

IES Castell del Quer  
20 de Gener del 2010

A detailed oil painting of a man with dark, curly hair and a full, dark beard. He has light-colored eyes and is looking slightly to the right. He is wearing a dark green or black coat with a vibrant red scarf draped over his shoulders. The background is a light, textured blue. The painting style is expressive, with visible brushstrokes. In the bottom left corner, there is a signature and the year '1881'.

# QUATRE NOTES SOBRE MUSSORGSKI

Anàlisi dels *Quadres d'una Exposició*



# ÍNDEX

AGRAÏMENTS .....	3
INTRODUCCIÓ AL TREBALL .....	4
L'ELECCIÓ DEL TREBALL .....	4
ELS OBJECTIUS .....	5
LES HIPÒTESI .....	5
JUSTIFICACIÓ DE LA METODOLOGIA.....	6
1 RÚSSIA AL SEGLE XIX.....	7
1.1 CONTEXT HISTÒRIC.....	7
INESTABILITAT POLÍTICA I EXPANSIONISME IMPERIALISTA.....	7
RETARD ECONÒMIC.....	9
1.2 CONTEXT ARTÍSTIC .....	11
ESLAVÒFILS I OCCIDENTALITES.....	11
INQUIETUD MORAL .....	11
INDIVIDUALISME I POPULISME.....	11
LITERATURA .....	12
PINTURA.....	13
MÚSICA .....	14
2 MODEST MUSSOROSKI.....	18
3 ANÀLISI MUSICAL.....	22
3.1 INTRODUCCIÓ A L'OBRA .....	22
3.2 ORDENACIÓ DE LES PECES.....	27
3.3 ANÀLISI DE LES PECES.....	30
ELS <i>PROMENADE</i> .....	30
I. GNOMUS .....	32
II. IL VECCHIO CASTELLO.....	38
III. TUILERIES .....	43

*Quatre notes sobre Mussorgski*

IV. BYDLO .....	48
V. BALET NEVYLUPIVSHIKHSYA PTENTSOV.....	53
VI. “SAMUEL” GOLDENBERG UND “SCHMUÏLE” .....	58
VII. LIMOGES. LE MARCHÉ .....	64
VIII. CATACOMBAE .....	69
IX IZBUSHKA NA KUR’IKH NOZKAKH.....	74
X. BOGATYRSKIE VOROTA.....	80
4 CONCLUSIONS .....	86
BIBLIOGRAFIA .....	91

*Modest Mussorgski, Ilya Repin (1881).*

# AGRAÏMENTS

Voldria donar el meu agraïment a tota la meva família per el suport rebut des de ja fa uns quants anys per tal de fer possible els estudis musicals que he cursat i estic cursant. I més especialment ara, acabada l'elaboració d'aquest treball: Als meus pares Josep i M<sup>a</sup> Dolors, als meus germans Pere, Maria i Núria, i també als meus tiets Salvador i Montse, Joan, i Teresa, i als avis, especialment l'avi Ramon.

També voldria agrair l'atenció i els serveix prestats per la Biblioteca de Catalunya, Martí Font i la Biblioteca de l'ESMUC.

En últim lloc voldria agrair la dedicació prestada per la professora qui m'orientà a l'inici del treball i pel professor que posteriorment n'ha fet el seguiment.



# INTRODUCCIÓ AL TREBALL

Aquest treball s'ha realitzat en motiu de l'assignatura obligatòria del segon curs de batxillerat que determina l'elaboració d'un projecte de recerca per part dels estudiants amb l'objectiu de desenvolupar i consolidar la competència en els procediments relacionats amb la recerca, la gestió i el tractament de la informació obtinguda, completant el projecte amb l'exposició final dels resultats.

## L'ELECCIÓ DEL TREBALL

El tema del treball és l'anàlisi musical de la suite per a piano *Quadres d'una exposició*, de Modest Mussorgski. Aquest tema s'ha escollit per diversos motius, els més importants dels quals són l'interès de què dispo en adquirir coneixements en l'àrea de la música i la proximitat disciplinària amb el batxillerat humanístic que estic cursant. En segon lloc, la tria de l'anàlisi d'una peça musical es va veure molt afavorida ja des de bon principi per el gran ventall de possibilitats que proporciona, facilitant el tractament dels aspectes més variats sense sortir en cap moment de la delimitació necessària establerta prèviament. En tercer lloc, l'obra fou seleccionada amb cura per tal que permetés l'elaboració d'un treball que tingués almenys l'extensió mínima que es requereix, tenint alhora característiques extramusicals que facilitessin l'elaboració, comprensió i exposició del treball.

Per respondre a aquestes necessitats es va decidir seleccionar una peça musical descriptiva que possibilités la interrelació entre la música i els elements programàtics en els quals estigués basada, a la vegada que permetés relacionar-la amb elements visuals.

Els *Quadres d'una exposició* compliren totes aquestes expectatives, donant, a més, la possibilitat de treballar amb profunditat un tema amb escasses referències en llengua catalana.

## **ELS OBJECTIUS**

Els objectius que es proposaren per articular el treball són els següents:

- 1. Esbrinar quins recursos musicals utilitza Mussorgski per descriure les il·lustracions dels quadres en els quals la música es basa i relacionar-los amb els diferents tipus de música programàtica.
- 2. Observar com Mussorgski organitza les diferents peces de la suite i aclarir l'estructura formal de les deu obres que la conformen.
- 3. Descobrir les influències de caràcter musical que hagi pogut rebre Mussorgski i veure també la repercussió que han tingut els aspectes innovadors de l'obra.
- 4. Comprovar si la versió pianística de la peça és viable per tal de respondre els dubtes que s'han plantejat anteriorment sobre aquesta qüestió.

## **LES HIPÒTESI**

En aquest sentit, les hipòtesis que s'elaboraren intentant respondre els objectius, amb la finalitat d'utilitzar-les com guia i orientació en la recerca i de comprovar l'encert obtingut una vegada es disposés dels resultats finals, foren les següents:

- 1. Probablement Mussorgski farà ús dels elements més variats per descriure els seus quadres en música, amb total llibertat creadora.
- 2. Segurament Mussorgski no compleix les estrictes regles formals de la música clàssica. Les peces tindran estructures que estaran més al servei del contingut que no pas al servei de la forma per si mateixa.
- 3. És possible que l'obra de Mussorgski sigui una síntesi d'influències de variada procedència i el seu estil propi, ja que fou autodidacta. Podria ser que hagués repercutit en els compositors moderns.

- 4. Probablement és viable però deu tenir alguns aspectes que en dificulten l'execució o que fan pensar que és una obra més pensada per a ser tocada en orquestra que en piano.

## JUSTIFICACIÓ DE LA METODOLOGIA

L'elaboració del treball es basa en l'anàlisi musical, que es complementa amb la recerca bibliogràfica. L'anàlisi del *Promenade* es farà conjunta i en termes generals ja que l'anàlisi en particular s'ha considerat secundari, innecessari per respondre els objectius i fora de les possibilitats d'aquest treball degut a la seva limitació temporal.

El mètode d'anàlisi utilitzat havia de permetre respondre als objectius fixats, de manera que s'escollí el més adient per a cada cas, obtenint una síntesi que s'autocompletava. S'ha utilitzat la metodologia descriptiva d'identificació per determinar la forma, la metodologia descriptiva de categorització per analitzar els diferents aspectes musicals i la metodologia de l'anàlisi psicològic per tal de relacionar els elements musicals amb d'altres d'extramusicals, ja fossin els visuals o els programàtics. Aquesta síntesi obtinguda va permetre obtenir un anàlisi complet sense interferències entre les diferents metodologies.

En els musicogrames, l'anàlisi formal de cada peça es presenta en colors, segons la naturalesa del material musical. L'associació dels colors i els diferents fragments de les peces es basa en l'anàlisi temàtic. En absència d'elements temàtics recognoscibles es basa en la característica predominant del fragment (textura, harmonia...). L'associació dels colors amb els fragments musicals és aleatòria, però els colors semblants indiquen sempre material musical similar o pertanyent al mateix període. El color porpra<sup>1</sup> té la funció especial d'indicar el caràcter transitori dels compassos als quals es refereix.

---

<sup>1</sup> Exactament és el color RGB 112, 48, 160.



# 1 RÚSSIA AL SEGLE XIX

## 1.1 CONTEXT HISTÒRIC

La història de Rússia al segle XIX va estar marcada en l'àmbit polític pels tsars que van governar el país i en l'àmbit econòmic i social per l'abolició de la servitud i la industrialització tardana.

### **INESTABILITAT POLÍTICA I EXPANSIONISME IMPERIALISTA**

El tsar Alexandre I (1801-1825) inicià el seu regnat amb reformes liberalitzadores referents a l'administració i a les lleis, entre les quals hi havia la creació d'un consell d'Estat i d'un Parlament (anomenat Duma). Però després de les guerres napoleòniques es va inclinar per una política ultraconservadora, mantenint com a únic avenç liberal l'autonomia del regne de Polònia i la seva Carta Constitucional, tot i que la Dieta polonesa (Parlament) es va reunir molt poques vegades.

L'etapa de major expansió imperialista va començar amb Nicolau I (1825-1855), alhora que també començava una època de major repressió interior. La seva presa de poder va coincidir amb la revolució liberal desembrista que el 1825 va esclatar a Sant Petersburg, de característiques similars a les que van sacsejar Europa en els anys vint.

Nicolau I exercí una gran influència en tot Europa, subornant i atemorint molts prínceps alemanys, introduint agents secrets o intervenint directament amb el seu exèrcit, tal com va succeir amb els nacionalistes hongaresos revoltats contra l'emperador austríac.

La seva política interior es va basar en impedir la difusió de les idees de la revolució francesa. Per a això va restablir la policia secreta, va reprimir tota llibertat d'expressió i va crear camps de deportació a Sibèria.

El govern de Nicolau I va fracassar completament en la seva política econòmica, ja que es va endeutar progressivament i va haver de fer front a les revoltes camperoles que esclataven espontàniament quasi cada any a causa de la misèria i la fam.

El problema polític més delicat que va afrontar va ser el dels nacionalistes polonesos. Nicolau I no va convocar en tot el seu regnat a la Dieta polonesa, augmentant així el descontentament que va desembocar en la revolució de 1830. Aquesta rebel·lió va ser organitzada per l'aristocràcia i la petita noblesa camperola i va aconseguir expulsar els russos de Varsòvia, proclamant la independència. Tanmateix, a l'any següent la rebel·lió va ser aixafada per l'exèrcit tsarista, que va desencadenar una repressió duríssima amb centenars d'afusellats i milers d'exiliats, anul·lant, a més, la Constitució i la Dieta.

L'última aventura de Nicolau I va ser la guerra de Crimea. Rússia va exigir el dret rus a la tutela de les comunitats ortodoxes dels Balcans. En obtenir una resposta no satisfactòria de l'Imperi Otomà, va ordenar a l'exèrcit que ocupés els principats turcs del Danubi, esperant que Anglaterra, la qual hi tenia interessos, no intervingués. La guerra va posar de manifest les greus deficiències de l'organització social i militar de Rússia, i si la ciutat de Sebastòpol va aconseguir resistir un any, va ser més degut a la ineptitud dels militars anglesos i francesos que van desembarcar a la península que a l'eficàcia de l'exèrcit rus. La derrota russa va portar com a conseqüència la pèrdua d'influència als Balcans i la transformació de Rússia en una potència europea de segon ordre.

Alexandre II (1855-1881) també inicià el seu regnat amb una política liberalitzadora. Va disminuir la censura de llibres i a les universitats i va concedir una amnistia al moment de la seva coronació. Una de les seves reformes més importants, amb enormes repercussions, va ser l'emancipació dels serfs el 1861.

En aquesta reforma, a més d'aconseguir la llibertat, els serfs van rebre terres, quedant en el seu poder gairebé la meitat de la terra conreada, però en haver de pagar més impostos, no solament no van millorar les seves condicions de vida, sinó que en molts casos van empitjorar. Tanmateix, la repercussió més notable d'aquest fet va ser la incidència positiva en el comerç i la indústria, ja que va facilitar la difusió de la moneda a tots els territoris i va permetre acumular capitals.



1. Emancipació dels serfs. Plaça roja (Moscou).

Alexandre II també va reformar l'administració de la justícia i va potenciar el desenvolupament de les assemblees pageses. A Polònia es va permetre als nobles la possibilitat d'associar-se i se'ls va permetre una major llibertat d'expressió, però l'alçament polonès de 1863 va posar fi a aquestes mínimes llibertats.

## **RETARD ECONÒMIC**

L'activitat industrial de Rússia respecte a altres països europeus va anar perdent importància al llarg del segle XIX. El segle XVIII havia estat el primer país productor d'acer, i cap a la meitat del XIX es trobava al cinquè lloc, amb tendència a retrocedir. L'economia russa estava molt endarrerida, essent molt més freqüent el pagament en espècie i el bescanvi que l'ús dels diners.

Les primeres indústries russes van ser un complement de l'economia camperola, i únicament es va emprendre una industrialització accelerada a partir de 1880, gràcies a la intervenció del govern i a la inversió de capital estranger, sobretot francès.

Les grans distàncies que separaven els centres miners de les principals ciutats van obligar al govern a la construcció de ferrocarrils per tal de possibilitar la industrialització, i va ser la mateixa construcció de ferrocarrils el fet que va desencadenar-la. Les zones industrials més importants van sorgir a l'oest del país (Ucraïna i Urals) i al voltant de les grans metròpolis (Sant Petersburg i Moscou). Estaven dedicades majoritàriament als sectors tèxtil i siderúrgic.



Per altra banda, l'agricultura russa era limitada en la seva producció i comercialització, a causa de les difícils condicions climàtiques i la manca de comunicacions. La fèrtil franja del sud permetia aconseguir abundants collites en els anys de bonança, malgrat que les collites eren sempre irregulars a tot el país. A més d'estar limitada, l'agricultura estava molt retardada a causa de les pràctiques arcaiques en els conreus, que deixaven grans extensions en guaret. Un altre entrebanc foren les imposicions senyorial, que condemnaven els serfs a una pobresa endèmica, sent-los impossible l'acumulació de capitals necessaris per introduir millores tècniques.

El treball de les terres i el pasturatge del bestiar es feien en comú, tan abans com després de l'alliberament dels serfs, ja fos a les terres d'un mateix senyor o a través d'una de les assemblees comunitàries organitzades després de l'alliberament, anomenades mir, que tenien la propietat col·lectiva de la terra.

## 1.2 CONTEXT ARTÍSTIC

La producció artística a Rússia durant el segle XIX fou d'una gran diversitat, abundància i riquesa gràcies a la implicació dels artistes i literats en les problemàtiques contemporànies i a la resposta positiva de la societat cap a aquesta implicació. Abans de fixar-nos més detalladament en cada vessant artística, és important destacar que hi havia diverses qüestions entorn a l'art que eren font de controvèrsia.

### **ESLAVÒFILS I OCCIDENTALITES**

En primer lloc, hi havia l'etern conflicte entre els eslavòfils i els occidentalistes. Els primers defensaven el geni pròpiament rus, amb les seves particularitats, i en conseqüència volien promocionar la cultura autòctona. Desconfiaven de les importacions occidentals perquè no s'emmotllaven a les qualitats de "l'ànima eslava" i jutjaven que el patrimoni nacional, en tots els camps, era suficientment ric i variat per poder prescindir de les importacions culturals. Els occidentalistes, en canvi, apel·laven al desig de civilització universal, a les tradicions (sobretot de Pere el Gran) i a la "finestra" oberta cap a Europa. Consideraven Rússia com un país més de l'Europa Occidental.

### **INQUIETUD MORAL**

En segon lloc, les problemàtiques morals també eren una font constant de conflictes, tan socials com polítics: arribada de les idees de la Revolució Francesa, la revolta dels Desembristes... A mesura que avançava el segle es va anar imposant un esperit liberal cada vegada més intens que va desembocar el 19 de febrer de 1861 amb l'abolició de la servitud. Aquest fet va provocar que molts petits propietaris s'arruïnessin i que l'escena política es polaritzés.

### **INDIVIDUALISME I POPULISME**

Finalment, una tercera qüestió preocupava als russos del moment: la utilitat pràctica de la seva pròpia existència. Per una banda, hi havia intel·lectuals que creien que l'home és un animal sociable i no tan sols ha de tractar de viure en societat, sinó que ha de fer de la societat

l'objecte constant de les seves preocupacions. En canvi, segons d'altres pensadors, perfeccionar-se com a individus per a la major glòria de la humanitat era l'objectiu principal, tal com postula Chernishevski en al seva novel·la filantròpica: *Què Fer?...<sup>2</sup>* En resum, "idealistes individualistes" i "materialistes populistes" s'oposen, de manera que aquest conflicte es reflecteix en la literatura, les arts plàstiques i la música.

## LITERATURA

El segle XIX és conegut com el "Segle d'Or" de la literatura russa. La implicació de la societat russa en els esdeveniments polítics, socials i també en les guerres (napoleòniques, de Crimea i contra l'Imperi Otomà) desembocà en una vida literària plena de vitalitat, tal com demostren les nombroses publicacions polítiques i literàries.

El corrent literari dominant a principi de segle fou el Romanticisme, que poc després deixaria pas al Realisme. El Romanticisme rus es desenvolupà de dues maneres diferents. La primera és l'anomenat romanticisme progressiu, representat per escriptors com Kondrati Ryleiev i Wilhelm Küchelbecker. Els temes principals són els esdeveniments claus de la història russa, centrats en la llibertat, el patriotisme i motius folklòrics russos. La segona és el romanticisme tradicional, i es troba representat per les obres de Vasili Zhukovsky.

En la poesia sobresurt Alexander Pushkin, qui renovà la llengua literària russa trencant amb la tradició del segle XVIII. La seva obra poètica és abundant i variada: poemes lírics i èpics, obres dramàtiques en vers (entre les quals trobem *Boris Godunov*)... És la figura central de la poesia russa del segle XIX. Altres poetes notables són Nikolái Nekrásov i Fiódor Tiúchev.

El Realisme rus va sorgir com a crítica del malestar social i com resposta al Romanticisme. Fou impulsat per Gógol ja durant la primera meitat de segle i es consolidà a la segona meitat amb les novel·les de Tolstoi, Dostoievski, Leskov, Turgenev i Anton Chejov. El Realisme rus utilitzà bàsicament la prosa com a vehicle i utilitzà temes com ara la relació individu-societat, la vida quotidiana i la representació detallada de la realitat, sovint plena d'injustícies. El dramaturg més notable és Alexandr Ostrovski.

---

<sup>2</sup> Chernishevski, Nikolai (1828-1889): Filòsof i crític rus.



## PINTURA

La importància de les arts plàstiques a la Rússia del segle XIX va ser menor en comparació amb la música i la literatura. No obstant això, les inquietuds i canvis polítics que van tenir lloc en aquells anys també deixaren una empremta important.

