

ACADEMIA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ „GHEORGHE DIMA”
ȘCOALA DOCTORALĂ „SIGISMUND TODUȚĂ”

TEZĂ DE DOCTORAT

*Concertele pentru pian și orchestră de Piotr Ilici Ceaikovski
Repere analitice și experiențe interpretative*

Rezumat

Doctorand:
Mihai Diaconescu

Coordonator științific:
Prof. univ. dr. Adriana Bera

CUPRINS

INTRODUCERE.....	Error! Bookmark not defined.
1. Piotr Ilici Ceaikovski – figură legendară a muzicii ruse	Error! Bookmark not defined.
1.1. Viața muzicală în Rusia secolului al XIX-lea.....	Error! Bookmark not defined.
1.1.1 Naționalism și Cosmopolitism.....	Error! Bookmark not defined.
1.1.2. Societatea Muzicală Rusă și Grupul Celor Cinci	Error! Bookmark not defined.
1.2 Piotr Ilici Ceaikovski – viața și opera	Error! Bookmark not defined.
1.2.1 Repere biografice	Error! Bookmark not defined.
1.2.2 Context istoric și genealogie.....	Error! Bookmark not defined.
1.2.3. Compozitorul	Error! Bookmark not defined.
2. Concertele pentru pian și orchestră	Error! Bookmark not defined.
2.1 Concertul pentru pian în Romantism între tradiție și inovație...	Error! Bookmark not defined.
2.2 Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în si bemol minor op. 23	Error! Bookmark not defined.
2.2.1 Geneza	Error! Bookmark not defined.
2.2.2 Repere analitice	Error! Bookmark not defined.
2.3 Concertul nr. 2 în Sol major pentru pian și orchestră op. 44	Error! Bookmark not defined.
2.3.1 Geneza	Error! Bookmark not defined.
2.3.2 Repere analitice	Error! Bookmark not defined.
2.4. Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în Mi bemol major op.75 (postum) ..	Error! Bookmark not defined.
2.4.1 Geneza	Error! Bookmark not defined.
2.4.2 Repere analitice	Error! Bookmark not defined.
3. Experiențe interpretative	Error! Bookmark not defined.
3.1 Particularități ale notației.....	Error! Bookmark not defined.
3.2 Alegeri și decizii în lipsa indicațiilor compozitorului	Error! Bookmark not defined.
3.3. Pregătirea pentru interpretarea scenică a concertelor ceaikovskiene – procedee de lucru și soluții tehnico-interpretative.....	Error! Bookmark not defined.
CONCLUZII	163
BIBLIOGRAFIE.....	168

REZUMAT

Posibilitatea de a interpreta *Concertul nr.1 pentru pian și orchestră* op. 23 de Ceaikovski a însemnat pentru mine, încă din copilărie, cea mai înaltă treaptă a măiestriei la care poate ajunge un pianist concertist. Studiarea și prezentarea în fața publicului a celorlalte două concerte mai puțin populare ale compozitorului rus a reprezentat, de asemenea, o provocare fascinantă. Studiul *Concertelor nr. 2 și nr. 3* a coincis, în cazul meu, cu perioada studiilor doctorale, ceea ce mi-a permis să debutez în rolul de interpret cercetător. Astfel, prin prezenta teză mi-am propus să ofer publicului o imagine cât mai completă asupra celor trei lucrări concertante, din perspectiva pianistului solist.

Teza de doctorat este structurată în trei capitole. **Primul capitol**, intitulat *Piotr Ilici Ceaikovski – figură legendară a muzicii ruse* are drept obiectiv conturarea unei perspective de ansamblu asupra vieții compozitorului, a contextului socio-cultural al perioadei, precum și a modului în care creația lui Ceaikovski a fost influențată de spiritul epocii. Capitolul este divizat în două subcapitole: primul, intitulat *Viața muzicală în Rusia secolului al XIX-lea*, descrie într-o manieră concentrată evenimentele marcante ale vieții muzicale rusești. Se disting două tendințe politico-sociale antitetice, care se regăsesc și în atitudinea și alegerile compozitorilor: naționalismul și cosmopolitismul. Din dorința de a-și defini pilonii culturali specifici, societatea rusă se concentrează supra dezvoltării și consolidării conceptului de identitate națională. Unul dintre compozitorii care au avut un rol esențial în acest sens a fost Mihail Glinka, a cărui lucrare *O viață pentru țară* devine opera cu care se deschideau în mod obligatoriu stagiunile teatrelor din Moscova și Sankt Petersburg. Influențele vest-europene pot fi observate în societatea rusă încă din secolul al XVIII-lea, atât în ambianța socială, prin deschiderea granițelor cultural-filozofice ale Rusiei, sau utilizarea în cadrul familiilor nobile a unor limbi europene (în special franceza), cât și în stilul adoptat de anumiți compozitori.

