaikovski i en especial el primer tenen molta importància, no només en la formació de l' estil pianístic de Rakhmàninov i al tractament del solista envers l' orquestra, sinó també amb temes que giren entorn al disseny de l' estrutura de l' obra (com ara la idea vista anteriorment d' insertar un episodi ràpid dins dels moviments lents, cosa que extragué del segon moviment del primer concert de Txaikovski per aplicar al seu segon i tercer concert).

La dependència de la composició occidental com a font d' idees fou un factor crucial per al desenvolupament dels concerts per a piano russos, la majoria dels quals eren inconcebibles sense haver fet una recerca, anàlisis o plagi d' alguns dels concerts i obres per a piano de Beethoven, Chopin o Liszt (no com en el cas de l' Òpera).

Rakhmàninov seguí doncs una tradició compositiva més conservadora de la mà d' Anton Rubinstein, posteriorment ampliada per Txaikovski, i consolidada finalment amb la composició per part seva de quatre concerts per piano i orquestra, juntament amb la *Rapsòdia sobre un Tema de Paganini, op.43*.

Pel que fa a la resta d' influències de Txaikovski sobre Rakhmàninov, cal fer una menció, apart dels concerts, a altres obres en les quals es veu aquesta inspiració, com són *Francesca da Rimini* (la qual influeix en la composició de l' obra del mateix nom, feta per Rakhmàninov) i la Simfonia No.2 en Mi menor, Op. 27, on a l' igual com en el segon i tercer concerts, els temes lírics van lligats a una unitat motívica, donada l' habilitat d' ambdós compositors d' associar l' espontaneïtat lírica a una unió estructural - en alguns casos, tot i canviar l' escència folklòrica per una de més solemne, a través de la música ortodoxa (com en l' inici del tercer concert), l' aspecte líric encara és molt similar.

46 Vegeu ' Annex'

INFLUÈNCIES A ESCRIPTORS CONTEMPORANIS - TXAIKOVSKI I TXÈKHOV

En el cas de Txèkhov, la influència com ja he dit no hi és tant present com en el cas de Puixkin o Tolstoi, ja que l'escriptor era més jove que ell i és probable que la influència fou més del compositor cap a ell que no pas a l'inrevés.

Diversos anàlisis (entre els quals un realitzat per D. Xostakóvitx) demostren una possible 'musicalitat' en la seva escriptura, i una estructura que a vegades recorda la 'forma sonata', així com una semblança a una possible simfonia (segons l'opinió de músics com Rakhmàninov). Alguns musicòlegs com és el cas de Balabanovich van més enllà i troben certa similitud musical entre l'entonació poètica (*sblizhaet*) i les obres de Txaikovski.[47] El que sí que és clar són les constants referències musicals en les seves obres (en més de vint-i-quatre), fet concebut per la correspondència i amistat que mantenia amb Txaikovski o el ja mencionat Rakhmàninov. Aquesta contacte epistolar no és d'estranyar, donada l'admiració mútua que tenien Piotr cap a ell i viceversa, si bé el compositor era bastant reticent davant de la nova fornada d'escriptors.

Aquesta correspondència propicià la dedicatòria recíproca d'obres entre ells, així com unes epístoles de caràcter més íntim en les quals Txaikovski impregnà Txèkhov de la visió tràgica, ja característica en el compositor, tal com ens indica l'estudi fet per Kremlev:

> L'esforç de viure en la felicitat, la realitat de la vida, la bellesa i l'odi per la maldat i la violència, una comprehensió realista dels sentiments humans són pensaments despertats per Txaikovski en Txèkhov.[48]

Per altra banda, per part de l'escriptor cap a Piotr, destaca la transmissió o intent de fer-li arribar cert optimisme melancòlic, a través d'una major simplicitat, sinceritat, tendresa i calidesa en la manera d'enfrontar-se al seu entorn.

També s'observa una influència del compositor cap a ell, aquest cop de caràcter musical en petites cançons o en obres com *Eugène Oneguin,* sense les quals, segons l'acadèmic Asafev, obres com *Les Tres Germanes, L'Hort dels Cirerers* o *L'Estepa* seria difícil concebre la seva escriptura per part de Txèkhov.[49]

Cal destacar també a mode anecdòtic, la intenció per part d'ambdós de realitzar una col·laboració artística a l'entorn de l'obra *Un Heroi del Nostre Temps* de Lermontov, amb una Òpera amb llibret de Txèkhov, fet que no va arribar a materialitzar-se tot i la intenció per part dels dos artistes.

