

**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI**

**STRUCTURĂ ȘI DIMENSIUNE SONORĂ  
ÎN SONATELE ȘI CONCERTELE PENTRU PIAN  
DE SERGHEI PROKOFIEV**

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:  
PROF.UNIV. DR. DANA BORȘAN**

**DOCTORAND:  
IULIANA ALECU**

**BUCUREȘTI 2022**

## ABSTRACT

Teza ***STRUCTURĂ ȘI DIMENSIUNE SONORĂ ÎN SONATELE ȘI CONCERTELE PENTRU PIAN DE SERGHEI PROKOFIEV*** reprezintă o sondare a universului muzical și afectiv al compozitorului, reflectat în aceste două genuri ale creației sale.

Acest demers doctoral este structurat în cinci capitole ramificate, la rândul lor, în mai multe subunități. Nucleul tezei este concentrat în capitolele III și IV, dedicate *Sonatelor* și *Concertelor* pentru pian. Acestea sunt surprinse de la general la particular, întâi în ansamblul lor, cu dese trimiteri către alte lucrări ale creației prokofievienne și ulterior într-o examinare amănunțită a două opere reprezentative, *Sonata nr. 2*, op. 14 și *Concertul nr. 3* op. 26. Ambele sunt evocate dintr-o dublă perspectivă, a cercetătorului și a interpretului.

Lucrări de mare amploare și anvergură, *Sonatele* și *Concertele* reprezintă un teren fertil din punct de vedere expresiv și pianistic și dezvăluie modul în care parametri muzicali precum forma, melodia, armonia, textura sonoră, dinamica, agogica etc. se îmbină sinergetic, în conturarea unei muzici de mare frumusețe și forță de sugestie.

**Primul capitol** are rolul unei introduceri, împărțite în două secțiuni și oferă o imagine generală asupra tendințelor artistice ale primei jumătăți de secol XX, așa cum sunt ele oglindite în *Sonatele* și *Concertele* pentru pian și orchestră. Totodată, capitolul introductiv are rolul de a așeza *Sonatele* și *Concertele* pentru pian de Prokofiev în contextul general al literaturii pianistice dedicate celor două genuri și de a surprinde contribuția lui Prokofiev din acest punct de vedere.

Capitolul debutează cu o radiografie a sonatei pentru pian la începutul secolului XX, un gen care și-a atins apogeul odată cu *Sonatele* lui Beethoven și a fost ulterior menținut în prim-planul repertoriului pianistic prin lucrări ample precum sonatele lui Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms.

În prima jumătate a secolului XX, popularitatea sonatei pentru pian s-a diluat simțitor, poate datorită structurii sale riguroase asociată cu piloni armonici evidenți, aspecte posibil percepute drept anacronice într-un context atât de efervescent și orientat spre inovație cum este cel al acestei perioade.

Contrar tendinței generale, dar în conformitate cu propriul idiom artistic, Alexandr Scriabin și Serghei Prokofiev își îndreaptă atenția în mod prolific asupra sonatei pentru pian, prin ciclurile de zece, respectiv nouă lucrări, mărturii ale metamorfozelor stilistice ale autorilor lor și, totodată, momente importante ale întregului repertoriu pianistic. În acest prim subcapitol, am ales să nu mă ghidez după un criteriu cronologic, ci am selectat drept puncte de reper pluralitatea curentelor și influențelor vizibile în sonate, (Neoclasicism, Dodecafonism, sonorități postromantice, etc. ), macrostructura sonatelor și formele pe care se bazează părțile componente, parametrul armonic, ritmic, textura pianistică etc.

Similar, cel de-al doilea subcapitol înfățișează concertul pentru pian și orchestră aflat într-un proces de expansiune și reinventare, prin inovații aduse macrostructurii genului, ritmicii și timbralității, dar mai ales prin prisma relației dintre solist și orchestră. Se constată că evoluția concertului instrumental în general și implicit a concertului pentru pian este sugestivă pentru direcțiile muzicale generale ale vremii: concertele primului sfert de secol, până la izbucnirea primului Război Mondial au proporții grandioase și păstrează din aerul monumental al finalului de secol XIX. La polul opus, anii '20 și începutul anilor '30 aduc concerte mai concentrate, de dimensiuni mai restrânse, în contexte armonice mai disonante și ritmuri complexe. Tot acum, sunt valorificate mijloace polifonice (canonul, imitația, fugato-ul) și reînvie stiluri anterioare sec. XIX precum gavota, coralul etc. De la mijlocul anilor '30 și până în 1945 când se încheie cel de-al Doilea Război Mondial, ia naștere o perioadă de sinteză, o îmbinare a trăsăturilor etapelor precedente și apar concerte mai extinse și mai lirice decât cele ale anilor '20, dar mai disonante și nu atât de vaste ca cele ale începutului de secol.

