

Ministerul Educației și Cercetării
Universitatea Națională de Muzică din București

REZUMAT AL TEZEI DE DOCTORAT
CONCERTELE VIOLONISTICE MODERNE RUSE
ARAM HACIATURIAN, SERGHEI SERGHEEVICI
PROKOFIEV, DMITRI DMITRIEVICI ȘOSTAKOVICI

Conducătorul de doctorat:

Prof. Univ. dr. Alexandru Leahu

Doctorand:

Delia Diaconescu

București

2020

***Concertele violonistice moderne ruse - Aram Haciaturian,
Serghei Sergheevici Prokofiev, Dmitri Dmitrievici Șostakovici.***

Rezumat

Îmbinând o viziune interpretativă personalizată cu rigoarea analitică și având ca scop o proiecție sintetică de natură estetic-stilistică (cu sporadice aprecieri programatic-literare), conținutul lucrării s-a alcătuit progresiv, ca un răspuns neechivoc privitor la calitatea de capodopere conferită partiturilor comentate.

Premizele necesare dezvoltării unei demonstrații teoretice obiective au urmărit câteva repere stabile, menite să elucideze contextul socio-cultural și stilistic al apariției fiecărui opus în parte.

Evenimentele istorico-sociale dramatice în care viețile compozitorilor au fost antrenate ca și etapele de creație pe care aceștia le-au străbătut în edificarea întregii lor opere constituie puncte de referință definitorii pentru înțelegerea soluțiilor stilistice adoptate și validarea mesajelor artistice integrate în paginile partiturilor, *într-un anume moment* al parcursului lor creator. În consecință, analiza celor trei concerte avute în vedere este completată de un comentariu adiacent cuprinzând, pe lângă jaloane biografice și de creație semnificative, aprecieri stilistice cu caracter general vizând să contureze portretul stilistic al fiecărui autor. În plus, pe lângă tentativa de a reconstitui "adevărul artistic" umbrit de trecerea vremii, odată cu studierea instrumental-solistică a concertelor au fost înțelese și detaliate modalități inovative de redare timbral-violonistică și implicit noi modalități imagistic-sonore, posibil a fi exprimate prin complexe, arborescente dialoguri solistic-orchestrale.

Prefațată de un argument motivațional în care sunt afirmate câteva idei menite să pledeze pentru asocierea, într-un discurs analitic coerent, a celor trei partituri concertante și finalizată printr-un concentrat comentariu concluziv, lucrarea are o "sintaxă arhitecturală" simetrică. Cele trei capitole principale sunt împărțite la rândul lor în câte două subcapitole întrucât se departajează astfel textul referitor la biografia, opera și caracteristicile stilistice generale ale creației compozitorului respectiv de opusul asupra căruia s-a focalizat, cu precădere, demonstrația teoretică.

Ca dimensiuni, fiecare capitol variază însă în funcție de complexitatea dramaturgiei muzicale a partiturilor, dar și din considerente subiective. Acestea sunt legate de implicarea

conceptuală și afectivă a semnatarului lucrării atât în interpretarea propriu-zisă a concertelor cât și în dezvoltarea argumentelor, presupuzițiilor și aprecierilor sale critice.

Primul capitol este rezervat *Concertului pentru vioară și orchestră* de Aram Hacıaturian.

a) Compozitor armean, cu remarcabile și aprofundate studii muzicale absolvite la Moscova, A. Hacıaturian păstrează, în întreaga sa creație, ca un fir director, ethosul muzicii populare naționale pe care-l stilizează într-o manieră simfonică personală, ocolind tentația citatelor autentic-etnofone și implicit sintaxa arhitecturală rapsodică, deductibilă dintr-un astfel de proiect arhitectural. Nuanțările folclorice sunt sugerate prin teme concepute conform ”idiomurilor” melodic-modale ale cântecelor și dansurilor armenești. ”Recreate” de compozitor, acestea pot fi prelucrate prin tehnici de scriitură specifice diverselor genuri - simfonic, cameral, concertant etc. - în consens cu liniile generale ale limbajului muzical modern, promovat în cultura muzicală europeană odată cu înflorirea *Școlilor muzicale naționale* (finalul secolului al XIX-lea - prima jumătate a secolului XX).