Secțiunea a doua a primului subcapitol, *Societatea Muzicală Rusă și Grupul Celor Cinci*, urmărește modul în care identitatea națională rusă a fost consolidată prin interferența celor două atitudini contrastante prezente în a doua jumătate a secolului al XIX-lea: profesionalizarea și instituționalizarea muzicii pe de o parte, direcție inițiată și dezvoltată de Anton Rubinstein, și împotrivirea față de educația muzicală profesionistă pe de altă parte, manifestată de Grupul celor Cinci. Ceaikovski se plasează între cele două tendințe, iar personalitatea sa muzicală asimilează, într-o manieră simbiotică, cele două lumi, limbajul său componistic devenind universal, dar păstrând valențe naționale.

Cel de al doilea subcapitol, *Piotr Ilici Ceaikovski – viața și opera*, are drept obiectiv principal prezentarea unor repere biografice menite să ofere o perspectivă de ansamblu asupra modului în care s-a conturat personalitatea muzicală a lui Ceaikovski. Am apelat în acest sens mai ales la ampla

corespondență a compozitorului și la autobiografia sa, documente de o valoare inestimabilă. Compozitorul menționează în cadrul autobiografiei un număr de șase muzicieni care au avut o influență majoră asupra sa: Luigi Piccioli, Rudolf Kündinger, Ippolit Altani, Nikolai Zarembo, Anton Rubinstein și Nikolai Rubinstein. Influențele celor șase mentori s-au manifestat atât în arta compoziției cât și în cea a interpretării pianistice și a dirijatului. În ceea ce privește compozitorii care i-au influențat parcursul, Ceaikovski îi amintește pe Rossini, Bellini, Mozart și Beethoven. După finalizarea anilor de studenție, Ceaikovski se mută la Moscova pentru a începe noua carieră de pedagog în cadrul conservatorului înființat în capitala Rusiei. Acest nou început este evidențiat și de biografia compozitorului drept un reper deosebit de important în drumul său artistic, care marchează debutul carierei sale de compozitor. De asemenea, tot în acest context, Ceaikovski leagă strânse prietenii cu Nikolai Kașkin, Konstantin Albrecht, Piotr Jurgenson și Nikolai Rubinstein, unele dintre cele mai importante personalități artistice din viața muzicală a Moscovei, prietenii cu implicații directe în activitatea sa muzicală și cotidiană. În autobiografie, Ceaikovski subliniază faptul că a avut șansa de a-și auzi cântate toate lucrările orchestrale sub bagheta lui Nikolai Rubinstein, bucurându-se astfel de posibilitatea de a evolua cu o mai mare eficiență în arta orchestrației. Compozitorul a fost apropiat de Grupul celor Cinci; dintre aceștia, cu Balakirev a ținut o corespondență destul de strânsă, presărată cu reflecții asupra compoziției. De Grupul celor Cinci se leagă și debutul său în critica muzicală, în calitate de corespondent la ziarul *Cronici contemporane*, activitate ce durează trei ani. Părăsirea corpului profesoral al Conservatorului din Moscova este strâns legată de începutul corespondenței intense cu Nadejda von Meck, o bine-cunoscută iubitoare de cultură, în special de muzică. Deși nu s-au întâlnit niciodată, patronatul ei i-a asigurat suportul financiar necesar pentru a se putea dedica în întregime compoziției. Marele compozitor rus a câștigat o faimă mondială prin creația componistică impresionantă, atât cantitativ cât și calitativ. *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră*, *Concertul pentru vioară și orchestră*, primele patru simfonii și *Simfonia Manfred*, marile balete *Lacul lebedelor*, *Frumoasa din pădurea adormită*, bine-cunoscutele opere *Evgeni Oneghin* și *Mazepa*, grandiosul *Dumka* sau impozantul *Trio cu pian* scris „în memoria unui mare artist” (Nikolai Rubinstein), stârneau ropote de aplauze pe trei continente. A călătorit în toate marile capitale europene și s-a întâlnit cu aproape toate marile personalități muzicale din vremea sa, întreținând o corespondență intensă cu multe dintre acestea.