47 Balabanovich, E.: '*Chekhov i Chaikovskii*' (Moskovskii rabochii, Moscou, 3ra edició, 1978) (p. 152).

48 Kremlev, Iu. A.: '*Chekhov i muzyka*', (Sovetskaia muzyka, Moscou, 1954), 8, (p. 53–58)

49 Balabanovich, E. : *op. cit.* (p.161)

5. CONCLUSIONS

Com es pot veure en el treball, aquesta època convulsa de constants canvis socials i culturals que abarca entre 1850 i 1900 permeté el naixement de la cultura musical russa en el seu major esplendor, i posà les bases tant de la concepció cultural actual com de l'ensenyament musical al país.

Aquest fet, com ja hem vist, fou reforçat amb la figura de Txaikovski, compositor prolífic en gran varietat d'estils compositius, que deixà una gran emprempta en la majoria dels seus coetanis i contemporanis. La seva personalitat convulsa i els seus problemes personals, així com els traumes que el perseguiren tota la vida marcaren la seva manera de viure, fet que es nota en les seves obres, i per això he volgut ressaltar, així com les seves influències estètiques per part d'altres músics o artistes, per a poder comprendre millor el seu estil i alhora trobar-hi similituds amb altres.

En quan als concerts per piano i orquestra russos, val a dir que m'he quedat bastant sorprès per la importància en la consolidació d'aquest gènere, de la figura d'Anton Rubinstein, del qual parteixen la gran majoria dels concerts posteriors, com ara els que ens atanyen de Txaikovski, si bé el seu grau de perfeccionament tingués molt a desitjar.

En el cas d'aquest últim, el seu Primer Concert és conegut per tots, si bé no tot el que l'envolta. Deixant apart les contextualitzacions sensacionalistes, on es parli del 'drama' de la discussió amb Nikolai Rubinstein per la 'falta de visió musical' i la posterior disculpa d'aquest al adonar-se que el concert era un èxit, en el meu cas he cregut important anar més enllà i no quedar-me en unes informacions tant superficials i sovint incorrectes, com és el cas.

A caire personal dir que sí que m'esperava trobar la informació que he plasmat aquí sobre el Segon i Tercer Concert, on la falta d'entrega, paciència i profundització (al més pur estil d'Anton Rubinstein) facin que siguin obres que no hagin pogut arribar a un estament superior com és el cas del Primer Concert, en el qual però no esperava trobar tantes influències d'altres compositors així com tantes dificultats per part de Txaikovski alhora de redactar-lo.

Com a última conclusió voldria comentar que el veritable objectiu d'aquest projecte era aconseguir un enriquiment personal com a intèrpret, tant a través de la interpretació d'aquesta obra com sobretot per tota la valiosa informació que he conseguit recopilar durant aquests mesos. Aquest procés ha estat possible gràcies a un gran esforç de recerca, així com un posterior i minuciós anàlisis el qual, tot junt, ha trobat la seva raó de ser en la posterior

interpretació realitzada.

Un concert per a piano i orquestra és una composició difícil per a l'intèrpret, per la dificultat d'expressió així com de lluita constant amb la orquestra, fet que en obres com el *Concert per a Piano i Orquestra No. 1 en Si bemoll menor, Op.23* de Txaikovski troba el seu màxim esplendor. Això, sumat al treball i esforç tècnic i conceptual, a permès no només poder interpretar l'obra amb seriositat, sinó també donar-li un sentit i expressió que potser sense aquesta recerca prèvia no hauria estat possible.

6. BIOGRAFIA CONSULTADA

BROWN, David: '*Tchaikovsky: The Crisis Years, 1874–1878*' (Nova York: W.W. Norton & Company, 1983) ISBN 0-393-01707-9

HOLLISTER, Florence: '*The Beginnings of the Romantic Piano Concerto*' (Boston, EE.UU: Vantage Press Inc, 1952) ASIN: B0007DUB8G

LINDEMAN, Stephan D. : '*Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto*' (Londres, UK: Pendragon Press, 1999) ISBN: 1-57847-000-8

MAES, Francis: '*A History of Russian Music – From Kamarinskaya to Babi Yar*' (California, EE.UU: University of California Press, 1996) ISBN: 0-520-24825-2

NORRIS, Jeremy: '*The Russian Piano Concerto, Vol I: The Nineteenth Century*' (Indianapolis, EE.UU: Indiana University Press, 1994) ISBN: 0-253-34112-4

POLO PUJADAS, Magda: '*Història de la Música*' (Santander: Publican, 2010) ISBN-13: 9788481025958

POZNANSKY, A. : '*Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*' , (Nova York, EEUU: Schirmer Trade Books, 1991) ISBN-13: 978-0028718859