Un aspect de luat în seamă este statutul de *influencer* interbelic a lui Igor Stravinski, a cărui înrâurire se manifestă vizibil asupra concertelor pentru pian. Reverberațiile stilului său se pot observa din 3 unghiuri: tratarea percutantă a pianului (Bartok *Concertele nr. 1 și nr. 2*, Copland – *Concertul pentru pian* - 1926), evocarea muzicii anterioare secolului XIX (*Partita pentru pian și orchestră* – Ernest Bloch, *Concertino* de Dinu Lipatti) și referințele din muzica populară (Ravel – cele două concerte care au influențe spaniole și de jazz), Gershwin (stil jazz).

**Cel de-al doilea capitol**, *O privire panoramică asupra vieții, creației și limbajului muzical al lui Serghei Prokofiev*, surprinde aspecte importante ale traiectoriei artistice a compozitorului și prezintă, în general, idiomul sonor prokofievian. De asemenea, „scanarea” întregii existențe creatoare a compozitorului dezvăluie un tipar tripartit, în funcție de mediul artistic în care se desfășoară. Astfel, primul subcapitol descrie începuturile de copil-minune și reputația iconoclastă a lui Prokofiev în anii de conservator, sedimentată prin compoziții pline de energie ritmică, cu disonanțe pregnante și șocuri sonore precum *Sugestii diabolice*, op. 4, *Toccata* op. 11, *Sarcasme* op. 17, primele două concerte pentru pian, primele sonate pentru pian etc. Prokofiev este înfățișat în mediul artistic extrem de elevat din care făcea parte, în sânul intelectualității Rusiei țariste, în perioada de mare înflorire supranumită *l'age d'argent*.

Odată cu tumultul politic și instabilitatea generată de Revoluția bolșevică, se poate vorbi de un real exod al elitei culturale rusești, drum urmat și de Prokofiev care emigrează întâi în Statele Unite, apoi în Germania și în final se stabilește în Franța. Parisul devenise capitala artistică a lumii, iar atmosfera era una expansivă, de euforie și strălucire. Această perioadă înfloritoare a reunit în mediul boem al Parisului personalități celebre precum Salvador Dali, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Ernest Hemingway, Ezra Pound etc.

Acești ani stau sub semnul experimentării, prin abordarea unui limbaj muzical aventuros, mai cromatic și mai disonant și concentrează lucrări precum *Dragostea celor trei portocale* (opera și suita aferentă), baletele *Bufonul* și *Pasul de oțel* (în colaborare cu celebrul impresar Diaghilev), *Simfoniile nr. 2,3 și 4*, ultimele trei concerte pentru pian sau *Sonata nr. 5*.

Revenirea în Rusia (devenita între timp URSS) a fost precedată de câteva turnee pe plaiuri sovietice, în timpul cărora Prokofiev a fost atras de recunoașterea și popularitatea muzicii sale. Acest fapt a coincis cu îndreptarea lui Prokofiev spre un limbaj muzical mai puțin aventuros, „noua simplitate” așa cum o numea el. Nu mai puțin important, lucrările comandate de sovietici (și sumele aferente lor), aveau darul de a-l elibera pe Prokofiev de constrângerile unei cariere de pianist și îi permiteau luxul de a se dedica aproape exclusiv compoziției. În pofida tuturor neajunsurilor și restricțiilor politice, Prokofiev intră într-o perioadă extrem de rodnică a creației sale ce reunește acum multe dintre capodoperele sale: *Petrică și lupul*, baletele *Romeo și Julieta* și *Cenușăreasa*, opera *Război și pace*, cele trei sonate supranumite „de război” (nr. 6,7,8), cantata *Alexandr Nevski* etc. Limbajul muzical se îndreaptă treptat spre o mai mare simplitate a scriiturii, spre sonorități mai transparente și luminoase și texturi muzicale mai rarefiate.