Al començament de segle a Rússia dominava l'academisme que s'emmirallava en l'Europa Occidental, però aviat es va veure contestat per nombrosos artistes. Entre el 1820 i el 1850, gràcies a Alexei Venetsianov, un dels primers cultivadors del gènere costumista realista, es desenvolupà un moviment pictòric independent format fora de l'Acadèmia de Belles Arts, la qual havia dominat fins llavors el petit món de la pintura russa. Vasili Perov, deixeble de l'Escola de Pintura i Escultura de Moscou, també va promoure la pintura costumista amb contingut crític i social. Al llarg de la dècada de 1860 va pintar nombrosos quadres que denunciaven la crueltat i indiferència egoista dels rics i l'Església davant dels pobres.

Malgrat aquestes primeres iniciatives, el punt d'inflexió per la renovació de l'art rus en el seu camí cap al realisme es situa en la rebel·lió protagonitzada pels pintors que van abandonar públicament l'Acadèmia de Sant Petersburg en la qual estudiaven quan aquesta va negar-los la lliure elecció de temes per a un concurs.

Aquesta renúncia va propiciar la creació d'una associació a la qual va seguir, al cap de poc la fundació de la Societat d'Exposicions Artístiques Ambulants (1870). Aquesta Societat d'Exposicions escampà els principis de l'art nacionalista i realista. Les seves obres van recórrer moltes ciutats russes, i d'aquesta manera no solament es va difondre la nova forma de concebre l'art com a reflex de la societat, sinó que també es facilità enormement el seu contacte i comunicació, cosa que no havia succeït anteriorment.

Un dels capitosts de la rebel·lió contra l'Acadèmia, Ivan Kramskoi, és considerat com l'ideòleg de l'art realista rus. La seva pintura es va centrar majoritàriament en el retrat, sobretot d'intel·lectuals, escriptors i altres artistes.

Repin, l'insuperable mestre del realisme rus, va mostrar en els seus quadres la força del poble rus i els daltabaixos que patia, com ara els moviments revolucionaris. En els seus quadres històrics, Repin va mostrar des d'escenes tràgiques (*Iván el Terrible i el seu fill*) fins a la

glorificació de l'amor a la llibertat (*Els cosacs zapòrags escrivint una carta al soldà turc*). Destaquen també els seus retrats per la seva profunda caracterització psicològica, entre els quals trobem el de Mussorgski.

## MÚSICA

La situació musical de l'època no era gaire bona si jutgem pels testimonis que ens han deixat referències. Anton Rubinstein<sup>3</sup> explica:

“L'òpera russa tenia llavors, i va tenir encara durant molt temps, mala imatge. Jo vaig escriure les meves òperes en italià i en alemany precisament perquè el públic era refractari a l'òpera russa i perquè l'elit de la societat no tenia cap cultura musical. Hi havia molts aficionats a la crítica que no sabien pràcticament res sobre música. No es demanava a les arts, i particularment a la música, res més que coses capaces d'adular el gust per la trivialitat. Les melodies de les obres que estaven de moda, de Piccini, Rossini i Bellini, passaven per models incomparables de gràcia, de bellesa i de profunditat, ja que s'era incapaç de comprendre altres belleses que les melodies simples i fàcils d'aquestes obres. No es volia reconèixer una missió seriosa a la música”.<sup>4</sup>

Cal recordar que també que en aquells moments no hi havia conservatoris a Rússia, en primer lloc per falta d'alumnes i en segon lloc perquè l'ambient de la cort, i en general l'actitud de la classe dirigent que retenia la cultura (nobles, oficials de l'exèrcit, governadors...) era reticent a la dedicació pedagògica, que era vista com inferior. Aquest fet obligava a contractar un professor particular o bé anar a estudiar a Europa a aquells que volien adquirir uns coneixements musicals sòlids.

Després del regnat del tsar Pere el Gran (1672-1725) tota la música de caràcter oficial estigué confiada a estrangers, sobretot italians i alemanys, algunes vegades francesos. Aquesta

---

<sup>3</sup> Rubinstein, Anton (1829-1894): Director d'orquestra, pianista i compositor rus.

<sup>4</sup> [www.sanpetersburgo.com/compositores.htm](http://www.sanpetersburgo.com/compositores.htm)

xenofília no concernia només a la música, sinó que també, com ja s'ha mencionat, a les altres arts i el conjunt de la vida cultural del país.

Pel que fa a l'art popular, o d'inspiració popular, no era valorat. Molts senyors disposaven de cors formats per serfs, que realitzaven actuacions considerables, però aquests cors agradaven el mateix que agradava la música zíngara, com una diversió de poca categoria que no s'havia de prendre seriosament.

Tanmateix, les guerres de Napoleó van provocar el despertar del patriotisme, obligant els russos a mirar el seu patrimoni, i conduint, fins i tot, els propis estrangers a utilitzar temes folklòrics russos en les seves composicions. Tot i això, segons l'expressió d'un crític de l'època, i malgrat els seus esforços, els resultats eren poc satisfactoris, ja que només obtenien “melodies russes sucades en salsa italiana”.<sup>5</sup>

No va ser fins l'any 1862 que va ser fundat el primer conservatori rus, concretament a Sant Petersburg. Des del principi, l'ensenyament que es practicava en aquest conservatori va provocar una autèntica ira per part dels músics de tendència nacionalista, a causa del l'enfocament completament occidentalista. Les crítiques ens poden semblar justificades, però era realment difícil trobar manuals que no fossin basats en la música occidental. Tot i això, hom apunta que l'ensenyament, per si mateix, podia tenir més en compte l'existència d'una escola russa, encara que incipient.

Els primers autors que es decantaren cap al nacionalisme foren Volkov, Fomin i Titov, a finals del segle XVIII, d'una manera bastant discreta. Els seguí l'operista Wertowski (1799-1862) amb cert èxit. Tanmateix, no és fins al canvi de segle quan trobem Glinka, (1804-1857), qui és considerat el pare de la música nacionalista russa. En efecte, Glinka fou el primer en recórrer a temes populars amb la ferma convicció que la creació d'una música pròpiament russa era possible. Degut a l'avanç de les seves idees i la precocitat del projecte nacionalista va trobar pocs partidaris, un dels quals fou Dargomijski. Aquest últim va decidir també seguir el camí nacionalista, i fent de pont des de Glinka, i sense haver-lo desitjat expressament, es va convertir en el pol d'atracció i el guia artístic d'una nova generació de músics: el Grup dels Cinc.

---

<sup>5</sup>Ibid.



2. Alexandr Dargomijski



3. Vladimir Stasov

El Grup dels Cinc, o *Petit Grup Poderós*, tal com els anomenà Stasov<sup>6</sup>, fou un grup heterogeni d'autodidactes compost per Balakirev, Cèsar Cui, Borodin, Mussorgski i Rimski-Korsakov. Va representar el primer intent estructurat amb l'objectiu de crear música específicament russa, amb Stasov com a conseller artístic i Dargomijski com a referent de prestigi. Només Balakirev i Rimski-Korsakov es dedicaren a la música professionalment, Borodin fou també químic, Cui enginyer militar i Mussorgski, funcionari.

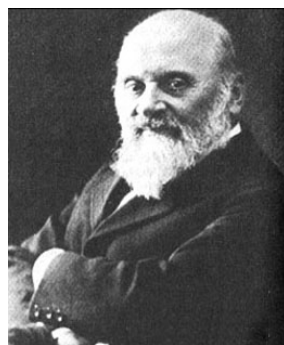
Fou un grup dinàmic, i va ser conduït per Balakirev en la vessant musical pràctica i pedagògica. Van complir els seus ideals d'escriure música d'inspiració russa i, oposant-se al conservatori de St. Petersburg, crearen amb el temps una nova escola: Stravinski, Scriabin, Arenski Rachmaninov... són alguns dels compositors que heretaren el seu llegat.

---

<sup>6</sup> Stasov, Vladimir ( 1824-1906):Crític d'art molt actiu a Rússia durant la segona meitat del s. XIX.



5. Míjail Glinka, Cèsar Cui,  
Nikólai Rimski-Korsakov,  
Modest Mussorgski i Aleksandr Borodin.



4. Mili Balakirev

El Grup va començar a disgregar-se durant la dècada de 1870, degut a Balakirev, qui va retirar-se temporalment de l'activitat musical i degut al distanciament progressius dels seus tots membres, causat sobretot per raons personals.

## 2 MODEST MUSSORGGSKI

Modest Petrovitx Mussorgski va néixer a Karevo el 21 de març de l'any 1839 al si d'una família pertanyent a la baixa noblesa russa. El seu pare era un aristòcrata rural amb aficions musicals i la seva mare una discreta pianista. Des de ben petit va estar dotat per la música i molt aviat va rebre classes de piano de la seva mare. La seva infantesa va estar marcada per el contacte directe amb la pagesia que vivia a la regió i es va veure influïda pels cants populars, especialment els que l'hi cantava la seva dida.



6. Retrat Modest Mussorgski 1970.

Al 1849, a causa del seu talent musical, els seus pares van decidir enviar-lo a San Petersburg per tal que seguís els seus estudis amb el professor Anton Heike, mestre de formació alemanya. Tanmateix, al cap tres anys, amb la intenció que pogués forjar-se un futur estable, va entrar com a cadet a l'Escola d'Oficials de la Guardia.

Tal com era habitual a l'època Mussorgski va aprendre el francès i l'alemany i va estudiar història, filosofia alemanya, llatí i religions. Gràcies a aquest bagatge cultural i les seves aptituds com a pianista, cantant i recitador, va participar exitosament en la vida mundana i cultural dels salons de Sant Petersburg.

Al llarg d'aquests cursos de formació militar va conèixer i establir lligams d'amistat amb diferents músics, mencionats ja anteriorment, entre els quals hi havia Dargomijski i Borodin, als quals conegué primerament; Cui, i Stasov; als quals va conèixer mes tard; i finalment, Balakirev, a qui Mussorgski admirà profundament.

Balakirev, músic professional, en poc temps es va convertir de manera informal en el seu professor i d'aquesta manera Mussorgski va rebre una formació força extensa sobre formes i estils, bàsicament de la música alemanya, que altrament no haurien estat al seu abast. Malgrat tot, sempre va tenir dificultats tècniques en la composició de les seves obres, que foren suplides en bona part per els altres membres del Grup. Aquests coneixements van influir notablement en el seu desenvolupament artístic, tot i que anys més tard van ser substituïts per el seu original estil propi.

Al 1857 Mussorgski es graduà com a oficial però al cap de poc va caure en una crisi personal perquè la continuació de la carrera militar l'obligava a deixar la família, els amics i la música. La crisi es manifestà en forma de depressions i alteracions nervioses amb signes d'epilèpsia i deixà entreveure per primera vegada la fràgil salut nerviosa que fustigà durant tota la vida al músic. Tot i això, l'any 1859 es va refer de la crisi i va decidir deixar definitivament l'exèrcit per dedicar-se completament a la música. Per aquesta raó es traslladà un temps a la tranquil·la casa de camp dels Chilovski, prop de Moscou.



7. Mussorgski amb l'uniforme de Cadet

L'any 1860 s'estrenà la seva primera obra en públic, *Scherzo orquestral*, dirigida per Anton Rubinstein. A partir d'aquest moment escriurà ocasionalment algunes obres de càmera, obres simfòniques, peces per a piano i també interessants cançons d'inspiració popular.

Durant aquests anys Mussorgski conegué a Nadieschda Petrovna, amb qui va mantenir una relació amitosa-amorosa de certa consistència. També va mantenir els contactes amb els seus amics de Sant Petersburg i es va formar el conegut Grup dels Cinc, sota la tutela de Stasov, tal com ja s'ha mencionat.



Malgrat tot, Mussorgski tenia problemes econòmics i tornà a recaure en una crisi anímica que l'obligà a retirar-se una temporada a Volok. Un cop tornà a Sant Petersburg s'instal·là en una comuna d'artistes on s'hi produïren interessants tertúlies intel·lectuals a les que assistien Turgeniev, Kostomorov i altres intel·lectuals contemporanis. Treballà un temps fent traduccions per guanyar diners, fins que va decidir entrar a treballar a l'administració, on va treballar quinze anys.

Malgrat tot, l'equilibri emocional de Mussorgski es tornà a trencar al 1865 amb la mort de la seva mare i la pèrdua definitiva del patrimoni familiar a causa de l'alliberament dels serfs, fet que l'obligà a retirar-se llargues temporades a Minkino fins el 1868. Allí conegué a Ludmila Chestakova, germana de Glinka, amb la qual va establir una relació especial, d'admiració maternofilial.

Un cop recuperat tornà a Sant Petersburg i gaudí d'un període veritablement fèrtil i d'activitat creativa abundant. Treballà constantment en diferents obres, moltes de les quals quedaren incompletes. Les primeres composicions d'aquest període són *El Matrimoni* i la seva obra mestra, *Boris Godunov*. De *Boris Godunov* aconseguí que al febrer de l'any 1874 se n'estrenés una versió, amb molt èxit popular, de caire polític i social. En canvi, per la part musical, rebé crítiques tan d'escriptors (per l'adaptació de la novel·la homònima de Pushkin) com de músics, entre ells el seu camarada César Cui. En compensació, Liszt, que en aquells moments li havien arribat les seves cançons infantils, li envià felicitacions.

Durant aquests anys que viu a St. Petersburg, Mussorgski canvia constantment de residència: l'apartament del seu amic Rimski-Korsakov, la casa del poeta Golenischev Kutusov (amb qui tenia un cert parentesc) i la casa del pintor Naumov. Les causes d'aquests canvis foren el casament, sobtats, de Rimski-Korsakov de Kutusov. Paral·lelament, la seva amistat amb Stasov tenia alts i baixos força accentuats. A més, Borodin i Balakirev s'allunyaren progressivament de la seva vida.

D'aquest període fèrtil també daten els *Quadres d'una Exposició* en honor del seu amic pintor Victor Hartmann; *La Fira de Sorochinzi*, òpera inacabada; el cicle de cançons *Cants i Danses de la Mort*; diversos *Lieds*, inspirats en poemes de Tolstoi; *Visió*, obra inspirada en la poesia de Kutusov i també el cicle de cançons *Sense Sol*.

Al final de la dècada Mussorgski es trobà cansat, i també atordit per la mort de la seva estimada Nadieschda i el seu íntim amic Osip Petrov, cantant i col·laborador seu. D'aquesta manera, entrà en una nova fase d'instabilitat psíquica en la qual es donà a la beguda, que féu estralls en el seu organisme, ponderada per la seva ja coneguda condició d'epilèptic. En poc temps entrà en clara decadència vital. La seva imatge aviat despertà sentiments de compassió: Ludmila va intentar que deixés la beguda i un grup de melòmans li oferí una pensió perquè acabés *La fira de Sorochinzi*.

Però Mussorgski acceptà inesperadament la proposició de la mezzosoprano Daria Leonova per tal de fer una gira de concerts com a pianista acompanyant. Aquets viatges li van permetre conèixer una part del seu país i li van inspirar diverses obres notables, entre elles *Al Dnièper* i la *Cançó de la Puça*, com també les peces per a piano sobre Crimea.

De tornada deixà definitivament el funcionariat i acceptà el modest lloc de pianista acompanyant a l'escola de cant de Leonova, davant la incomprensió dels seus coneguts. Durant aquestes dates Balakirev va dirigit uns fragments *Khovanchina*, drama musical inacabat, però Mussorgski tenia problemes econòmics fins i tot per menjar i participava en concerts per a beneficència. L'estiu de l'any 1880 Mussorgski estigué a Oranienbaum, a la casa d'estiu de Leonova. De tornada a Sant Petersburg aparegué per última vegada en públic, acompanyant a una cantant.

Al 1881 les crisis nervioses s'agreujaren i ingressà a l'hospital militar Nikolaeivski. En els seus últims dies va rebre les visites de Leonova, Cui, Borodin, Rimski-Korsakov i Stasov. Finalment expirà el 28 de març, amb quaranta-dos anys, i fou enterrat al cementiri Alexandr Nevski de Sant Petersburg.

8. La seva tomba a St. Petersburg



# 3 ANÀLISI MUSICAL

## 3.1 INTRODUCCIÓ A L'OBRA

Els *Quadres d'una exposició* són una suite per a piano que conté deu peces musicals enllaçades amb cinc interludis, anomenats *Promenade*<sup>7</sup>. Mussorgski va escriure l'obra al 1874 en honor al seu difunt amic i arquitecte Víctor Hartmann, traspasat l'any anterior. Per compondre-la, es va inspirar en diverses il·lustracions de l'exposició que s'organitzà durant el mes de Maig a St. Petersburg amb motiu de la mort del jove arquitecte. Stasov ens descriu l'exposició d'aquesta manera:

“L'arquitectura omple la meitat dels dibuixos. L'altre meitat d'aquestes il·lustracions no té res típic d'un arquitecte. Tots els esbossos són vius i elegants com els d'un pintor de gènere però la majoria descriu escenes, caràcters i figures fora de quotidianitat, com si fossin capturades al mig del tot, que continua impassible al voltant d'elles: en carrers, esglésies, en les catacumbes parisenques, en monestirs polonesos, en carrerons romans i en pobles al voltant de Llemotges. Allà personatges de carnaval dibuixats a l'estil de Gavarni, treballadors en bates i sacerdots amb paraigües sota el braç muntant les seves mules. Aquí velles franceses resant, jueus que somriuen sota les seves gorres, drapaires parisencs, [...] i grans paisatges amb ruïnes magníficament fetes amb la ciutat de fons [...]”<sup>8</sup>

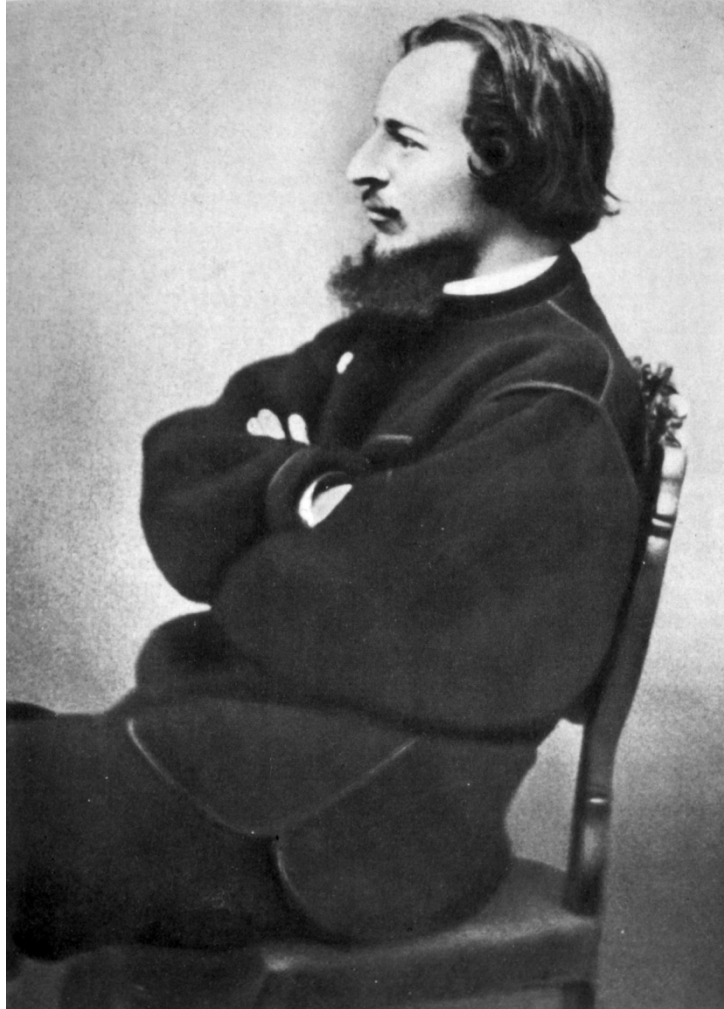
S'exposaren, doncs, obres molt variades de Hartmann, des de projectes arquitectònics fins a esbossos i quadres paisatgístics. En total hi havia aproximadament quatre-centes obres, de les

---

<sup>7</sup> En francès: *promenade*.

