esmuc

# Treball Fi de grau

*Una lectura feminista del primer moviment del Concert per a violí de Txaikovski*


Estudiant: Laura Riera Guerrero

Especialitat/ Àmbit/Modalitat: Interpretació del violí CiC

Director/a: Marc Heilbron Ferrer


Curs: 2018-2019

Vistiplau
del director/a
del Treball

# EXTRACTE TRILINGÜE

En aquest treball he volgut submergir-me en els estudis de gènere relacionats amb la música, enfocant-ho a la musicologia feminista com a camp d'estudi i relacionant-ho amb el meu àmbit, interpretació del violí clàssic i contemporani, a través de l'anàlisi d'una obra canònica del repertori: el *Concert per a violí op.35* de Txaikovski. La meva intenció ha estat elaborar un anàlisi del primer moviment des de la perspectiva de gènere. Considerar també el context de l'obra i relacionar-la amb altres anàlisis provinents d'estudis feministes i amb testimonis que evidencien el masclisme de la societat del segle XIX aplicat al món musical.

En este trabajo he querido sumergirme en los estudios de género relacionados con la música, focalizándolo en la musicología feminista como campo de estudio y relacionándolo con mi ámbito, interpretación del violín clásico y contemporáneo, a través del análisis de una obra canónica del repertorio: el *Concierto para violín op.35* de Chaikovski. Mi intención ha sido elaborar un análisis del primer movimiento desde la perspectiva de género. Considerar también el contexto de la obra y relacionarla con otros análisis provenientes de estudios feministas y con testimonios que evidencian el machismo de la sociedad del siglo XIX aplicado al mundo musical.

In this project I have tried to dive into the gender studies related to music, focusing on feminist musicology as study field and relating it to my study area, classical and contemporary violin interpretation, through the analysis of a canonical work of the repertoire: Tchaikovsky's *Violin Concerto op.35*. My intention has been to elaborate an analysis of the first movement through gender perspective. Also to take into consideration the context of the work and relating it with other analysis coming from feminist studies and with testimonies which evince the male chauvinism of the society applied to the musical world.

## SUMARI

1. Introducció……..1

2. Musicologia i gènere…….……...……..….…….....3

2.1 Musicologia feminista…….……..….3

2.2 Musicologia gai i lesbiana i musicología de gènere...……..…...…….…..4

3. Context de l'obra…….……...…...……..6

3.1 Txaikovski i l'homosexualitat…….….…….…..….…..6

3.2 Matrimoni…….....……..…10

3.3 Clarens i el concert per a violí…….……...……....…….….……....16

4. Anàlisi del primer moviment del concert…….……...…..…18

4.1 Estructura formal…….……..…….…….…….……...18

4.2 Anàlisi……..……..……...….……..20

5. Conclusions……..……...……...31

6. Bibliografia…….……..……...…….……..……34

# 1. INTRODUCCIÓ

L'origen d'aquest treball de fi de grau recau en el creixent interès pel pensament feminista del nostre temps. Tot i que l'Esmuc no és una institució amb estudiants gaire polititzats, la influència global d'alguns corrents feministes, fins i tot en mitjans de comunicació neoliberals, ha permès l'entrada d'aquest moviment social dins la cultura *mainstream* entrant així a la quotidianitat d'amplis sectors socials. Així doncs, gràcies a aquesta acceptació del moviment moltes de nosaltres estem involucrades, en diferents intensitats, en aquesta lluita. A dia d'avui, considero que una lluita social necessita d'una base teòrica que es compagini amb la seva pràctica. La pràctica de la interpretació musical basada en un primer nivell teòric que m'interessava per aprofundir aquesta concepció feminista d'un fenomen social tan important com la música. Per això el treball es centra en la musicologia feminista, analitzant el primer moviment del *Concert per a violí op.*35 de Txaikovski, una obra canònica del repertori de l'instrument que estudio.

Així doncs, els objectius del treball han estat: profunditzar en els estudis feministes en l'àmbit musical, evidenciar l'ús d'un llenguatge musical masclista en el repertori de violí del segle XIX i XX, i per últim, la realització d'un anàlisi de l'obra en qüestió i el seu context aplicant la perspectiva dels estudis de gènere i sexualitat.

El cos del treball es divideix en tres apartats principals, en el primer s'explica la relació entre la musicologia i el gènere, sobre com neix aquesta corrent i els diferents enfocaments d'estudis que hi trobem. En el segon apartat es troba el context de l'obra en qüestió vista des d' una perspectiva de gènere i sexualitat. Per últim, en el tercer apartat s'hi troba l'anàlisi de primer moviment del concert, realitzat a través de relacions amb altres estudis de la musicologia feminista.

La documentació consultada, exposada a la bibliografia, prové de llibres o articles de musicologia feminista i de feminisme general, biografies i estudis sobre Txaikovski i estudis musicològics més generals, com entrades del *Grove Music Online*, entre d'altres. Per tant, la metodologia utilitzada ha estat, per una banda, la recerca bibliogràfica entorn a temes de musicologia de gènere i les dades bibliogràfiques en relació amb la composició del concert, i per una altra banda, l'anàlisi de la partitura a través de la informació recollida.

Finalment, agraeixo a en Marc Heilbron l'ajuda en la realització del treball, tant per la bibliografia i fonts recomanades com per les seves visions sobre el tema, i a totes i tots les

professores i professors del centre que han intentat aplicar les seves perspectives sobre el feminisme dins les aules.

# 2. MUSICOLOGIA I GÈNERE

Durant les últimes dues dècades del segle XX la influència del postmodernisme va entrar en el camp de la musicologia. Els fonaments de les practiques musicològiques es van posar en dubte, la veritat ja no es podia desvincular del poder, com deia Foucault "la veritat està connectada en una relació circular amb els sistemes de poder" (Duckles, 2001;6), entrant així en una crisi de valors (autoritaris, patriarcals, colonials, morals...) en que es van qüestionar els grans relats i es van intentar desconstruir, amb la fi de trobar les relacions de poder en la música. També es va posar sobre la taula el debat sobre el significat de la música, la naturalesa del coneixement , la historiografia de les grans obres i els grans genis, i se'n van recuperar d'altres que ja estaven vigents en la filosofia de l'art com l'autoria, l'originalitat, etc.

D'aquí sorgeixen un seguit de noves pràctiques i propostes des del camp musicològic, sobretot al món anglosaxó, caracteritzades per la seva provinença d'altres àrees, com el feminisme, la crítica literària, la filosofia, l'antropologia, la sociologia o el psicoanàlisi, entre d'altres, que es recullen sota el nom de Nova Musicologia (*New Criticism*), o, com diu Pilar Ramos López, "más que de «nueva musicología» podríamos hablar de «musicologías posmodernas» (Ramos, 2003;40).

Dins d'aquesta pluralitat de pràctiques trobem la musicologia feminista, la musicologia de gènere i la musicologia gai i lesbiana.

## 2.1 MUSICOLOGIA FEMINISTA

Aquesta pràctica musicològica sorgeix de la incorporació del moviment feminista en el panorama musical. Als seus inicis, durant la dècada dels anys 70, les historiadores es van començar a interessar per les compositores i les seves obres, seguint les lluites per la igualtat del feminisme de la segona onda, conservant la visió tradicional de la recerca de grans compositores i grans obres mestres. No va ser fins entrada la dècada dels 80s i durant els 90s, amb la influència del pensament postmodern tant en la musicologia (*New Criticism*) com en el feminisme, amb la conseqüent entrada a la tercera onada, en que es van començar a interessar pel paper de les dones en altres camps fora de la composició i a

qüestionar l'objectivitat d'aquestes construccions de la historiografia tradicional, que narrava les vivències d'homes blancs, occidentals de classes benestants.

Durant la dècada dels anys 80 es van publicar obres com l'antologia de Jane Bowers i Judith Tick, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, o la de Karin Pendle, *Historical Anthology of Music by Women*, les actualitzacions al *New Grove Dictionary of Women Composers* o la recopilació de James R. Briscoe, *Historical Anthology of Music by Women*. Més tard, cap als anys 90, van arribar les obres feministes de la Nova Musicologia, amb temàtiques molt variades: *Gender and the Musical Canon,* de Marcia Citron, *Musicology and Difference, Gender and Sexuality in Music Scholarship*, de Ruth Solie, *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, editat per Kimberly Marshall, *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, editat per Susan Cook i Judy Tsou, etc. D'entre totes elles la que més repercussió va tenir va ser *Feminine Endings; Music, Gender and Sexuality* de Susan McClary, que es va convertir en bibliografia de referència de la musicologia feminista, a vegades en la única, tot i que això va en contra de les intencions de l'autora. La raó de la seva difusió va ser el fet de tractar des d'aquest camp el compositor canònic per excel·lència, Ludwig van Beethoven, cosa que va cridar l'atenció de la musicologia tradicional.

Val a dir que aquest camp musicològic ha estat més involucrat a Nord-Amèrica, gràcies a la incorporació d'aquesta en les universitats, en que avui dia en quasi totes elles conten amb un seminari d'estudis de gènere. A Europa en canvi, aquest camp no ha tingut tanta repercussió i ha estat també més dispersa.

L'objectiu de la crítica feminista és ser complementària amb altres metodologies, no busca respondre a tots els interrogants, ja que seguint el pensament postmodern ja no creu en les grans narracions ni les grans teories.

## 2.2 MUSICOLOGIA GAI I LESBIANA I MUSICOLOGIA DE GÈNERE

La musicologia de gènere és aquella que expandeix els estudis feministes desplaçant el subjecte d'estudi, que seria "la dona", i l'amplia a l'incorporar els homes i la masculinitat, els i les trans, i les identitats *queer*. Així doncs quan es parla de musicologia de gènere s'hi està englobant també la musicologia feminista. La musicologia gai i lesbiana, que amb la influència de la teoria *queer* ha derivat als estudis de sexualitat, és aquella que analitza el desig sexual no-hegemònic, i estan interrelacionats amb els estudis de gènere.

La musicologia gai i lesbiana sorgeix en el panorama anglosaxó, dins del moviment d'alliberació gai de Stonewall. Molts del investigadors provenen de la musicologia feminista, i ho veiem així en la primera col·lecció d'aquests estudis: *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, on col·laboren musicòlogues feministes, Susan McClary, Suzanne Cusick i Elizabeth Wood. Seguint amb la línia de la musicologia feminista, aquest camp tampoc es caracteritza per una unitat metodològica d'aproximació o de valors universals, però els investigadors es relacionen per l'interès entre la música i les identitats, experiències i el cos. De fet, segons Philipp Brett, l'única diferència amb la musicologia feminista és que es tracta d'una ala més radical, amb un estil més provocador: "[...] la musicología gay y lesbiana suele tener una dosis mayor de radicalismo, de humor y de irreverencia, así como una implicación subjetiva explícita o, si se quiere, un «posicionamiento» más desnudo por parte de sus autores." (Ramos, 2003;25).