STEINBERG, Michael: '*The Concerto: A Listener's Guide*' (Oxford, UK: Oxford University Press, 1998) ISBN: 0-19-510330-0

WARRACK, John: '*Tchaikovsky*' , (Londres, UK: Hamish Hamilton Ltd, 1989) ISBN 0-241-12699-1

Warrack, John: '*Tchaikovsky Symphonies and Concertos*' (Londres, UK: I969) ASIN: B000OREYRO

PARTITURES CONSULTADES

TXAIKOVSKI, Piotr Ilich: '*Piano Concerto No.1, Op.23*' , Arr. per a dos pianos [en línia]. Tercera Edició. Leipzig: D. Rahter, (ca.1905). Actualitzat el 21/2/2013 [Consulta: Hivern

2012 - Primavera 2013] Accés Públic. Disponible a <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP270617-SIBLEY1802.26132.7afd-39087011954114score.pdf>

TXAIKOVSKI, Piotr Ilich: '*Piano Concerto No.1, Op.23*' Partitura Orquestral [en línia]. Primera i Segona Edició. Moscou: Aleksandr Goldenweiser, (1955) dins del llibre '*P.I. Tchaikovsky: Complete Collected Works, vol.28 (Полное собрание сочинений)*' Reimpressió a Nova York: Edwin F. Kalmus, n.d.(posterior a 1965). Actualitzat el 06/03/2006 [Consulta: Hivern 2012 - Primavera 2013] Accés Públic. Disponible a <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/95/IMSLP34851-PMLP02744-Tchaikovsky-Op23v1FSmuz.pdf>

TXAIKOVSKI, Piotr Ilich: '*Piano Concerto No.2, Op.44*' Partitura Orquestral [en línia]. Segona edició. Moscou: Alexander Siloti (1897), publicat per P. Jurgenson. Actualitzat el 14/06/2011 [Consulta: Hivern 2012 - Primavera 2013] Accés Públic. Disponible a <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP105381-PMLP03135-Ciaikovskij_-_44_-_Piano_Concerto_n_2__fs_ed.Jurgenson_.pdf>

TXAIKOVSKI, Piotr Ilich: '*Piano Concerto No.3, Op.75*' Partitura Orquestral [en línia]. Primera edició. Moscou: P. Jurgenson, n.d.(1894). Reimpressió a Nova York: Paragon Music Co. (1970). Actualitzat el 12/06/2012 [Consulta: Hivern 2012 - Primavera 2013] Acés Públic. Disponible a <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP233158-SIBLEY1802.18299.d1cb-39087009342520score.pdf>

ARTICLES JSTOR

AUTORS DIVERSOS: '*Tchaikovsky, Psychology, and Nationality: A View from the Archives*' (California, EEUU: University of California Press, 19th-Century Music, vol. 35, no. 2, 2011) (p. 144–62) ISSN: 0148-2076

BERLIN, Isaiah: '*Tchaikovsky, Pushkin and Onegin*' (EEUU: The Musical Times, Vol. 121, No. 1645, 1980)(p. 163-8)

BROWN, David: '*Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study, II: The Crisis Years 1874-1878*' - Crítica per Edward Garden ((Oxford, UK: Oxford University Press - Music & Letters, Vol. 64, No. 3/4, 1983)(p. 248-250)

BUCHANAN, Charles L.: '*The Unvanquishable Tchaikovsky*' (The Musical Quarterly, Vol. 5, No. 3, 1919)(p. 364-389)

FROLOVA-WALKER, Marina: '*A Ukrainian Tune in Medieval France: Perceptions of Nationalism and Local Color in Russian Opera*' (California, EEUU: University of California Press, 19th-Century Music, Vol. 35, no. 2, 2011) (p. 115-131)

FRISKIN, James: '*The Text of Tchaikovsky's Bb Minor Concerto*', (Oxford, UK: Oxford University Press - Music & Letters, 1969)

GARDEN, Edward: '*A Note on Tchaikovsky's First Piano Concerto*' (EEUU: The Musical Times, Vol. 122, No. 1658, 1981)(p. 238-9)

GARDEN, Edward: '*Tchaikovsky and Tolstoy*' (Oxford, UK: Oxford University Press - Music & Letters, Vol. 55, No. 3, 1974)(p. 307-316)

GARDEN, Edward: '*Three Rusian Concertos*' (Oxford, UK: Oxford University Press - Music & Letters, Vol. 60, No. 2, 1979)(p. 166-79)