Capitolul al doilea al lucrării de cercetare, *Concertele pentru pian și orchestră*, este divizat în patru subcapitole, după cum urmează: primul subcapitol, *Concertul pentru pian în Romantism, între tradiție și inovație*, are drept scop prezentarea evoluției concertului pentru pian ca gen, până în Romantismul târziu, pentru a configura contextul stilistic în care apar lucrările lui Ceaikovski. Lucrarea considerată „piatra de temelie” a acestui gen este *Concertul Brandenburgic nr. 5* de J. S. Bach, în care la sfârșitul părții întâi, clavecinul are o cadență impresionantă, atât prin dimensiuni cât

și prin limbaj – figurații puternic cromatizate de o virtuozitate ieșită din comun. În perioada Clasicismului, genul concertant atinge maturitatea în creația lui W. A. Mozart. Concertele compuse de Mozart sunt considerate printre cele mai reprezentative lucrări ale creației sale. Deși nu există o rețetă unică, anumiți piloni esențiali au fost stabiliți de Mozart. Forma de sonată a devenit o caracteristică fundamentală a structurii primei părți. Următoarea etapă esențială în evoluția genului este reprezentată de lucrările lui Ludwig van Beethoven. Compozitorul german este cel care dezvoltă și transformă elementele simfonice prezente în concertele lui Mozart, amplificând considerabil intervențiile orchestrale. Următorul reper important este *Konzertstück* op. 79 de Carl Maria von Weber. Lucrarea deschide un nou drum, cel al concertului-fantezie, direcție pe care Franz Liszt a adoptat-o și a dus-o la desăvârșire în lucrările sale pentru pian și orchestră (*Concertul nr. 1 și nr. 2, Totentanz și Fantezia Ungară pentru pian și orchestră*). Compozitori precum Chopin sau Schumann vor urmări tiparul clasic în concertele lor, Schumann aducând însă o prezență mult mai consistentă a orchestrei, apropiată de genul simfoniei. Johannes Brahms este compozitorul care atinge cel mai înalt grad al simfonismului în concertele sale; prin *tutti*-urile impresionante și prin dimensiunile generoase, a contopit genul concertant cu cel simfonic. La sfârșitul secolului al XIX-lea, genul va evolua în principal în cele două direcții – compozitori precum Saint Saëns, Cesar Frank, Richard Strauss vor duce mai departe genul fanteziei concertante, în timp ce Brahms, Dvorak, sau Grieg vor urma linia clasică, cu amplificări simfonice. Acesta este terenul pe care apar concertele lui Ceaikovski, în care tiparul clasic al formei este reinterpretat, simfonizat și încărcat cu o strălucitoare virtuozitate.

Subcapitolul doi, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în si bemol minor* op. 23, este structurat în două secțiuni distincte: prima are în vedere ilustrarea aspectelor ce țin de geneza lucrării, iar cea de a doua se concentrează pe analiza concertului. Compus în anul 1874, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1* este cel mai popular dintre cele trei concerte ale compozitorului. Primele două ediții ale acestui concert au fost redactate de Piotr Jurgenson, unul dintre prietenii apropiați și editorul principal al lui Ceaikovski. Modificările din cea de a doua ediție nu afectează structura, armonia sau orchestrația, însă aduc un plus de calitate în partitura pianului. Foarte importantă este intervenția lui Edward Dannreuther, pianistul care a prezentat pentru prima dată concertul publicului englez, pe 23 martie 1876, la Crystal Palace din Londra. Dannreuther i-a scris o scrisoare lui Ceaikovski în care face sugestii asupra unor eventuale schimbări în partitura pianului (140 de măsuri revizuite). Varianta propusă de Dannreuther ușurează execuția din punct de vedere tehnic; Ceaikovski va păstra această variantă în cea de a treia ediție din 1880, ca variantă principală. Varianta finală din 1880 este cea mai des auzită în sălile de concert din zilele noastre. Este cunoscut faptul ca la ediția din 1880 a contribuit și Alexander Siloti, discipol al lui Ceaikovski, pianist de prim rang, care a studiat, printre alții, cu Franz Liszt la Weimar.

