

LAS ÚLTIMAS SINFONÍAS DE TCHAIKOVSKY Y SU CARÁCTER INNOVADOR

E n s a y o A n a l í t i c o

Por: Svetlana Bukchtaber

Traducido del ruso al español por: Ricardo Cabrera

Tchaikovsky, el gran compositor ruso, puede ser considerado, sin exageración, uno de los más conocidos y populares en el último siglo y medio de la cultura musical universal.

La actividad musical de Tchaikovsky fue más allá de la sola composición. Entre sus contemporáneos también fue conocido como excelente publicista y agudo crítico musical; propagandista de la música de su tiempo, profesor, director y pianista.

Sin embargo, esta multifacética actividad profesional no obstaculizó su objetivo principal: **escribir su gran epopeya dramática**. Hacia ese fin trabajó largos años probándose en diferentes géneros musicales: música coral y para piano, en el ámbito de la dramaturgia vocal y el teatro musical, y por supuesto en el género sinfónico. Este último se presentó en la creación de Tchaikovsky en dos formas.

. En el ciclo sinfónico

. El poema sinfónico, con base en grandes textos literarios.

Sus imágenes sinfónicas representaron toda la diversidad y riqueza de la naturaleza artística del compositor y lo más íntimo de su corazón; los aspectos más sombríos en que se ligan la vida y la muerte, en cuyo centro se encuentra la salvadora imagen del amor. Tchaikovsky pasa a la historia de la música sinfónica como el creador del lirismo dramático, del lirismo trágico. En ella él revivió a partir de nuevas bases los principios beethovenianos sobre la generación de las ideas filosóficas en las grandes formas sinfónicas. En la música rusa del siglo XIX, solamente a Tchaikovsky le fue posible elevar la sinfonía al nivel de una "filosofía emocional a través de los



sonidos". La naturaleza lírica de su sinfonismo, su psicología, su apoyo en géneros concretos y sus imágenes, acercan su arte a los románticos europeos de su generación.

Por otra parte, de manera significativa, el contenido de su creación sinfónica enriqueció e influyó la tradición rusa.

Para Tchaikovsky sobresale como figura número uno entre los músicos rusos Mijaíl Glinka, de cuyo arte le sedujo la originalidad, el fundamento y el desarrollo en el ámbito de lo nacional; el apoyo en la entonación popular de su lenguaje, la cuidadosa poetización de los elementos folclóricos y su gran maestría. En pocas palabras, todo lo que varios decenios después sería típico en el método musical del mismo Tchaikovsky, sobre otra base artística y psicológica.

En la obra de Tchaikovsky se da una interesante contradicción, porque el compositor en sus comentarios hablaba de la importancia de la música teatral en su obra, pero profunda y personalmente prefería la música sinfónica. Esta predilección estaba basada en la convicción de que la creación sinfónica posibilita, con mayor libertad, ver el proceso y desarrollo de la idea artística.

En carta a uno de sus alumnos, Tchaikovsky llamaba a la sinfonía "la más lírica de las formas musicales...El lirismo es la confesión del alma, en la que se concreta todo el dolor de la vida", al tiempo que sentía su creación como un "proceso puro que refleja la psicología humana".

El contenido casi autobiográfico de sus sinfonías, de manera personal y profunda, encarnaba las vicisitudes humanas.

El sinfonismo de Tchaikovsky representa muchos aspectos de la vida: el lírico, el humorístico, el

dramático, y el trágico; es capaz de reflejar el movimiento del tiempo y sus contrastes.

En este marco se resuelven las preguntas fundamentales del compositor sobre el sentido o el objetivo de la existencia humana. Con especial fuerza subraya el carácter tenso y dramático de la lucha entre el hombre y su destino (*Fatum* según Tchaikovsky). La razón de ser de esta lucha es interpretada por el artista como una de las tareas del hombre sobre la tierra.

El conflicto de esas dos fuerzas acerca su música sinfónica programática a la no programática.