En els seus inicis hi va haver qui considerava la musicologia gai com un reforçament de les pràctiques patriarcals, com per exemple Suzanne Cusick, que creia que la reflexió sobre el masculí i el femení en les composicions d'homes era una manera de perpetuar el cànon i excloure les dones del camp més prestigiós de la vida musical. D'altres però, com Pilar Ramos López, creien que era un tema rellevant per a la musicologia feminista, ja que històricament les categories gènere i sexe han estat interdependents, és a dir, el concepte de gènere construeix nocions d'identitat "heterosexistes".

Avui dia, els estudis de gènere i sexualitat segueixen predominant en l'àmbit anglosaxó Nord-americà. Es centra en estudiar com el gènere i la sexualitat es relacionen amb la música, ja sigui la seva relació amb el significat d'aquesta o amb el context històric o etnogràfic. Així doncs, assumeix que aquestes dues categories marquen el cos i les vivències dels individus i grups atorgant un accés desigual als recursos, entre d'ells els culturals. Com s'ha dit aquest camp musicològic ha suposat grans debats dins l'estètica. Aquests estudis parteixen de la suposició que la música és una pràctica creada, apreciada i utilitzada per persones de grups concrets situats en un moment històric específic. És a dir, no creuen en l'autonomia musical, defensen que la música està influenciada pel context social i conté càrregues ideològiques. Durant els últims anys, els estudis de gènere i sexualitat s'han tornat majoritàriament "interseccionals", posant al mateix nivell altres consideracions com la raça, ètnia, classe, nacionalitat, diversitat funcional, etc.

# 3. CONTEXT DE L'OBRA

Els estudis de musicologia de gènere fa temps que van fixar la seva atenció en l'obra de Piotr Ilitx Txaikovski. Concretament, Susan McClary dedica tot un capítol, «Sexual Politics in Classical Music» del seu famós *Feminine Endings* a analitzar la *Quarta Simfonia* des d'un anàlisi de gènere. Algunes de les seves reflexions podrien aplicar-se a una altra de les obres més rellevants del compositor rus. Txaikovski va compondre el *Concert per a violí* l'any 1878 a Suïssa. Es trobava en un dels períodes més convulsos de la seva trajectòria personal. En realitat, Suïssa era l'espai de refugi que havia trobat després d'haver fracassat en el seu matrimoni amb Antonina Milyukova. La història es remunta als voltants del 19 d'Agost de 1876, dia en el que declara les seves intencions de casar-se en una carta al seu germà Modest:

> "I am now experiencing a very critical moment in my life. When I have the chance, I shall write to you of this in greater detail, but for the time being, I shall say one thing: *I have decided to marry*. It is inevitable. I must do this, and not only for myself, but also for you and for Tolya and for Sasha and for all whom I Love. For *you* in particular! But you also, Modya; need to think seriously about this. [a cut in the original, most likely something along the lines of 'a homosexual and a pedagogue'] cannot live in harmony with one another" (Poznansky, 1991:182).

## 3.1 TXAIKOVSKI I L'HOMOSEXUALITAT

L'epistolari del compositor és prou explícit per donar moltes proves de la homosexualitat del compositor,[1] homosexualitat que ell acceptava moralment, tot i que el seu

1. La paraula habitual a l'època no era pas homosexual, un neologisme d'origen alemany que s'havia utilitzat per primer cop l'any 1868, sinó «pederasta». El terme homosexual va adquirir aviat una condició «clínica» en tant que va ser descrit com a pertorbació per Richard V. Krafft-Ebing en el seu tractat *Psychopathia sexuales*, Tot i així no es va popularitzar fins a finals de segle, de manera que Txaikovski utilitzava la paraula "pederàstia", la més acceptada per referir-se a les relacions entre homes del mateix sexe (sense implicar necessàriament relacions entre homes i nois) o utilitzava eufemismes ("vici", "inclinacions"…) Molt coneguda es la famosa frase de Camille Saint-Saëns "Je ne suis pas homosexuel je suis pédérastie" (Lew, 2010:120).

comportament social intentés amagar aquesta realitat. Tot i la censura a la que han estat exposades moltes cartes de Txaikovski, tot apunta a que va tenir moltes parelles i encontres sexuals al llarg de la seva vida.

La seva condició d'homosexual, que en el context de la rigidesa moral del segle XIX havia per força d'amagar la seva pulsió sexual, era només una de les característiques d'una personalitat psicològica complexa que com diu Poznansky, un dels biògrafs més prestigiosos de Txaikovski era "unquestionably neurotic" (Poznansky, 1991:105). En l'epistolari podem veure una conducta caracteritzada per canvis d'humor i una mostra de les emocions exagerada. Això, però, no vol dir que el fet de ser homosexual fos la causa principal de les seves depressions i la seva tensió nerviosa. Txaikovski tenia una personalitat complexa i la seva homosexualitat en forma part d'aquesta complexitat.

Això també s'explica des del punt de vista relacional del context històric i social amb les pràctiques homosexuals. La cultura russa va mostrar històricament tenir una combinació peculiar entre un puritanisme teòric i superficial i una extraordinària flexibilitat moral pel dia a dia. Contrasten les prohibicions estrictes de l'Església Ortodoxa i les pràctiques tradicionalistes exposades en el codi Domostroy, el més influent tractat rus sobre moralitat, amb la pràctica sexual diària, molt més laxa, especialment per les classes privilegiades. Entre les classes altes el llibertinatge sexual va formar part del dia a dia des dels anys de servitud feudal i no va ser considerat un comportament corrupte en el fons. Malgrat que els efectes del Despotisme Il·lustrat al segle XVIII, havien de tenir alguna influència en l'aristocràcia, la llibertat sexual de les classes privilegiades, començant per la pròpia tsarina Caterina la Gran, eren més que notables. El mateix passava dins l'estrat més alt d'intel·lectuals, reflectit en obres mestres de la literatura romàntica russa com *Eugene Oneguin* d'Aleksandr Puixkin o *Un heroi dels nostres temps* de Mikhaïl Lérmontov, en que es discuteix sobre l'art de la seducció entre d'altres temes de moda. A mitjans del segle XIX la major part d'aquest sentimentalisme romàntic s'havia extingit, i la part substancial de l'elit aristòcrata i intel·lectual (precisament l'estrat en el qual Txaikovski es movia) havia perdut els fonaments religiosos i econòmics per observar censures en segons quines pràctiques sexuals, que en qualsevol cas s'havien de mantenir dins l'esfera de la intimitat. Molt evident en el cas de l'homosexualitat, acceptada com a pràctica, però sense fer-ne exhibició. Per tant, no podem declarar que Txaikovski no va sofrir per la seva orientació sexual:

> "The myth of the tortured, morbid homosexual taking his own shameful life is one kind of essentialist stereotype, but the 'gay-positive' image of a homosexual composer

> of this period experiencing no tensions about his sexuality is equally essentialist and unrealistic" (Brett, P.; Wood, E., 2002).

En aquesta atmosfera relaxada es va veure immers Txaikovski, sobretot durant la seva joventut, movent-se pels cercles homosexuals de les classes altes gràcies a la seva amistat amb el poeta Alexéi Apukhtin, el qual havia conegut a l'Escola Imperial de Jurisprudència. Tot i la seva timidesa en aquella època va destacar dins aquests cercles gràcies als seus dots musicals, on l'homosexualitat era percebuda de forma natural, com ho era pel propi Txaikovski.

Durant tota la seva vida es va sentir atret per joves interessats en el món de l'art. Aquest costum el va portar a apropar-se al violinista Ióssif Kotek, alumne de composició de Txaikovski durant el 1876. Els dos es van interessar l'un per l'altre i eventualment es van convertir en amants: "[...] the twenty-two-year-old had been a Student in Tchaikovsky's class at the Conservatoire, [...] that, though himself heterosexual, Kotek was also, as least briefly, Tchaikovsky's lover is plausible." (Brown, 2007:177). El compositor sempre va mostrar aquesta predilecció per nois joves i els rumors s'estenien pel conservatori. Un altre professor de piano, Nikolay Kashkin, va llegar-nos aquest testimoni: "Of the fact that Pyotr Ilyich...was an abnormal man, at least with respect to [matrimony], I have no doubt" (Poznansky, 1991:177).

L'agost del 1876, quan va escriure la carta a Modest, ja citada, va ser convidat al Festival de Bayreuth, però abans d'anar-hi va passar per Lyon, entre d'altres llocs, a veure el seu germà Modest, que estava treballant com a professor de Nikolay Konradi (Kolya), un sord-mut al qual ensenyava a comunicar-se. Veure el seu germà, amb qui compartia les mateixes tendències sexuals exercint de professor, el va portar a una sèrie de reflexions, que finalment el van conduir a la decisió de casar-se.

La seva condició de professor i homosexual el portava a un dilema moral que es va plantejar en la seva pròpia vida, ja que com diu a Modest (o com Poznansky dedueix que diu) homosexual i pedagog no poden viure en harmonia l'un amb l'altre. Un mes més tard va tornar a enviar-li una altra carta a Modest on elaborava les raons per haver pres aquesta decisió:

> "The result of all this pondering is that from today I seriously intend to enter into lawful matrimony with anyone at all [...] I find that our *inclinations* are for both of us

> the greatest and most insurmountable obstacle to happiness, and we must fight our nature with all our strength. I love you very much, I love *Kolya* very much, and for the good of you both I dearly hope that you never part, but a condition of the durability of your relations is that you no longer be *that* which you have been up until now. This is necessary not for the sake of *qu'en dira-t-on* [that is, public opinion], but for you yourself, for your own Peace of mind. [...] You will say that at your age it is difficult to conquer passions; to this I shall answer that at your age it is easier to turn your tastes in a different direction. Here your religiousness should, I think, be a firm support to you. As for me, I shall do everything possible to marry this very year, but if I should lack the courage for this, I am in any event abandoning forever my habits and shall strive to be counted no longer among the company of [homosexuals]. [...] I think exclusively of the eradication of pernicious passions from myself." (Poznansky, 1991:182).