Concertul nr. 1 op. 23 are o structură care păstrează tiparul clasic al genului concertant, și anume trei părți (repede-lent-repede), o formă de sonată cu unele elemente atipice în prima parte, formă de lied în partea lentă și o formă de rondo în partea a treia. Inovațiile și evenimentele excepționale vor fi prezente mai ales în prima parte a concertului, unde forma este îmbogățită cu elemente cadențiale solistice, iar materialul tematic este foarte generos și ingenios prelucrat. Ceaikovski a folosit, pe lângă teme originale, teme inspirate din folclor de sorginte ucraineană, franceză și rusă. *Concertul nr. 1* este o lucrare de mari dimensiuni, fapt datorat în special structurii foarte ample a primei părți (durata acesteia este mai mare decât a celorlalte două părți împreună). Prima parte, *Andante non troppo e molto maestoso*, este formată dintr-o introducere generoasă, două grupuri tematice principale și o temă cu rol de liant (tema a treia), acestea formând expoziția. Dezvoltarea cuprinde în desfășurarea sa secțiunea în care orchestra prelucrează materialul tematic prezentat în expoziție, o cadență amplă a pianului, apoi o secțiune de dialog între solist și orchestră. În repriză, cele două teme principale sunt prezentate la un ton ascendent față de expoziție. Cea de a doua cadență de virtuositate are rol concluziv. Coda reunește solistul cu orchestra, iar încheierea primei părți este triumfală, în Si bemol major, omonima tonalității de bază. Partea a doua, *Andante Semplice*, are un caracter liric, tema principală se evidențiază printr-o cantabilitate vocală. Forma este tristrofică, A-B-A; A-ul cuprinde în total patru expuneri ale temei, o punte și o temă secundară episodică. Secțiunea mediană este rapidă, într-un puternic contrast cu lirismul A-ului; materialul tematic prelucrat este împrumutat din puntea menționată anterior. O nouă temă, de sorginte franceză, își face apariția în partea mediană. Revenirea A-ului este precedată de un scurt moment cadențial al pianului, care face tranziția între cele două secțiuni; tema principală revine cu un caracter de epilog, încheind nostalgic partea a doua. Partea a treia, *Allegro con fuoco*, are formă de rondo, A-B-A-C-A-B-A-Coda. Prima temă este în si bemol minor, B-ul este în Re bemol major, iar la revenire, în Mi bemol major, C-ul este o secțiune modulatorie, instabilă tonal, putând fi asimilată cu o dezvoltare; Coda încheie magistral lucrarea în tonalitatea omonimă, Si bemol major.

Subcapitolul trei, *Concertul nr. 2 în Sol major pentru pian și orchestră op. 44*, păstrează structura subcapitolului anterior: geneza, apoi analiza lucrării. *Concertul nr. 2* op. 44 a fost compus în anul 1880; lucrarea i-a fost dedicată lui Nikolai Rubinstein, însă, moartea neașteptată a acestuia face ca premiera rusească a acestui opus să îi revină lui Serghei Taneiev. Cel cărui i-au fost solicitate părerea și ajutorul în ceea ce privește ajustarea concertului pentru o ediție îmbunătățită a fost Alexander Siloti. Ceaikovski a dorit o intervenție în partitura pianului, dar nu și în forma concertului; Siloti a insistat să facă substanțiale tăieturi care afectau echilibrul structurii, fapt care l-a contrariat profund pe compozitor. Edițiile de referință sunt cea din 1880 și cea din 1897 (îngrijită de Siloti), ambele publicate de Jurgenson.

Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră urmărește structura clasică a genului – cele trei părți apar în succesiunea tradițională, repede-lent-repede. Primele două părți au o durată asemănătoare, iar ultima parte este semnificativ mai scurtă. Forma primei părți este de sonată, partea a doua are trăsăturile unei forme tristrofice, iar structura părții a treia poate fi interpretată atât ca sonată, cât și ca rondo-sonată. Prima parte a concertului, *Allegro brillante e molto vivace*, este partea cea mai consistentă din punct de vedere muzical și cea mai solicitantă pentru solist (din punct de vedere tehnic). Una din particularitățile acestei părți constă în secțiunile cadențiale ample, în care solistul se poate desfășura „nestingherit”. Convingerea lui Ceaikovski că sunetul pianului nu se potrivește cu timbrul orchestral este un posibil motiv pentru care în multe ocazii discursul pianului este separat de cel al orchestrei. Aproximativ 30% din durata primei părți este dedicată pianului solist. Partea a doua a concertului nr. 2 este atipică, aducând o serie de inovații. În *Andante non troppo* sunt trei instrumente cu rol solistic: pianul, vioara și violoncelul. Putem spune că această parte este un „triplu concert”, denumire care ne trimite cu gândul la lucrarea cu acest titlu, op. 56, de Ludwig van Beethoven. Orchestra are rol predominant de acompaniament, intervențiile sale mai consistente fiind în momentele de legătură dintre secțiuni, sau între intervențiile celor trei instrumente solistice. Secțiunile cadențiale sunt numeroase și oferă spațiu generos de exprimare fiecărui instrument. Forma părții a doua este cea de lied: A-B-A' plus Coda.