Como ejemplos de sus composiciones programáticas tenemos: La tempestad, Hamlet, Romeo y Julieta de Shakespeare; Francesca de Rimini de Dante y Manfred de Byron; las cuales contienen conflictos agudos, románticos por su esencia, entre la vida (o el amor como su representante) y la muerte. Y sinfonías no programáticas, sobre todo después de la tercera, que sin ningún tipo de apoyo literario revelan también estos conflictos, acentuados por los propios sufrimientos del autor.

Otra característica importante de su música sinfónica es su reciprocidad con el género operático. La acción sinfónica contiene elementos de su desarrollo como el sujeto teatral, en el que se subraya la personificación de las imágenes musicales. En esta acción participan los temas de los **personajes**, como un medio importante de desarrollo en la situación dramática. Este rol, por ejemplo, lo presentan los temas de la introducción en la Cuarta y Quinta sinfonía.

La influencia de la dramaturgia operática se observa con claridad en los momentos culminantes de carácter dramático o trágico. Tales momentos pueden notarse, por ejemplo, en los primeros movimientos de la Cuarta y Sexta sinfonía; como también al aparecer el tema del destino en el movimiento lento de la Quinta sinfonía, en la escena del asesinato de Francesca y Paolo de Rimini o en el fragmento de la muerte de Romeo y Julieta.

La influencia de la ópera en sus sinfonías apareció también en el carácter temático y en la forma de su desarrollo, sobretodo en los temas líricos con desenvolvimiento amplio y en las entonaciones declamatorias, cercanas a la expresión de la palabra del recitativo operático.

En Tchaikovsky la influencia de la ópera no solo se manifestó en sus imágenes o en su temática, sino también en la lógica del desarrollo y en las especificidades de la estructura. Se da concretamente en la capacidad de los diferentes

temas y episodios para acomodarse a una línea dramática común, y en su fuerza para adquirir caracteres expresivos muy diferentes.

Las características innovadoras de la creación sinfónica de Tchaikovsky se abrieron de manera plena en sus tres últimas sinfonías. Precisamente en ellas se relaciona el rol principal de Tchaikovsky en el desarrollo del mundo sinfónico. Las tres tienen un parentesco interno muy fuerte, como si fueran un drama musical en tres actos, o una trilogía cuyo sentido es inconsciente, y que está ligada por un **personaje** común y la lucha con el destino.

CUARTA SINFONIA EN FA MENOR

En la creación del compositor, esta obra fue clave en la realización de sus principios estéticos y búsquedas innovadoras en el área de la música sinfónica. Con ella comienza una nueva etapa y en este sentido es el primer drama sinfónico psicológico. Esta idea la formuló en una carta a su cercana amiga **Nadiezda Fon Meck**: "...si tú a la hora de la verdad no encuentras motivo para la felicidad, mira a otras personas, ve al pueblo".

Según esta idea, a las fuerzas fatales del destino pueden oponerse las fuerzas espirituales de su pueblo, a las que es necesario acercarse.

La concepción filosófica de la sinfonía, su pasión y profundidad, la hacen heredera del sinfonismo beethoveniano, en particular de su Quinta sinfonía. Junto a su carácter innovador, la Cuarta sinfonía continúa la línea lírica de sus tres primeras sinfonías.

Su complejo y diverso contenido influyeron en la novedosa interpretación del ciclo sinfónico tradicional. Sus momentos de apoyo son el primer movimiento y el final. El primer movimiento nos presenta el drama personal en el que se manifiesta la lucha del individuo aislado que sufre. Por el contrario, el final está dedicado a una imagen esperanzadora del pueblo, donde

En carta a uno de sus alumnos, Tchaikovsky llamaba a la sinfonía "la más lírica de las formas musicales...El lirismo es la confesión del alma, en la que se concreta todo el dolor de la vida"

La influencia de la ópera en sus sinfonías apareció también en el carácter técnico y en la forma de su desarrollo, sobretodo en los temas líricos.

se resuelven los conflictos individuales. La parte central, movimientos segundo y tercero, lleva el dramatismo al ámbito de lo simplemente lírico (III) y *scherzo* (III). Así se realiza la fórmula beethoveniana: **De las tinieblas a la luz**.

La idea principal de la lucha del hombre y su destino se expresa musicalmente en la contraposición del tema de la introducción con todos los demás temas de la sinfonía. Precisamente este tema contiene el significado del *leit motiv* del primer movimiento, que aparece de nuevo al final, simbolizando la correspondencia entre el destino y el hombre, en distintas circunstancias de su vida.