Fără a fi deosebit de prolifică, opera compozitorului sovietic este diversă cuprinzând *simfonii* (douăsprezece), *balete* (*Gayaneh*, *Spartacus ș.a.*), *suite simfonice*, *partituri simfonice-concertante* (pentru vioară, pian, violoncel), *muzică de scenă și film*, *creații camerale - sonate instrumentale* (pentru violoncel, vioară, violă), *Trioul pentru clarinet, vioară și pian* sau *Cântecul - Poem pentru vioară și pian* și *Dansul în Si bemol Major pentru vioară și pian*, *miniaturi* pe care violonistul D. Oistrakh le interpretează frecvent ca bis.

Esențial la A. Hacıaturian este geniul improvizației care se manifestă în *construcția* verticalelor armonic-modale (păstrată în limitele tematismului de esență tonală) în orchestrația adaptată ingenios la conținutul ideilor muzicale (rarefiată sau masificată timbral în funcție de evoluția dramei simfonice), dar și în coloratura spectaculoasă, inedită a limbajului violonistic pe care îl reinventează, racordându-l la cerințele specifice textului său muzical.

b) *Concertul pentru vioară și orchestră* este definitivat în anul 1940.

Opus tripartit - *Allegro con fermezza*, *Andante sostenuto*, *Allegro vivace* - are o țesătură leit-motivică bine sudată, recognoscibilă auditiv, dar cu precădere evidențiată printr-un atent excurs analitic.

Prima parte, *o formă de sonată bitematică*, beneficiază de un puternic contrast melodic și modal, informațiile necesare evoluției discursului dramaturgic-arhitectural fiind concentrate la esențial. Proiectul conceptual are repercusiuni directe în alcătuirea formei - se elimină

prima *expoziție* schițată de regulă de orchestră, introducere emblematică pentru genul concertant. Minuțioasa strategie de alcătuire ”germinativă” a ideilor, pasajelor tranzitive, dezvoltătoare sau cadențiale/concluzive, are în vedere o permanentă resemnificare a mesajelor, prin metamorfozări operate în plan morfologic (variații intervalico-ritmice, armonice, modale), sintactic (noi conexări motivice și de fraze muzicale etc.), dar mai ales în cel al dispunerilor timbrale și în mixajul emisiilor simfonice orchestrale.

Partea a II-a, *Andante sostenuto* (3/4), în formă de lied bipartit, menține în spectrul de vibrații al *Concertului*, *pulsația* viguroasă a sonorităților imprimată în secțiunea anterioară, energie evidențiată de dinamica înlănțuirii frazelor și a vitezei lor de derulare agogică.

Secțiunea mediană păstrează, dincolo de melancolia cantilenică necesară creării contrastului de ethos, cerință obligatorie în articularea sintactică a *genului*, o nuanță de lirism optimist, conformă cu temperamentul sincer și încrezător al muzicianului.

După o *introducere* în care se imprimă un difuz sentiment de neliniște cu scopul de conturare a orizontului armonic-modal, de esență minoră - un *eolic* cu fundamentala pe sunetul *la* - *Andantele* își detaliază imediat, într-o amplă retorică solistică, ineditul mesaj tematic. Insinuată pe fundalul abia schițat al acompaniamentului orchestrei, principala idee a A^{-ului} are fizionomia unui cântec ”tărăgănat”, cu puternice inflexiuni dramatice.

Partea a III-a, *Allegro vivace* (3/8), un *rondo-sonată* construit ca o evidentă ripostă expresivă față de mișcarea anterioară, *reformulează*, folosind aceeași ”genetică” intervalico-ritmică existentă în structura ideilor muzicale anterioare, câteva teme dansante, circumscrise aceluiași limbaj folcloric armean. Pentru aceasta este utilizată o tehnică de compoziție axată pe o severă concepție unitar-ciclică, pusă în lucru permanent de compozitor atât la nivel micro, cât și la cel macrostructural, al întregii dramaturgii a *Concertului*.

Ritmic, frenezia coregrafică, imprimată încă din *introducere*, prin formule similare jocurilor populare, nu își va reduce nici un moment din intensitatea vertiginoaselor turnuri dansante.