<sup>8</sup> Russ, Michael: *Mussorgski: Pictures at an exhibition*, pàg 16.

quals s'han conservat prop d'un centenar. Només sis de les onze il·lustracions<sup>9</sup> en les quals s'inspirà Mussorgski s'han pogut identificar amb certesa.



9. Retrat de Victor Hartmann (1834–1873).

Mussorgski va compondre aquesta obra entre el dia 2 i el 22 de Juny, temps bastant reduït tenint en compte les dimensions de la composició. Per aquesta raó, es creu que durant la primavera anterior ja havia improvisat algunes de les peces, que retenia a la memòria.<sup>10</sup> Els títols originals de les peces, tal com els va escriure el mateix compositor, sumen sis llengües: rus, francès, italià, polonès, llatí i jiddisch.

---

<sup>9</sup> El quadre núm. 6 té dues il·lustracions que corresponen als dos jueus.

<sup>10</sup> Mancini Roland: *Mussorgski*. pàg 101.



10. Portada del manuscrit amb l'autògraf del compositor

En cada una de les peces el compositor va transcriure la impressió que rebé de les il·lustracions corresponents, i es va “dibuixar” ell mateix deambulant per l'exposició en els *Promenade*, que evoquen els “passejos” entre quadre i quadre. A continuació s'exposen les deu peces que comprèn la suite, amb la ressenya que Stasov va incloure a la primera edició:

- **Gnomus**: un gnom que camina amb passos maldestres.
- **Il Vecchio Castello**: un castell de l'Edat Mitjana, davant del qual canta un trobador.
- **Tuileries**: jocs infantils al jardí de les Tuileries.
- **Bydlo**: pas d'una carreta polonesa.
- **Ballet dels pollets**<sup>11</sup>: ball de pollets acabats de néixer, amb les seves closques.
- **Goldenberg i Schmuyle**: diàleg entre dos jueus, un ric i l'altre pobre.
- **Limoges**: discussió animada de dones al mercat d'aquesta població.
- **Catacombae**: visita de tres persones a les catacumbes, amb la llum d'una llanterna.
- **La cabanya sobre potes de gallina**<sup>12</sup>: un rellotge amb forma de cabana, on viu una bruixa.
- **La Porta dels Bogatyr**<sup>13</sup>: gran projecte arquitectònic per una porta a la ciutat de Kiev.

L'obra mai van ser interpretada públicament en vida del compositor. Stasov i Rimski-Korsakov, entre d'altres, coneixien la seva existència però se li recriminava un estil tosc i rude, amb aspectes poc treballats i imperfeccions tècniques.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Original en rus: Balet nevyilupivshikhhsya ptentsov. A la resta del treball, excepte en el seu apartat corresponent s'anomenarà simplement *Ballet*”.

<sup>12</sup>Original en rus: Izbushka na kur'ikh nozkakh. S'anomenarà *Baba-Yaga*, això és, el nom de la bruixa.

<sup>13</sup>Original en rus: Bogatyrskie vorota. A la resta del treball s'anomenarà *Kiev*.

<sup>14</sup> Leyda & Bertensson, *The Mussorgsky Reader* pàg 416.

La primera publicació data del 1886 i fou arranjada per Rimski-Korsakov, qui suplí algunes “deficiències tècniques” del compositor.<sup>15</sup> Actualment tan es pot trobar en aquesta edició com en la versió original.

L’obra influí en els corrents simbolistes i impressionistes<sup>16</sup>, especialment a Debussy, qui afirmà: “Mai s’ha manifestat una sensibilitat tan refinada amb uns mitjans tan senzills”<sup>17</sup>

A Occident es va popularitzar entre els músics a l’entrada del segle XX i fou objecte de diverses orquestracions, entre les quals destaca la de Maurice Ravel el 1922, considerada magistral, i des de llavors més freqüent que la versió pianística. A partir dels anys seixanta es va popularitzar entre el públic, convertint-se en una obra força coneguda. No va ser fins a l’obertura del règim estalinista que aconseguí una divulgació àmplia a Rússia.

Curiosament, la recerca bibliogràfica ha revelat que aquesta obra musical de Mussorgski ha inspirat a alguns pintors a tornar a dibuixar els quadres partint de la música, és a dir, a fer el procés invers. Entre ells destaca Kandinski.



12. El trobador (Philip Truitt)<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Avui dia hi ha força polèmica entorn a aquestes “correccions”. Per a més informació: [http://en.wikipedia.org/wiki/Modest\\_Mussorgski](http://en.wikipedia.org/wiki/Modest_Mussorgski)

<sup>16</sup> Mancini, Roland, *Op. Cit.*, pàg 102

<sup>17</sup> M<sup>a</sup> Teresa Vernet: *Antologia Musical*, pàg 276

<sup>18</sup> Referit a Il Vecchio Castello.



11. La Gran Porta de Kiev (Kandinski) <sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Referit a *La Porta dels Bogatyr*.



## 3.2 ORDENACIÓ DE LES PECES

S’han apuntat diverses possibilitats sobre l’ordenació que fa Mussorgski de les peces dins la suite. En primer lloc cal destacar la classificació del musicòleg rus Bobrovski. Dividí les peces en dues parts simètriques obtenint una ordenació temàtica força coherent i va atribuir als *Promenade* la simple funció d’interludis, considerant l’últim quadre com al darrer d’aquests, donades les semblances evidents entre *Kiev* i els *Promenade*. Així, el primer *Promenade* i *Kiev* actuen de “marc” de l’obra. Vegem-ho al següent quadre:

<b>Promenade 1</b>	Primer <i>Promenade</i>
<b>Gnomus</b>	Personatge fantàstic
<b>Il Vecchio Castello</b>	Història
<b>Tuileries</b>	Vida francesa
<b>Bydlo</b>	Vida polonesa
<b>Ballet</b>	Acudit
<b>Goldenberg i Schmuyle</b>	Vida polonesa
<b>Limoges</b>	Vida francesa
<b>Catacombae</b>	Història
<b>Baba Yaga</b>	Personatge fantàstic
<b>Kiev</b>	“Últim <i>Promenade</i> ”

20

En segon lloc, és important observar el desenvolupament harmònic de l’obra. El centre tonal al voltant de la qual s’articulen les peces és clarament la nota Mi  $\flat$ . Aquesta és la tònica de la primera i l’última peça, i a més, totes les altres s’hi poden relacionar perquè hi són més o

<sup>20</sup> Hübsch, Lini: *Modest Mussorgski* pàg. 10

primera i l'última peça, i a més, totes les altres s'hi poden relacionar perquè hi són més o menys properes. A l'esquema següent veiem les tonalitats de cada peça i com s'enllacen amb els *Promenade*, els quals ens condueixen cap a les noves tonalitats:

<b>Peces i Interludis</b>	<b>Tonalitat</b>	<b>Tonalitat local respecte l'anterior</b>	<b>Tonalitat respecte a Mi <math>\flat</math></b>
<i>Promenade 1</i>	Si $\flat$ Major	...	V
1. Gnomus	Mi $\flat$ menor	V	i
<i>Promenade 2</i>	La $\flat$ Major	v	IV
2. Il Vecchio Castello	Sol # men. = La $\flat$ menor <sup>21</sup>	I	iv
<i>Promenade 3</i>	Si Major = Do $\flat$ Major	vi	$\flat$ VI
3. Tuileries	Si Major = Do $\flat$ Major	I	$\flat$ VI
4. Bydlo	Sol # menor = La $\flat$ menor	III	iv
----- Trencament -----			
<i>Promenade 4</i>	Re m - Fa Major	¿?	vii-II
5. Ballet	Si $\flat$ menor	V	II
6. Goldenberg i S.	Si $\flat$ Major	I	v
<i>Promenade 5</i>	Fa Major	IV	V
7. Limoges	Mi $\flat$ Major	V/V	I
8. Catacombæ	Si menor = Do $\flat$ menor	vi $\flat$	$\flat$ vi
( <i>Promenade 6</i> )	Si menor = Do $\flat$ menor	i	$\flat$ vi
9. Baba Yaga	Do Major	II <sup>II</sup> (Napolità)	VI
10. Kiev	Mi $\flat$ Major	I/ relatiu menor	I

22

Observem que es produeix un trencament entre *Bydlo* i *Ballet*, just al centre de l'obra, que podria ser deguda a una elaboració separada o temporalment distant dels dos grups de peces.

En tercer lloc, també s'ha ressaltat l'alternança que hi ha entre peces greus de caràcter fosc i peces agudes amb caràcter viu i alegre. Tot i que aquesta classificació té algunes

<sup>21</sup> Cal tenir en compte les tonalitats equivalents, que d'altra manera podrien semblar molt llunyanes.

<sup>22</sup> Parcialment obtingut de: M. Russ. Op. Cit. pàg. 33

irregularitats, tal com es pot veure al gràfic següent, és força probable que el compositor les combinés per contrastar les peces i fer-ne més agradable l'audició:

Gnom.	Vecchio Castello	Tuil.	Bydlo	Ballet	Golden- Schm.	Limog.	Catac.	Baba Yaga	Kiev
-------	---------------------	-------	-------	--------	------------------	--------	--------	--------------	------

<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> El blau cel representa les peces més brillants i el blau marí les que tenen un caràcter més fosc.

### 3.3 ANÀLISI DE LES PECES

#### ***ELS PROMENADE***

Aquests “passejos” són el conjunt de peces que tenen la funció d’enllaçar els diferents Quadres de l’Exposició. Tal com s’ha explicat, aquests interludis són un “autoretrat” en els quals el mateix Mussorgski es va “pintar” deambulant per l’exposició, entre quadre i quadre.

El fet que el mateix compositor estigui representat a la seva obra és una novetat (en música) que ressalta la relació única entre artista i obra. Possiblement aquesta sigui una de les obres més originals de Mussorgski. Fou ell mateix qui tingué la iniciativa de compondre la suite i al moment de compondre-la es trobava força allunyat de les influències dels altres companys seus del Grup dels Cinc, especialment de Balakirev, les influències del qual es poden percebre en altres obres seves.

Tots els *Promenade* estan basats en la mateixa melodia, que es desenvolupa per adaptar-se a les necessitats pertinents de cada enllaç. Molts musicòlegs s’han adonat de les estretes semblances que hi ha entre les cançons russes populars i el tema dels *Promenade*. Tanmateix, segons sembla, Mussorgski no utilitzà cap cançó anterior sinó que en va compondre una de nova, però clarament influenciada per la música folklòrica. Aquestes influències es poden notar a la melodia, l’estructura i el ritme.



13. Tema a dels *Promenade*

L’estructura que presenten és, en general, irregular i està determinada per l’ús de material temàtic. En alguns casos s’introdueixen fragments nous al final del *Promenade*, que són una petita mostra del quadre següent, com per exemple succeeix en el *Promenade* 4. En altres casos, el *Promenade* està condicionat en gran mesura per la peça que el precedeix, tal com

ocorre a *Cun Mortis*. Aquest *Promenade* segueix a *Catacombae* i té moltes característiques comunes amb aquesta peça, amb la qual està íntimament relacionada.



14. Promenade 4 (c. 8):

Vermell: tema a de *Promenade*.

Verd: motiu anticipat *Ballet*.

Les textures que veiem en els diferents *Promenade* són semblants: polifonia vertical, monodia i heterofonia. Aquesta última és força freqüent en la música popular russa. També cal destacar la fluïdesa mètrica que representa la combinació de compassos 5/4 i 6/4. Per la resta, el ritme és força homogeni.

Tal com s'ha indicat anteriorment, cada interludi té una tonalitat diferent. Aquest fet deriva de la funció tonal de cada peça, que depèn de les tonalitats de les peces adjacents, entre les quals ha de fer de pont, per enllaçar-les i evitar canvis harmònics inesperats.



15. Manuscrit primer *Promenade*

## I. GNOMUS

*Sempre vivo* (♩=120). Mi ♭ menor.

Llatí: GNOM. (2'30)

Es tracta d'una peça que representa a un gnom coixejant amb passos maldestres i les cames tortes.<sup>24</sup> No s'ha pogut reconèixer en cap de les il·lustracions conservades de l'exposició i s'han formulat diferents hipòtesis entorn a l'origen de la inspiració de Mussorgski. Per una banda, podria provenir d'un trencanous en el qual s'inserien les nous dins la boca del gnom. Per altra banda, podria venir d'una joguina de fusta, feta en motiu del Nadal de l'any 1869 pel Club d'Artistes<sup>25</sup>. En ambdós casos el disseny és de Hartmann i representa un gnom típic de les llegendes russes tradicionals. Tampoc conservem cap dels objectes anteriors però potser ens en podem fer una idea gràcies a la següent figura que Frankenstein catalogà. És un mag que prové dels vestuaris de l'òpera *Ruslan i Ludmila* de Glinka, dissenyat per Hartmann i present a l'exposició.



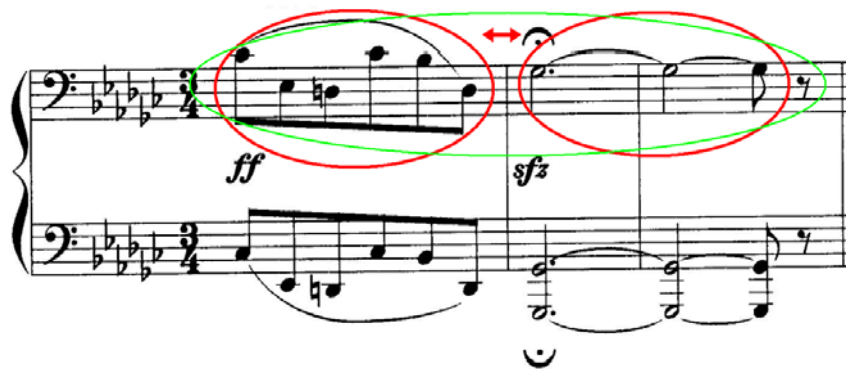
16. Mag de *Ruslan i Ludmila* (Víctor Hartmann).

<sup>24</sup> Mancini, Roland: *Op.Cit.*, pàg 101.

<sup>25</sup> Associació freqüentada per Mussorgski i altres membres del Grup dels Cinc.

No és gens d'estranyar que Mussorgski escollís un petit gnom per tal d'utilitzar-lo com a inspiració a la seva música ja que el nacionalisme i la voluntat de puresa de l'esperit rus el conduïen sovint cap les llegendes populars i cap a personatges fantàstics de la cultura camperola més genuïna, que tan properament havia conegut.

La peça té forma ternària: comprèn tres períodes a mode d'introducció (**a**, **b** i **a**), dos com a desenvolupament (**c** i **d**) i dos com a conclusió, que corresponen a **b** i Coda (**e**). Aquesta estructura està cohesionada pel motiu ritmicomelòdic que se'ns presenta ja al primer compàs i que apareix al llarg de l'obra, com també pel característic motiu rítmic sincopat del tema **b**, que torna a aparèixer posteriorment a la conclusió. Tenint en compte que es tracta d'una obra plena de contrastos i amb sintaxi musical pràcticament nul·la, aquests són uns dels pocs elements que engloben les diferents parts i proporcionen cohesió.



17. Motiu a: Vermell: dues parts rítmicament contrastades. Verd: motiu sencer (c. 1)



18. Motiu b amb el ritme sincopat.(c. 19)

Les textures que presenta aquesta peça són: la monodia, sovint doblada en octaves i especialment localitzada a la introducció i la Coda; la polifonia vertical, situada sobretot al desenvolupament; i la melodia acompanyada, en els períodes on hi apareix el tema **b**. El registre de l'obra és molt ampli, una mica més de cinc octaves.

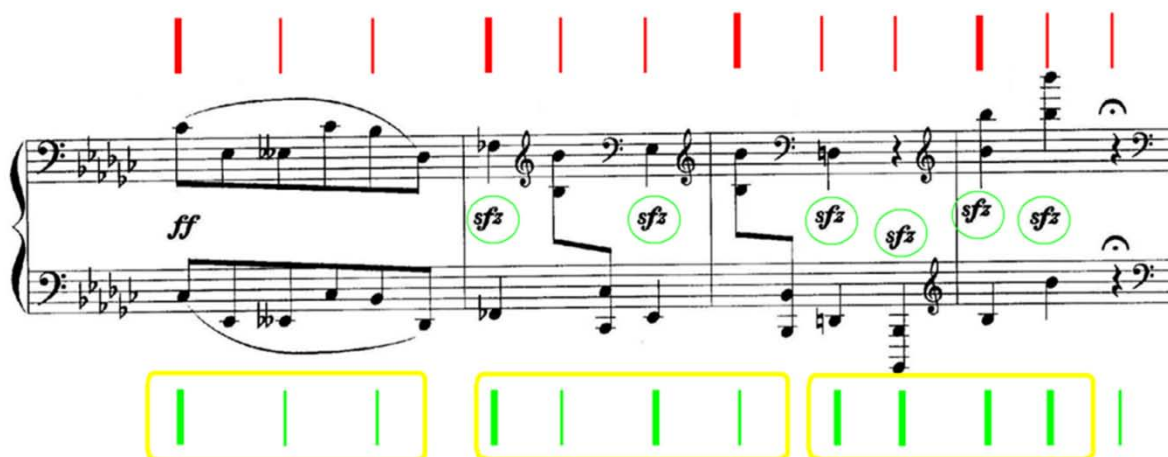


Pel que fa a l'harmonia, cal destacar que és una obra on predomina la monodia i hi ha pocs acords tríades. S'hi utilitza l'escala hexatònica i l'escala cromàtica. Durant tot primer període no és l'harmonia qui defineix la tonalitat sinó que aquesta queda definida perquè la monodia busca reforçar la nota dominant (si $\flat$ ), que resol a la tònica al compàs dinou. Durant els períodes **c** i **d** també es destaca la tònica (mi $\flat$ ) per un procés semblant, ajudat per la repetició de la nota al baix. Aquí la monodia utilitza l'escala frígia.