Ultimul subcapitol, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în Mi bemol major op. 75 (postum)* păstrează, de asemenea, cele două secțiuni ale subcapitolele anterioare: geneza și analiza. Compus în anul 1893, *Concertul nr. 3* a fost inițial conceput ca o nouă simfonie, în anul 1889. Lucrarea a fost abandonată, ca apoi, în iulie 1893, compozitorul să revină asupra sa și să o transforme într-un concert pentru pian într-o singură parte, *Allegro brillante*. Inițial, simfonia în Mi bemol major a fost concepută în patru părți. Materialul părților a doua și a patra ale simfoniei a fost reutilizat pentru părțile a doua și a treia din concert, acestea rămânând însă doar la stadiul de schițe. După moartea compozitorului, Taneiev a finalizat cele două părți schițate de Ceaikovski, dar această variantă nu a avut succes, în zilele noastre ea fiind complet ignorată. Scriitura *Concertului nr. 3* diferă în mare parte de cea a primelor două concerte. David Brown atrage atenția asupra scriiturii pianistice care „trădează” natura reală a lucrării, cea de simfonie. Biograful explică acest aspect prin lipsa virtuozității extreme, element caracteristic lucrărilor concertante precedente. Modul de dezvoltare a ideilor tematice este similar pe tot parcursul lucrării, tehnicile cel mai frecvent folosite fiind diminuția motivică și secvențarea. *Allegro Brillante* are formă de sonată. O expoziție cu două secțiuni tematice principale, contrastante, (A, B) o dezvoltare amplă, apoi repriza și Coda, precum și relațiile tonale dintre teme, reprezintă pilonii formei de sonată în această lucrare. Cadența de virtuozitate este plasată central, în dezvoltare, la fel ca în primele două concerte, iar coda este bine conturată prin profilul tematic și caracter.

Capitolul trei, *Experiențe interpretative*, are drept obiectiv principal tratarea aspectelor ce privesc interpretarea celor trei concerte, în primul rând a modului în care au fost abordate informațiile prezente în partitură. În acest sens, primul subcapitol este intitulat *Particularități ale notației*; alături de parametrii interpretării care reies din notație, tratând individual elemente de tempo și caracter, dinamică, articulație și agogică, capitolul integrează și aspecte subiective, reprezentate de propriile metode utilizate în studiul acestor capodopere. Subcapitolul doi, *Alegeri și decizii în lipsa indicațiilor compozitorului*, are în vedere anumite ajustări ale interpretării, în funcție de aspecte ce țin de tradiție și elemente naturale/instinctive în interpretare, în lipsa indicațiilor specifice. În final, este abordată o zonă destul de rar explorată, în subcapitolul *Pregătirea pentru interpretarea scenică a concertelor ceaikovskiene – procedee de lucru și soluții tehnico-interpretative*; obiectivul subcapitolului este prezentarea modului în care artistul pregătește pentru scenă astfel de lucrări, etapele pe care le parcurge în acest demers. Am menționat aspectul psihologic, deosebit de important în pregătirea actului artistic, precum și unele metode utilizate în rezolvarea diferitelor pasaje de mare dificultate tehnică.

În **Concluzii**, mi-am exprimat convingerea că atât *Concertul nr. 2*, cât și *Concertul nr. 3* ar merita să fie mai des audiate în sălile de concert. Deși mai puțin îndrăgite și apreciate, cele două lucrări poartă cu siguranță amprenta genialității creatorului lor. Unul dintre argumentele posibile în explicarea discrepanței dintre popularitatea acestor lucrări și cea a primului concert ar putea fi subiectivismul unor judecăți de valoare. Este posibil ca entuziasmul cu care a fost primit primul concert să fi pus în umbră următoarele lucrări. Consider că una dintre sarcinile interpretului contemporan este aceea de a face cunoscute specialiștilor și publicului meloman calitățile remarcabile ale celor două concerte. Este o sarcină pe care mi-am asumat-o, introducând în repertoriul meu toate cele trei concerte ale lui Ceaikovski, și alcătuind această teză de doctorat, prin care am urmărit să ofer o imagine cât mai concludentă asupra modului în care pot fi analizate, studiate și interpretate aceste lucrări de mare complexitate și dificultate.

ABSTRACT

The opportunity to perform Tchaikovsky's *Concerto No. 1 for Piano and Orchestra Op. 23* has meant for me, since childhood, the highest level of mastery a concert pianist can reach. Studying and performing the Russian composer's other two less popular concertos was also a fascinating challenge. The study of *Concertos No. 2 and No. 3* coincided, in my case, with the period of my doctoral studies, which allowed me to make my debut as a research performer. Thus, with the present thesis, I aimed to give the public a complete picture of the three concertante works from the perspective of the solo pianist.