După impulsurile ritmice, scandate algoritmic în debutul secțiunii, *tema refren* (A) este afirmată de instrumentul solist, în jurul ei urmând să se asambleze, din cuplete conținând idei sonore diverse, un mozaic tematic complicat, antrenat într-o logică narativă de sens circular. Practic, în finalul *rondo*^{-ului}-*sonată* vor fi rememorate succint informațiile anterioare, ”reinventate” simfonic, poziționate pe alte coordonate de semnificație expresivă, ceea ce duce

la declanșarea unei mișcări tematice centripete prin care este coagulat, osmotic, conținutul întregului opus.

Scris într-o manieră *concentrică*, *Concertul pentru vioară și orchestră* prezintă totodată o continuă acumulare de efecte de virtuozitate violonistică:

- sunt folosite frecvent durate ritmice scurte (șaisprezecimi) grupate în formule repetitive, permanent variate, ceea ce reprezintă o dificultate importantă în redarea și memorarea performantă a conținutului muzical și solicită o rezistență semnificativă, la efort prelungit, a ambelor mâini;

- trăsăturile de arcuș diversificate, reproduse în tempouri rapide, antrenează permanent mâna dreaptă în combinația efectelor de *spiccato*, *staccato*, *ricochet*, *legato* (într-o mare varietate de formule), la care se adaugă dese schimbări ale planurilor de coarde;

- la mâna stângă sunt dispuse complicate pasaje intonaționale:

- octave cifrate, acorduri de trei și patru sunete, intervale armonice (între altele *cvarte și cvinte perfecte*), flageolette, etc.

Capitolul al 2-lea. Serghei Segheevici Prokofiev - *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în Re Major* op. 19.

a) S. S. Prokofiev și-a manifestat din copilărie pasiunea pentru creația muzicală dublată ulterior de o excepțională vocație interpretativă.

Opera sa impresionează prin numărul de opusuri semnate dar, mai ales prin aforistica eliminare a *masivității* argumentelor sonore necesare susținerii variilor proiecte muzicale imaginate. Evidentă este capacitatea de esențializare ”poematică”, manieră prin care artistul degrevează metafora/ideea muzicală de orice ”ornamentări explicative” menite să asigure *confortul* receptării sau să diminueze capacitatea de concentrată atenție necesară auditoriului.

Aceeași tendință de a reda o ”afirmație muzicală” clară, de o nedeviantă limpezime semantică, rezultă și din modalitatea de orchestrare folosită de compozitor, preocupat să reducă la minimum *armonicile* îngemănate ale emisiilor instrumentale, antrenate în dialogurile/replicile ”filigranate”, trasate cu vigilentă precizie în textele partiturilor sale.

S. S. Prokofiev scrie *opere* (între care *Dragostea celor trei portocale* și *Război și pace*), *balete* (*Cenușăreasa*, *Floarea de piatră*, *Romeo și Julieta* ș.a.), *simfonii* (șapte, cea mai cunoscută fiind *Simfonia clasică*), *simfoniette*, *muzică de scenă* (spre exemplu pentru piesele lui Pușkin, *Evghenii Oneghin* și *Boris Godunov*), *muzică de film* (patituri recuperate pentru scena de concert sub forma unor *suite simfonice*, *Dama de pică*, *Ivan cel groaznic*, *Alexandr*

Nevski, Locotenentul Kije ș.a.), cinci *concerte pentru pian și orchestră* și două *pentru vioară și orchestră* sau *pentru violoncel și orchestră, suite și poeme simfonice, uverturi (Uvertura evreiască op. 34), oratorii, cantate (Sunt 7 op. 30), muzică de cameră - un cvintet, cvartete, sonate pentru pian, sonate pentru vioară și pian sau violoncel și pian, cicluri de piese instrumentale pentru pian (Sarcasme, Viziuni fugitive), coruri, romanțe, divertismente, marșuri pentru fanfară, lieduri, etc.*

Logica de creație a muzicianului se clădește pe scheme de idei bine definite, pe principii compoziționale stabile, a căror convergență facilitează reluarea unor proiecte de tinerețe în opusuri de maturitate. Alte ori concentrează genurile ample (opere, spre exemplu *Îngerul de foc*), în discursuri simfonice abstracte (*suite pentru orchestră*) procesul de reconfigurare a *genurilor* fiind reversibil (*sonate integrate*, "beethovenian", în simfonii). Așadar, S. Prokofiev își va transpune în limbaj orchestral multe din opusurile importante (*balete, muzică de scenă și de film, etc.*).