19. Tònica al baix (c. 49)

En tota la peça hi ha desproporcions rítmiques i de volum. Ja els primers compassos trobem corxeres amb blanques, i *fortíssimo* amb piano<sup>26</sup>. Més endavant trobem un seguit de *sforzandos* que destrueixen la mètrica del compàs ternari (3/4) amb el qual ha començat l'obra, donant una sensació d'absoluta inestabilitat. En aquest sentit també cal assenyalar la presència de nombrosos calderons.



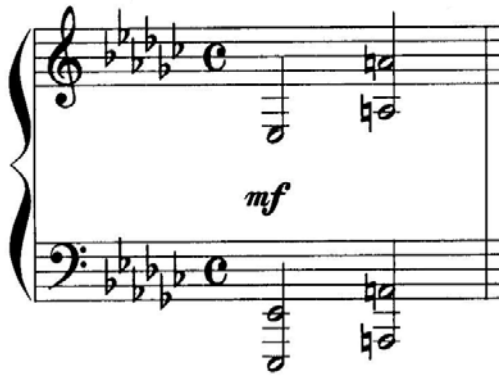
20. Canvi de mètrica (c.7)

Vermell: mètrica ternària substituïda

Verd: mètrica nova (binària).

<sup>26</sup> Veg. Figura 17.

En el vessant melòdic, hi trobem grans intervals combinats amb graus conjunts. Al compàs trenta-vuit hi trobem un característic interval de quarta augmentada ascendent, que posteriorment es torna a repetir i, per tant, el podem considerar motívic. La sintaxis musical és pràcticament nul·la, tal com ja s'ha assenyalat, la qual cosa no permet parlar de melodia en el sentit clàssic de la paraula, sinó més aviat de monodia amb funció descriptiva.



21. Motiu c: Interval quarta ascendent augmentada (c. 38).

Al desenvolupament Mussorgski recupera amb estabilitat la mètrica ternària però la combina amb el compàs binari (4/4) de manera que el desconcert rítmic és inevitable per a l'oient que no disposa de partitura. Pel que fa al les desigualtats de volum no són tan accentuades.

A la conclusió, destaca un baix molt mogut situat en registre greu, realitzant constants trinos i semicorxeres agrupades en grups artificials (sisets i onzets). També podem sentir altra vegada el tema **b**, però aquesta vegada evoluciona mitjançant la repetició de compassos rítmicament anàlegs per desembocar a la Coda. Cal afegir-hi que el tempo de la conclusió es va accelerant progressivament a la vegada que situa el volum al màxim, tal com queda explicitat en les indicacions de Mussorgski: *poco a poco accelerando*, *sempre vivo*, i *velocissimo*; *piano*, *crescendo*, *mezzoforte*, [...] i *con tutta forza*.



22. Vermell: fragment tema **b**  
Verd: baix oscil·lant. (c. 84)

El caràcter de l'obra doncs, és heterogeni en quasi tots els aspectes. Totes aquestes desigualtats van dirigides a definir la figura titubejant del petit gnom, que s'aconsegueix per la representació simbòlicomusical: els ritmes desiguals i les síncopes simbolitzen els passos insegurs del gnom coix, els intervals el seu caràcter o la seva manera de fer, els trinos greus representen la por, la inseguretad, el perill, etc.

Segons s'explica tradicionalment, el gnom passeja tranquil·lament pel bosc i quan és descobert inicia una veloç fugida, que trobaríem magistralment dibuixada a la Coda.



23. Coda amb la “fugida” (c. 94).



24. Fragment del tema **b** al manuscrit (c. 72).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59
A										B										A										C																												
Comptat Moltes										Comptat Moltes										Comptat Moltes										Comptat Moltes																												
Santitat										Santitat										Santitat										Santitat																												
Finans										Finans										Finans										Finans																												
Previden										Previden										Previden										Previden																												

Moltes
Moltes
Moltes

60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99
A										B										C										D									
Comptat Moltes										Comptat Moltes										Comptat Moltes										Comptat Moltes									
Santitat										Santitat										Santitat										Santitat									
Finans										Finans										Finans										Finans									
Previden										Previden										Previden										Previden									
Cada										Cada										Cada										Cada									

## II. IL VECCHIO CASTELLO

*Andantino, molto cantabile e con dolore* (♩=56). Sol # menor.

Italià: EL VELL CASTELL. (4'20)

Es tracta d'un quadre inspirat en la imatge d'un castell medieval, en el qual canta un trobador. No conservem la pintura però podem fer-nos una idea més o menys aproximada si observem altres dibuixos de Hartmann que s'han conservat, com per exemple *La Porta dels Bogatyr*. Hi veiem que Hartmann dibuixa cuidadosament els edificis, com a bon arquitecte que fou, i sovint col·loca personatges per tal que la mida de l'edifici és pugui deduir, de manera que l'observador pugui comparar-la amb una figura humana. En aquest cas, aquesta seria probablement la funció del trobador.

S'ha especulat si el castell en qüestió era francès, donada la influència de França a Rússia en aquella època. A més, l'exposició de Hartmann contenia nombrosos quadres de la vida francesa però cap referit a Itàlia, tal com podria suggerir el títol. Tanmateix, és més probable que Mussorgski escollís aquest quadre simplement per la vessant musical que suposa la presència del trobador.

La notació sobre l'execució de l'obra (*Andantino molto cantabile e con dolore*) ja deixa entreveure que serà una peça melòdica de frases llargades i caràcter melancòlic. S'ha dit que la melodia sembla feta per a ser cantada i que està fortament influenciada per música popular: hi ha intervals de quarta al principi d'algunes frases, la melodia es mou per graus conjunts... En efecte, té elements del folklore rus.<sup>27</sup>

25. Vermell: melodia en graus conjunts

Verd: començament amb interval de quarta (c. 8).

<sup>27</sup> Russ, Michael: *Op. Cit.* pàg 37

En relació amb l'estructura, ens trobem davant d'un tema amb variacions. Les diferents parts que se'ns presenten tenen moltes similituds i totes es basen en el tema **a**. Aquestes parts, però, contenen aspectes que permeten reconèixer-les inequívocament, de tal manera que l'estructura, tenint en compte que es tracta de variacions d'un mateix tema, es pot considerar A B C B, amb introducció i Coda, tal com s'indica a l'anàlisi adjunt. Un dels elements que ajuda a determinar que es tracta d'un tema amb variacions és el motiu que conclou la gran majoria de les frases i que es troba present en totes les parts.

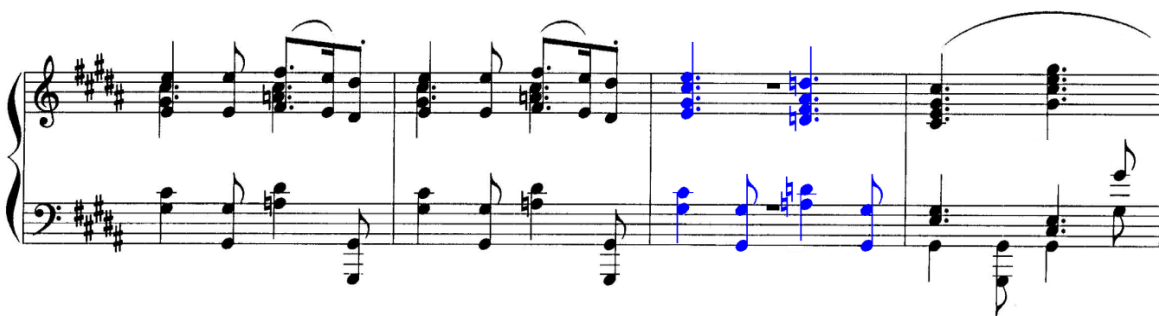


26. Motiu conclusiu (c.17).

Les variacions del tema consisteixen en els canvis totals dels començaments de les frases, les introduccions del tema com una segona veu en contrapunt, els canvis de registre, l'allargament del tema mitjançant l'afegit d'elements nous, la elisió, etc.



27. Tema **b** complet (c. 29).



28. Tema **b** incomplet. Les notes en blau estan elidides (hi ha silenci).

Fixem-nos com Mussorgski connecta la música amb el que recorda l'oient (c. 88).



29. Exemple d'allargament amb inserció d'elements nous, entre parèntesi.

Les notes encerclades són les equivalents (c. 19).

Les textures que predominen a l'obra són la melodia acompanyada, la polifonia vertical i la polifonia horitzontal (contrapunt). En aquest punt és necessari assenyalar la presència continuada d'una nota pedal en el baix, concretament el sol #, que es manté a llarg de tota la peça marcant un ritme de dansa que recorda una siciliana, que es podria relacionar amb l'idioma del títol. El fet que Mussorgski utilitzi aquesta nota pedal no ens és estrany ja que procura imitar la cornamusa, un instrument molt difós a Europa durant l'Edat Mitjana. Els trobadors que tocaven aquest instrument disposaven d'un grall amb el qual tocaven la melodia i d'un o més bordons que feien notes pedal.

30. Textura (c.33):  
 Vermell: nota pedal al baix.  
 Verd: Polifonia vertical.



La tonalitat de la peça és Sol # menor. Predomina l'escala natural, tot i que en les cadències hi trobem la nota sensible (fa x). Al la tercera part trobem uns fragments ambigus entorn a la tonalitat de Re # menor, però de seguida tornen a Sol # menor amb la forma cadencial temàtica, de manera que no trobem cap cadència que ens confirmi aquesta possible tonalitat. El ritme harmònic segueix la pulsació de negra amb punt, però no és constant, ja que hi ha fragments on només s'escolten la melodia i la nota pedal. Destaca la presència d'acords de II grau rebaixat (napolità).

El compàs de l'obra és el 6/8. No hi ha gaire varietat de ritmes perquè la nota pedal repeteix constantment el mateix patró rítmic i el motiu cadencial és molt freqüent. Predominen els començaments anacrusis i hi podem veure també uns quants ornaments en forma de brodadures.

Pel que fa al volum, la peça comença amb la indicació *pianissimo* i no trobem cap altre indicació fins al compàs vuitanta-set, on torna a aparèixer altra vegada *pp*, així que deduïm que en la part immediatament anterior a la segon indicació (tercera part), essent la part més diferent de totes i tenint un caràcter ascendent (harmònicament i melòdica) pot impulsar al intèrpret a concedir més volum a la música, de manera que és necessari col·locar altra vegada la mateixa indicació.

Al llarg de l'obra trobem diferents punts àlgids perquè la majoria de frases són plenament conclusives, amb cadències a la tònica. Aquests punts es poden trobar al tema **b**, al tema **c** i a la Coda, on hi trobem un *expressivo* i poc més endavant un *forte*, coincidint amb la cadència final als tres últims compassos.

Mussorgski aconsegueix expressar en aquesta peça la tristesa i melancolia que s'associen al vell castell al mateix temps que caracteritza la figura del trobador. Per aconseguir-ho utilitza l'escala menor natural, i la presència constant del pedal, a sobre del qual es construeixen harmonies que hi disputen, creant tensió. Així exterioritza en la música sentiments i estats d'ànim ocults a la il·lustració.

Complet 1 Molitur	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54
Stratificare	A					A'													B																			punct (a)																
Pluvii	A					A'													B																			punct (a)																
Elemente Contrastant	A					A'													B																			punct (a)																
Perioade	diurnal (a)					A'													B																			punct (a)																

Complet 1 Molitur	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107
Stratificare	C										C'																	B''										punct (a)''				Cada											
Pluvii	C										C'																	B''										punct (a)''				Cada											
Elemente Contrastant	C										C'																	B''										punct (a)''				Cada											
Perioade	C										C'																	B''										punct (a)''				Cada											

Metar Căminului a

\* Căminul "mălar"

### III. TUILERIES

(Dispute d'enfants après jeux)

*Allegretto non troppo, capriccioso* (♩=144). Si Major.

Francès: TULLERIES (Disputa de nens en el joc). (1'10)

És un petit scherzo basat en el dibuix d'uns nens amb les seves institutrius, jugant al jardins de les Tulleries de París. L'obra no es conserva, però podem imaginar que segurament els nens serien un dels molts detalls d'un quadre més escènic que no pas retratista, seguint la línia pròpia dels dibuixos de Hartmann.

Mussorgski tenia predilecció pels nens, li encantava jugar amb ells i fer ganyotes i gesticulacions per fer-los riure i explicar-los-hi contes de fades. Aquest caràcter pueril es reflecteix en la seva obra: en els seus famosos cicles de cançons en tenim una bona mostra.

L'estructura de l'obra és AB, incloent una petita Coda. Tota la peça gira entorn als dos elements motívics que formen el tema **a**. Mussorgski utilitza les seves variacions per tal d'obtenir el desenvolupament de l'obra. Aquestes variacions inclouen la progressió ascendent del motiu melòdic, el canvi de notes o bé intervals amb el manteniment del ritme, la superposició i la represa precipitada del segon element.



31. Presentació element 1 (c. 1)



32. Presentació element 2 (c. 2)

Aquests dos elements motívics conformen el tema **a**.



33. Exemple de superposició dels elements:

Vermell: element 1

Verd: element 2 (c. 23).

La primera part conté una presentació doble del tema principal (**a**) que evolucionant amb una progressió ascendent culmina, a l'agut, en un compàs pont força contrastat. Aquest pont porta altra vegada cap al tema **a**, que acaba el període amb una cadència conclusiva a la tònica. La segona part ens presenta un tema ben diferent (tema **b**) però de poca extensió, ja que deriva altra vegada cap al tema **a** on trobem el clímax. Finalment, trobem la Coda, que torna a recordar-nos al tema **a**.



34. Exemple de compàs pont i continuació amb el tema principal (c. 26).

Les textures que predominen són la polifonia vertical i la melodia acompanyada, amb alguns elements contrapuntístics, com per exemple la mencionada superposició de motius. El registre és agut i els acords són consistents, arribant a les sis notes, però són també oberts, de manera que les textures són lleugeres. Aquest caràcter superficial es veu reforçat per les semicorxeres puntejades que formen la senzilla melodia, donant un aire “juganer”, sobretot quan estan agrupades en pujades o baixades cromàtiques.

Harmònicament, és una peça molt avançada per l'època. Està escrita en la tonalitat de Si Major, que es manté quasi tota l'obra, malgrat que alguns passatges suggereixin la tonalitat de Fa # M per la presència reiterada de mi #. L'única excepció la trobem a la part central (tema **b**), on hi ha uns compassos en Si menor. En aquesta peça hi ha força cromatisme, algunes

escales octatòniques i també apunta diatonisme. El ritme harmònic es manté constant seguint la pulsació de negre excepte en els compassos de transició (punts).



35. Exemple d'escala octatònica (c. 13).

Pel que fa a la mètrica, el compàs és binari (4/4). El tempo és més aviat ràpid, *Allegretto non troppo, capricioso*. L'element rítmic més importants és l'entrada tètica del motiu 1, en contrast amb el començament acèfal de les semicorxeres del motiu 2<sup>28</sup>.

El moment culminant de l'obra s'assoleix als compassos vint-i-tres i vint-i-quatre, als quals correspon la indicació de volum més alta que trobem: *mezzoforte*. L'obra comença amb la indicació *piano*, que es manté fins al *mezzoforte* indicat. El *piano* torna a aparèixer dos compassos després d'aquest, deixant pas, ja a la Coda, al *pianissimo* amb el qual la peça acaba.

Tradicionalment s'explica que aquest scherzo representa els sobresalts, les corredisses, els gestos espontanis i els crits propis de les diversions infantils, els quals es podrien veure en els més diversos elements rítmics i melòdics: grans intervals acompanyats de graus conjunts, grups de semicorxeres amb direcció ascendent o descendent, lleugeresa dels acords i registre agut, etc.

Aquests elements els trobem sobretot a la primera part de l'obra, ja que a la segona part deixen pas al contrastat tema **b**, en el qual hom veu el plor d'un nen.<sup>29</sup> D'altres en canvi, hi veuen els avisos calmats de les dides, que assossequen els nens després d'una picabaralla.<sup>30</sup> És una tema breu però amb un canvi rítmic i tonal evident (passa a menor), podríem dir de caràcter indecís o suplicant: hi contribueix la melodia i els lligats. Tot i això, es recupera de

<sup>28</sup> Veg. Figures 31 i 32.

<sup>29</sup> Aroca, Marga: Escuchar un Cuadro, pàg 14.

<sup>30</sup> Chen-Tien, Lee: *Mussorgski Pictures at an exhibition*, pàg 42.

seguida la vitalitat amb la tornada del tema **a** i la peça conclou amb el mateix caràcter que ha començat.



36. Tema **b** menor i amb lligats (c. 14).

Compass i Nodus	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
Semifases																															
Fases																															
Períodes	A															B															A' (Coda)

Mostra 1

Mostra 2

Mostra b

Mostra 1, 2



## IV. BYDLO

*Sempre moderato, pesante* (♩=88). Sol # menor.

Polonès: BOU. (2'45)

Bydlo és una peça que representa el pas d'una feixuga carreta polonesa tirada per bous. No conservem cap quadre de l'exposició de Hartmann amb aquest nom, ni cap que tingui un carro o semblant. És probable que Hartmann hagués pintat algun carreter a Sandomir i que Mussorgski hagués vist el quadre, però en tot cas, aquest fet seria anterior a l'exposició de Hartmann i no en conservem proves. Així doncs, només ens queda la voluntat de Mussorgski de "dibuixar" en música il·lustracions del seu amic difunt com a única garantia que l'autor del possible quadre fos Hartmann. El títol "*Bydlo*" significa simplement "bou" i fou escollit per Mussorgski per no explicitar el pas de la carreta.<sup>31</sup>

No és estrany que Mussorgski escollís el tema d'aquesta peça. Podem veure com es desenvolupa, sobre l'acompanyament constant, una melodia de llargues frases amb clars trets de la música popular, un fet molt recurrent a l'obra de Mussorgski. Es creu que aquesta melodia és cantada pel carreter.<sup>32</sup>

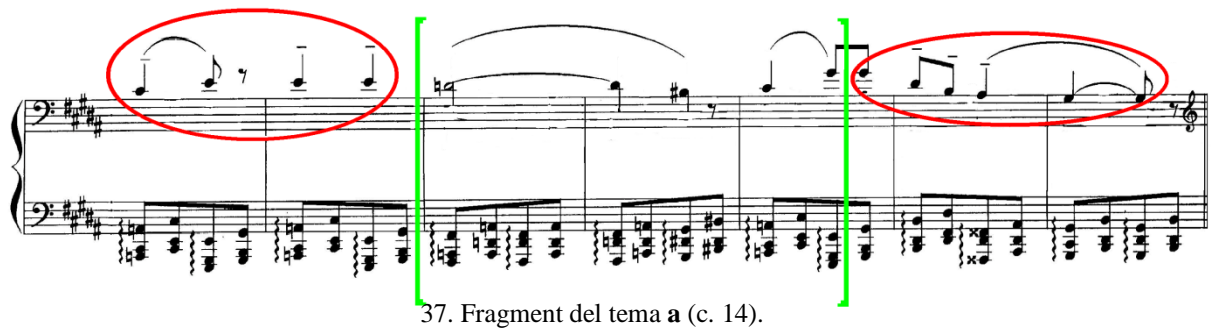
Hi ha dubtes entorn a l'origen de la melodia: per alguns és polonesa, però per altres, té trets que l'acosten més aviat a la música ucraïnesa.<sup>33</sup> En tot cas, ambdós territoris són eslaus i formaven part de l'Imperi Rus el 1874. En conseqüència, podem dir que es tracta d'un quadre realista de temàtica popular, amb un rerefons potser nacionalista.