The Ph.D. thesis is structured into three chapters. **The first chapter**, entitled *Pyotr Ilyich Tchaikovsky - a legendary figure of Russian music*, aims to provide an overview of the composer's life, the socio-cultural context of the period, and how the spirit of the age influenced Tchaikovsky's work. The chapter is divided into two sub-chapters: the first, entitled *Musical Life in 19th-century Russia*, describes in a concentrated manner the most important events in Russian musical life. Two antithetical social-political tendencies are distinguished, which are also reflected in the attitude and choices of composers: nationalism and cosmopolitanism. In its desire to define its specific cultural pillars, Russian society focuses on developing and strengthening the concept of national identity. One of the composers who played a vital role in this was Mikhail Glinka, whose *A Life for the Tsar* became the opera with which the Moscow and St Petersburg theatre seasons were obliged to open. Western European influences can be seen in Russian society as early as the 18th century, both in the social atmosphere, through the opening of Russia's cultural-philosophical frontiers, or the use of European languages (especially French) in noble families, and in the musical style adopted by certain composers.

The second section of the first sub-chapter, *Russian Musical Society and the Group of Five*, traces how the Russian national identity was strengthened by the interference of two contrasting attitudes present in the second half of the 19th century: the professionalization and institutionalization of music on the one hand, a direction initiated and developed by Anton Rubinstein, and the opposition to professional musical education on the other hand, manifested by the Group of Five. Tchaikovsky is situated between these two tendencies, and his musical personality assimilates the two worlds in a symbiotic manner, his compositional language becoming universal, but retaining national valences.

The second sub-chapter, *Pyotr Ilyich Tchaikovsky - life and work*, focuses on presenting biographical milestones designed to provide an overview of how Tchaikovsky's musical personality gained form. In doing so, we have drawn mainly on the composer's extensive correspondence and his autobiography, documents of inestimable value. In his autobiography, the composer mentions six musicians who had a significant influence on his style: Luigi Piccioli, Rudolf K udinger, Ippolit Altani, Nikolai Zarembo, Anton Rubinstein, and Nikolai Rubinstein. The influences of these six mentors

were manifested in the art of composition as well as in piano performance and conducting. As for the composers who influenced his career, Tchaikovsky mentions Rossini, Bellini, Mozart, and Beethoven. After completing his student years, Tchaikovsky moved to Moscow to begin his new career as a teacher at the conservatory established in the Russian capital. This new beginning is also highlighted by the composer's biographers as a particularly important milestone in his artistic career, marking the beginning of his career as a composer. It was also in this context that Tchaikovsky formed close friendships with Nikolai Kashkin, Konstantin Albrecht, Pyotr Jurgenson, and Nikolai Rubinstein, some of the most important artistic personalities in Moscow's musical life, friendships that had direct implications for his musical and everyday activity. In his autobiography, Tchaikovsky emphasizes that he had the opportunity to hear all his orchestral works performed under the direction of Nikolai Rubinstein, thus enjoying the opportunity to evolve more effectively in the art of orchestration. The composer was close to the Group of Five; of these, he maintained a fairly close correspondence with Balakirev, interspersed with reflections on composition. His debut in music criticism as a correspondent for the newspaper *Contemporary Chronicles*, which lasted three years, is also linked to the Group of Five. His departure from the Moscow Conservatory is closely linked to the beginning of an intense correspondence with Nadejda von Meck, a well-known cultural and especially music lover. Although they never met, her patronage provided him with the financial support he needed to devote fully to composition. The great Russian composer gained worldwide fame for his impressive compositional output, both in quantity and quality. *The Concerto No. 1 for piano and orchestra*, the *Concerto for violin and orchestra*, the first four symphonies and the *Manfred Symphony*, the great ballets *Swan Lake*, *Sleeping Beauty*, the well-known operas *Evgeni Onegin* and *Mazeppa*, the grandiose *Dumka* or the imposing *Piano Trio* written "in memory of a great artist" (Nikolai Rubinstein), drew applause on three continents. He traveled to all the great European capitals and met almost all the great musical personalities of his time, maintaining an intense correspondence with many of them.

The second chapter of the research paper, *The Concertos for Piano and Orchestra*, is divided into four sub-chapters, as follows: the first sub-chapter, *The Piano Concerto in Romanticism, between Tradition and Innovation*, aims to present the evolution of the piano concerto as a genre, up to late Romanticism, in order to set the stylistic context in which Tchaikovsky's works emerge. The work considered the "milestone" of this genre is J.S. Bach's Brandenburg *Concerto No. 5*, in which the harpsichord at the end of part one has an impressive cadenza, both in size and language - strongly chromatic figurations of extraordinary virtuosity. In the Classical period, the concerto genre reaches maturity in the work of W. A. Mozart. Mozart's concertos are considered to be among his most representative works. Although there is no single recipe, certain essential pillars were established by Mozart. Sonata form became a fundamental feature of the first part's structure. The next major stage