b) *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în Re Major op. 19* (primele schițe datează din anul 1911) este lucrat în perioada anilor 1915 - 1917 și revizuit în 1923 cu ocazia primei audiții absolute organizate la 8 octombrie la Paris, solist fiind violonistul Marcel Darriëux, iar dirijor S. A. Kusevițki. Odată finalizată, paritura va fi considerată de autor un opus de maturitate, compatibil din punct de vedere al complexității compoziționale cu *Simfonieta în La Major op. 48 (1929)*, cu *Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră în Sol Major op. 55 (1932)* sau cu *Simfonia clasică nr. 1 în Re Major op. 25 (1917)*.

Întâiul *Concert pentru vioară și orchestră* este un opus tripartit, construit ca o înlănțuire de *axiome* sonore, distincte semantic și expresiv, care nu au nevoie așadar de conexe sugerări explicative (reluări, detalieri dezvoltătoare, etc.). Succesiunea lor agogică este atipică ținând cont de sintaxa tradițională a genului: *Andantino - Vivacissimo - Moderato*.

Forma de sonată a primei mișcări este încadrată într-un metru fluctuant, ternar (6/8), binar (4/4), ternar (6/8) libertate de evoluție sonoră necesară naturii cantilenice a ideilor tematice, permanent variate.

Vivacissimo - Scherzando (4/4) secțiunea mediană este, din perspectiva semnificațiilor ei estetice, un caleidoscop jucăuș redat prin idei contrastante, trasee melodico-ritmice cu un impact expresiv de un lirism exuberant, ironic-glumeț, uneori melancolic cu o mascată undă de tristețe.

Deși aluzivă, psihologia de creație echilibrat clasică se resimte și aici în proiectul arhitectural, modelat cu precizie și atent proporționat de compozitor.

Ultima secțiune confirmă traseul agogic, de factură renașcentistă, în care este gândit tiparul arhitectural al opusului (vezi *uvertura franceză* cu alternanța tempourilor lent-repede-lent). Molcomă (4/4), mișcarea închide oarecum simetric cercul *sintaxei de gen* a *Concertului*: p I, *Andantino*; p a II-a, *Vivacissimo*; p a III-a, *Moderato*.

Tot într-o *formă de sonată* liberă, cu mascate articulații arhitecturale, *finalul* este construit din ramificate profiluri tematice (intens cromatizate), extinse pe coordonate armonice modale.

Efecte de sincretism tematic, de unificare semantică și expresivă a semnificațiilor dramei muzicale, se discern și la o privire analitic-motivică, dar cu precădere în *eterofonia* inefabilă, confesivă a dialecticii sonore ce îmbină, în nuanțe dinamice stinse, ideile din debutul și finalul partiturii.

Într-o concisă detaliere a efectelor de tehnică și virtuozitate instrumentală, conținutul *Concertului nr. 1 pentru vioară și orchestră* se particularizează prin:

- cerințe de emisii timbrale diversificate, necesare redării *policrome* a replicilor motivice, dispuse "antifonic" pe întregul registru al vioarei;

- executarea cu performanță precizie a efectelor speciale de emisie violonistică - *ricochet, staccato, détaché* rapid, *legato* în multiple formule ritmice - pentru a trasa, cu finețea cerută de compozitor, conturul delicatei expresivități muzicale.

- nevoia delimitării atente a "pragurilor" dinamice și agogice, minuțios notate în partitură, pentru a nu deforma mesajul simfonic-concertant în sensul unui demers de virtuozitate golit de eficiența estetică scontată de autor, etc.

Capitolul al 3-lea. Dmitri Dmitrievici Șostakovici - *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră* op. 77/99.

a) Imensa creație șostakoviană, cu precădere simfonică (15 *simfonii*), îmbogățită prin multe alte genuri de mari dimensiuni (*opere, oratorii, muzică de film și de scenă*) incluzând și partituri simfonice concertante (*pentru pian, vioară, violoncel ș.a.*) sau *aforistic-camerale* (*cvartete, sonate, preludii, fugi, miniaturi instrumentale* etc.) este circumscrisă unei logici de creație biografic-existențială. De aceea numai avansând pe diagonala vieții familiale, sociale, culturale și ideologic-politice proprii compozitorului, poate fi înțeleasă înlănțuirea opusurilor

semnate de muzician, maniera lor de construcție și extrase, într-un minimal excurs stilistic, date edificatoare legate de tipologia de gândire și de tehnică de scriitură specifice acestuia.