El germen de este tema es una entonación rítmica aguda con permanente repetición de una nota, que se percibe como una señal de angustia de una fanfarria dramática. Su carácter estático (*andante sostenuto*) se subraya en el vivo y permanente cambio de los aspectos temáticos de la exposición.

Su gran dimensión influyó en los aspectos innovadores de la interpretación en la forma sonata, donde su tradicional división en tres (exposición-desarrollo-reexposición) se cambia por dos más grandes: la introducción pasa a la exposición, llenándola de un carácter dramático, y el desarrollo confluye con la reexposición formando un grandioso **fresco** en el que, como en un oleaje, cada parte intensifica la anterior con su fuerza emocional. Esta clara división en dos también se realiza en la exposición, donde el tema principal y el secundario se encuentran cada uno en su **propio campo**, pero continúan guardando su unidad dialéctica, en la que se mantiene el desarrollo temático y el *ostinato* rítmico.

Otra característica sobre la cual vale la pena detenerse en este movimiento, es en el plan tonal que igualmente se diferencia del tradicional: en lugar de t - III T, ésta forma sonata se mueve por el círculo de las tonalidades dispuestas por terceras menores, f as CES (H) d f.

Andante Sostenuto

2 Fagotti
4 Corni (F.)
Tr-ni
Tuba

Este conflictivo contraste de fuerzas de la luz y de la oscuridad, presentes entre la introducción y la exposición, se encuentra dentro de los límites de cada momento final estructural, **entre la exposición y el desarrollo, antes de la culminación principal, en la reexposición y en el final de la coda** del primer movimiento, agudizando aún más el fuerte carácter dramático de la música.

Una de las especificidades del ciclo de la Cuarta sinfonía está en que el primer movimiento, por su duración, casi se iguala a los tres restantes.

SEGUNDO MOVIMIENTO ANDANTINO EN MODO DE CANZONA

Está escrito en forma ternaria compuesta; trae consigo la primera etapa del descanso, después de la fuerte acción dramática. Esto es una típica figuración lírica Tchaikovskiana, con su colorido melancólico. El contenido lírico de esta parte representa el recuerdo de la juventud del individuo (sobre lo cuál también se conoce a través de las cartas a Fon Mekk). La tendencia a la felicidad y a la vida armónica se idealizan a través de los sueños y los recuerdos.

Por el contrario, el tercer movimiento (*Allegro, fa mayor*) trae más animación, adaptando los géneros más tradicionales (la canción campesina y la marcha), y elementos del juego como en los episodios dibujados en un cuadro que representa un hombre con tragos bailando en la nieve. De esta manera se ve que la forma es ternaria compuesta, donde la primera y la tercera parte son melancólicas y la segunda, corresponde al episodio con el contraste pintoresco.

La conclusión optimista sucede en el movimiento final, en donde, como ya se dijo, se

QUINTA SINFONIA

La Quinta sintonía, en mi menor, es el siguiente capítulo de esta **trilogía**. Aquí la entonación dramática de la sinfonía anterior se hace mucho más trágica. En ella el compositor se negó a hacer cuadros concretos, pintorescos y con exagerados sentimientos. Lo común es que se mantiene la búsqueda de la razón de ser del hombre en la vida y la nostálgica lamentación del pasado, pero en una forma mucho más severa.

Lo nuevo en esta Quinta sinfonía es la interpretación del

tiempo. De una manera muy estrecha, como es común en Tchaikovsky, se acercan el primer movimiento y el final, donde se siente, en forma sobresaliente, esta familiaridad temática. Al igual que en la Cuarta sinfonía, el plan tonal tiene aquí un gran significado al juntarse el ciclo: e/E del primer movimiento corresponde a e/E al final; D dur del tema secundario del primer movimiento prepara a D dur lento del segundo movimiento; fis menor de la parte media del segundo movimiento pasa a la parte media del vals del tercer movimiento. De tal manera que la lógica tonal tiene su propia

representa la imagen del pueblo, En la atmósfera de un alegre festival, el **héroe** busca calma y nuevas fuerzas vitales.