GAULDIN, Robert: '*New Twists for Old Endings: Cadenza and Apotheosis in the Romantic Piano Concerto*' (EE.UU: Intégral, 2004)(p. 1-23)

MCMILLIN, Arnold: '*Russian music in and around Chekhov*' (EEUU: ASEES, Vol. 18, Nos. 1–2, 2004)(p.1–16)

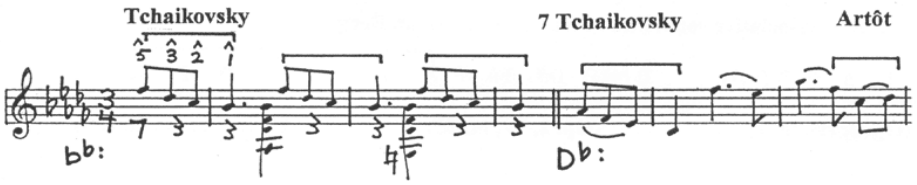
MONTAGU-NATHAN, M.: '*Russian Literature and Russian Music*' (EEUU: Proceedings of the Musical Association, 41st Sess, 1915) (p. 113-134)

NEWMARCH, Rosa: '*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*' (Alemanya: Franz Steiner Verlag, 1902)(p. 377-387)

NORRIS, Geoffrey: '*Tchaikovsky and the 18th Century*' (EEUU: The Musical Times, Vol. 118, No. 1615, 1977)(p. 715-6)

ROSS BULLOCK, Philip: '*Ambiguous Speech and Eloquent Silence: The Queerness of Tchaikovsky's Songs*' (California, EEUU: University of California Press, 19th-Century Music, vol. 32, no. 1, 2018)(p. 94-128)

7. ANNEX



35. - *Robert Gauldin, Tragic Love and Musical Memory*

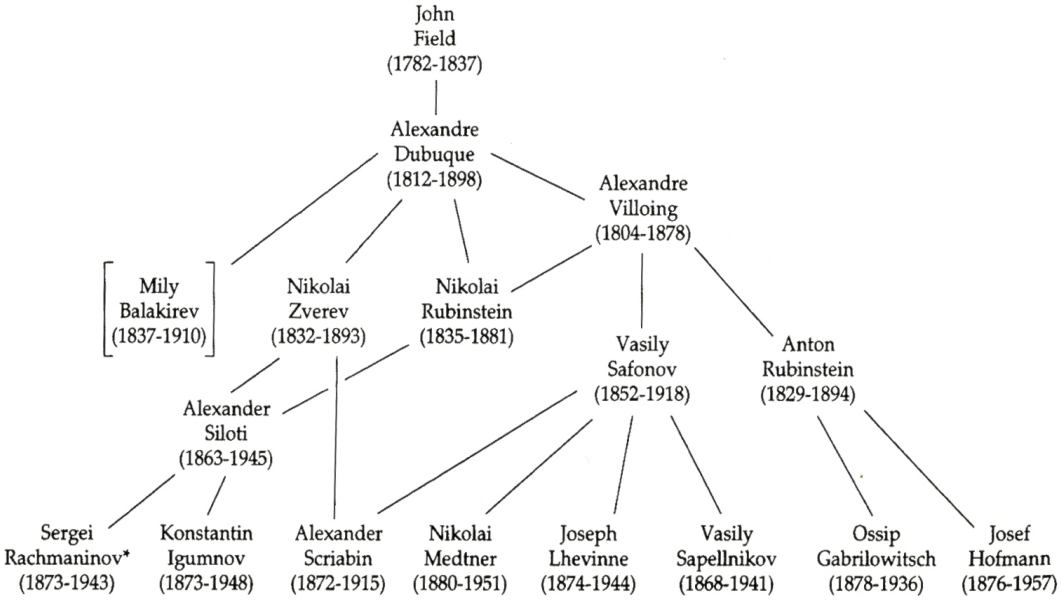
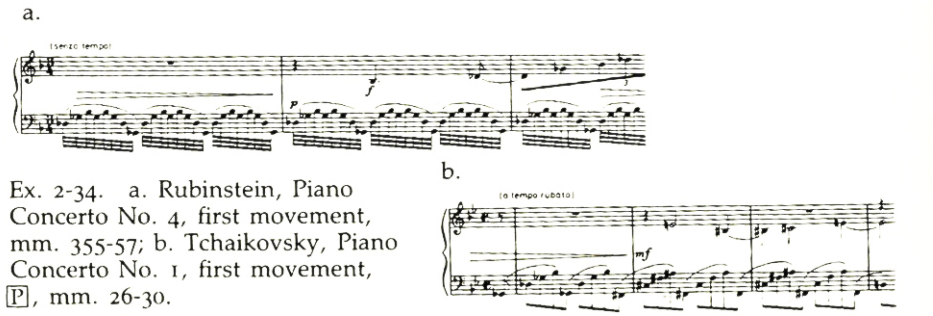