La forma de l'obra és clarament ABA. La primera part conté l'exposició de la melodia, la qual es torna a escoltar a la tercera part, exceptuant uns compassos suprimits. La secció central té material musical nou però conserva lligams rítmics amb les altres seccions.

<sup>31</sup> Frankenstein, Alfred: *Victor Hartmann and Modeste Musorgski*, pàg 11.

<sup>32</sup> Subirá, José: *M. Mussorgski y "Cuadros de una Exposición"*, pàg 7.

<sup>33</sup> Russ, Michael: *Op. Cit.*, pàg 40.



37. Fragment del tema a (c. 14).



38. Fragment del tema a a la reexposició. En verd els compassos que es suprimeixen (c. 51).

Les textures d'aquesta peça es perceben nítidament gràcies a una distribució visual molt clara: la primera i la tercera part tenen melodia acompanyada amb polifonia vertical<sup>34</sup> i pel que fa a la part central està escrita totalment amb polifonia vertical. La polifonia vertical situada al registre greu dona densitat i consistència a la peça. Precisament a l'acabament de l'obra podem veure com Mussorgski disminueix el volum reduint progressivament la gruixària de la textura, passant de catorze notes per compàs a tan sols dues.



39. Disminució progressiva de la gruixària de la textura. (c. 60)

<sup>34</sup> Ve. Figura37.

Tal com s'ha indicat al començament, la tonalitat és Sol # menor, que utilitza l'escala natural. El tema **b** modula a Do # menor, com indiquen els nombrosos Las<sup>b</sup> i Sis #. El ritme harmònic és de negra.

És important destacar que la peça és mètricament contínua. El compàs és 2/4 i no hi trobem cap canvi, ni calderons, ni cap silenci absolut de totes les veus, coses molt freqüents en les altres peces, sinó que les corxeres del baix realitzen un obstinat continu.

Bydlo és una peça força lenta, encapçalada per la notació *sempre moderato, pesante*. Més endavant, al tercer període, trobem una altra indicació del tempo: *sempre pesante e poco allargando*, que ens indica reducció de la velocitat. És necessari assenyalar que en aquest fragment les indicacions de volum (*con tutta forza*) no ajuden precisament a reduir el tempo.<sup>35</sup>



40. Tema a:

Vermell: tema (melodia)

Verd: polifonia vertical (c. 1).

En referència al volum del so, cal destacar el contrast inicial que es produeix amb la peça immediatament anterior, les *Tuileries*, que acaba amb *pianíssimo*, ja que *Bydlo* s'inicia amb un *fortíssimo*. Durant tota l'obra es manté aquest volum alt, que només s'abaixa momentàniament a la part central (on de fet apareix la notació de volum més elevada) i a l'acabament, on la intensitat disminueix al mínim (*ppp*).

Amb aquesta distribució del volum, Mussorgski representa el pas de la carreta mitjançant la relació simbòlico-musical: el volum = la proximitat. Així, en escoltar la peça podem imaginar-nos fàcilment com entra aquesta carreta a l'escena, ens passa pel davant i es perd en

<sup>35</sup> El piano "guanya" volum amb la rapidesa: més notes en menys temps. Aquí s'ha de tocar just al contrari.

la llunyania, tal com han manifestat anteriorment diversos musicòlegs<sup>36</sup>. L'agògica, el tempo i l'estructura formal ternària són alguns dels elements que suporten aquesta interpretació, que segons sembla, no va desencaminada.

---

<sup>36</sup> Subirá, José: *Op. Cit.* pàg 7.

Compàs i Motus	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
Semifases																																					
Frases																																					
Períodes	A																		B																		

Compàs i Motus	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64						
Semifases																																	
Frases																																	
Períodes	A'																											Coda					

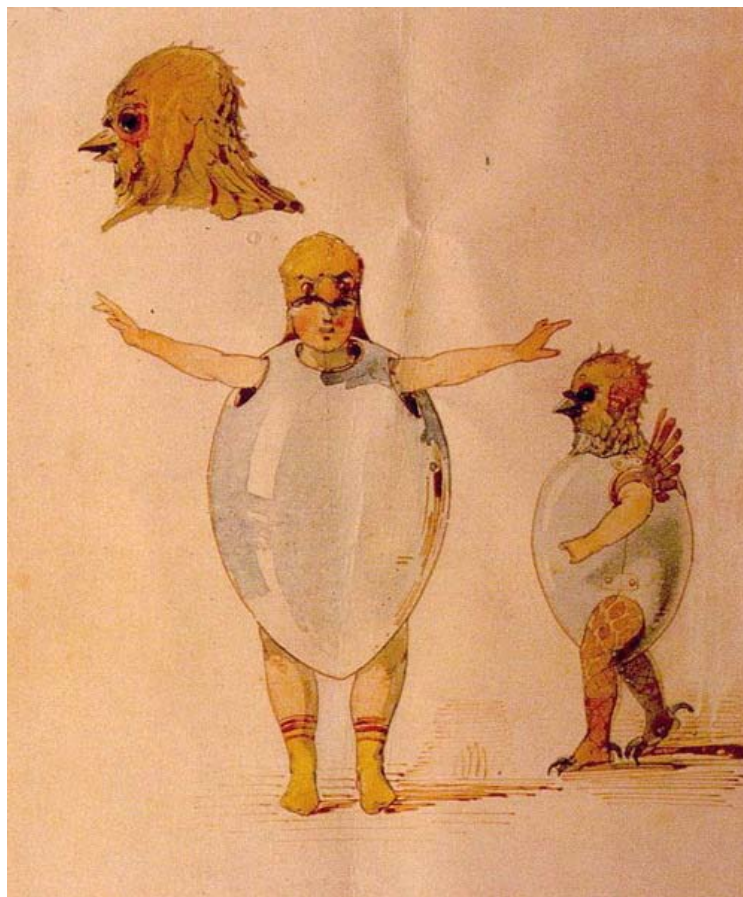
Motu a  
 Motu b  
 Motu b variat

## V. BALET NEVYLUPIVSHIKHSYA PTENTSOV

*Scherzino vivo, leggiero* (♩ = 88). Fa Major.

Rus: BALLET DELS POLLETS AMB SEVES CLOSQUES. (1'15)

Es tracta d'un Scherzo inspirat en un dibuix en tinta xinesa que Hartmann realitzà per l'attrezzo del ballet *Trilby*<sup>37</sup>. El ballet fou representat per nens de l'Escola Imperial de Ballet disfressats d'ocells, papallones i, tal com apareix a la il·lustració, de pollets encara a dins dels seus ous. El ballet Trilby està basat en l'argument d'un conte de l'autor francès Charles Nodier titulat *Trilby, o el Follet d'Argyle*, publicat el 1822. Es va estrenar per primera vegada el 1871 a St. Petersburg al teatre Bolshoi, amb la coreografia de Marius Petipa i música de Julius Gerber.



41. Il·lustració amb pollets i les seves closques. Per al decorat del Ballet Trilby (Hartmann).

<sup>37</sup> Per a més informació: <http://en.wikipedia.org/wiki/Trilby>.

Mussorgski no estava segur del títol de la peça ja que al manuscrit està en llapis. És possible que el captivés la vessant alegre i humorística del dibuix: els pollets encara amb les seves closques. A la seva obra operística trobem també referències a animals: un lloro, una cabra...

Aquesta és l'única peça que adopta clarament una forma provinent de la música clàssica: el Scherzo. Concretament és un Scherzino, amb Trio i Coda. A grans trets, tenint en compte les repeticions la forma és ABA Coda. Les proporcions de les semifrases, frases i períodes també recorden el classicisme: semifrases de dos o quatre compassos, frases de sis o vuit compassos i períodes de setze o vint-i-dos compassos. Aquesta nitidesa de la forma també bé donada per la brevetat del material musical que s'hi presenta i per les repeticions.

Les textures de l'obra són la polifonia vertical, amb alguns fragments acompanyats amb monodia obstinada, i la melodia acompanyada, amb polifonia vertical o monodia. Són textures d'acords tancats i ràpids, sovint alternats en octaves. Juntament amb el registre agut creen una sonoritat molt original.

The image shows a musical score snippet with two staves: a treble staff (top) and a piano staff (bottom). The treble staff contains several notes, some of which are circled in green and yellow. The piano staff contains a series of notes, some of which are circled in blue. A red arrow points to an ascending line of notes in the piano staff. The score is annotated with these colored circles and a red arrow to highlight specific textures.

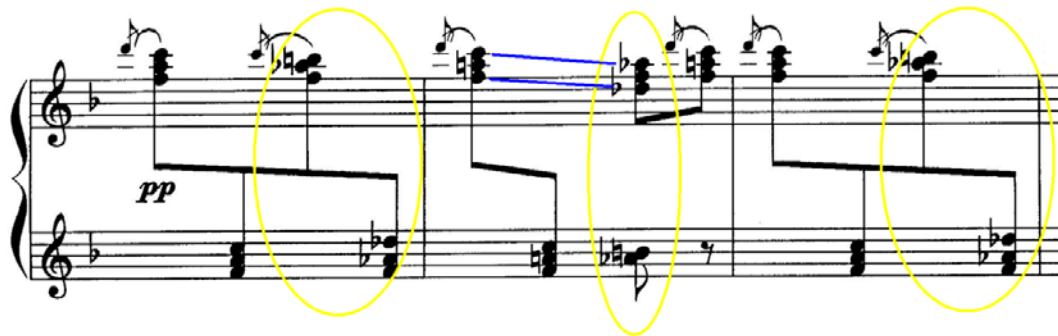
42. Exemple de textures: Vermell: monodia ascendent.

Verd: Polifonia vertical.

Groc i Blau: Polifonia vertical ràpids alternada en octaves (c. 6).

En aquest sentit, cal tenir en compte que els efectes sonors sovint estan per sobre de l'harmonia. Per exemple, veiem quintes paral·leles i acords de sexta alemanya que no resolen a la dominant. Altres elements harmònics interessant que podem trobar són passatges construïts sobre escales de tons sencers i una modulació a Do Major (del compàs 23 fins el 30). El ritme harmònic segueix principalment la pulsació de negra, però hi ha passatges que segueix el ritme de blanca.





43. Groc: Acord Sexta Augmentada Alemanya.

Blau: Quintes paral·leles (c.1).

El tempo de l'obra és força ràpid (*Scherzino*) i el compàs és sempre 2/4. En relació als ritmes, destaquen les corxeres que garanteixen la continuïtat rítmica impulsant la música endavant. És necessari assenyalar també la gran quantitat d'appoggiatures i la presència d'alguns trinos. Al final de la primera part i a la Coda hi trobem dues notes llargues (blanques amb una corxera i una negra amb punt lligades respectivament) que ajuden a aturar el ritme continu que porten les corxeres.



44. Nota llarga que atura la frase (c. 20).

Dels aspectes interpretatius és necessari destacar el caràcter jovial que deriva del *Vivo*, *leggiero* que apareix al començament de la peça, que es veu ajudat per les textures. L'acompanyen les notacions *una corda*, que fa referència al pedal esquerre del piano, i *pianissimo*, referent a la intensitat. Al compàs disset trobem un *mezzoforte* i a continuació un *crescendo* que culmina en *forte* al compàs vint-i-u, procés invers al que trobem a la Coda. El Trio té la indicació *ppp*, i hi trobem vuit accents a partir del compàs trenta-u, als primers temps de compàs.

Totes aquestes característiques descrites fins aquest punt, fan d'aquesta peça una de les més originals de la suite. Mussorgski hi recopila impressions auditives quasi sinestèsiques

relacionades amb els pollets: fragilitat, finesa i plomes esponjoses són algunes de les característiques que hi podríem “veure” o “palpar”.

Es creu que el compositor busca imitar uns pollets que piquen l’ou intentant d’alliberar-se de la closca: estan naixent i alguns, que ja són fora de l’ou, piulen.<sup>38</sup> En aquest sentit, s’han identificat els xiscles dels pollets amb els Res<sup>b</sup> dels compassos vint-i-u i trenta-nou, que són aguts, llargs i porten accent<sup>39</sup>. D’altres, en canvi, pensen que és un apunt musical per una escena de pantomima, potser relacionada amb el ballet *Trilby*, en el qual ballen alegrement pollets acabats de néixer.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Russ, Michael: *Op. Cit*, pàg 42.

<sup>39</sup> Veg. Figura44.

<sup>40</sup> Stokowski, Leopold: *La Voz de su Amo*, pàg 246.



## VI. “SAMUEL” GOLDENBERG UND “SCHMUÿLE”

*Andante* (♩ = 48). Si menor.

Jiddisch: “SAMUEL GOLDENBERG I SCHMUÿLE”. (2’20)

Es tracta d’una peça que reproduïx el diàleg entre dos jueus, un ric i l’altre pobre. En els seus freqüents viatges per Europa, Hartmann visità Sandomir, històrica ciutat polonesa, on va pintar diversos llenços sobre personatges característics de la ciutat. Aquests quadres van formar part de l’exposició en honor a Hartmann tot i que ell els havia regalat a Mussorgski. Segons sembla, el compositor quedà commogut en veure’ls la primera vegada i ell mateix fou qui els posà els dos noms jueus en jiddisch d’aquests dos personatges, tal com apareixen al títol de l’obra. Goldenberg significa, literalment, muntanya d’or.



45. Goldenberg (Hartmann).



46. Schmuÿle (Hartmann).

Mussorgski visqué durant uns anys prop d’una família jueva i tingué la oportunitat d’escoltar-ne les cançons tradicionals. En el seu epistolari trobem senyals del seu interès cap a la cultura hebrea. Després de la composició de l’obra, durant els seus viatges pel sud de Rússia, també mostrà interès per conèixer melodies hebrees i visità algunes sinagogues.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Russ, Michael: *Op. Cit.*, pàg 43.

La peça està distribuïda en tres parts, les dues primeres de les quals coincideixen amb la presentació respectiva dels dos personatges (AB). La tercera part (C) comprèn el diàleg entre els personatges i tot i ésser matèria musical nova, melòdicament és la suma de les anteriors. Finalment trobem la Coda, la qual s'assembla, vagament, el tema del principi.

Goldenberg s'identifica el motiu melòdic que apareix repetit als dos primers compassos. Comprèn la quinta ascendent inicial i les brodadures com elements més característics. També podem identificar amb ell les altres frases del primer període. Schmuyle, en canvi, s'identifica amb el motiu rítmic que veiem al compàs nou. És caracteritza bàsicament per un ritme ràpid, força complex i desigual, amb accents i tresets.

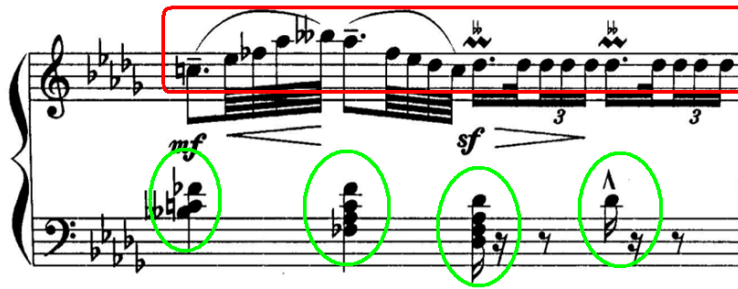
The image shows a musical score for Goldenberg's motif. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The score is annotated with red and green circles. Red circles highlight ascending quintas (e.g., G4-A4-B4-C5-D5 in the treble staff). Green circles highlight triplets (e.g., G4-A4-B4 in the treble staff). Dynamics include *f* and *sfz*. There are also triplets marked with a '3' above the notes.

47. Motiu de Goldenberg: Vermell: Quinta justa ascendent.  
Verd: Brodadures (c. 1).

The image shows a musical score for Schmuyle's motif. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The score is annotated with a red oval and green circles. The red oval highlights the melody in the treble staff. Green circles highlight triplets (e.g., G4-A4-B4 in the treble staff). Dynamics include *mf* and *Red.* There are also triplets marked with a '3' above the notes.

48. Motiu de Schmuyle: Vermell: Melodia  
Verd: Appoggiatures, tresets i accents (c. 9)

Hi ha tres textures a l'obra: al primer període trobem monodia; al segon, melodia acompanyada per polifonia vertical; i al tercer, polifonia horitzontal; Finalment, a la Coda també observem dos compassos amb melodia acompanyada i un de monodia.



49. Exemple de textures:

Vermell: melodia.

Verd: polifonia vertical (c. 13).

Tal com s'ha dit a la introducció, l'obra està escrita en Si<sup>b</sup> menor, que utilitza l'escala harmònica en combinació amb la natural. El tema **b**, però, es situa en el tercer grau menor (Re<sup>b</sup> menor), de manera que quan es combina amb el tema **a** en el tercer període, es produeixen tensions. Les notes rebaixades dels començaments de les frases o semifrases indiquen influències orientals. Podem veure alguns acords augmentats i a la Coda, dues cadències a la dominant que acaben resolent.