Esta concepción social al final se enfrenta con la dificultad de su realización musical; así como el citado tema popular (canción *Berioza*) pasa por significativos momentos dramáticos, liberándose poco a poco de la tensión hasta convertirse en una auténtica y apoteósica celebración.

La forma final es un *rondó* libre con desarrollo de variaciones en los episodios y *cuplé* en la forma de esta canción popular *Berioza*.

significado de los movimientos del ciclo. En vez de un *scherzo* animado, un vals lírico; el cuadro de la fiesta del pueblo, al final, se cambia por la celebración solemne de la vida sobre las espontáneas fuerzas del destino.

En esta sinfonía es muy significativo que los cuatro movimientos sean monotemáticos, es decir, el tema de la introducción no sólo aparece en los puntos claves de la forma (como en la Cuarta sinfonía), sino que influye mucho por sus entonaciones en cada uno de los movimientos, por un lado cambiando el rostro **emocional** y por el otro juntando el ciclo a un mismo

y profunda significación; así como también, la organización temática conforma los elementos del sistema de la sinfonía.

El rol de suma importancia lo juega el tema de la introducción, tema-imagen de toda la sinfonía. A veces es llamado el tema del destino aunque, por comentarios del mismo autor, hay otra explicación a este tema como el de "un sentimiento de inclinación ante el destino" Por consiguiente, la diferencia de este tema, con su igual en la Cuarta sinfonía, se encuentra no en las circunstancias exteriores sino en lo que penetra al mundo interior de lo humano con un sentido fatalista y pasivo.

La primera aparición de este tema trae consigo una atmósfera sombría, reforzada con el registro bajo del clarinete, acompañado por un coral uniforme de la cuerda.

origen se encuentra en el motivo de la cadencia, de la cual, en su orden, nace el tema principal.

La última aparición del tema está en la *coda*,

The musical score is for the first system of a symphony. It features five staves: Clarinet (A), Violins I and II, Viola, Cello, and Bassoon. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *p*, *piú f*, and *mf*. Performance instructions include 'Pesante e tenuto sempre' and 'tenuto'. The music is written in a 4/4 time signature.

Su primera transformación está conectada con el tema principal, cambiando su carácter de manera activa, en una dirección dramática. Luego en el segundo movimiento aparece transformado en la imagen de la angustia y el infortunio. Este cambio se logra a través del ritmo, la instrumentación y la armonización que refuerzan su carácter activo y sombrío.

En el tercer movimiento el tema de la introducción está en el código del vals, como si fuera una sombra que oscurece la clara tranquilidad de la música. En la sonoridad de "la mayor" esto se subraya bajando el sexto grado con base en el timbre del registro bajo del fagot y el clarinete.

Un significado especial, como ya lo mencioné, se le da a este tema al final de la sinfonía. Creando una variante mayor el compositor de manera significativa, cambió su carácter. Con su "nueva cara" (*Maestoss*) aparece tranquilo y seguro, pero, sin embargo, su potencial dramático no se ha realizado hasta el final. En este momento su

origen se encuentra en el motivo de la cadencia, de la cual, en su orden, nace el tema principal.

donde surge de nuevo la variante **E dur**, con su carácter heroico y patético. Ella juega el rol de un epílogo.

La transformación de la imagen de la fuerza, que presiona al individuo, tiene lugar al principio con la imagen poderosa de la razón y la voluntad, y puede simbolizar la aceptación de la vida, que sin importar el dolor y el sufrimiento, se mueve invenciblemente hacia adelante.

Gran parte de la Quinta sinfonía se adelanta a las futuras obras trágicas de Tchaikovsky. Las contradicciones entre las pesadumbres y el ímpetu del movimiento hacia adelante, que realiza al final de la Quinta sinfonía, le dan mucho impulso a la siguiente sinfonía.

SEXTA SINFONIA

La creación de la grandiosa Sexta sinfonía fue precedida por un período tenso y largo de preparación, aunque el proceso de creación ocupó

solo unas pocas semanas.

Al compositor lo persiguió la idea de crear una sinfonía con el nombre de **La vida**, en donde expresaría la lucha entre el bien y el mal que dirigen la vida humana.