O interogație majoră, pe care destinul lui D. D. Șostakovici o ridică în fața istoriei culturale ce i-a urmat, se poate referi la posibilitățile de manifestare a geniului artistului dacă, asemenea compozitorului J. Sibelius, spre exemplu, ar fi fost degrevat de orice limitări dogmatice sociale și politice!

Din perspectiva originalității și unității conceptuale, întreaga operă șostakoviană se remarcă prin structura ei polifonic-imitativă, respectiv o logică de construcție *prelcase-modernă* bazată pe plurivocalitate, etajări antrenate mereu în complexe intersecții timbral-responsoriale.

b) Preocuparea permanentă de a ocoli atenția cenzurii care amenda, lipsită de simțul ridicolului, orice abatere de la ideologia proletcultistă face ca primul opus violonistic-concertant să fie scris într-o perioadă relativ lungă de timp. Situație oarecum paradoxală ținând cont de faptul că Șostakovici a surprins tocmai prin capacitatea sa extrem de rapidă de elaborare a unor creații mult mai ample decât cea avută în vedere.

Așadar, în perioada anilor 1947 - 1948 este creionată o primă versiune pe care autorul nu o face publică. Abia după doi ani de la moartea lui I. V. Stalin va avea loc, la 29 octombrie 1955, prima audiție absolută a *Concertului* (cu sensibile modificări) avându-i ca protagoniști pe David Oistrach, dirijorul E. Mravinski și Orchestra simfonică leningrădeană. O formă quasi definitivă este finisată în anul 1956 care va suporta și ea ușoare modificări odată ce atenția compozitorului se va focaliza, pasager, asupra partiturii.

Elaborată cu trimiteri informaționale corozive, înscrise la nivelul detaliilor motivice așa încât masa semnificațiilor "subversive" să fie coerentă, întreaga dialectică muzicală expusă în cele patru secțiuni ale lucrării cuprinde o complicată încrângătură de mesaje sonore cu tentă tragică, moral-civică, umoristică sau ironică la adresa opresiunii sociale sufocante declanșată de dictatura stalinistă - spre exemplu la triumfaliste mesaje mobilizatoare cerute de ideologii sovietici artistul răspunde citând tânguitorul motiv al plutașilor/odgonarilor de pe Volga - "Hai să îfhhh" (gemem).

Prima parte, *Nocturna (Moderato, 4/4, într-un mod eolic pe la)* este scrisă în formă de sonată, proiect arhitectural trasat mai vag, cu intenția de a face posibilă conexiunea între o neliniștită stare de vis și "rigoarea clasicizantă" de precizare a reperelor sintactice de la care condeiul șostakovian nu se va abate decât cu minimale "licențe". Argumentele sonore se

înșiruie așadar într-un discurs tematic unitar, bazat pe algoritmi melodico-ritmici repetitivi, din care se alcătuiesc, progresiv, ideile muzicale principale ce vor fi antrenate într-un demers variațional de natură ciclică.

Următoarea secțiune, *Scherzo*, (*Allegro*, 3/8, centrată pe un mod de factură minoră, pe sunetul *si bemol*) se poziționează ca ethos, într-un puternic constraint față de mișcarea precedentă, predispusă la divagațiile plutitoare ale reveriei.

Arhitectural este pus în valoare un tipar de natură episodală, specific mișcărilor mediane - A; B; A; C Fugă/A; Coda - C.; A. Ceea ce particularizează, individualizând "fizionomia" dramaturgică a secțiunii este însă integrarea unei *fugi severe* într-un discurs simfonic-concertant, moment anticipat de citarea criptată a motivului B.A.C.H. (*inversat*, în modulul B) așa încât în sunetele ce-l alcătuiesc să figureze și numele autorului partiturii (D.S.H.).