Però el que realment importava al compositor no era la càrrega moral de les relacions que podien sorgir entre professor i alumne ni les seves "inclinacions" en sí, després de tot, Txaikovski no considerava la seva homosexualitat com a una conducta immoral: "en realitat jo no sóc culpable de res" (Orlova, 1990:88), sinó que el que li preocupava realment era la part sobre l'escàndol públic que podien causar, de manera que volia utilitzar el matrimoni com a extintor dels rumors que amenaçaven la seva figura pública: "En resumen, que busco en el matrimonio o en alguna especie de compromiso público con una mujer, la manera de cerrarle la boca a tanta criatura despreciable cuya opinión nada significa para mí, pero a quienes les resulta posible hacer daño a gente allegada." (Orlova, 1990:88).

Així doncs, tot i que no ho considerés immoral, comunica a Modest que vol deixar de tenir relacions homosexuals, cosa que demostra que probablement no considerava aquests desitjos com a irreversibles:

> "There is very reason to believe, bearing in mind his affair with Désirée Artôt, that until the middle of the 1870s Tchaikovsky did not take his homosexuality too seriously and, as frequently happens, did not allow himself to think that his preferences might be irreversible or insurmountable. Most probably he thought that he could act on his inclinations for as long as possible, but that when it became absolutely necessary, he would simply abandon these habits." (Poznansky, 1991:183).

Més tard retirarà aquestes paraules sobre abandonar les relacions homosexuals i que només es casaria en el cas de poder-se deixar portar per les seves "inclinacions naturals" (no les considerava anormals, ni patològiques) de tant en tant, després d'haver escrit el contrari en

una altra carta, en que deia que no volia un matrimoni com el dels seus amics Kondratiev (amic homosexual que es va casar i va tenir un filla, però no va canviar d'hàbits): "Ten por seguro que si mis planes se realizan, desde luego no seguiré los pasos de esos caballeros." (Orlova, 1990:88). Així Txaikovski s'acaba contradient, com passava amb la doble moral russa, i com diu Poznansky: (...) it reflects the divided feelings of a society that tacitly accepted homosexuality as long as it was not spoken about, yet condemned it when publicly exposed." (Poznansky, 1991:185)

Aquesta decisió no només va alarmar a Modest, sinó que va ser causant de nervis i preocupació a gairebé tota la família. El pare de Txaikovski va ser l'únic al que va portar alegria la determinació del seu fill, al cap i a la fi portava anys pressionant-lo perquè formés una família, i probablement va ser un factor més que va influir en aquesta resolució, juntament amb el temor del que un escàndol públic sobre la seva homosexualitat podria suposar per la seva família: "an open affair with a woman to shut the mouths of various contemptible creatures whose opinion I do not value in the least but who can cause pain to the people close to me" (Poznansky, 1991:186).

## 3.2 MATRIMONI

L'any següent d'escriure la carta, Txaikovski va establir el que serien les dues relacions amb dones més rellevants de la seva vida[2]: una relació epistolar molt particular, amb Nadezhda von Meck, i una relació destructiva per a ella, amb Antonina Milyukova,[3] la seva futura

2. O així és com ho citen moltes de les bibliografies més importants sobre el compositor, com per exemple *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man* d'Alexander Poznansky o *Tchaikovsky: The Man and his Music* de David Brown, dediquen un capítol, que se sol titular *Two Women*, per explicar el matrimoni amb Antonina parlant simultàniament de la seva relació amb Nadezhda von Meck. Així estableixen una relació dicotòmica de verge/puta (un complex psicològic establert per Sigmund Freud), on von Meck és la verge, ja que la seva relació per correspondència descarta qualsevol tipus de relació carnal i és presentada com la relació sana, la "bona", mentre que Milyukova és l'altre cara del binomi, una relació no fructífera a causa dels seus interessos per mantenir relacions sexuals, la "dolenta".

3. Antonina Ivanovna Milyukova (1848-1917) va néixer en una família de la baixa noblesa, una família que es remuntava al segle XIV, i residien als afores de Moscou, a la regió de Klin. Els seus pares es van separar el 1851, quan tenia 3 anys, així que es va criar en un entorn emocional poc

esposa. Al maig del 1877 Txaikovski ja havia rebut la primera carta d'Antonina, on aquesta li declarava el seu amor. Txaikovski li va contestar, sense mostrar-li cap mena d'esperança de reciprocitat segons ell, ja que no es conserva tal carta, i es va iniciar una correspondència entre els dos.

Un dels molts motius que justifiquen una perspectiva de gènere dins la musicologia, és precisament el tractament que dones com Antonina Milyukova, han rebut per part de la musicologia tradicional. Massa vegades s'ha concebut a Antonina Milyukova com a la causant del fracàs del seu matrimoni, i se l'ha acusat d'inestabilitat mental: "[...] she was not only empty headed but suffered from *folie de grandeur*." (Garden, 2000:68). Tot això, en part, per culpa de Modest, que es va encarregar, amb l'ajuda d'altres autors de memòries, d'exonerar el seu germà compositor de tota possible acusació, incloent el fracàs

---

adequat. Va rebre una educació estàndard a casa, incloent l'estudi de dues llengües, i després va continuar a l'Institut St. Elizabeth de Moscou del 1858 al 1864. Aquí va rebre lliçons de cant i piano. El 1873 va estudiar al Conservatori de Moscou un any i després va intentar establir una carrera com a pedagoga, donant lliçons privades a Moscou durant la dècada del 1870 i com a professora a l'escola Kronstadt House of Industry el 1896. El juliol del 1877 es va casar amb Txaikovski, i a l'octubre d'aquell mateix any Txaikovski la va abandonar. No es van arribar a divorciar mai (no per falta de ganes per part de Txaikovski) i va poder rebre una pensió de part del seu marit. A partir del 1880 va mantenir una relació amb l'advocat Alexander Shlykov, amb el que va tenir tres fills. Però degut a la inestabilitat econòmica, la situació social semi-legal en la que es trobava la parella i la malaltia crònica que patien tots dos pares, Antonina va entregar els seus fills a un orfenat, on eventualment van morir. Del 1868 al 1869 va escriure regularment a Txaikovski per agrair-li el seu suport, i explicar-li les seves desgràcies, com la mort de la seva parella el 1888. Durant aquest període va interessar-se per adquirir un patronatge de l'Emperadriu i d'Anton Rubinstein per aconseguir un lloc de treball permanent com a professora, però a Txaikovski no li va agradar la idea, ja que va veure aquesta possible legitimació social com una amenaça a la seva reputació. Després de la mort del compositor es va mudar a Sant Petersburg, i poc després va començar a presentar símptomes d'un trastorn delirant. El 1896 la condició va empitjorar i va mudar-se a Kronstadt en busca de suport espiritual i d'una cura per part del Pare Joan de Kronstadt, però aquest s'hi va negar. A l'octubre de 1896 va ser ingressada a l'Hospital Psiquiàtric de Sant Nicolau Taumaturg fins el febrer del 1900. Però va tornar el juny de 1901, diagnosticada amb paranoia crònica. Un mes més tard, amb l'ajuda d'Anatoli Txaikovski, va ser transferida a la Casa de la Caritat pels Trastornats Emocionals a Udelnaya, on va passar deu anys, més com a resident que com a pacient, i on va morir de pneumònia el 16 de febrer del 1917.

matrimonial. Aquestes afirmacions però són falses, com diu Poznansky sobre els escrits que ens ha deixat Antonina:

> "In fact, Milyukova's recollections do not impress one as the work of a madwoman. They contain no traces of abnormality, but instead reveal a devotion to her husband's memory, an appreciation of his greatness, and the vague feeling of an enormous misunderstanding having taken place between them." (Poznansky, 1991:205).

I com elabora més endavant:

> "In any event, it would appear that Tchaikovsky failed to tell Antonina the most important thing about himself-namely, that he preferred to have sex with young men, not with women. If so, he made a grave error, condemning both his life and hers to miseries that drove each to the edge of madness. Still, an alternative possibility presents itself: that Tchaikovsky did not avoid the forbidden topic, but in fact made an attempt to explain to her his predicament and failed in this because of a simple lack of verbal means. Conventions of the time demanded an allusive, euphemistic vocabulary in any discussion of sexual matters, to the degree that a naive and barely educated Young woman like Antonina, in her confusion, might easily have failed to understand what he was talking about, blithely agreeing with anything he said. This would have led to an unwitting delusion on both sides: Tchaikovsky convincing himself that his bride had nothing at all against his sexual taste and would not mind marital abstinence, and Antonina entertaining no idea whatsoever that such tastes existed, much less in her bridegroom, and yet presumably anticipating something in their marriage bed, of which, being presumably still a virgin, she possessed only a vague notion." (Poznansky, 1991:213).

Però més enllà d'un malentès, i tenint en compte la poca reflexió per part de Txaikovski respecte la proposta de matrimoni a Miliukova per raons tant frívoles com que aquest tema no afectés el seu procés compositiu, en aquell moment es tractava de l'òpera d'*Eugene Oneguin*: "[...] it was essential for me to eliminate, for the immediate future at least, anything that prevented me from concentrating on this idea for an opera [...]" (Poznansky, 1991;213), podem interpretar que l'únic que volia Txaikovski era aprofitar-se d'una persona que es presentava vulnerable cap a ell (sobretot si tenim en compte com opera el concepte d'amor romàntic en les dones i la situació de poder en la que es trobava Txaikovski pel seu estatus social).

Txaikovski, amb l'ajuda i voluntat dels seus familiars i amics, ha estat posicionat en el paper de la víctima en el seu patrimoni biogràfic, al·legant que va intentar no comportar-se com Oneguin, totalment influenciat pel personatge de l'obra en la que es trobava immers durant el període en que va establir una relació amb Milyukova: "To act like Oneguin seemed to me heartless and simply inadmissible for my part" (Poznansky, 1991;213). Segons el testimoni de Txaikovski en les seves cartes a von Meck, dos dels factors que van influir en que la relació entre la parella avancés tant ràpid van ser la influència del personatge d'Oneguin i la insistència per quedar en persona i les amenaces de suïcidi de Milyukova (Poznansky, 1999:107). D'aquesta manera Txaikovski culpabilitza fets exteriors de l'existència de la relació, adoptant així el paper de víctima i evitant qualsevol responsabilitat personal. De fet, ja des del principi el compositor s'eximeix de tota culpa ja que segons ell no ha mentit ni enganyat a Milyukova (com ja em dit en aquest cas el malentès recauria en l'ús del llenguatge), tres dies abans de casar-se escriu a von Meck:

> "God knows that I am, with regard to my life's companion, full of the very best intentions and that if she and I are unhappy, the fault will not be mine. My conscience is clear... I have not lied, nor have I deceived her. I have told her what she can expect from me and what she should not count on." (Poznansky, 1999:219).