Leyendo sus cartas, de esa época, se encuentran notas como las siguientes: "...Bocetos de la sinfonía de la vida...Primer movimiento- es todo el rompimiento, certidumbre, red de acción. Deberá ser corta. El final debe ser la muerte, resultado del rompimiento certidumbre sed de acción...Deberá ser sortá. El final deberá ser la muerte, resultado del movimiento. El segundo movimiento, el amor; el tercero, la desilusión".

Esta idea se presentó en las últimas sinfonías como si se diera conclusión al camino creativo del compositor.

El contenido filosófico-ético de esta composición es tan significativo como el artístico, mostrando siempre los problemas comunes y característicos del ser humano, por lo cual es la más subjetiva de las tres. La lucha con la muerte fue un tema que persiguió al compositor hasta sus últimos días.

La singularidad de ciclo fue dictada por su innovador contenido: la forma sonata no habitual, con una brusca separación del tema principal y del secundario en la exposición, en contraste con el tiempo rápido y lento; el esfumado de la frontera entre el desarrollo y la reexposición; la presencia de la culminación principal, después de la reexposición del tema principal. Se cambia el carácter tradicional del segundo movimiento, en vez de una lírica lenta aparece un vals en cinco tiempos y rápido.

El scherzo del tercer

movimiento se transforma en una **terrible y mecanizada marcha**.

En lo que se refiere al movimiento final sufre la más radical transformación. En lugar de la colectiva **entonación** o el solemne y optimista resumen, este movimiento trae consigo un cuadro enrevesado y libre de un carácter trágico y fúnebre.

Comparando la dramaturgia con la Cuarta sinfonía, se ve que Tchaikovsky se regía por diferentes principios de pensamiento. En la Sexta el conflicto entre el individuo y el *fatum* se transforma en un duelo entre la vida y la muerte. Conflicto que surge de los marcos del primer movimiento, resolviéndose solo al final.

Aunque hay elementos de la danza, el género como tal no se presenta, incluso su presencia rítmica trabaja en otros géneros no vinculados a la danza. No hay *scherzo* como en la Cuarta.

No hay comunicación desde la atmósfera exterior cotidiana. Esta sinfonía está alejada de raíces musicales reales (populares y folclóricas), tanto como la vida está alejada de la muerte.

Cada uno de sus movimientos es independiente por su contenido y no están ligados por ningún *Leit* tema. Esto se refiere sobretudo al final, el cual presenta un réquiem lírico que se contrapone a los anteriores movimientos.

El desarrollo de imágenes dolorosas conduce al trágico resumen. Este es el único movimiento en el que la lucha entre la luz y las tinieblas se convierte en un contraste pasivo, así como la lucha por la vida ya está prácticamente pérdida.

PRIMER MOVIMIENTO (ADAGIO ALLEGRO NON TROPO h MOLL)

Esta es una confesión dramática e incluso trágica. Al comienzo, como en las sinfonías anteriores, está incluida una **introducción** que simboliza el recuerdo, el cual se anticipa al proceso de lo que ha de suceder.

Este tema introductorio es uno de los más oscuros escritos por Tchaikovsky. Desde el fondo de las sonoridades graves de los contrabajos y fagotes sale y se desarrolla. A pesar de la sencillez de su relieve formal, en su profundidad se encuentra una tensa y cortante entonación, ayudada por la presencia de la cuarta disminuída entre el séptimo y el tercer armónico.

La introducción eleva al oyente a un mundo de agitadas e inquietantes sensaciones en la parte principal, la cual crece desde el germen introductorio.

La manera agitada del comienzo es el primer escalón del gran cuadro dramático hecho en tres etapas y de un dinamismo creciente.

La composición en este tema (principal) en tres partes, muy amado por Tchaikovsky, se conserva con abruptos contrastes emocionales en la parte secundaria, sin deslucirla. La lírica luminosa de la tonalidad mayor (D dur) de la forma cerrada ternaria, constituye su mundo especial, lejano a las esferas de sufrimiento que se muestra en las partes anteriores.

El desarrollo, con su complejo mecanismo interno, retorna a la esfera de la tragedia, formando su nueva fase. La sombría angustia de la parte principal domina en el desarrollo, saliendo a primer plano.