50. Exemple de notes rebaixades als començaments (c. 1).

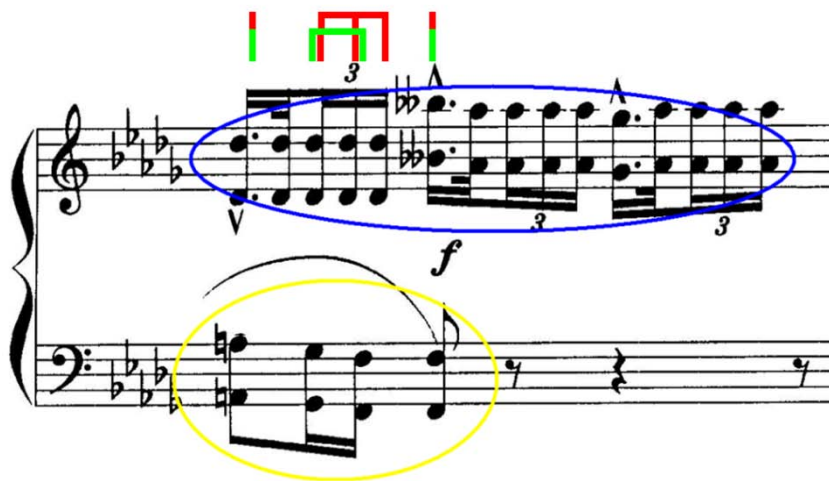


51. Exemple de cadència  
a la dominant I-V (c. 23).

El tempo inicial és *Andante*, tal com ja s'ha indicat, però no es manté invariable sinó que al segon període passa a *Andantino* per tornar al tercer període a *Andante*. Per acabar, a la conclusió veiem la indicació *poco ritardando* i finalment *a tempo*.

En relació a la mètrica, el compàs és 4/4 i només en un moment canvia a 3/4, motiu pel qual podem considerar-ho un cas aïllat sense rellevància. Els ritmes són força complexos. Dels més destacats cal assenyalar, per una banda, els tresets de semifuses (en algun cas, de fuses o semicorxeres). Per l'altra banda també destaquen les semicorxeres amb appoggiatures i els treset de semicorxeres, molt presents al tema **b**<sup>42</sup>.

El programa que dota a l'obra d'argument determina la seva forma: després de la presentació dels dos personatges s'entaula un diàleg entre ells, que es considera habitualment una discussió, a causa de l'oposició de la naturalesa dels personatges i la manera com interaccionen les melodies.



52. Exemple de la independència rítmica de les melodies en el període C. Observem que només encaixen a la pulsació de negra.

Vermell: ritme melodia groga

Groc: melodia Goldenberg

Verd: ritme de la melodia blava

Blau: melodia Schmuyle (c. 19).

Mussorgski era expert en reproduir la manera de parlar de les persones<sup>43</sup>, i en aquesta peça aprofita aquest recurs per caracteritzar els personatges: Samuel Goldenberg és ric: la seva melodia és greu i consistent (*f*), té arcs melòdics amples i notes llargues. El ritme busca imitar una manera de parlar segura i pausada, amb silencis per respirar. La notació interpretativa que li dóna Mussorgski al principi de l'obra és *Grave*. En canvi, Schmuyle és pobre: el seu ritme és constantment tremolós i no es pot apreciar un arc melòdic. A més el seu

<sup>42</sup> Veg. Figura 48.

<sup>43</sup> Hübsch, Lini: *Op. Cit.*, pàg 28.



registre és agut i té menys volum (*mezzoforte i piano*). La manera de parlar és, doncs, insegura i fràgil. Interpretativament és qualificat com *Energico*.

Compàs i Motius	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Semifrases									:	:	:  :	:													
Frases																									
Períodes	A								B								C (A+B)								Coda

Motiu a (Goldenberg)

Motiu b (Schmuytle)

Motiu b (Schmuytle)

## VII. LIMOGES. LE MARCHÉ (La grande nouvelle)

*Allegretto vivo, sempre scherzando* (♩=120). Mi  $\flat$  Major.

Francès: LLEMOTGES. EL MERCAT. (La gran notícia) (1'25)

Es tracta d'un Scherzo que reproduïx el bullici d'un mercat. Hartmann va passar llargues temporades a França, on pintà molts quadres. A l'exposició feta en honor seu hi hagué exposats nombrosos llenços de la vida francesa i se sap que un d'aquests es referia a un mercat, però malauradament no s'ha conservat.

Inicialment Mussorgski dotà l'obra d'un programa en francès titulat "La grande nouvelle" que descriu una conversa intranscendent pròpia d'un mercat:

"El Sr. de Puissanceout ha trobat la seva vaca fugitiva però les bones senyores de Llemotges no estan per aquest assumpte, perquè la Sra. de Remboursac s'ha col·locat una bonica dentadura de porcellana, mentre que Sr. de Panta Pantaleón es mira el nas, que té inoportunament tan vermell com una peònia."<sup>44</sup>

A més d'aquesta conversa, al manuscrit hi apareix un altre intent de dotar a l'obra d'un programa, però tots dos estan ratllats pel propi compositor. Aquest fet ens indica els dubtes que tenia Mussorgski a l'hora de col·locar-los com a base argumental de l'obra. No obstant, és evident que el compositor vol imitar el clima d'enrenou i agitació propi del mercat, ja sigui mitjançant les xafarderies d'unes senyores o bé directament, sense especificar més que "La gran notícia", per alimentar la imaginació de l'oient.

L'estructura és ABA i Coda. Tot i això, veiem que la part B és força semblant a la part A i per tant, es podria considerar una continuació de la mateixa, això seria, AA i Coda. Les similituds que guarden aquestes dues seccions es deuen a la distribució igual del registre, a l'ús del mateix tipus de textures i de tempo. En segon lloc, es deuen a les variacions i desenvolupaments que realitza Mussorgski de material musical anterior. Aquest processos de

---

<sup>44</sup> Boyd, James: [www.its.caltech.edu/~boyk](http://www.its.caltech.edu/~boyk).

variació inclouen fragmentacions, variacions temàtiques, elisions, i repeticions d'elements motívics.

Malgrat totes aquestes semblances i la continuïtat entre les diferents parts, podem diferenciar les dues parts per diferents raons: l'addició d'elements rítmics i melòdics nous, els canvis en la mètrica i el canvi d'armadura.

53. Motiu a (c. 2).

54. Motiu b (c. 22).

Les textures són molt combinades, predominant la melodia acompanyada, sovint amb polifonia vertical, i també la polifonia horitzontal. La polifonia vertical que acompanya la melodia està formada en gran part per dues semicorxeres en interval de tercera. Les textures no són contínues i estables, tal com podríem trobar per exemple a *Bydlo*, sinó que són fragmentades i es canvien contínuament, creant una sensació de veritable desordre. Precisament per aquest fet *Limoges* és una peça molt antipianística.

55. Exemple de textura: acompanyament amb terceres (c 2).

La tonalitat principal és Mi $\flat$  Major. Hi ha un canvi d'armadura a l'entrada del tema **b** que al principi sembla que ens remet a Re Major, però després es mostra molt ambigu, ple d'alteracions i cromatismes, i no es confirma. A diferència d'altres peces de la suite té molts acords tríades, tant Majors i menors com augmentats i disminuïts. El ritme harmònic és de negra i a vegades de blanca.

El tempo de l'obra és ràpid: *Allegretto vivo, sempre scherzando*. El compàs de la peça és el 4/4, però hi ha un fragments en 3/4, concretament del compàs setze al vint-i-tres, els quals corresponen a una part rítmicament molt expressiva amb contratemp molt treballats. Quan s'interpreta l'obra el canvi de compàs no es nota en absolut perquè hi ha accents distribuïts de tal manera que canvien la mètrica per tal preparar el canvi, tal com passa en altres peces. També hi ha un ritme constant de semicorxeres durant tota l'obra, que només es trenca momentàniament a la segona part. Dels motius destaca el ritme del **b**<sup>45</sup>.

*Limoges* és una peça molt dinàmica. Arreu trobem *fortes*, *sforzandos* i reguladors de volum. Tot i que no hi ha cap *piano* (només dos *mezzofortes*) podem deduir que és la indicació base, perquè la notació repetida d'una mateixa indicació en un interval de temps curt no té sentit, cosa que passa sovint amb els fortes. Per tant, no hi són escrits però hi són implícits. Pel que fa al clímax, el podem trobar entorn als compassos vint-i-quatre i vint-i-cinc.

Precisament el compàs vint-i-cinc ens revela el tema principal del quadre següent (IX), la bruixa Baba Yaga. Aquesta aparició breu però notable va acompanyada amb un *fortíssimo*.



56. Motiu de la bruixa Baba Yaga (c. 25).

<sup>45</sup> Veg. Figura54.

Un dels aspectes interpretatius més importants és la combinació de lligats i picats. Aquesta combinació crea línies melòdiques curtes (no arriben a semifrases) amb una direcció molt concreta, sovint oposada a l'anterior. Aquesta direccionalitat també es veu ajudada per la disposició dels intervals. El conjunt d'aquestes línies combinades de manera quasi contrapuntística crea una atmosfera molt agitada, que podem relacionar amb l'ambient de mercat. Hi podem veure crits, moviment, vaivé de persones, etc.

57. Exemple línies melòdiques en diferents direccions (Vermell, Verd i Groc).

Blau: contratemp. (c. 22)

Finalment, a la conclusió tenim un passatge virtuosista molt propi de Liszt, amb la funció d'enllaçar amb el següent quadre, *Catacombae*. En el canvi de peça, que es produeix directament, sense *Promenade*, produeix un contrast molt accentuat (buscat per el mateix compositor) a causa del canvi de registre, tempo i volum.

58. Fragment Lisztistià de la Coda (c. 37).

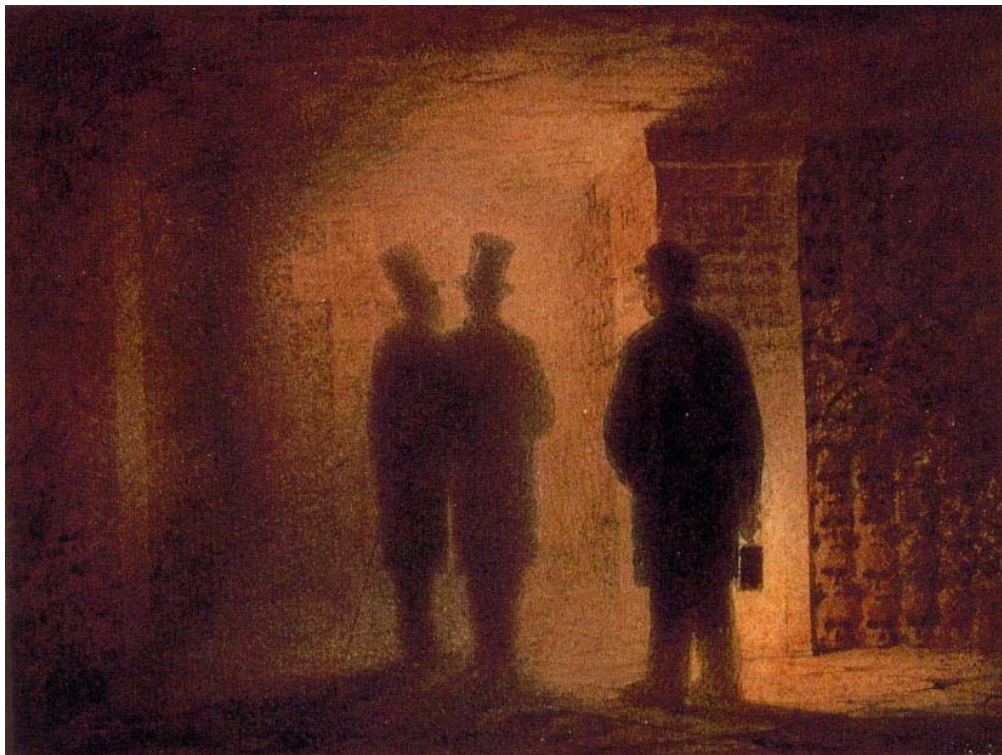


## VIII. CATACOMBAE

*Largo* (♩ = 57). Si menor.

Llatí: CATACUMBES. (2'05)

Es tracta d'un *Largo* basat en una aquarel·la on apareixen Hartmann i Vasily Kenel<sup>46</sup> visitant les catacumbes de París amb l'ajuda d'un guia, el qual sosté una làmpada que il·lumina els dos senyors i les parets, una de les quals està plena de cranis. Aquest *Largo* té adjunt un *Promenade* titulat "Cun mortis in lingua mortua". Això és, també en llatí: "Amb els morts en llengua morta".



59. Catacumbes de París (Hartmann).

La mort és un dels temes més recurrents del repertori de Mussorgski. Anteriorment el compositor l'havia utilitzat en la seva òpera *Boris Godunov* i posteriorment també en féu ús en les seves cançons, sobretot en els *Cants i Danses de la Mort*. Malauradament, les defuncions de persones estimades fou una constant en la vida del sensible compositor: la seva mare, Nadieschda, Hartmann, Petrov...

---

<sup>46</sup> Vasily Kenel: amic i company d'estudis de Hartmann.



A l'hora de determinar la forma de l'obra, ens ajuda la doble barra que Mussorgski col·locà al compàs onze. Aquesta doble barra, també present en altres peces, ens permet saber que l'autor va concebre les dues parts de manera separada. Així podem determinar amb tota seguretat que l'estructura és A B. La part A comprèn un sol període i la part B es divideix en tres.

En relació amb les textures, distingim en exclusiva polifonia vertical, amb només alguna nota de pas o brodadura. Advertim també que la melodia està parcialment situada a les veus interiors. Els acords són majoritàriament oberts i el registre és greu.

Pel que fa a l'harmonia, podríem situar la tonalitat a Si menor, tal com suggereixen el gran nombre de fas # i dos #, tot i que a l'armadura no hi figura cap alteració. En aquest sentit, trobaríem una cadència a la dominant al final del primer període i una altra a l'acabament de la peça, però aquesta estaria estroncada, doncs no resol al cinquè grau tot i hi tenir el procés cadencial apunt, amb una dominant de la dominant (vii<sup>o</sup>/V) inclosa. És notable que l'acord final sigui disminuït, totalment suspensiu. El ritme harmònic és de blanca amb punt (un compàs) i hi ha algunes notes pedal.

The image shows a musical score for a piece by Mussorgsky. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass clef contains a sequence of chords:  $vii^{\circ} 6/5$ ,  $i_6$ ,  $ii^{\circ} 6$ ,  $vii^{\circ}/V$ , and  $vii^{\circ}/V$ . The final chord is a diminished triad circled in red. Pedal notes are circled in yellow. Dynamics include  $f sfz dim.$ ,  $ff$ , and  $p$ . The score is marked with a double bar line at the end.

60. Blau: cadència a la dominant estroncada

Groc: Nota pedal

Vermell: Acord final disminuït (c. 25).

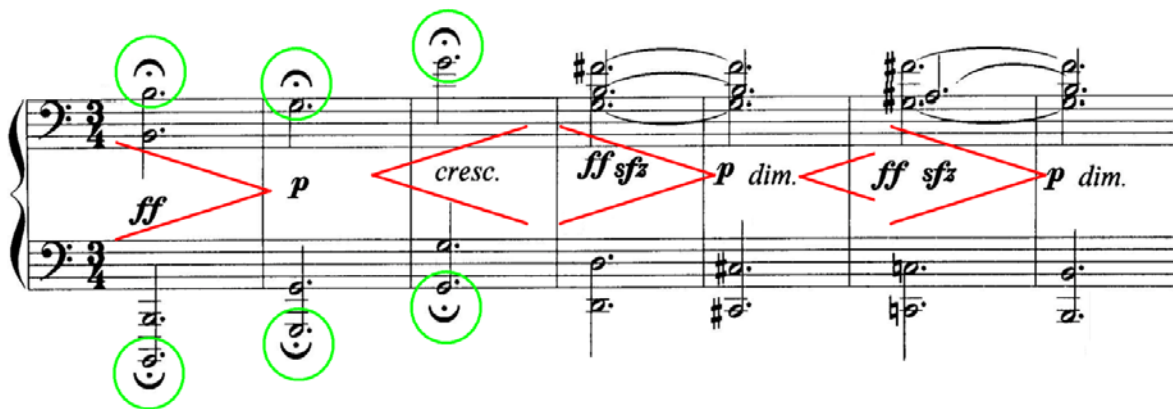
A la peça també hi ha força dissonàncies i trobem acords disminuïts, sèptimes majors i novenes. A més a més, hi ha una modulació a Sol menor al segon període, que torna a Si menor mitjançant una modulació cromàtica.



61. Exemple de dissonància. Tot i que l'acord té les notes distribuïdes, fixem-nos la proximitat que hi ha entre elles realment (c. 28).

El tempo de l'obra és lent (*Largo*) i encara s'alenteix més perquè les notes tenen valors llargs (moltes ocupen el compàs de 3/4). Les frases on es pot percebre una melodia estan envoltades d'acords amb calderons, ja siguin abans d'elles o al final d'elles, conclouent-les. Observem ni més ni menys que onze calderons, en una peça que tan sols té trenta compassos, això és, proporcionalment, un calderó per cada tres compassos.

Les característiques sonores de *Catacombae* fan pensar que no són una obra ideada per ser tocada amb piano. Una de les proves és la notació de la intensitat, en la qual veiem dinamisme en la mateixa nota o el mateix acord, cosa impossible de realitzar en un piano<sup>47</sup>. En aquest sentit també es veu perjudicat en gran mesura el ritme harmònic lent.



62. Exemple de calderons i dinàmiques "impossibles" (c. 1).

Les *Catacombae* són una de les peces més originals de la suite. Tal com s'ha mencionat al començament, aquest quadre representa a Hartmann i un company seu visitant les catacumbes de París. Hi ha alguns punts de claror, que es podem relacionar amb els acords majors, però Mussorgski hi busca crear una atmosfera misteriosa: registre greu, acords disminuïts, sèptimes, dissonàncies... A més, per si ha quedat algun dubte, en el Promenade adjunt el compositor informa sense vaguetats a l'oient amb la següent descripció:

<sup>47</sup> El piano és un instrument de percussió i no permet modificar el volum una vegada s'ha perdut la nota.

“L’esperit creador del difunt Hartmann em  
condueix als cranis i els invoca, llavors les calaveres comencen  
a il·luminar-se suaument per l’interior.”<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Garcia Morillo, Roberto: *Musorgski*, pàg 49.