Però el cas és que aquest argument de Txaikovski que el permet adoptar la posició de víctima és fals: per una banda, l'inici de la seva correspondència amb Milyukova data a principis de maig de 1877 mentre que la idea de l'òpera en qüestió no va ser proposada per la cantant Elizaveta Lavrovskaya fins el 13 de maig d'aquell mateix any, de manera que Txaikovski no va establir la seva correspondència amb Milyukova influït per *Oneguin*, sinó que la seva situació personal el va portar a escollir aquest argument per una nova òpera. Potser l'òpera si que el va influenciar, ja que la connexió entre els personatges i la parella real si que existia, i fins i tot Milyukova ho sabia: "[...] It is good because it is based on us. He himself is Oneguin, and I am Tatyana. [...]" (Poznansky, 1991:215), però aquest fet no justifica les accions de la parella en la vida real.

Per altra banda, es probable que el primer encontre va ser proposat per Txaikovski i que les amenaces de suïcidi, que va escriure en l'última carta abans de l'encontre, no es pot considerar un factor que influenciés la decisió del compositor ja que en el context de la carta, l'amenaça en qüestió sembla actuar com un dispositiu que forma part d'una tradició de models sentimentals de correspondència. La literatura epistolar era molt abundant i existien fins i tot llibres amb models de correspondència amorosa que contenien mostres de cartes fictícies per totes les ocasions.

La cronologia en que van passar els fets des de la primera carta de Milyukova fins el casament és difusa, ja que depèn de la versió que es consulti, és a dir segons la versió de Txaikovski o bé la de Milyukova. En tot cas, el que si que se sap és que des de la primera carta fins la decisió de casar-se no van passar més de tres setmanes. Una setmana després de la proposta, el 29 de maig, Txaikovski va decidir marxar a Glebovo per escriure la seva òpera, deixant tots els preparatius del casament sota la responsabilitat de Milyukova, i sense haver informat a cap dels seus coneguts. Durant aquest període no va esmentar el compromís a cap dels seus familiars, de fet en les cartes que enviava semblava més interessat en parlar del seu alumne Kotek que no pas de la seva futura esposa. Txaikovski no semblava conscient del que significava tal compromís:

> "The tone of these letters in no way reflected the attitude of a man on the threshold of a new life, and the various plans he revealed for the immediate future left no room for the presence of a wife." (Poznansky, 1991:216).

El primer al que va informar va ser el seu pare, el 23 de juny, dues setmanes abans de la cerimònia, al qual li va demanar que no hi assistís després de l'eufòrica resposta de l'home de vuitanta-tres anys on s'oferia a anar. El dia 5 de juny, les vigílies del casament, Txaikovski informa la seva germana Aleksandra i el seu marit, i també és quan informa el seu estimat germà Modest, el qual es va posar furiós per la notícia. D'aquesta manera l'únic familiar que va assistir a la cerimònia, juntament amb el seu estimat alumne, va ser el seu germà Anatoli.

El 6 de juliol es van casar a l'Església de Sant Jordi a Moscou. Per cap dels dos va ser un gran dia, en les descripcions de Milyukova no paren de sortir les paraules "I already had a presentiment of something bad" (Poznansky, 1991:220), i per Txaikovski va ser "such a terrible day [...] after that endless moral torment, it is not possible to recover quickly" (Poznansky, 1991:220). Aquell mateix vespre van agafar un tren cap a Sant Petersburg, on van passar la seva primera nit junts. Òbviament el matrimoni no es va consumar, tot i l'intent de Milyukova, a partir del qual Txaikovski va començar a engendrar una repulsió física cap a ella: "in the physical respect, my wife has become absolutely repulsive to me" (Poznansky, 1991:222), alhora que el seu menyspreu cap a ella creixia dia rere dia:

> "[...] she is very limited, but that is even good. I should be afraid of an intelligent woman. But I stand so far above this one, I dominate her to such a degree, that at least I have no fear of her at all" (Poznansky, 1991:222),
>
> "[...] she is hateful to me in the fullest sense of the word." (Poznansky, 1991:228),

> "I began to be overcome by moments of madness, during which my soul was filled with such fierce hatred of my unfortunate wife that I wanted to strangle her." (Poznansky, 1991:240).

Les primeres setmanes de convivència van ser "dures" per Txaikovski, ja que no s'acostumava a la presència de Milyukova, li feia vergonya presentar-la als familiars i amics, es va començar a aïllar dels seus amics, excepte de Nikolay Lvovich i de Kotek. Només en dues setmanes Txaikovski ja estava arribant a un estat de crisi, però al marxar el 26 de juliol a Kamenka tot sol va poder recuperar-se del seu estat mental: "[...] what an intoxicating sensation of freedom and solitude!" (Poznansky, 1991:229).

Fins l'11 de setembre no va tornar a Moscou a viure el que seria la segona i última experiència de convivència amb Milyukova. Mentre que per Milyukova va ser un període idíl·lic, Txaikovski només pensava en marxar d'allà, com li escriu a von Meck just un dia després d'arribar: "[...] my one thought is to find an opportunity to escape somewhere [...]" (Poznansky, 1991:223). Altre cop, la convivència només va durar dues setmanes, i aquesta vegada va ser a causa d'un canvi d'actitud de Milyukova: reclamava el compliment de tots els seus drets conjugals, demanava intimar amb el compositor. Txaikovski es va prendre aquest canvi d'actitud com un atac directe i una traïció, de manera que va fingir rebre un telegrama per acudir a Sant Petersburg el 24 de setembre. Amb l'ajuda dels seus germans van elaborar una història en què Txaikovski va tenir un col·lapse de nervis, una crisi tant gran, que "un doctor" li va prescriure com a cura marxar a l'estranger i no tornar a apropar-se a Milyukova mai més. Així és com Txaikovski va acabar a Villa Richelieu, a prop de Clarens, Suïssa. Així és com Txaikovski va abandonar la seva esposa d'un dia per l'altre, la qual mai va arribar a entendre el veritable motiu de l'abandó.[4]

Mentre Txaikovski no va culpabilitzar directament Milyukova pel que havia passat:

> "My wife, whatever she may be, is not to be blamed for my having encouraged her, or for my having driven the situation to the point where marriage became necessary. The blame for everything lies on my lack of character, my weakness, impracticality, childishness!" (Poznansky, 1991:240-241).

4. Milyukova sempre va tenir una teoria de la conspiració, segons ella era la família de Txaikovski la que els havia separat, per por a que el compositor perdés el seu talent: "We were separated by constant whispering to Pyotr Ilyich that family life would kill his talent." (Poznansky, 1991:240).

Però la seva actitud és pròpia d'una persona amb complex de víctima, i el menyspreu cap a Milyukova en aquestes línies, a més del sobrenom que utilitzava per a anomenar-la als seus germans, "the reptile", són difícils de passar per alt. Tot i no culpar-la a ella criden l'atenció tots els esforços que ha fet per tal de deixar un llegat en que ell és la víctima d'una nimfòmana[5] amb inestabilitat mental.

## 3.3 CLARENS I EL CONCERT PER A VIOLÍ

A principis de març de 1878 Txaikovski es trobava a Clarens, una petita localitat suïssa propera al llac Leman. Vivia a la propietat que li havia cedit Nadezhda von Meck, on acabava d'arribar després de passar-se cinc mesos viatjant per Europa, recuperant-se de la seva relació amb Milyukova. A la casa s'hi trobaven el compositor, el seu germà Modest acompanyat del ja citat Kolya, el seu servent Alyosha Sofronov i el seu alumne Kotek.

Tot i que en algun moment Kotek i Txaikovski van ser amants, en el moment de la seva estància a Clarens probablement ja no ho eren: "[...] Kotek's realization that his teacher's affection is "no longer as before" [...]" (Poznansky, 1991:298). En aquells moments Kotek comptava cada vegada menys amb el patronatge de von Meck, a causa de la seva fama de faldiller dins el cercle més proper de la benefactora, així que Txaikovski era una de les seves fonts d'ingressos, tot i que aquest tema també afectés la seva relació: "He has become a desperate womanizer, and nothing but this subject interests him." (Poznansky, 1991:253).

Però tot i així, Kotek va ser la raó per la qual Txaikovski es va inspirar per composar un concert per a violí. En només dues setmanes va completar els esbossos i a finals de mes ja estava orquestrat. Durant tot el procés va rebre l'ajuda de Kotek, tant consells tècnics com interpretacions del concert, gràcies a les quals van descartar el segon moviment, que passaria a ser la *Meditació* del *Souvenir d'un lier cher, op.42*, i en va composar un de nou.

5. Encara que probablement fos verge fins que es va casar amb Txaikovski en el moment en que demanda necessitats sexuals pròpies se la cataloga com a nimfòmana. Per exemple, en aquest article d'un portal web, signat per Robert Greenberg, parlen del "disastrous marriage to a nymphomaniacal former student" (Greenberg, 2017), o en un llibre sobre l'òpera *Eugene Oneguin*, de Burton D. Fisher, es comenta la unió matrimonial com una relació entre "a nymphomaniac and a homosexual" (Fisher, 2002).

Per evitar els rumors de l'opinió pública va decidir dedicar el concert a Leopold Auer enlloc de dedicar-lo a Kotek, a més a més també esperava que la fama del violinista hongarès ajudés a promoure l'obra. Però Auer va rebutjar la idea, considerant-lo massa difícil de tocar,[6] i van haver de cancel·lar l'estrena programada pel maig del 1879 fins trobar un nou solista. Però no va ser fins dos anys més tard que el violinista Adolph Brodsky no va estrenar-lo, cosa que va suposar el canvi de dedicatòria del concert cap a ell. La recepció per part de la crítica va ser mixta, un dels crítics més oposats va ser Eduard Hanslick:

> "The Russian composer Tchaikovsky is an inflated [talent], without discrimination or taste. Such is also his long and pretentious Violin Concerto. For a while it moves musically, and not without spirit. But soon vulgarity gains the upper hand. The violin is no longer played; it is pulled, torn, shredded. The [second movement] *Adagio* is on its best behaviour. But it breaks off to make way for a finale that transfers us to the brutal and wretched jollity of a Russian holiday. We see plainly the savage, vulgar faces; we hear curses, we smell vodka. Friedrich Vischer once observed, speaking of obscene pictures, that they stink to the eye. Tchaikovsky's Violin Concerto gives us for the first time the hideous notion that there can be music that stinks to the ear." (Steinberg, 1998:488).

Això que suposadament va veure Hanslick en l'obra de Txaikovski, aquest "empestar per l'oïda", és el que es buscarà en l'anàlisi del primer moviment del concert. Podria ser que el que realment fa pudor fos l'opinió de Hanslick envers l'Alteritat, ja fos per l'homosexualitat de Txaikovski i/o per la seva nacionalitat.