Para el deslinde de la frontera,

Adagio $\text{♩} = 54$

The musical score is for an Adagio movement in 4/4 time, with a tempo of 54 beats per minute. It features three staves: Fagot (Fag.), Vlas (Violins), and C. bass (Cello/Bass). The key signature is one sharp (F#). The Fagot part begins with a *pp* dynamic and includes slurs and accents. The Vlas part has a *mp* dynamic and includes a *sf* dynamic. The C. bass part starts with a *pp* dynamic and includes a *cresc.* marking. The score concludes with a *P* dynamic.

entre la exposición y el desarrollo, Tchaikovsky encontró un genial procedimiento: un golpe de toda la orquesta en un acorde inestable II6/5 de sol menor, que explota de pronto como un trueno con su terrible y destructora fuerza, alternándose con fragmentos melódicos que se deslizan cromáticamente a la manera de una serpiente. Con un acorde SF se da forma, agudeza y tensa sonoridad. Después de lo cual, en el dinámico torbellino, circulan y penetran diferentes formaciones temáticas. Este es un convulsionado *fugato* con base en el tema principal, después del cual aparece el tema de la trompeta.

Lo que más llama la atención es el tema, tomado del servicio religioso ortodoxo “que descanses en paz con los santos”, interpretado por el grupo de trombones. Este simboliza el límite extremo de la situación trágica-réquiem. No puede ser entendido más que como la imagen de la muerte.

La sonoridad tímbrica de la orquesta en este momento se divide: el coral de cobres con su sonido distante, frío y sobrio se opone al penoso lamento de las cuerdas.

Toda esta intensa elevación de fuerzas se dirige a la culminación general de la primera parte. En el punto más alto del momento trágico se destaca un inesperado detenimiento. Todo queda inmóvil frente al “...he aquí, he aquí... ¡se derrumba la avalancha!”.

Se pierde la claridad melódica-armónica y aparece el modo disminuido. En el seno de las bases funcionales surge la llamada escala de Rimsky-Korsakov (tono-medio tono-tono-medio tono).

Las líneas melódicas se separan en dos y hacen más profunda la tonalidad fis moll, más negro el negro, a criterio del compositor.

En las condiciones de esta extraña tensión no es posible una reexposición literal. La culminación, que se encuentra en la frontera entre el desarrollo y la reexposición, “se traga” y destruye el tema principal. Por eso, de manera lógica, es comprensible la aparición del luminoso tema secundario en H dur, como un descanso necesario.

Sin embargo, la influencia del desarrollo anterior se vislumbra en su factura polifónica.

Otro cambio sucede con su forma: en vez de una forma ternaria desplegada, queda solo una. Tal reducción así misma se explica con base en las lógicas anteriores.

La **coda** que concluye este movimiento también tiene su función especial en la idea general del mismo.

Es un epílogo musical que, en los marcos de este movimiento, se comprende como una **catarsis** que libera los sentimientos humanos. Dos elementos, en general, la componen: el *ostinato* de la cuerda, que poco a poco baja por la gama mayor, y la cadencia *plagal* de los cobres. Así se desvanece hasta apagarse el primer movimiento.

SEGUNDO MOVIMIENTO (ALLEGRO CON GRACIA D DUR)

Como es frecuente en Tchaikovsky este movimiento es una salida temporal al mundo de los felices y luminosos sentimientos. Al final de



las partes de esta forma ternaria aparece la imagen nostálgica, muy cercana al compositor, la imagen de la juventud y el placer de la vida. La parte del medio contrasta con su melancólica tristeza.

El primer tema es gracioso a pesar de su ritmo asimétrico y se caracteriza por su proporcionalidad; su forma es también ternaria, basada en la construcción cuadrada de sus partes aisladas.

El regreso periódico al tema inicial de cuatro compases trae como consecuencia la variación para su desarrollo, unido por un ritmo de danza de un solo tipo, lo que conlleva al mismo tiempo, al efecto de regularidad e improvisación.

La perfección de las proporciones también se diferencia, en el ritmo en h moll, continuando la línea rítmica anterior; aunque trae un sentimiento contrastante de pena que sobresale en el pedal bajo de D con ausencia de claridad y conclusión.