Fig. I. Pedagogical relationships in Russian piano playing

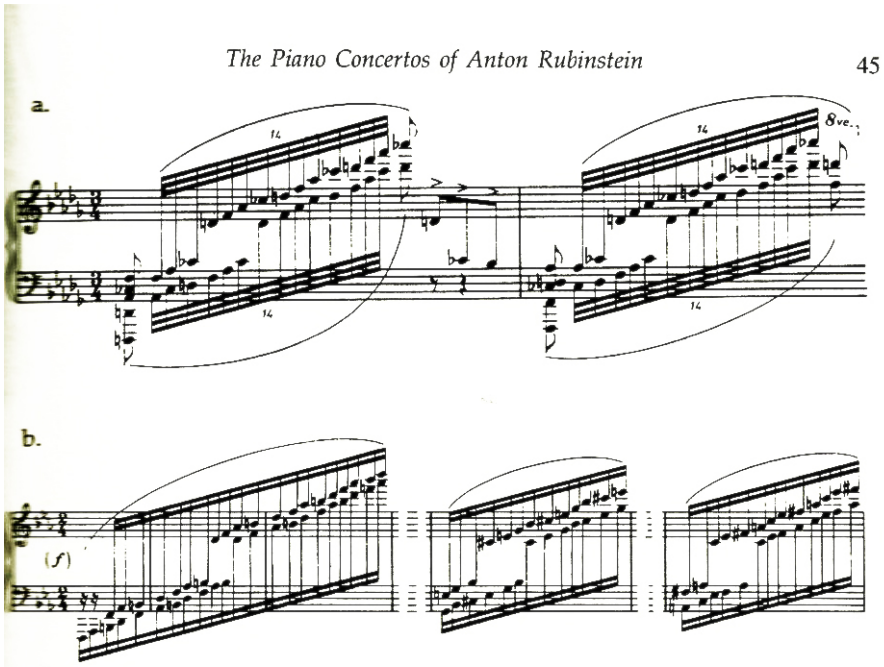
The European Heritage 15

Arbre Cronològic de les relacions pedagògiques (Jeremy Norris)

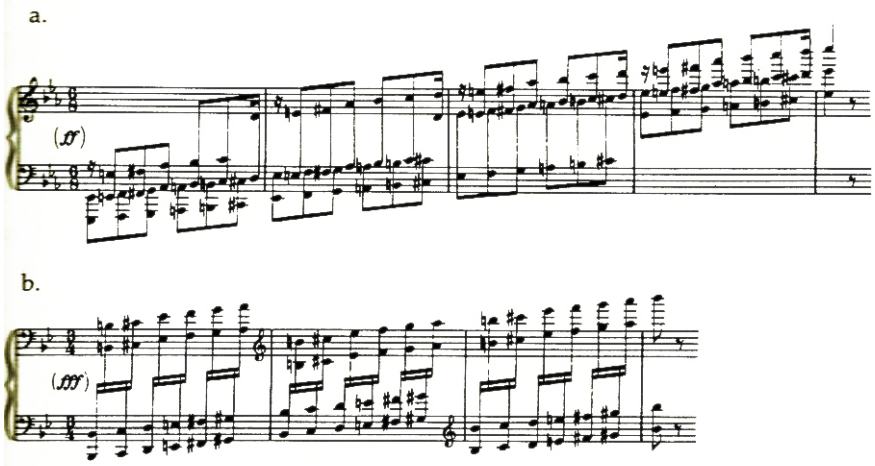


Ex. 2-34. a. Rubinstein, Piano Concerto No. 4, first movement, mm. 355-57; b. Tchaikovsky, Piano Concerto No. 1, first movement, [P], mm. 26-30.

41 - *Semblances entre la cadenza de Txaikovski i el Quart Concert de Rubinstein (J. Norris)*



2-31. a. Tchaikovsky, Piano Concerto No. 1, first movement, mm. 41-42;
Rubinstein, Piano Concerto No. 5, third movement, mm. 15-16, 20, 24.



2-32. a. Rubinstein, Piano Concerto No. 5, third movement, mm. 1035-39;
Tchaikovsky, Piano Concerto No. 1, third movement, Z(e) , mm. 86-89.

37 - Semblances en la codetta de la introducció del 1r concert de Txaikovski (Jeremy Norris)