---

6. L'any 1912, Auer va intentar aclarir el que volia dir amb aquella declaració: "My delay in bringing the concerto before the public was partly due to this doubt in my mind as to its intrinsic worth, and partly that I would have found it necessary, for purely technical reasons, to make some slight alterations in the passages of the solo part. This delicate and difficult task I subsequently undertook, and re-edited the violin solo part, and it is this edition which has been played by me, and also by my pupils, up to the present day. It is incorrect to state that I had declared the concerto in its original form unplayable. What I did say was that some of the passages were not suited to the character of the instrument, and that, however perfectly rendered, they would not sound as well as the composer had imagined. From this purely aesthetic point of view only I found some of it impracticable, and for this reason I re-edited the solo part." (Steinberg, 1998:485).

# 4. ANÀLISI DEL PRIMER MOVIMENT DEL CONCERT

Aquest anàlisi pretén elaborar una de les lectures possibles sobre aquesta obra de Txaikovski, relacionant-la amb els aspectes de la vida del compositor dels que s'ha parlat en l'apartat de context. Per a fer-ho s'ha utilitzat una recorrent comparació i l'establiment de paral·lelismes amb altres anàlisis de la musicologia de gènere, les opinions de crítics i pedagogs de l'època de l'elaboració del concert i una lliure interpretació de la música a partir d'aquestes dades.

Aquesta lectura no pretén desvelar les intencions reals del compositor ni una veritat absoluta sobre l'obra, més aviat busca centrar-se en un tema polític específic (les orientacions sexuals no hegemòniques), i evidenciar actituds homòfobes (que normalment es basen en actituds alhora misògines) i donar visibilitat als temes feministes i LGTBIQ+ en la comunitat musical.

## 4.1 ESTRUCTURA FORMAL

El concert està format per tres moviments:

I. Allegro Moderato-Moderato Assai
II. *Canzonetta. Andante*
III. Finale. Allegro Vivacissimo

Es tracta d'un concert per a solista i orquestra formada per vents (dues flautes, dos oboès, dos clarinets en La i Si*b*, dos fagots, quatre trompes en Fa, dues trompetes en Re), percussió (timbales) i cordes (violins I, violins II, violes, violoncels i contrabaixos).

L'anàlisi en qüestió es centra en el primer moviment, l'Allegro Moderato-Moderat Assai, i té una estructura molt clara de forma sonata. A continuació s'adjunta una taula de les divisions internes estructurals del moviment.

| PARTS | SECCIONS | ÀREA TONAL |
|---|---|---|
| **Introducció (cc.1-27)** | Allegro Moderato (cc.1-22) | Re M/m |
| | Solo violí (cc.23-27) | |
| **Exposició (cc.28-127)** | Moderato assai, primer tema (cc.28-59) | Re M |
| | Transició (cc.59-69) | Fa M - La M |
| | Segon tema (cc.69-96) | La M |
| | Transició (cc.97-108) | |
| | Coda exposició, Più mosso (cc.108-127) | Mi M |
| **Desenvolupament (cc.127-212)** | Secció A, Moderato assai, (tutti orquestral) (cc.127-161) | La M - Do# m - Sol m/M |
| | Secció B, molto sostenuto(cc.162-188) | Do M - La m/M - Re m |
| | Secció C (cc.188-211) | Fa M - Re m |
| | Cadència (cc.207-212) | La M/m |
| **Reexposició (cc.213-304)** | Moderato assai, primer tema (cc.213-243) | Re M |
| | Transició (cc.243-253) | Si*b* M - Re M |
| | Segon tema (cc.253-273) | Re M |
| | Transició (cc.274-284) | |
| | Coda reexposició, Più mosso (cc.284-304) | La M |
| **Coda (cc.304-339)** | Allegro giusto (cc.304-325) | Re M - La M |
| | Più mosso (cc.325-339) | Re M |

Taula 1: Esquema formal del primer moviment del *Concert per a violí op.35* de Txaikovski.

## 4.2 ANÀLISI:

Com s'acaba de dir, el primer moviment del concert està escrit en forma sonata. Segons pioneres de la musicologia feminista, com Susan McClary o Marcia Citron, la forma sonata s'estructura per una contraposició binària de dos temes: "McClary señala la intervención de la teleología y la narrativa en virtud de las relaciones musicales jerárquicas que, según dice, se identifican con las oposiciones binarias que subyacen a los fundamentos del pensamiento occidental." o "Citron reconoce, con McClary, que podría considerarse que la forma sonata contiene un elemento de Alteridad musical [...]" (Green, 1997:116). Tot i que un anàlisi que identifiqui aquest binarisme amb els gèneres, és a dir, amb una visió binària dels gèneres, pot ser considerat reduccionista, és una manera de reconstruir la visió d'una societat exageradament opressora en quant el gènere.[7] De fet, en la pedagogia i crítica del segle XIX i també al segle XX se li atribuïen a la música els valors de femení i masculí com a significat evocat:[8]

> "El primer "tema" de la forma sonata se consideraba masculino y el segundo, femenino. Había que volver a traer al redil la clave de este último, alterada de forma caprichosa, y llevarla a la clave tónica, volviendo en la recapitulación al primer tema." (Green, 1997:97).

En el cas de Txaikovski la crítica va tenir un canvi d'actitud quan es va donar a conèixer la seva homosexualitat, van començar a utilitzar termes com "histérico, afeminado y estructuralmente débil" (Green, 1997:102).

---

7. Lucy Green utilitza els termes "significat intrínsec" i "significat evocat" per referir-se a dos nivells de significat que pot aportar la música. El primer fa referència a un nivell de significat musical lliure de simbolismes, on el seu significat recau en la relació entre el material purament musical que percep l'oient. El segon es refereix a la relació dels diversos conjunts de valors i relacions que existeixen fora dels sons musicals. Aquest nivell no pot ser entès sense acceptar la música com a constructe social. Aquests termes seran utilitzats al llarg de l'anàlisi.

8. El primer en utilitzar el concepte va ser A. B. Marx el 1845, un concepte que en la musicologia de principis del segle XX segueix vigent malgrat que va començar a perdre força, degut a la concepció conceptual de la música i la seva aparent neutralitat: "This is certainly how it was viewed in the last modernist phase of musicology, when scholars attempted, for example, to discredit the validity of the notion of masculine and feminine themes [...]" (Cook, 1994:19).

D'aquesta manera és interessant conèixer aquests codis, ja que tot i que no expliquin el significat intrínsec de la música formen part de la socialització de gènere, i per tant dels significats evocats de la música, com diu McClary: "But they also themselves participate in social formation, inasmuch as individuals learn how to be gendered beings through their interactions with cultural discourses such as music." (McClary, 1991:7-8).

El moviment s'inicia amb un *tutti* orquestral, en els primers compassos amb un caràcter amable, en la tonalitat de re major, però de seguida els violins I introdueixen el motiu rítmic del tema principal mentre sona un pedal rítmic de corxeres en els baixos i canvia el color utilitzant el re menor, creant una atmosfera tensa. Tot això desemboca a la figura de dues corxeres lligades que desplacen l'accent al temps dèbil, en que es reforça la dominant, fins l'entrada del violí solista. Aquest s'introdueix amb una cadència (c. 23), de caràcter inquiet i plena de cromatismes, fins que torna a presentar el tema principal (c. 28). En aquesta introducció ja veiem que el caràcter del "protagonista"[9] (el solista) és inestable, presenta característiques com per exemple els cromatismes, que es poden identificar com a trets de l'Alteritat, que per tant han de resoldre a la triada del tema principal: "[...] chromaticism, which enriches tonal music but which must finally be resolved to the triad for the sake of closure, takes on the cultural cast of "feminity"." (McClary, 1991:16).

No es tracta per tant d'un tema principal convencional. Els atributs associats tradicionalment a la feminitat, com per exemple el cromatisme, estan presents en aquesta exposició del tema. Més evident encara quan el tema l'exposa el solista. Aquest cop apareix amb un caràcter molt més suau i líric i torna a establir el color del re major. Així en el tema principal tenim un protagonista masculí, ja que des d'analistes del segle XVIII com Georg Andreas Sorge, "[...] we find after the major triad another, the minor triad, which is indeed not as complete as the first, but also lovely and pleasant to hear." (McClary, 1991:11), fins al segle XX amb Arnold Schoenberg, "The dualism presented by major and minor has the power of a symbol [...] it reminds us of male and female [...]" (McClary, 1991:11), han identificat les triades majors i menor amb el binarisme masculí-femení.

La masculinitat d'aquest tema principal es combina amb atributs propis del segon tema, ja que hi predomina un caràcter líric, propi del tema secundari i, seguint la lògica binària,

9. Segons Teresa de Lauretis, en la narrativa de la tradició occidental el protagonista sempre és en masculí: "The hero must be male, regardless of the gender of the text-image, because the obstacle, whatever its personification, is morphologically female […]" (McClary, 1991:14).

femení, que es combina amb un altre més rítmic i energètic, atributs d'un tema masculí segons el crític Oscar Thompson:

> "El primer moviment, encara que poden aparèixer amb una ampla varietat de tractaments, conté dos subjectes principals i contrastats: el primer és conegut com el tema principal i el segon com a secundari o subsidiari. (...) La tonalitat del tema principal o subjecte és la tònica, major o menor. El caràcter d'aquest tema generalment és fort, dramàtic, marcial i imponent (algunes vegades se l'ha comparat a l'heroi d'una novel·la o d'una obra de teatre). (...) El segon tema sol tenir un caràcter contrastant amb el primer, no només per tonalitat, sinó per la seva definició melòdica, harmònica i rítmica. Amb freqüència és líric i se l'ha comparat amb l'heroïna de les obres de teatre." (Thompson, 1956:1753).

Harmònicament és molt estable, l'orquestra es troba en un segon pla acompanyant, però la veu solista presenta molts cromatismes, que com s'ha dit estan associats amb la feminitat i l'alteritat.