Compás i Motus	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30		
Semifases																																
Frases																																
Periodos	A											B																				

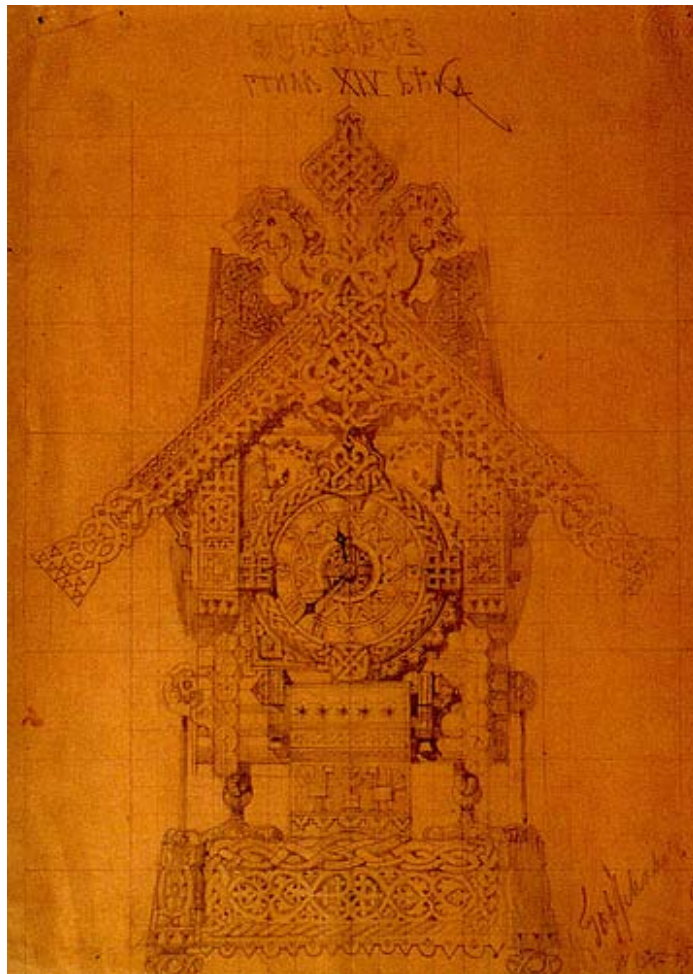
Compás i Motus	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
Semifases																					
Frases																					
Periodos	A										B										

## IX IZBUSHKA NA KUR'IKH NOZKAKH (Baba Yaga)

*Allegro con brio, feroce* (♩=120). Do Major.

Rus: LA CABANYA AMB POTES DE GALLINA.(Baba Yaga) (3'45)

Es tracta d'una peça basada en un l'esbós en el qual es pot veure un rellotge dibuixat segons l'estil rus propi del segle XIV, profusament ornamentat. El rellotge està inspirat en la cabanya de la bruixa Baba Yaga, qui, segons les llegendes russes, viva a les profunditats del bosc a la seva cabanya amb potes de gallina, preparada per perseguir al visitant infortunat. En els seus passejos utilitzava un morter gegant per volar i li agradava menjar-se els nens, els ossos dels quals solien acabar triturats al morter.<sup>49</sup>



63. Rellotge inspirat en la cabanya sobre potes de gallina de la bruixa Baba Yaga (Hartmann).

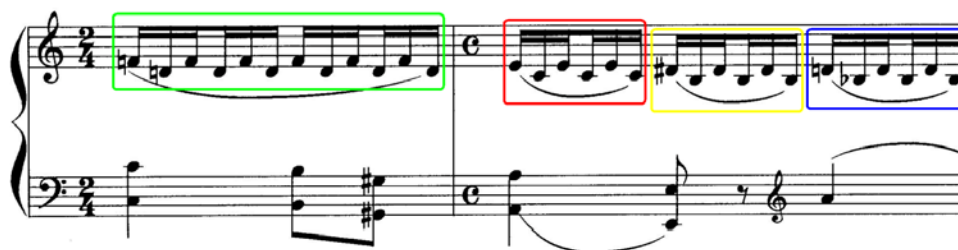
<sup>49</sup> Russ, Michael: *Op. Cit.*, Pàg 47.

És natural que Mussorgski utilitzés temes del folklore rus. Fou un suport lliure d'influències occidentals que li va permetre desenvolupar música amb temàtica russa popular, coneguda per tothom i identificable plenament amb l'esperit rus. També trobem altres exemples de bruixes a la seva obra, com per exemple, al poema simfònic *Nit de St. Joan a la Muntanya Pelada*.

A grans trets, l'estructura de l'obra és ABA. Cal destacar que la distribució de les frases, les semifrases, i els períodes és força enquadrada, això és, molt ben estructurada en semifrases iguals, períodes iguals... que donen lloc a formes semblants a les del classicisme<sup>50</sup>. La part A comprèn els cinc primers períodes, i la part B els dos següents (f i f'). A la reexposició els temes tenen algunes diferències que eviten la repetició excessiva del mateix material. En aquest sentit, destaquen les elisions per tal de fer avançar més ràpid la música i evitar la pèrdua d'interès per part de l'oient.

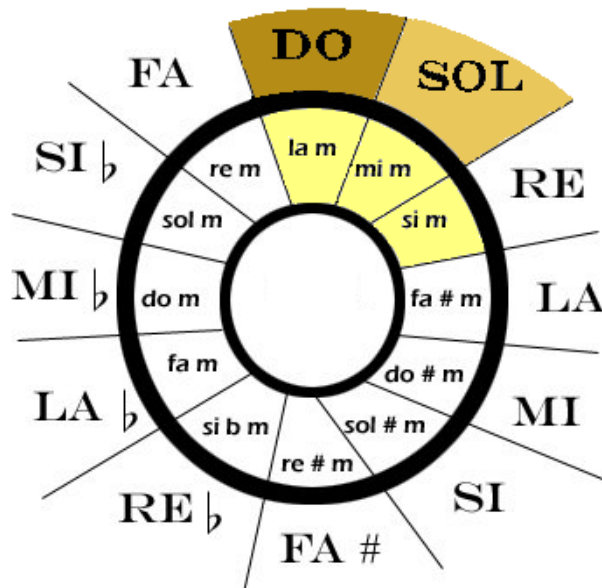
Les textures, a causa de ser una peça molt extensa, són molt riques i variades: des de la simple monodia, sovint en octaves, passant per la melodia acompanyada (amb monodia obstinada) i acabant per la polifonia vertical, acompanyada també amb un baix obstinat. La melodia la podem trobar tant a l'agut com a les veus interiors o al greu.

El ritme harmònic és de blanca, amb alguns fragments a ritme de negra. L'armadura de la peça és de Do Major però la tonalitat no sempre és clara: es mou entorn de Sol Major i de Do Major i en alguns fragments, especialment la part central (f i f'), és força ambigua. Aquesta part té una gran progressió cromàtica formada per terceres descendents. Altres tonalitats que també s'utilitzen són Si menor, Mi menor i La menor. Tal com es veu a següent figura, són molt pròximes amb Do i Sol Major.



64. Exemple de textura: melodia al baix amb acompanyament de terceres en descens cromàtic (c. 102).

<sup>50</sup> Veg. musicograma adjunt.



65. Tonalitats al voltant de les quals es mou *Baba Yaga*.

El compàs de l'obra és 2/4 però hi ha fragments en 4/4 a la part central, on es combinen ambdós compassos. El tempo és força ràpid (*Allegro con brio...*), tot i que a la part central ho és menys: *Andante mosso*. El ritme és importantíssim en aquesta peça: la falta de frases lligades determina la preponderància rítmica. En conseqüència, la peça no avança per impuls melòdic sinó per l'empenta rítmica. Uns exemples molt clars d'aquest fet són el ritme contundent que realitza la monodia només començar i els obstinats que realitza l'acompanyament.

Per aquesta raó, els ritmes estan molt treballats per de crear tensions: hi ha jocs de preguntes i respostes rítmiques, progressions, variacions, etc. A més, als finals i principis de frase s'hi troben notes llargues que ajuden a la melodia, ja sigui per accelerar-la o a pausar-la, mentre que a l'interior hi ha generalment notes més ràpides. També és important observar que, en excepció del tema **d** que és anacrusi, totes les entrades són tètiques, és a dir, Mussorgski aprofita l'impuls que dóna el primer temps del compàs per donar encara més força al ritme.



66. Obstinat (c. 17).

67. Dues respostes rítmiques del tema a (c. 1).

68. Exemple de frase rítmica:

Vermell: ritme pausat al inici i al final.

Verd: direcció de la melodia (c. 61).

El volum de l'obra és elevat. Ja de bon principi hi ha *fortíssimo* i són freqüents els *sforzandos* i els accents. En contraposició, la part central és *piano*, tot i que a partir de la segona meitat hi tornem a veure *crescendos* i *sforzandos*. La reexposició és anàloga a la primera part, però al final acaba amb *pp*.

En aquesta peça es descriuen successos diferents segons diferents fonts d'informació: la cabanya de la bruixa, la celebració del Sàbat, el seguici i la persecució de la bruixa<sup>51</sup>; o bé els passos de la cabanya amb potes de gallina, la persecució de la cabanya i la caça de la bruixa;<sup>52</sup> o la descripció de la cabanya i la passejada de la bruixa amb el seu morter gegant.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Stokowski, Leopold: *Op. Cit.* pàg 245.

<sup>52</sup> Aroca, Marga: *Op. Cit.* pàg 19.

<sup>53</sup> Russ, Michael: *Op. Cit.* pàg 46.



Evidentment, en tots els casos la cabanya queda descrita, però la diferència de les opinions no deixa de ser sospitosa. És possible que Mussorgski no explicités cap argument, ja que no consta a les ressenyes de Stasov, o pot ser que no s'hagi conservat.

No és gens estrany que puguem veure moviment en totes les interpretacions, ja sigui una persecució o una passejada de la bruixa, perquè la naturalesa de la música, tot i ser subjectiva, condueix fàcilment cap aquest tipus d'interpretació. Aquest moviment es podria identificar amb qualsevol dels passatges amb ritmes ràpids, molt especialment la Coda.



69. Fragment Lizistià de la coda (c. 197).

Compani Moltes	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56
Sonafaves	A															B'															C																									
Preres																																																								
Periodes																																																								

Compani Moltes	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107																																																								
Sonafaves	D															E															F																																																																												
Preres																																																																																																											
Periodes																																																																																																											

Compani Moltes	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144																																																																																																											
Sonafaves	F															A'															B																																																																																																																	
Preres																																																																																																																																																
Periodes																																																																																																																																																

Compani Moltes	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186																																																																																																																																																
Sonafaves	C															D'																																																																																																																																																																										
Preres																																																																																																																																																																																										
Periodes																																																																																																																																																																																										

Compani Moltes	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211																											
Sonafaves	E'																										Cada																									
Preres																																																				
Periodes																																																				

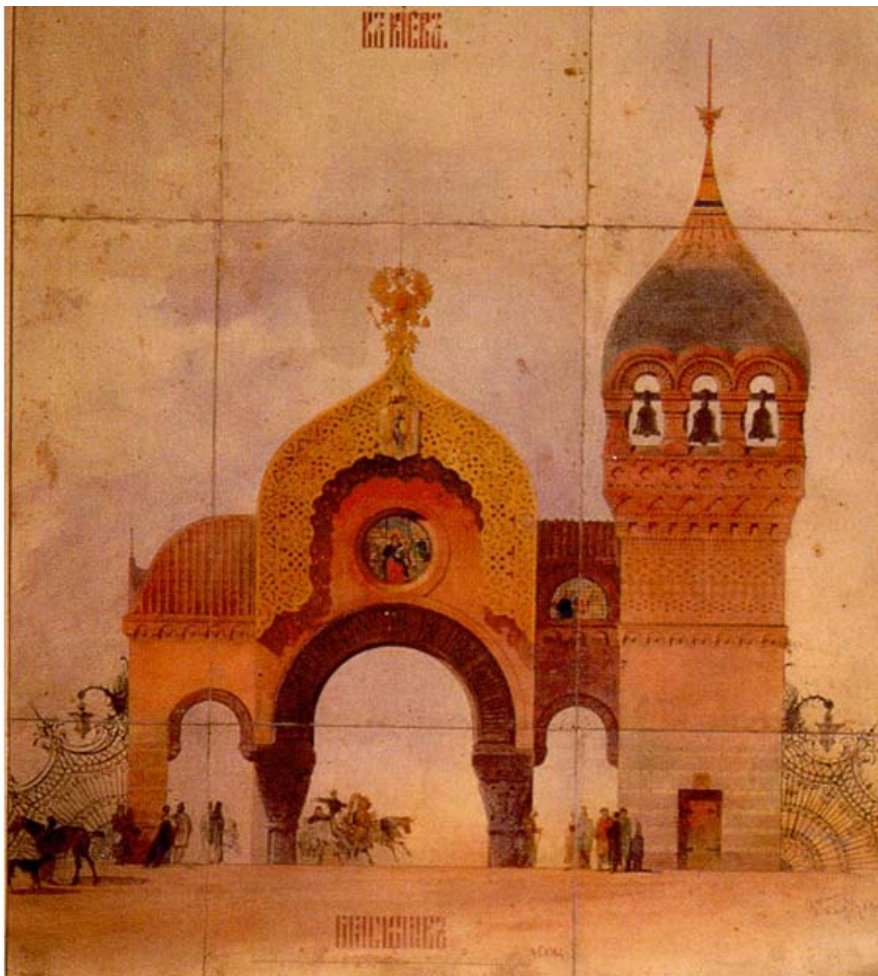
## X. BOGATYRSKIE VOROTA

(Vo stol'nom gorode vo Kieve)

*Allegro alla breve* (♩ = 84). Mi  $\flat$  Major.

Rus: LA PORTA DELS BOGATYR. (A l'antiga capital Kiev) (5'30)

Aquesta és la última peça del conjunt. El títol no significa “La gran porta de Kiev” tal com es coneix popularment sinó que significa “La porta dels *Bogaty*”. Els *bogaty* eren cavallers medievals russos que destacaven per la seva noblesa de cor, fortalesa i enginy, semblants als models que volgué seguir el famós protagonista de Cervantes. Hartmann va projectar aquesta porta per a un concurs convocat a Kiev per tal de commemorar un atemptat fallit contra el tsar Alexandre II. Amb el concurs es tenia la intenció de construir una entrada majestuosa a la ciutat, però finalment es va desconvocar i el projecte no es va realitzar.



70. Dibuix de la Gran porta de Kiev (Hartmann).

A l'exposició hi hagué sis plans i imatges d'aquesta porta. Es tracta d'un arc de triomf de tres entrades. Els pilars són de granit i estan enfonsats a terra perquè doni la sensació que són molt antics. Per una banda l'arc està cobert amb una feixuga "diadema" plena de relleus i rematada amb l'àguila russa imperial. Per l'altra banda, a la dreta, està coronat amb una torre acabada amb una cúpula en forma de casc esclau. Aquesta torre té tres campanes, perquè és el campanar de l'església que hi ha a l'interior de l'arc. Destaquen, en últim lloc, els acabats: vitralls i tanques de ferro forjat.

Indubtablement, aquesta gran obra arquitectònica ens remet a la grandiloqüència del nacionalisme. Kiev fou la capital d'un dels primers estats eslaus durant l'Edat Mitjana, en el qual florí la cultura i l'art que posteriorment heretà la cultura russa. A més, aquest arc de triomf fou el projecte estrella de Hartmann, qui el tingué en gran consideració i estima un cop acabat, tot i que no es pogué realitzar.

L'estructura de l'obra és ABA. La primera part comprèn els set primers períodes (**a**, **a**, **a**, **b**, **a**, **a**, **b**). Presenta el tema principal juntament amb un tema de contrast (**b**). La segona part només té un període (**c**) en el qual hi trobem inserit el tema dels *Promenade*. En últim lloc, la tercera part conté dues repeticions del tema principal, entre les quals hi ha una llarga progressió harmònica (**a**, **d**, **a**).



71. Detall de la progressió harmònica. Fixem-nos amb els tresets de blanques del compàs 2/2 (c. 144).

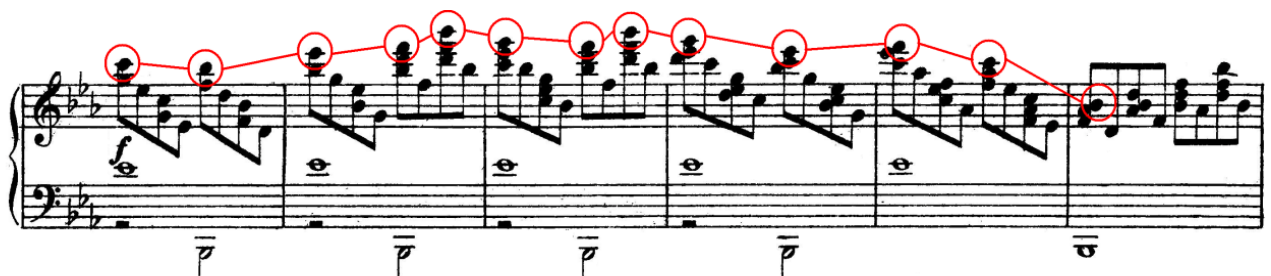
Segons sembla, el tema **b** és una imitació d'un himne religiós ortodox antic. Apareix dues vegades amb diferents tonalitats, ambdues ambigües. Mussorgski no va escriure música sacra però sí que la imita quan vol descriure elements religiosos, en aquest cas, la capella. Aquest himne comparteix trets amb la música ortodoxa antiga: el modalisme, les cadències plagals, les frases amb la mateixa nota al principi i final (o mateix acord, fins i tot en inversió diferent) i la tendència dels acords d'agrupar-se de tres en tres. Tot i això, li falten algunes

característiques importants: els melismes i sobretot l'harmonia, que s'assembla molt als corals luterans, molt en voga en aquell moment.



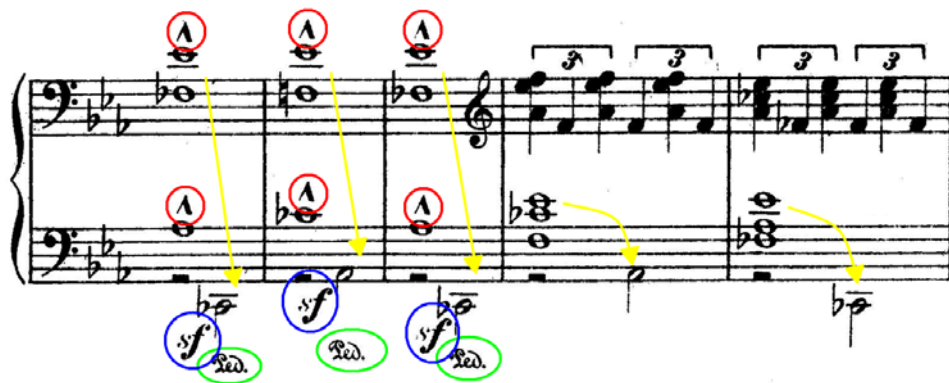
72. Tema b: himne ortodox amb cadència plagal (c. 30).

IV I



73. Tema a dels *Promenade* (c. 97).

Juntament amb l'himne hi trobem una imitació de campanes, just després del segon himne (període C). Al principi les notes agudes estan espaciades, però a mida que es desenvolupa el tema apareixen més seguides i acaben introduint el tema dels *Promenade*. Fixem-nos amb els recursos que utilitza el compositor per aconseguir l'efecte sonor de les campanades: accents, pedals de ressonància, ús de *sforzandos*, alternació d'aguts i greus...