El plan tonal del segundo movimiento tiene lazos internos con el primero. El primer tema pasa por D dur, o sea la tonalidad del tema secundario del primer movimiento, lo que los acerca en su tono luminoso, no conflictivo. Al contrario el h moll del trio está dirigido al tema principal del primer movimiento -que aparece un poco después y al final- y se asocia con la imagen del sufrimiento espiritual. De esta manera, el conflicto-contraste del primer movimiento se continua en el segundo.

TERCER MOVIMIENTO (ALLEGRO MOLTO VIVACE G DUR)

Su lógica está basada en la transformación de un *scherzo*, ligero y voluntarioso a una grandiosa marcha. El significado de este movimiento se fija en la fuerte energía creadora de Tchaikovsky. Se diferencia de los pintorescos, y en forma de danza, movimientos anteriores.

Incluso, el hecho de que ambos temas tienen un género rítmico concreto (*tarantela* y *marcha*) no habla particularmente sobre el género natural de esta música sino, en especial, del simbolismo del movimiento impetuoso hacia adelante.

Sobre el carácter de esta *scherzo*-marcha el mismo Tchaikovsky escribió: "...el solemne y alborozado carácter...". Estas palabras se pueden entender en el sentido de que el crecimiento y fortalecimiento de esta idea va desde los primeros pasos a la grandiosa marcha, como celebración de la voluntad humana.

Es interesante observar en la composición de este movimiento que el tema secundario (forma de este movimiento "sonata sin desarrollo") resulta

más importante y significativo que el tema principal: la marcha vence a la *tarantela*.

Con la aparición de final (*adagio lamentoso h moll*) el ciclo se concluye, analógicamente, como la vida humana. El carácter de su contenido está comunicado orgánicamente con la concepción de toda la obra; el antagonismo de la vida y la muerte condensado en el primer movimiento, conduce al trágico fin. Este es el ocaso de la vida, después viene la *coda*.

Otra comunicación tonal similar entre el primero y el cuarto movimiento -donde en ese orden se repiten h moll y D dur en paralelo tonal y temático diferido- se puede encontrar también entre el final, el segundo movimiento, y el tema de la entonación **introdutoria** del primer movimiento.

Esta cercanía entre los movimientos del ciclo los une a manera de los capítulos de una novela, diferentes por su atmósfera anímica, pero con un personaje común.

No menos interesante es observar la dramaturgia tímbrica e instrumental del último movimiento. Al final su función se diferencia rigurosamente, por ejemplo: el tema del coral es tocado por la cuerdas; después es "agarrado" por los bronces, que poco a poco destruyen su carácter lírico, preparando el episodio de la muerte (trombones y tuba).

A los instrumentos de madera les está encargado el recitativo que concluye el tema. Los cornos tienen su propia función, ellos dan un fondo rítmico en la parte central de la forma, cual si fueran los latidos del pulso cardíaco. En la *coda* este ritmo se le da a las cuerdas graves y su refrenamiento, al final de la sinfonía, trae la pesada imagen del detenimiento del pulso cardíaco humano.

"...Esta sinfonía está resguardada en lo más profundo de mi espíritu...", escribió Tchaikovsky cuando la terminó. Dándose plenamente al proceso creativo, el compositor combinó una sorprendente intuición e inspiración con la sabiduría de un gran maestro. Tal inspiración está en sus últimas tres sinfonías, especialmente en la Sexta.

En ellas representa sus sentimientos más íntimos, sus profundos pensamientos, sus angustias, sus dudas y la luminosa esperanza.

Gracias a estos grandes aciertos, su música sigue viva, inspirando a muchas generaciones de compositores e intérpretes y al más amplio círculo de oyentes.



adagio non tanto $\text{♩} = 60$ I

Cornos (F.)
VI.I
VI.II
Vla
Cello
Cbass

Cornos (F.)
VI.I
VI.II
Vla
Cello
Cbass

Nota: Las anteriores citas pertenecen a la correspondencia de P.I.C. con N.F.V. Meck, Catherine Drimker Bowen y Bárbara von Meck,

“Beloved Friend”, New York; Random House, 1937. ❖