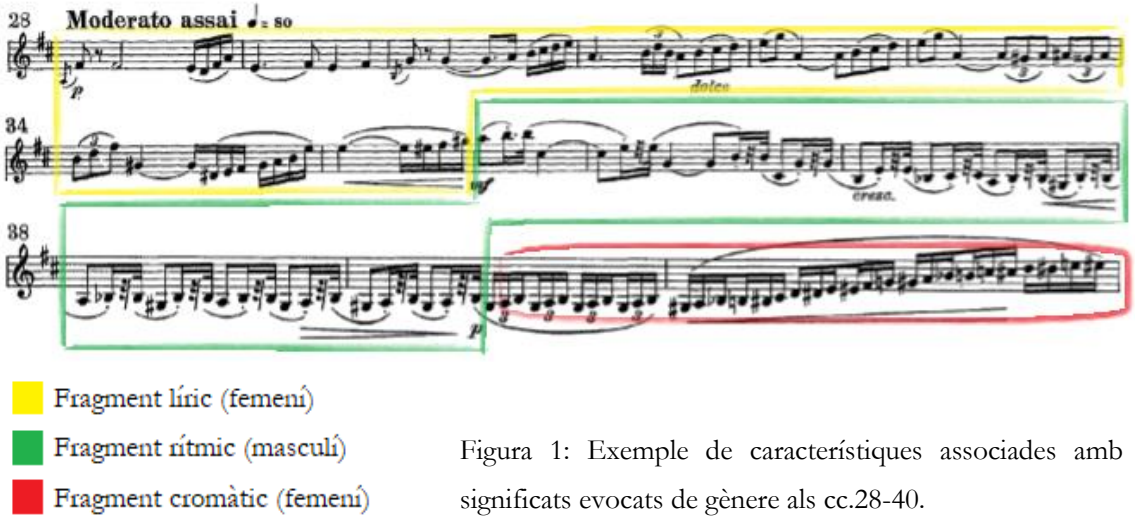



Figura 1: Exemple de característiques associades amb significats evocats de gènere als cc.28-40.

És més fàcil entendre aquesta dicotomia del gènere si tenim en compte l'ideal romàntic del *das Ewig-Weibliche* (l'Etern Femení) que es va establir durant el segle XIX, en que es concep a la dona com a objecte passiu, utilitzat en la literatura i en l'òpera, com per exemple en la novel·la *Faust* de Goethe: "[...] for Goethe the "ideal of contemplative purity" is always feminine while "the ideal of significant action is masculine" (Gilbert & Gubar, 2000:21). L'ideal crea així uns estereotips que no es poden qüestionar, com passa a *Carmen* de Bizet per exemple, en que es presenten dos personatges femenins: "[...] the opera is organized in terms of the traditional Western dichotomy between proper and improper constructions of

female sexuality, between the virgin and the whore." (McClary, 1991:56), i quan un d'ells es rebel·la acaba castigat (o assassinat). Aquests estereotips també es poden identificar en la forma sonata, i també permeten elevar jeràrquicament el tema masculí, de manera que, segons la musicologia de gènere, reforça la masculinitat del compositor i l'identifica com a home-compositor: "The opening theme not only reinforced the masculinity of its male creator but also affirmed the presence of the male composer as the main compositional subject of the movement: subject as individuated person and subject as musical theme." (Citron, 1994:20).

Així doncs, si ens trobem amb un tema principal subvertit podríem pensar que el compositor està posant en dubte la seva pròpia masculinitat. Tot i que associar el dubte o falta de masculinitat amb l'homosexualitat és perillós, ja que pot recaure en estereotips, en aquest cas s'utilitzarà aquesta associació no per alimentar el tòpic, però per evidenciar un significat evocat que estava present en alguns crítics i pedagogs del segle XIX i XX. Seguint aquesta lògica, es veu com concorda amb el tòpic sobre l'homosexualitat que va sorgir a alguns llocs com els països anglosaxons a finals del segle XIX i durant part del segle XX, seguint les tendències de "patologitzar" i "essencialitzar" aquesta orientació sexual, fins arribar a considerar-la com a un tercer sexe, creant aquest tòpic misogin en que l'homosexual és un home feminitzat: "The condition of homosexuality is regarded, especially in England and her colonies past and present, not merely as a mark of Cain but as a virtual third sex – a hermaphroditic "inversion", a woman's sensibility in a man's body – and this ostracizing viewpoint was sanctioned by Medical science." (Taruskin, 2009:82).

Aquesta percepció de l'homosexualitat a Occident no es correspon amb la percepció habitual a la Rússia del segle XIX, més permissiva, com a mínim entre les classes altes. Tampoc en l'inici de la Unió Soviètica. De fet l'homosexualitat de Txaikovski només comença a amagar-se a partir de l'arribada d'Stalin al poder. "[...] the Young Soviet Union was the one place where Chaikovsky's sexuality was treated, for a while, in a frank and adult fashion [...]" (Taruskin, 2009:83).

Per contra, els crítics anglosaxons van canviar d'actitud envers el compositor quan es van estendre els rumors de la seva homosexualitat. Inicialment, en la seva música no hi veien cap caràcter «efeminant», com per exemple escriu el famós dramaturg i crític musical George Bernard Shaw quan valora la *Quarta Simfonia* pel seu "[...] freedom from the frightful effeminacy of most recent works of the romantic school." (Brown, 2002:142).

Però un cop la biografia de Modest sobre el seu germà va ser coneguda, i per tant l'homosexualitat de Txaikovski va ser suggerida veladament, van començar a aparèixer referències a les crítiques, com per exemple la del crític Edwin Evans, en que va utilitzar codis de gènere al comparar Txaikovski amb Brahms: "On the one side, music calm, intellectual, *raisonné*, of careful and calculated symmetry; on the other, passion, the coursing of warm blood, violent reactions of an emotional temperament, fringing hysteria, both in its exuberance and in its depression." (Brown, 2002:142). Aquest canvi s'entén dins l'establiment de l' "heteronormativitat", en que l'homosexualitat és una dissidència que ha de ser assenyalada. Com diria Paul B. Preciado "La identidad homosexual, por ejemplo, es un accidente sistemático producido por la maquinaria heterosexual, y estigmatizada como antinatural, anormal y abyecta en beneficio de la estabilidad de las prácticas de producción de lo natural." (Preciado, 2002:25-26).

El primer tema es repeteix dues vegades, la segona una octava més alta, reduint cada vegada més les alternances entre predominança rítmica i lírica, precipitant el discurs. Ens trobem al pont, o transició (c. 59), que ens conduirà fins el tema secundari. Aquesta transició és molt energètica, és un diàleg entre l'orquestra i el solista. L'orquestra, fins ara en un segon pla, fa un pas endavant per precipitar el discurs del protagonista. El violí solista s'expressa en uns compassos dominats per grups ascendents en un ritme constant de tresets de semicorxera que a últim moment acabaven descendint, però sempre per grups ascendents. Sembla una actitud d'indecisió del solista atrapat en un discurs nerviós i sense un destí clar.

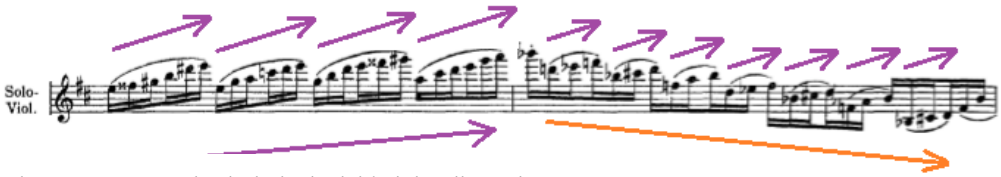



Figura 2: Exemple de la indecisió del solista als cc. 56-57.

L'orquestra posa fi a aquesta actitud amb un motiu rítmic uníson, amb el que es podria fer una analogia amb la *Quarta Simfonia* del propi compositor, on Susan McClary descriu el ritme militar de l'inici de la simfonia i que va apareixent al llarg del primer moviment com a la força del destí, descrit pel mateix Txaikovski:

> "The introduction is the *seed* of the whole symphony, undoubtedly the main idea. This is fate, this is that fateful force which prevents the impulse to happiness from attaining its goal, complete and unclouded, which hangs above your head like the sword of

> Damocles, and unwaveringly, constantly poisons the soul. It is invincible, and you will never overcome it. You can only reconcile yourself to it, and languish fruitlessly." (McClary, 1991:73).

En aquest cas no es tracta d'una fanfàrria militar, però si d'una intervenció que guia el solista i que l'obligarà a precipitar-se fins al tema secundari, modulant pel camí a la dominant.

El tema secundari (c. 69) no és només el tema femení, sinó que és l'Alteritat, és a dir, es defineix per tot allò que no és el tema principal, i per representar-lo s'utilitza una altra tonalitat, però sempre entesa respecte al to principal de l'obra:

> "In contrast, the feminine theme conveyed metaphorically two negative portrayals of woman: woman as lack and woman as Other. [...] The metaphor of woman as Other emerges when we consider that not only does lyricism function as an introduced element of disruption to the more energetic opening but it arrives with another striking feature of disruption: a new key centre." (Citron, 1994:21).

Tot i que el tema principal també tenia moments lírics, el tema secundari té un caràcter molt més calmat i expressiu, acompanyat només per la secció de cordes de l'orquestra, que crea una atmosfera més íntima. El tema es repeteix tres cops, mentre es van sumant instruments de l'orquestra, i la quarta vegada en que apareix, ja amb tota l'orquestra acompanyant, és el primer clímax del moviment, el que el tema principal buscava tant neguitosament i no ha pogut aconseguir. En els instruments de vent fusta veiem representat l'orientalisme per a Txaikovski, semblant en com ho fan el la *Quarta Simfonia*: "[...] it has much in common semiotically with Tchaikovsky's own musical depictions of the exotic Other in the ballets – thus the stereotypical links among the feminine, the oriental, and illicit pleasure are here once again reinforced." (McClary, 1991:73).[10]

Al contrari que en la *Quarta Simfonia*, aquestes intervencions no intenten seduir el protagonista, però li donen el caràcter oriental-femení al tema:

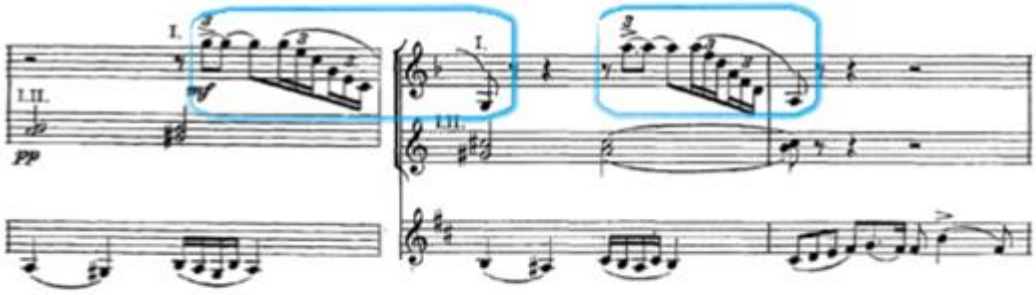
> "In the concerto, the woodwind arabesques do not "seduce" masculine subjectivity, as in McClary's reading of the Fourth Symphony, so much as ornament it, setting off its

10. McClary afegeix: "Compare this theme, for instance with the "Arabian Dance" from *The Nutcracker*, for instance, to see how Tchaikovsky constructs the feminized exotic. And although its "other-worldly" instrumentation masks this somewhat, the "Dance of the Sugar Plum Fairy" shares the slinky chromaticism of the "Habañera" and this second theme." (McClary, 1991:188).

sublime self-absorption with a suitably mysterious background. Given this function, it hardly matters whether the arabesques are more "oriental" or "feminine" in aspect, whether their obscuring wisps of filigree are to be taken as incense or silk." (Knapp, 2003:119-120).