Indiferent de mediul artistic în care a fost prezent, Prokofiev s-a aflat întotdeauna în protipendada vieții culturale, de la climatul efervescent al așa-numitei *age d'argent* în Rusia țaristă, la mediul cosmopolit, inovator al Parisului anilor '20, puternic influențat de estetica *Baletelor* rusești, de personalitatea lui Diaghilev și a lui Igor Stravinski și până la colaborările cu elita artistică sovietică (Vsevolod Meyerhold sau celebrul cineast Serghei Eisenstein), odată întors pe meleaguri natale.

Muzica lui Prokofiev, autentică și complexă, nu se realizează în mod real niciunui curent artistic, fapt accentuat de muzicologul Simon Morrison care subliniază latura spontană și creativă a universului său sonor pe care îl consideră o provocare pentru teoreticieni.

Niște piloni teoretici importanți sunt oferiți însă chiar de către compozitor, care identifică, în *Autobiografia* sa, câteva trasee stilistice care îi străbat creația. Prima direcție subliniată de Prokofiev este linia clasică reflectată în muzica sa printr-o emulație a clasicilor secolului al XVIII-lea (*Simfonia clasică*, *10 Piese pentru pian* op. 12 – ce conțin printre altele o *Gavotă*, un *Rigaudon* sau un *Preludiu*). Cel de-al doilea traseu stilistic este dat de căutarea unui idiom armonic propriu care să exprime emoții puternice, dar care să aibă impact și asupra melodiei și orchestrației (ex. *Sugestii diabolice* op. 4, *Sarcasme*, op. 17, *Simfonia a II-a*, etc.)

O a treia direcție vizează „linia motorică” inspirată de *Toccata* lui Schumann, în pasaje de mare virtuozitate, în care se accentuează un caracter mecanicizat al muzicii, plin de energie și tensiune acumulată gradual. Aici se încadrează lucrări precum *Studiile* op. 2, *Toccata* op. 11, *Scherzo* din cele *10 piese* op. 12, *Scherzo-ul Concertului nr. 2* pentru pian și orchestră, *Toccata* celui de-al cincilea concert etc.

O a patra caracteristică a stilului prokofievian, cea lirică, surprinde o expresie interiorizată, reflexivă, dezvoltată treptat de către Prokofiev. Aceasta se remarcă cu precădere în lucrări precum *Basmul* op. 3, *Poveștile unei bunici bătrâne* op. 31, începutul primului concert pentru vioară, părțile lente ale *Concertelor nr. 4 și nr. 5* pentru pian sau numeroase momente meditative ale *Sonatelor* pentru pian.

În ceea ce privește atribuirea unui al cincilea traseu stilistic, cel grotesc, Prokofiev manifestă o opoziție pronunțată și îl consideră o simplă deviere a celorlalte direcții, descriindu-l prin termeni ca „râs” sau „ironie”. De altfel, Prokofiev se folosește de o paletă largă de nuanțe și culori umoristice, explorate mai pe larg într-un alt subcapitol.

Așa cum a fost menționat anterior, substanța acestei teze se concentrează asupra următoarelor două capitole, dedicate *Sonatelor* și *Concertelor* pentru pian. Compoziții de mare amploare și complexitate, *Sonatele* și *Concertele* pentru pian descriu o lume afectivă bogată și reflectă pianistica de mare robustețe a lui Prokofiev. **Capitolul III** este, de altfel, cea mai consistentă secțiune a tezei, întrucât surprinde elemente comune tuturor celor nouă sonate, într-o scanare microscopică orientată asupra structurii lor, înlănțuirii elementelor tematice, aspectelor melodice, ritmice, armonice, dar și a unor elemente specifice precum tranziții cinematografice, conceptele de *tropes* sau *puppet music*. Totodată, este explorat spectrul afectiv al sonatelor pentru pian, într-o ierarhizare tematică și graduală a multiplelor caractere și imagini expresive specifice acestor lucrări. *Sonatele* pentru pian reprezintă un fir roșu ce străbate întreaga evoluție stilistică a lui Prokofiev și, implicit, oglindesc transformările creatoare ale autorului lor. De la scriitura compactă a primei sonate (op. 1), plină de patos și animată de un suflu larg în stilul lui Rahmaninov sau Scriabin, la extrema varietate a celei de-a doua, un caleidoscop de caractere și imagini sonore, la expresia dramatică și întunecată a *Sonatelor* supranumite „de război” (nr. 6, 7 și 8) și până la caracterul luminos și plin de candoare al ultimei sonate, aceste lucrări sunt marturii ale transformării și maturizării stilistice ale autorului lor.