În partea a III-a, *Pasacaglia* (*Andante*, 3/4, cu o labilă centrare modală tinzând spre bitonalitate, *fa minor/La bemol Major*), pe lângă tema omniprezentă, cerută de tipologia formei, apar și alte varii trimiteri motivice. Mesajele muzicale se înscriu ca "structuri de rezistență" informațională puternice, a căror evoluție se extinde în mai multe registre timbral-orchestrale, imprimându-le o coloratură ciclică - spre exemplu nucleele B.A.C.H./*Dies irae*.

Tema (identificabilă cu un *cantus firmus* întrucât este tratată în cheie progresiv-polifonică) își nuanțează semnificațiile datorită profilelor melodico-ritmice acompaniamentale de sorginte contrapunctică, reluate permanent în dialoguri imitative.

Pasacaglia se încheie printr-un lung monolog - *Cadența de virtuozitate* - confesiune transpusă într-un limbaj instrumental insolit modern. Replicile solistice amplifică, subliniind, semnificațiile psihologic-muzicale ale întregii secțiuni.

Partea a IV-a, *Burlesca*, în formă de *rondo* (*Allegro con brio*, 2/4) încheie, într-o perfectă simetrie tono-modală (*la minor/eolic* - părțile I și a IV-a) epopeea plină de subînțelesuri tragice a *Concertului*. Înlănțuirea episoadelor cu tematică diferențiată, dar coerentă ca motivație a evoluției dramaturgice (axată pe varietatea melodico-ritmică propice sintaxei arhitecturale alese), se afișează, cu predilecție, în mai bine de jumătate din suprafața simfonică a *finalului* (A, B, Av, Bv, C, A - cu inerente "arabescuri" dezvoltătoare). Jocul contrastelor informaționale este stopat într-o reevaluare simfonică atotcuprinzătoare, înainte de epuizarea rezervelor de temporalitate echilibrat-sonoră ale *Burlescăi*.

O sinteză, la nivel macrostructural al întregului opus se face auzită, turbionar, argumentând în *Codă*, posibilitatea prin care contrariile tematice pot fi conciliate. Tema din *Pasacaglie*, A^{-ul} și C^{-ul} din *Burlescă*, tema din modulul B al actualei mișcări sunt asamblate într-o narațiune simfonică al cărui sens programatic (cu siguranță vizat) Șostakovici nu l-a dezvoltat însă, lăsând cale liberă intuiției și imaginației, perspicacității inteligente ale interpretului pentru a-l pune în valoare.

Frumusețea complicatei dramaturgii simfonic-concertante constă în forța ei de sugestie, în lectura atentă a ”subtextelor”, așadar în implicarea *profesionistă* a celor ce doresc să accedă în *universul* muzical al lui D. D. Șostakovici, unde virtuozitatea se măsoară în ”indici” ce vizează:

- intonația perfectă, respectiv redarea (în dificile poziții violonistice) a intervalelor consonante *perfecte* (*cvarte, cvinte, octave*) mari și mici (*terțe, sexte, decime*) sau disonante (*septime, none*), dispuse în succesiuni melodice sau armonice;

- detalierea, cu precizie și rigoare metrică, a formulelor ritmice (însumând aglomerări de durate în valori mici, în rapide dispuneri arpegiate, desfășurate pe întregul registru al vioarei);

- corelarea exactă a ambelor mâini în pasaje cu schimbări accelerate a planurilor de coardă, etc.

*

* *

Un interpret care parcurge problematica pe cât de complexă pe atât de fascinantă a *Concertelor violonistice moderne rusești* descoperă un univers estetic muzical nelimitat, ale cărui energii sonore sunt orientate înspre tradiția clasică slavă, poziție de pe care se realizează, surprinzător, o radiografie a gândirii moderne, respectiv a posibilităților creative umane actuale.

Câștigurile performativ instrumentale dar mai ales cele ce vizează dezvoltarea inteligenței interpretative și a rafinamentului stilistic sunt achiziții certe, în măsură să stabilizeze calitățile violonistice înalte ale unui profesionalism de vârf, greu de atins.

Scrise într-o perioadă istorică aspră, plină de cinism, partiturile își prezervă, în timp, calitățile artistice unice, fiind totodată dovezi excepționale probate de compozitori în tentativa de a depăși, prin intermediul limbajului sunetelor, îngrădirile terne ale realității concrete, prea mult și prea adesea potrivnice libertății de creație.