En el tema també apareixen escales cromàtiques, com ja havia passat al tema principal, que sempre recondueixen al motiu principal.

Concert per a violí



Quarta Simfonia

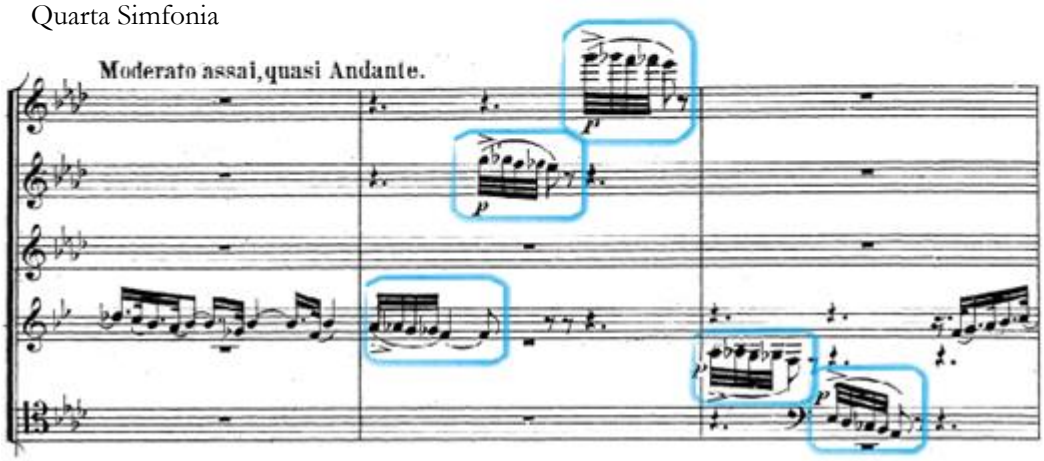
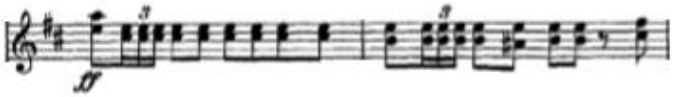



Figura 3: Exemple de motius que representen l'Alteritat (orientalisme) en els cc.81-83 del *Concert per a violí* i en els cc.28-30 de la *Quarta Simfonia*.

Quan el clímax es dilueix, el tema, com ha passat abans, es converteix en un diàleg entre el solista i l'orquestra. Tornem a estar en una transició que ens conduirà a la coda de l'exposició. Aquí el protagonista recupera l'esperit rítmic de la primera transició, mentre l'orquestra segueix reproduint el tema secundari. Això desemboca en una coda molt extensa (c. 108), que modula a Mi M i genera una gran tensió que no s'allibera fins arribar al *tutti* orquestral que torna a introduir el tema principal del moviment, aquest cop en la major.

Així doncs comença el desenvolupament (c. 127), on el tema principal s'ha imposat, combinat amb un motiu rítmic triomfal, semblant al destí de la *Quarta Simfonia* comentat abans, i es tracta del ritme típic de la dansa *polonesa*:

Concert per violí



Quarta Simfonia

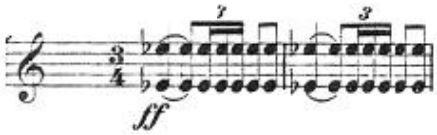


Figura 4: Motiu del "destí" als cc.127-128 del *Concert per a violí* i als cc.1-2 de la *Quarta Simfonia.*

Normalment les *poloneses* són ternàries, però en el concert ens la trobem escrita en 4/4. Amb això Txaikovski està creant una atmosfera surrealista, potser per indicar que ens trobem en el desenvolupament, com passa segons Taruskin també a la *Sexta Simfonia:* "[...] Tchaikovsky's "uncanny" evocation of the polonaise [...] carries "a calculated atmosphere of unreality, which is to say of a reality made strange by powerful emotion." (Knapp, 2003:202).

El triomf del tema principal, entès com a masculí, és relatiu, ja que ha hagut d'entrar al terreny tonal del segon tema. La diferència respecte els altres cops que ha sortit el tema és la *polonesa*, un símbol de l'aristocràcia, entre la qual Txaikovski estava acostumat a moure's. Tot i així, l'orgull aristòcrata es veu minvat, ja que després de la segona repetició del tema arriben els dubtes, amb un canvi de matís sobtat. En aquest passatge modula dos cops (a do# m en el c. 141, i a sol m/M al c. 150) i perd per tant l'estabilitat tonal que no es recupera fins a la segona secció del desenvolupament (c. 162). Es tracta del tema principal, però aquest cop en do major i rítmicament simplificat a semicorxeres. Però aviat tornarà a perdre l'estabilitat i modularà fins a establir-se a Fa M. En aquesta tercera secció (c. 188) torna a introduir el tema principal, amb la invocació aristocràtica, en una altra tonalitat, com havia fet en la primera secció del desenvolupament.

Aquesta estructura ternària es pot entendre com a un diàleg entre Txaikovski, en el paper del solista, i el món aristocràtic, en el paper de l'orquestra. Segons Joseph Kerman hi ha un contraposició binària, en que la primera secció seria el masculí i el segon el femení: "The orchestra plays a martial theme - not a new theme, but a masculinized version of what I referred to as the violin's aria. [...] The violin, after wagging her finger at the orchestra, settles in to a light-hearted, frilly variation of the orchestra's own theme [...]. The violin as minx." (Kerman, 1999:54). Però altres lectures no només han identificat la segona secció com a una versió *queer* del compositor: "[...] given the qualities of musical gesture involved

(especially the ornamental, quasi-balletic, up-bow staccato figures in the opening measures of the variation) [...] then it is here [...] "queered." (Knapp, 2003:220). El diàleg aquí es tracta, més que d'una burla cap a l'aristocràcia com apunta Kerman, de l'acceptació per part de l'aristocràcia de les tendències de Txaikovski:[11]

> "The latter, in openly flaunting its "tendencies," makes an implicit claim of exemption from retributive consequences, which the polonaise seems to acknowledge when it returns, slightly subdued in register and harmonic level but moving more surely. Thus, seemingly, is significant service rewarded by tolerance." (Knapp, 2003:220).

En tot cas, l'element *queer* del desenvolupament no és només temàtic, sinó que és estructural. Txaikovski no desenvolupa els temes en el desenvolupament com se sol fer:

> "Es la sección del desarrollo lo que da al allegro de sonata su carácter especial. En ninguna obra forma hay una parte especial reservada para la extensión y desarrollo del material temático presentado en una sección previa. Ese rasgo de la forma allegro de sonata es lo que tanto ha fascinado a todos los compositores: la oportunidad de trabajar libremente con materiales ya expuestos." (Copland, 1939:141-144).

El que fa aquí el compositor és presentar un anti-desenvolupament, un desafiament a la jerarquia del binomi entre música germànica-altres musiques:

> "[...] something like a development section had to follow where none was warranted, [...] what he provided instead of a Beethovenian development, the "anti-development" [...] this inadequacy would be better understood as an outcome of philosophical difference, manifest in terms more easily understood as nationalist." (Knapp, 2003:229).

---

11. Hi ha una altra lectura possible, en que les tres seccions dels desenvolupament no són un diàleg entre l'aristocràcia i el compositor, sinó que és el propi Txaikovski relacionant-se amb la seva homosexualitat des de dos punts de vista, cap a fora (de cara a la societat) i cap a dins (acceptant-se a ell mateix): "But the framing polonaise sections suggest another reading, in which the violin solo represents the "interior" dimension of an outer pomp. Within this reading, we glimpse in that interior what might well be described as a homosexual closet created and maintained under the cover of imperial majesty, so that the implicit falseness of the polonaise acquires a clear rationale. Moreover, the instructive component offered by the violin solo represents not only a corrective, but also a completion of sorts, a completion that enables the more secure continuation, marks its recognizably homosexual dimension as an enabling force, and moves it closer to the centre of a reconstituted imperiality." (Knapp, 2003:220).

Tot això desembocarà en la cadència (c. 207), que està integrada a la meitat del moviment com la del concert pel mateix instrument de Felix Mendelssohn. Per fi el protagonista pot tornar a intervenir, restablint-se a la dominant, i desenvolupant el seu discurs al voltant d'un gran joc de cromatismes. Aquí el protagonista és totalment lliure, havent superat la intervenció aristocràtica, però sap que l'ordre jeràrquic preestablert ha de tornar a establir-se, així que tota la tensió creada durant aquesta estància a la dominant, femenina, ha de culminar en la superioritat de la tònica, masculina: "Moreover, satisfactory resolution - the ending always generically guaranteed in advance by tonality and sonata procedure - demands the containment of whatever is semiotically or structurally marked as "feminine", whether a second them or simply a non-tonic key area." (McClary, 1991:15).

El tema principal de la reexposició (c. 213) però, no l'introdueix el solista, sinó les flautes, de manera que la culminació del clímax és evitada. Es produeix però un clímax estructural: "En el desarrollo se prepara el clímax estructural, consistente en el "doble regreso" al tema principal y a la tónica, con la que comienza la reexposición." (Sadie;Latham, 2000:886). El protagonista es resigna a tornar a l'ordre establert, i per restablir la jerarquia el tema secundari (c. 253) es presentarà en la tonalitat principal i més curt que en l'exposició, ja que ja ha complert la seva funció de personatge secundari: "[...] without this foil or obstacle, there is no story [...]" (McClary, 1991:21).

> "The imposition of a new tonality brings tension, even if in lyrical guise, and needs to be tamed, resolved, brought back to the original key, representative of the masculine. Thus the element of Otherness is neutralized by the prevailing masculine order. Seen this way, the opposition described above is in no way a contest between equals but a clear hierarchic relationship, with the feminine functioning as the subsidiary. How ironic that the original key of the feminine theme should be called the dominant, for in the end it is the tonic that dominates." (Citron, 1994:21).

El moviment acaba amb una coda (c. 304) que reforça per última la tònica per sentenciar l'ordre establert. El tractament d'aquest ordre però no és el d'una lluita entre els dos temes com deia Aaron Copland: "No podemos mezclar los dos, o más, elementos de la exposición, sin que se cree una sensación de lucha o drama." (Copland, 1939:141-144). Txaikovski no lluita amb el tema secundari:

> "The point of the movement is the elaboration of these melodies, the lack of trenchant discourse, amid laboured drives to cadence and a solo cadenza placed à la Mendelssohn at the end of the development, being masked by the continuous bravura of the solo part." (Wiley, 2001:24).