74. Imitació de les campanes. Observem que al tercer compàs la textura s'omple per obtenir més so (c. 81).

Vermell: notes que són "campanades".

Verd: pedal de ressonància. Ajuda a imitar l'efecte sonor desitjat.

Blau: *sforzandos* de les campanades.

Groc: salt que imita la reverberació de les campanes.

Les textures d'aquesta peça s'assemblen més a les d'una obra vocal que no pas per a piano.<sup>54</sup> Les parts exteriors estan escrites amb polifonia vertical quasi en la seva totalitat, exceptuant els compassos compresos entre el quaranta-set i el seixanta-quatre, en els quals la polifonia vertical està acompanyada per una monodia en octaves. En canvi, a part central hi ha més diversitat: hi veiem melodia acompanyada, monodia i també polifonia vertical.



75. Exemple de textura (fragment tema a):

Vermell: polifonia vertical.

Verd: monodia descendent en octaves (c. 55).

Tal com s'ha esmentat a la introducció, la tonalitat d'aquesta peça és Mi<sup>b</sup> Major: la tonalitat al voltant de la qual es mouen totes les peces de la suite. A diferència d'altres peces, hi ha molts acords tríades, predominantment majors. És necessari destacar la gran progressió que hi ha a l'acabament de l'obra, que acaba amb la introducció del tema **a**, el qual conclou majestuosament la suite.

El compàs de l'obra és 4/4 llevat de la tercera part, on trobem 2/2. El tempo és ràpid (*Allegro*), i *alla breve*, portat a la pulsació de blanca. Predominen les notes llargues (rodones i blanques sobretot), tal com succeeix sovint en les obres per a cor. Només trobem corxeres i semicorxeres a l'acompanyament i a les progressions. La tercera part té la indicació *Meno mosso, sempre maestoso* i hi ha tresets de blanques que es combinen amb el ritme binari del 2/2<sup>55</sup>. El fet que els valors de les notes siguin llargs i el tempo ràpid fa que s'equilibri el ritme de la melodia, donant-li amplitud però sense deixar que s'aturi massa.

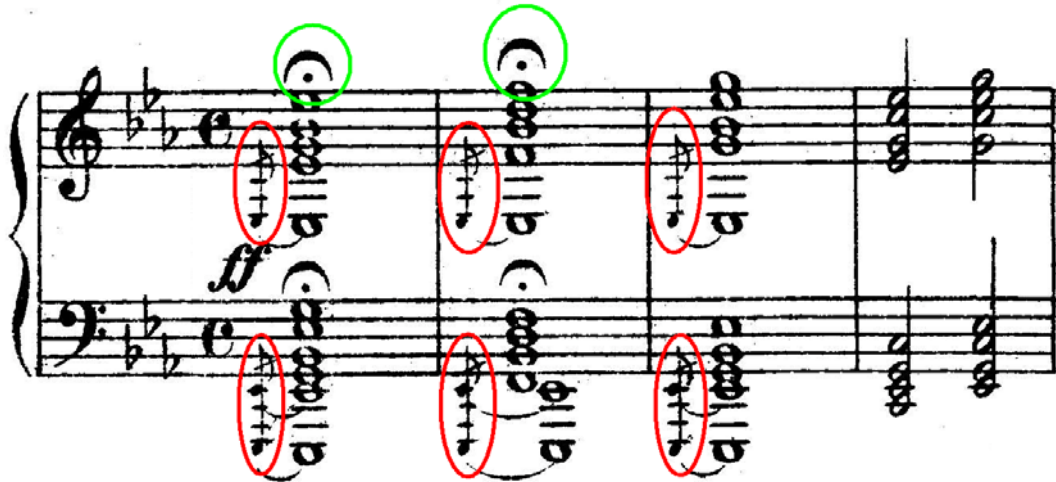
En referència a la interpretació, cal destacar el contrast que es produeix a l'entrada del tema **b**, al principi del qual figura un *sensa espressione*, ja que el tema **a** s'ha d'interpretar *Maestoso, con grandezza*. Cada vegada que torna a aparèixer el tema **a** trobem una indicació per realçar-

<sup>54</sup> Més informació: Wikipedia.ca: *Textura musical*. Homofonia, pàg 1.

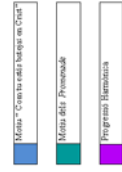
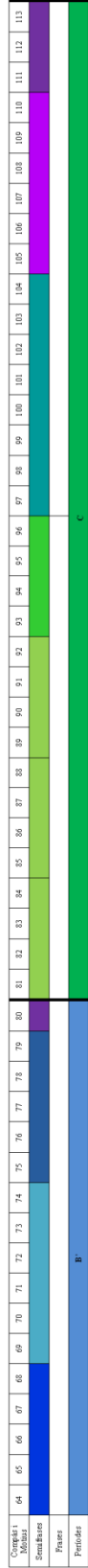
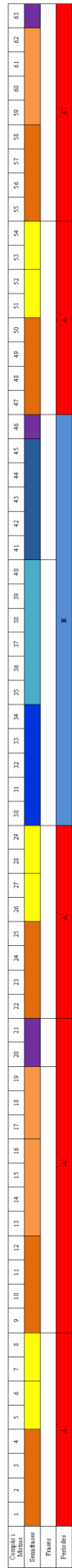
<sup>55</sup>Veg. Figura71.



ne la importància amb diferents matisos: *energico*, *grave*, *sempre allargando*, etc. Pel que fa al volum, es torna a produir un gran canvi entre els dos primers temes: el tema **a** és *forte* o més, mentre que el tema **b** és sempre *piano*. A la part central hi ha un clímax (c. 107-110) però és eclipsat per la gran culminació definitiva de la Coda: accents, appoggiatures i calderons hi ajuden.



76. Fragment de l'últim tema **a** (c. 162). Hi ha una variació rítmica (comparar amb figura 75).





# 4 CONCLUSIONS

Un cop acabada l'elaboració del cos del treball, i havent rellegit els objectius i les hipòtesis que es van formular a l'inici del treball, em dispenso a extreure i sintetitzar les conclusions, algunes de les quals ja s'han pogut anar endevinant al llarg del treball.

## 1. La música descriptiva

És curiós observar que hi ha poca música inspirada en il·lustracions. De fet, la major part de la música que es coneix com a descriptiva, està inspirada en poemes, obres de teatre o novel·les. La dificultat que hi ha entorn a la descripció d'imatges en música, com molt bé defineix Russ, rau en la manca de dimensió temporal de les il·lustracions<sup>56</sup>. Així doncs, el compositor de Quadres d'una Exposició es trobà de bon principi amb aquest impediment. Per resoldre el problema, però, no hem vist que no va tenir dificultats: simplement va dotar a cada un dels quadres d'un programa, un petit argument, una historieta, una situació que li permetés desenvolupar la música.

Nosaltres, però, hem tingut dificultats per conèixer aquests programes a causa de la pèrdua d'algunes de les imatges en les quals s'inspirà Mussorgski i a la falta d'informació. Alguns dels que tenim són dubtosos i actualment en corre més d'una versió. En algun cas deduïm que Mussorgski tampoc vol especificar, potser per alimentar la imaginació.

Hem anat veient, al llarg de les peces, la infinitat de recursos que utilitza Mussorgski per "pintar" els seus "quadres". Aquests recursos programàtics es poden dividir en tres grans grups, segons el procediment en què es basen: reproducció simbòlicomusical, reproducció d'impressions auditives i reproducció de sentiments o estats d'ànim. Algunes de les peces, però, tenen més d'un procediment.

En primer lloc, la reproducció simbòlicomusical és present a les peces que descriuen el seu quadre mitjançant aspectes figuratius que recorden les característiques del dibuix o l'argument. Aquí s'hi encabirien *Gnomus*, *Bydlo*, *Limoges* i *Baba Yaga*. Un exemple molt clar

---

<sup>56</sup> Russ, Michael: *Op. Cit.*, pàg 31.

és la fugida del petit gnom a *Gnomus*<sup>57</sup>, o l'elaboració rítmica “caòtica” de *Limoges* o bé els poderosos obstinats de la *Baba Yaga*.<sup>58</sup>

En segon lloc, trobem la reproducció d'impressions auditives en les peces que busquen imitar directament el so que s'escoltaria a la il·lustració en el cas d'estar animada. En aquest grup hi hauria *Tuileries*, *Ballet*, *Goldenberg*, *Limoges* i *Kiev*. El *Ballet* és clarament la peça més representativa i és una de les peces més originals del conjunt per aquest motiu. Mussorgski hi imita els pollets, que podem sentir picant les closques i piulant. També és destacable *Goldenberg*, on Mussorgski reproduïx la parla dels dos jueus.

En tercer lloc, la reproducció de sentiments o estats d'ànim té cabuda en les peces que intenten crear una atmosfera que susciti emocions a l'oient. Aquí hi hauria *Gnomus*, *Castello*, *Tuileries*, *Catacombae* i *Kiev*. De totes aquestes, potser *Catacombae* és la més impactant. Hem vist que els registres greus i la lenta polifonia vertical plena de dissonàncies ens transporten vertaderament a l'obscuritat d'unes catacumbes. També a *Castello* destaca la melancòlica melodia que el trobador canta al peu del mateix castell, i a *Tuileries* el plor del nen.

Finalment, s'ha comprovat que Mussorgski es dóna llibertat completa per buscar noves sonoritats, aprofitant precisament la oportunitat que li brinda la música descriptiva. En moltes ocasions no dubta en transgredir “les normes”, sobretot pel que fa a l'harmonia i la forma, la qual cosa l'ajuda a distanciar-se de la música occidental.

## 2. L'estructura formal

L'anàlisi formal ha revelat clarament com Mussorgski ordena internament les seves peces. Tal com s'havia especulat a les hipòtesis, en totes les peces (en excepció de *Ballet*) Mussorgski utilitza una forma completament lliure que adequa als seus propòsits. Un bon exemple de les irregularitats és la reexposició de *Tuileries*, que s'anticipa i és tan breu que recorda ben bé una Coda (de fet Mussorgski li dóna aquesta funció).

---

<sup>57</sup> Veg. Figura 23.

<sup>58</sup> Veg. Figura 66.

Les macroformes que es veuen afavorides són només dues: les ternàries (majoritàries) i les binàries. Ens adonem que, a vegades, la forma ternària ve determinada per el programa de la peça, tal com passa a *Goldenberg*, on primer hi ha la presentació dels personatges i després el diàleg. També a *Bydlo* la forma es veu determinada per l'avanç de la carreta, que primer s'apropa, passa pel davant i després s'allunya.

En canvi, hem observat força diversitat pel que fa a la microforma. Fent una mirada general, hi podem veure períodes de set, onze, tretze o quinze compassos, molt infreqüents durant el classicisme i també estranys en el romanticisme. Però no tot és així: *Baba Yaga*, *Tuileries*, *Ballet*, *Goldenberg* i *Kiev* tenen una ordenació ben estructurada, geomètrica, ben distribuïda i amb semifrases que agrupen els compassos quasi sempre en nombres parells (dos i quatre sobretot). Les poques irregularitats que hi ha en aquestes peces es deuen, en la major part, a la connexió dels temes i a les introduccions i conclusions.

D'aquesta manera podem deduir que Mussorgski, a vegades, es preocupa per la forma de la peça, tot i que cal ressaltar "a vegades", ja que sovint, tal com s'havia apuntat a les hipòtesis, el contingut determina la forma, que no té altre remei que cedir-li protagonisme. En aquest sentit, *Gnomus* té una estructura interessant. És una peça fragmentada on les frases estan simplement juxtaposades i la cohesió depèn exclusivament dels motius. Tot això queda reflectit a l'estructura, on hi ha coherència temàtica, però no s'endevina coherència formal<sup>59</sup>.

### 3. Les influències de Mussorgski.

Mussorgski va ser un compositor que va rebre una extensa formació en les matèries més diverses: història, llengües, etc. Sobre el seu aprenentatge musical cal assenyalar que rebé classes des de ben petit i posteriorment consolidà de manera informal els seus coneixements musicals amb Balakirev, Rimski-Korsakov... Així doncs, no ens trobem davant d'un autodidacte, com se'l qualifica sovint, sinó davant d'una persona culta i instruïda.

Tal com hem vist, al moment d'escriure l'obra el compositor es trobava en un moment d'aïllament personal, que li va permetre expressar-se lliurement. Per això aquesta obra, tot i

---

<sup>59</sup> Vegeu els motius posats aleatòriament en qualsevol període al musicograma.

tenir influències, és una obra molt personal i s'ha revelat com un bon indicador per conèixer Mussorgski.

En relació amb les influències, el nostre compositor treu gran profit de la música popular, seguint la línia nacionalista començada per Glinka, tal com podem veure a *Bydlo* o als *Promenade*. També té deutes amb la música hebrea, l'oriental i la música ortodoxa antiga, tot i que d'aquesta última és possible que no en tingués un coneixement profund<sup>60</sup>. També hi ha alguns passatges que recorden les peces de Liszt, que estaven tan en voga en aquell moment.

Pel que fa a la repercussió de l'obra, cal assenyalar la influència que va tenir amb els posteriors autors de l'escola russa i amb l'impressionisme francès, especialment Debussy. També cal destacar la novetat que suposà la utilització d'un llenguatge musical tan contrastat de tonalitats tan complexes, posat al límit, per el qual tardà tant en ser reconegut. Aquest llenguatge ajudà, sens dubte, en l'evolució del llenguatge musical cap a les propostes del segle XX.

També hem vist que alguns pintors s'han interessat per aquesta obra musical i han fet la seva versió dels "quadres" inspirant-se en la música.

#### 4. L'obra tocada amb el piano

Hem pogut comprovar que la versió original està escrita per aquest instrument i que la seva interpretació, a grans trets, és viable. Ara bé, Mussorgski realment va escriure una obra per piano o bé escrivia una reducció orquestral? La resposta no és senzilla. Hem pogut veure que el compositor sovint condueix la música fins als límits tècnics del piano i en algunes ocasions els transgredeix, impossibilitant l'execució marcada a la partitura. Tot i això, l'aprofitament de les possibilitats (tècniques i expressives) del instrument és notable per la seva varietat i quantitat. Així doncs, no es pot dir que Mussorgski escrigués una reducció orquestral perquè s'adapta al piano en gran mesura.

Tanmateix, cal destacar que l'obra està summament predisposada a ser orquestrada, en bona part a causa de l'escriptura contrastada i efectista que explota tots els elements útils per descriure les imatges. D'altra banda, l'obra també es veu inclinada a l'orquestració per la

---

<sup>60</sup> Mancini, Roland: Op.Cit, pàg 20.

relació mateixa que té amb les il·lustracions de cada quadre. D'aquesta manera es disposa, per exemple, d'una paleta tímbrica molt més àmplia per aconseguir els efectes sonors desitjats, cosa agraïda, sens dubte, per els oients.

No és estrany, doncs, que aquesta obra hagi sigut objecte d'innombrables orquestracions. Tot i l'encert d'algunes d'elles, és necessari no oblidar el vertader origen de l'obra i l'instrument per el qual va ser concebuda.

# BIBLIOGRAFIA

- AROCA, Marga; *Guía Didáctica Escuchar un Cuadro*. Madrid: Fundación Caja Madrid (2007).
- CHEN-TIEN, Lee; *Mussorgsky Pictures at an exhibition: An Analytical and Performance study*. Columbus: Ohio State University (1993).
- FRANKENSTEIN, Alfred; *Victor Hartmann and Modeste Muosorgsky*. Oxford: Musical Quaterly (1939).
- GARCÍA MORILLO, Roberto; *Musorgsky*. Buenos Aires: Ricordi Americana (1951).
- HÜBSCH, Lini. *Modest Mussorgsky. Bilder einer Ausstellung*. Munic: W. Fink (1978)
- LEYDA & BERTENSSON, *The Mussorgsky Reader* . New York: Da capo Pr. (1970).
- MANCINI, Roland; *Mussorgsky*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe. Clásicos de la Música (1979).
- MICHELS, Ulrich; *Atlas de música, 1*. Madrid: Ed. Alianza Editorial (2004).
- MICHELS, Ulrich; *Atlas de música, 2*. Madrid: Ed. Alianza Editorial (2004).
- MUSSORGSKIJ, Modest; *Bilder einer Austellung*. Munic: Ed. Henle Verlag (1992).
- MUSSORGSKY-RAVEL; *Pictures at an exhibition*. England: Ed. Bossey Hawkes. The Masterworks Library (2002).
- RUSS, Michael; “*Musorgsky: Pictures at an exhibition*”. Cambridge: Cambridge Music Handbooks (1992).
- SALAZAR, Adolfo; *Modesto Mussorgsky y su Boris Godunof. Boceto hitórico-artístico*. Madrid: Imprenta J. Amado (1923).
- STOKOWSKI, Leopold; *La Voz de su Amo*. DB 5827 O.S. Filadelfia.
- SUBIRÁ, José; *M. Mussorgsky y “Cuadros de una Exposición”*. Madrid: Colección de Monografías Musicales (1922).
- VOSKOBOJNIKOV, Valeri; *Il gruppo dei Cinque*. Verona: Giunti, Musica Dossier (1987).

- VERNET, M<sup>a</sup> Teresa; *Antología Musical*. Barcelona: Ed. HYMSA. Guia d'Auditors (1930).
- V.V.A.A; *Dictionary of music and Musicians* (New Grove). England: Ed. Stanley Sadie (2001).
- V.V.A.A; *Enciclopedia Salvat*. Barcelona: Ed. Salvat Editores (1978).

**Pàgines web (disponibles durant el dia 11 gener de 2010)**

<http://www.performancerecordings.com/pr7-notes.htm>

<http://www.taringa.net/posts/musica/1026001/Megapost:-Cuadros-de-una-exposicion-%28Mussorgsky%29.html>

<http://www.art-newzealand.com/Issue113/trusttum.htm>

<http://www.stmoroky.com/reviews/gallery/pictures/hartmann.htm>

[www.its.caltech.edu](http://www.its.caltech.edu)

<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/historia/nacionalismo-la-escuela-rusa/>

<http://www.sanpetersburgo.com/compositores.htm>

<http://leiter.wordpress.com/2009/05/22/cuadros-de-una-exposicion-mussorgski-ravel/>

<http://ipromesisposi.blogspot.com/2009/09/Mussorgsky-ravel-pictures-at-exhibition.html>

**Pàgines web de consulta variada**

<http://ca.wikipedia.org/>

<http://en.wikipedia.org/>

<http://es.wikipedia.org/>

<http://imslp.org/>

<http://www.enciclopedia.cat/>

**Música enregistrada**

-Mussorgsky, Modest; *Cuadros de una Exposición*. Vladimir Horowitz. (1964).

-Mussorgsky; *Pictures at an exhibition*. Hamburg: Deutsche Grammophon. Berliner Philharmoniker und Claudio Abbado (1994).