in the evolution of the genre is represented by the works of Ludwig van Beethoven. It is the German composer who develops and transforms the symphonic elements present in Mozart's concertos, considerably amplifying the orchestral interventions. The next important reference is Carl Maria von Weber's *Konzertstück* op. 79. The work opens a new path, namely the concerto-fantasy, a direction that Franz Liszt adopted and brought to perfection in his works for piano and orchestra (*Concertos No. 1 and No. 2, Totentanz* and *Hungarian Fantasy for piano and orchestra*). Composers such as Chopin and Schumann would follow the classical pattern in their concertos, but Schumann brought a much more substantial orchestral presence close to the symphony genre. Johannes Brahms is the composer who achieves the highest degree of symphonic massiveness in his concertos; with his impressive tutti and generous dimensions, he merged the concerto and symphonic genres. At the end of the 19th century, the genre would evolve mainly in two directions - composers such as Saint Saëns, Cesar Frank, and Richard Strauss would carry forward the concertante fantasy genre, while Brahms, Dvorak, or Grieg would follow the classical line, with symphonic amplifications. This is the soil on which Tchaikovsky's concertos appear, in which the classical pattern of the form is reinterpreted, symphonized, and charged with brilliant virtuosity.

Sub-chapter two, *Concerto for Piano and Orchestra No. 1 in B-flat minor* Op. 23, is structured in two distinct sections: the first aims to illustrate aspects of the work's genesis, while the second focuses on an analysis of the concerto. Composed in 1874, the *Concerto for Piano and Orchestra No. 1* is the most popular of the composer's three concertos. The first two editions of this concerto were edited by Pyotr Jurgenson, one of Tchaikovsky's close friends and principal publisher. The changes in the second edition do not affect the structure, harmony, or orchestration, but add to the quality of the piano score. Of particular importance is the contribution of Edward Dannreuther, the pianist who first performed the concerto to English audiences on 23 March 1876 at London's Crystal Palace. Dannreuther wrote a letter to Tchaikovsky suggesting possible changes to the piano score (140 revised bars). Dannreuther's proposed version makes the performance technically easier; Tchaikovsky would retain this version in the third edition of 1880 as the main version. The final 1880 version is the one most often heard in concert halls today. It is well known that Tchaikovsky's disciple Alexander Siloti, a leading pianist who studied with Franz Liszt in Weimar, contributed to the 1880 edition.

Concerto No. 1 op. 23 has a structure that follows the classical pattern of the concerto genre, namely three parts (fast-slow-fast), a sonata form with some atypical elements in the first part, a lied form in the slow part, and a rondo form in the third part. Exceptional innovations and events will be especially present in the first part of the concerto, where the form is enriched with cadential soloistic elements and the thematic material is very generous and ingeniously elaborated. Tchaikovsky used, in addition to original themes, themes inspired by the folklore of Ukrainian, French, and Russian

origin. *Concerto No. 1* is a large work, mainly due to the very large structure of the first part (its duration is longer than the other two parts combined). The first part, *Andante non troppo e molto maestoso*, consists of a generous introduction, two main thematic groups, and a linking theme (the third theme), constituting the exposition. The development includes a section in which the orchestra works through the thematic material presented in the exposition, a broad piano cadenza, and then a dialogue section between the soloist and orchestra. In the reprise, the two main themes are presented in an ascending tone to the exposition. The second virtuosic cadenza plays a concluding role. The Coda reunites the soloist with the orchestra, and the conclusion of the first part is triumphant, in B flat major, the homonym of the main key. The second part, *Andante Semplice*, has a lyrical character, the main theme is emphasized through vocal lyricism. The form is tristrophic, A-B-A; the A comprises a total of four expositions of the theme, a bridge, and an episodic secondary theme. The middle section is fast, in strong contrast to the lyricism of the A; the thematic material processed is borrowed from the bridge mentioned above. A new theme, of French origin, makes its appearance in the middle section. The return of the A is preceded by a brief cadential piano moment that transitions between the two sections; the main theme returns with an epilogue character, nostalgically ending the second part. The third section, *Allegro con fuoco*, is in rondo form, A-B-A-C-A-B-A-Coda. The first theme is in B-flat minor, the B is in D-flat major, and at the return, in E-flat major, the C is a modulatory section, tonally unstable, and can be thought of as a development; the Coda masterfully concludes the work in the main key, B-flat major.

Sub-chapter three, *Concerto No. 2 in G major for piano and orchestra* Op. 44, maintains the structure of the previous sub-chapter: genesis, then analysis of the work. *Concerto No. 2* op. 44 was composed in 1880; the work was dedicated to Nikolai Rubinstein, but his unexpected death left the Russian premiere to Sergei Taneyev. Alexander Siloti was asked for his opinion and help in adjusting the concerto for an improved edition. Tchaikovsky wanted an intervention in the piano score, but not in the form of the concerto; Siloti insisted on making substantial cuts that affected the balance of the structure, which deeply displeased the composer. The editions of reference are the 1880 edition and the 1897 edition (edited by Siloti), both published by Jurgenson.