Aquests cromatismes i les ràpides ornamentacions a la coda del moviment i en tot el concert, descriuen una identitat sexual del propi compositor?

# 5. CONCLUSIONS

Com s'ha demostrat, una lectura feminista, posant com a focus principal la socialització de gènere de la nostra societat, és possible. Per a fer-ho però, s'ha de tenir en compte la premissa principal d'aquests anàlisi, és a dir, la idea de la música com a un fenomen inseparable del seu context. La musicologia feminista analitza la diferència de gènere com a nucli de la persona i la seva obra, cosa que s'ha criticat des d'altres àmbits que també busquen els significats evocats en la música, com és el cas de la semiòtica, en que s'ha advertit que la sexualitat i el gènere són significants, enlloc de significats (o com he citat en l'apartat de l'anàlisi: significat evocat, enlloc d'intrínsec): "For one may justifiably assume the «gendered» meanings reflect some more general form of human existence, that such meanings are themselves signifiers of something else, and not definitive signifieds." (Tarasti, 2002;119).

Així en la musicologia gai i lesbiana trobem definicions de la sexualitat molt generals, que s'utilitzen per vincular amb la música:

> "I propose this definition: it is a way of expressing and/or enacting relationships of intimacy through physical pleasure shared, accepted, or given. [...] For more of us, it might be that the most intense and important way we express or enact identity through the circulation of physical pleasure is in musical activity, and that our «sexual identity» might be «musician» more than it is «lesbian», «gay», or «straight»." (Cusick, 1994;70).

Però aquesta definició es torna tant general que acaba substituint el tot per la part, es redueix tota l'experiència corporal a la sexualitat. Com diu Tarasti, citant a Merleau-Ponty en la *Phenomenology of Perception*:

> "(Sexual life) is what makes a man have a history. If the sexual history of a man provides the key to his life, it is because in his sexuality man projects his way of being to the world, that is to say, concerning time and concerning other men. There are sexual symptoms at the origin of all neuroses, but these symptoms, if one reads them properly, all symbolise an attitude, be it, for example, an attitude of conquest or an attitude of escape… and the question is not so much to know whether or not human life is based on sexuality, but to know what is understood by the term "sexuality". When we generalise the notion of sexuality, and when one thinks of it as a way of being in the physical and interpersonal world, can we say that in the final analysis all existence has existential significance? In the first hypothesis, existence would be an

> abstraction, another name for designating sexual life… but since sexual life is no longer to be circumscribed, since it is no longer a detached function and definable by the causality proper only to an organic apparatus, it no longer makes any sense to say that all existence is to be understood by sexual life; or rather, this proposition becomes tautology. Should it be said, conversely, that the sexual phenomenon is only an expression of our general way of projecting our situation?" (Tarasti, 2002;119).

Així doncs, l'obra del compositor no es pot reduir a la seva sexualitat, però això no vol dir que aquesta no tingui cap paper en altres nivells, ja que forma part de la identitat del compositor. Per exemple, en l'anàlisi realitzat sobre el primer moviment del *Concert per a violí* de Txaikovski, tot i que s'han establert relacions entre la música i la sexualitat del compositor, no s'ha intentat defensar que aquest sigui el significat intrínsec de la música ni tampoc l'únic significat evocat, però sí que s'ha interpretat l'existència d'una relació entre l' orientació sexual del compositor i el concert, ja que la seva homosexualitat situada, entesa en aquell context determinat, ha format part del seu creixement personal (ha estat la raó, entre d'altres, d'algunes amistats i cercles d'amics, per exemple), i tot i que segueixi formant part d'una vivència subjectiva més àmplia, no s'ha d'oblidar que n'és una part important.

En el cas del meu treball, és important entendre que l'objectiu no és analitzar la societat amb el fi d'entendre la música que va produir, sinó al contrari, a través de l'anàlisi de la música en el seu context social de creació i de recepció, poder entendre el significat que aquesta música implícitament podia tenir per la cultura del segle XIX, de la qual som hereus. Per això, un dels objectius del meu treball no ha estat altre que reconstruir la visió sobre els estereotips de gènere del segle XIX a través de les visions de la forma sonata d'aquella època.

Per altra banda, l'apartat sobre el context vital del compositor la considero una part important per desmentir fal·làcies, com els tòpics sobre l'homosexualitat de Txaikovski, tant quan s'ha dramatitzat la situació com quan s'ha "invisibilitzat", o la desastrosa resolució del matrimoni entre Txaikovski i Milyukova, tractat històricament o bé com un malentès, o bé culpabilitzant a Milyukova, enlloc de ser llegit des de la perspectiva de gènere i classe.

En relació a l'anàlisi musical, és evident que resulta difícil demostrar una relació de causa-efecte entre la condició homosexual de Txaikovski i moltes de les característiques estilístiques de l'obra, però sí que es pot considerar una lectura útil per parlar sobre temes relacionats amb els estudis feministes que aporten una visió més àmplia entorn a la

producció musical de Txaikovski. Més enllà de si les lectures són correctes o no, aquesta part de la musicologia feminista (és a dir, la part que es relaciona amb la semiòtica, sobretot quan es parla de música instrumental) ha servit com a termòmetre per evidenciar en quin punt es troba la societat en relació amb el feminisme i les lluites LGTBIQ+: per exemple, en els seus inicis la publicació del llibre *Feminine Endings* de Susan McClary va rebre un gran nombre de crítiques negatives des de la comunitat musicològica (ja s'han explicat les raons en l'apartat sobre musicologia feminista), cosa que demostrava el tabú que suposava la sexualitat dels músics quan sortia de l'esfera de la seva vida privada. La pregunta per tant, no és si aquestes lectures són certes o no, sinó per què hi ha gent interessada en elles i per què hauria de molestar algú el què diuen?

# 6. BIBLIOGRAFIA

## LLIBRES I ARTICLES


Brown, David (2007). *Tchaikovsky: The Man and his Music.* New York: Pegasus Books.

Brown, Malcolm Hamrick (2002). "Tchaikovsky and His Music in Anglo-American Criticism". A: Fuller, Sophie; Whitesell, Lloyd [eds.]. *Queer Episodes in Music and Modern Identity.* Illinois: University of Illinois Press.

Citron, Marcia J. (1994). "Feminist Approaches to Musicology". A: Cook, Susan C.; Tsou, Judy S. [eds.]. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music.* Illinois: University of Illinois Press.

Citron, Marcia J. (2000). *Gender & the Musical Canon.* Illinois: University of Illinois Press.

Copland, Aaron (1939). *What to Listen for in Music.* New York: McGraw Hill Book Co.

Cusick, Suzanne G. (1994). "On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight". A: Brett, Philip; Wood, Elizabeth; Thomas, Gary C. [eds.]. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology.* New York: Routledge.

Evans, A. (1978). *Witchcraft and the Gay counterculture: a radical view of Western civilization and some of the people it has tried to destroy.* Boston: Fag Rag Books.

Fisher, Burton D. (2002). *Eugene Oneguin: The Opera Journeys Mini Guide Series.* Florida: Opera Journeys.

Garden, Edward (2000). *Tchaikovsky.* New York: Oxford University Press.

Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* Connecticut: Yale University Press.

Green, Lucy (1997). *Música, género y educación.* Madrid: Ediciones Morata.

Greenberg, Robert. *Music History Monday: Tchaikovsky's Violin Concerto in D Major* [en línea]. 4 decembre 2017 [Consulta: març 2019]. Disponible a: https://robertgreenbergmusic.com/music-history-monday-tchaikovskys-violin-concerto-in-d-major/

Kerman, Joseph (1999). *Concerto Conversations.* Massachusetts: Harvard University Press.

López, Pilar Ramos (2003). *Feminismo y música: Introducción cítica.* Madrid: Narcea, S.A. de ediciones.

Knapp, Raymond (2003). "Passing - and Failing - in Late-NineteenthCentury Russia; or Why We Should Care about the Cuts in Tchaikovsky's Violin Concerto". 19th-Century Music. University of California Press, Vol.26, Nº3 (Spring 2003), pp.195-234.

Lew, Douglas (2010). *Great Composers in Watercolor: Watercolor Portraits and Biographies of the Great Composers.* Bloomington: Trafford Publishing.

Maus, Fred E. (2012). "Music, Gender, and Sexuality". A: Clayton, Martin; Herbert, Trevor; Middleton, Richard [eds.]. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction.* New York: Routledge.

McClary, Susan (1991). *Feminine endings: Music, Gender, and Sexuality.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Orlova, Alexandra (1990). *Chaikovski: Un autorretrato.* Madrid: Alianza Música.

Popovic, Marina (2012). ¨P.I Tchaikovsky concerto for violin and orchestra op.35¨, Tesis (Master of music). University of Agder.

Poznansky, Alexander (1991). *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man.* New York: Schimer Books.

Poznansky, Alexander (1999). *Tchaikovsky Through Other's Eyes.* Bloomington: Indiana University Press.

Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual.* Madrid: Editorial Opera Prima.

Sadie, Stanley; Latham, Alison [ed.] (2000). *Diccionario Akal / Grove de la Música.* Madrid: Akal.

Steinberg, M. (1998). *The Concerto: A Listener's Guide.* Nova York: Oxford University Press.

Tarasti, Eero (2002). *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics.* New York: Mouton de Gruyter.

Taruskin, Richard (2009). *On Russian Music.* Berkeley: University of California Press.

Thompson, Oscar (1956). *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. Nova York: Dodd, Mead & Co.

## DOCUMENTS EN LÍNIA

Duckles, Vincent i alters. "Musicology" *Oxford Music Online, Grove Music Online* [en línia]. 20 January 2001, revisió: 31 January 2014 [Consulta: abril 2019]. Disponible a: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46710

Fonseca, Susan Campos. "¿Una Musicología Trans-Feminista?" *Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes* [en línia]. 31 maig 2013 [Consulta: maig del 2019]. Disponible a: http://observatorio-musica.blogspot.com/2013/05/una-musicologia-trans-feminista.html

Roland, John Wiley. "Tchaikovsky, Pyotr Il'yich" *Oxford Music Online, Grove Music Online* [en línia]. 1 gener 2001 [Consulta: abril del 2019]. Disponible a: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51766

Wilbourne, Emily. "Gender and Sexuality in Music" *Oxford Bibliographies* [en línia]. 27 abril 2017 [Consulta: maig del 2019]. Disponible a: http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0198.xml