Concerto No. 2 for piano and orchestra follows the classical structure of the genre - the three parts follow the traditional fast-slow-fast sequence. The first two parts are of similar length, the last part is significantly shorter. The form of the first part is sonata-like, the second part has the features of a tristrophic form, and the structure of the third part can be interpreted as both sonata and rondo-sonata. The first part of the concerto, *Allegro brillante e molto vivace*, is the most musically consistent and the most demanding part for the soloist (technically speaking). One of the special characteristics of this part is the large cadential sections, in which the soloist can perform "freely". Tchaikovsky's conviction that the sound of the piano does not match the orchestral timbre is a possible reason why

on many occasions the piano discourse is separated from the orchestral one. Approximately 30% of the duration of the first part is devoted to the piano soloist. The second part of *Concerto No. 2* is atypical, bringing a number of innovations. In the *Andante non troppo* there are three solo instruments: piano, violin, and cello. We can say that this part is a 'triple concerto', a name that brings to mind the work of the same title, Op. 56, by Ludwig van Beethoven. The orchestra plays a predominantly accompanying role, its more substantial interventions being in the connecting moments between sections, or between the interventions of the three solo instruments. The cadential sections are numerous and offer generous space for each instrument to express itself. The form of the second part is that of a Lied: A-B-A' and Coda.

The final sub-chapter, *Concerto for Piano and Orchestra No. 3 in E-flat major Op. 75 (posthum)* also retains the two sections of the previous sub-chapters: genesis and analysis. Composed in 1893, *Concerto No. 3* was originally conceived as a new symphony (in 1889). The work was abandoned, and then in July 1893 the composer reconsidered and turned it into a one-part piano concerto, *Allegro brillante*. Originally, the symphony in E flat major was conceived in four parts. The material for the second and fourth parts of the symphony was reused for the second and third parts of the concerto, but these remained only in sketches. After the composer's death, Taneyev completed the two parts sketched by Tchaikovsky, but this version was not successful and is nowadays completely ignored. The writing of *Concerto No. 3* differs greatly from that of the first two concertos. David Brown draws attention to the piano writing which 'betrays' the work's true nature as a symphony. The biographer explains this by the lack of extreme virtuosity, a characteristic of the earlier concertante works. The development of the thematic ideas is similar throughout the work, the most frequently used techniques being motivic diminution and sequencing. *Allegro Brillante* is in sonata form. An exposition with two main contrasting thematic sections, (A, B) a broad development, then the Reprise and Coda, and the tonal relationships between the themes, are the foundations of sonata form in this work. The virtuosic cadenza is centrally placed in the development, as in the first two concertos, and the coda is well shaped by its thematic profile and character.

Chapter three, *Interpretive Experiences*, is mainly focused on aspects of the performance of the three concertos, primarily on how the information in the score was approached. In this sense, the first sub-chapter is entitled *Particularities of notation*; alongside the parameters of interpretation that derive from notation, dealing individually with elements of tempo and character, dynamics, articulation, and agogics, the chapter also integrates subjective aspects, represented by personal methods used in the study of these masterpieces. Sub-chapter two, *Choices and decisions in the absence of composer's indications*, considers certain adjustments in interpretation, depending on aspects of tradition and natural/intuitive elements in interpretation, in the absence of specific indications. Finally, a rarely explored area is addressed in the sub-chapter *Preparing for the stage*

performance of the Tchaikovsky concertos - working procedures and technical-interpretive solutions; the aim of the sub-chapter is to present how the artist prepares such works for the stage, the stages he goes through in this process. We have mentioned the psychological aspect, which is particularly important in the preparation of the artistic act, as well as some of the methods used to handle various passages of great technical difficulty.

In **Conclusions**, I expressed my belief that both *Concerto No. 2* and *Concerto No. 3* deserve to be heard more often in concert halls. Although less loved and appreciated, these two works certainly bear the imprint of their creator's genius. One of the possible arguments for the discrepancy between the popularity of these works and that of the first concerto could be the subjectivity of some value judgments. It is possible that the enthusiasm with which the first concert was received overshadowed the subsequent works. I believe that one of the duties of the contemporary performer is to make the remarkable qualities of the two concertos known to specialists and to the musical public. It is a task I have taken upon myself by introducing all three of Tchaikovsky's concertos into my repertoire, and by compiling this doctoral thesis, in which I have aimed to give a conclusive picture of how these works of great complexity and difficulty can be analyzed, studied and performed.