Arhitectonica sonatelor este una diversă, prin lucrări monopartite, esențializate și pline de elan precum prima și a treia sonată, sonate în trei părți (nr. 4,5,7,8) sau sonate structurate pe un tipar cvadripartit cum sunt nr. 2, nr. 6 sau nr. 9.

În interiorul sonatelor, se poate observa predilecția lui Prokofiev pentru forme consacrate, riguroase, caracterizate prin claritate și structură de tip clasic. Sub acest aspect, forma de sonată apare ca un element de ubicuitate în debutul lucrărilor la care se adaugă cele două sonate monopartite, modelate tot după o formă de sonată. Similar, finalul sonatelor se pliază pe un tipar de rondo-sonată, iar sonatele cvadripartite prezintă în partea secundă un scherzo. Mișcarea lentă nu urmează deloc o formă stereotipizată, ci, dimpotrivă, prezintă un material tematic (bipartit sau tripartit) adus în configurații originale, expresia fiind cea care modelează forma. Aceste configurații pot reieși ori din expunerea ideilor melodice în texturi diferite sau din suprapunerea unei teme peste elemente din alta așa cum se întâmplă în partea a II-a a *Sonatei nr. 8*. Un caz cu totul aparte este cel al *Sonatei nr. 4*, acolo unde partea lentă are o structură hibrid, ce îmbină elemente ale aspectului variațional cu cele ale lied-ului tripartit la care se adaugă trăsăturile unei sonate fără dezvoltare.

Ca element primordial al limbajului muzical prokofievian, melodia este cea care se distinge sonor, oricât de densă și complicată ar fi scriitura pianistică. De o mare varietate și forță de sugestie, în cadrul sonatelor pentru pian melodia reunește segmente melodice concise, ca niște semnale, teme angulare, cu salturi îndrăznețe și dislocări melodice, dar și a liniilor melodice lungi, foarte cantabile, dezvoltate organic sau a celor dansante, pline de suplețe, grație, îmbogățite cu o articulație sugestivă.

Din punct de vedere armonic, Prokofiev nu neagă tonalitatea și asigură un centru sonor, însă apelează la procedee de lărgire a tonalității. Se constată prezența momentelor intens cromatizate, mai ales în cadrul tranzițiilor dintre teme, dar și atunci când se cultivă o atmosferă plină de suspans prin amânarea afirmării tonalității. Limbajul armonic al lui Prokofiev dezvăluie o preferință pentru disonanță, ce capătă valențe multiple, de la șocuri sonore, zguduitoare, la acorduri disonante rămase nerezolvate ce induc o senzație de încremenire, la condimentarea unor teme pline de grație sau la intervenții pline de spirit, câteodată ironice. Totodată, *Sonatele* lui Prokofiev redau momente de politonalism, atunci când Prokofiev suprapune tonalități distincte, efectul fiind straniu, deconcertant, chiar grotesc așa cum se poate observa în *Sonata nr. 2*, p. a III-a și a IV-a, *Sonata nr. 5*, p. I etc.

Explorarea sonatelor pentru pian continuă prin identificarea unor texturi muzicale și efecte expresive prezente în cadrul celor nouă lucrări printre care tranzițiile sugestive, cu o calitate cinematografică, reverberații ale muzicii de scenă (cum ar fi lumea baletului, marșul, galopul) sau efecte sonore precum cel al clopotelor sau al sonorităților de fanfară etc. În ansamblul lui, acest capitol vizează, așadar, ideea de recurență, fiind o tentativă de unificare a sonatelor prin intermediul unor elemente comune, diseminate de-a lungul celor nouă sonate pentru pian.

Lumea baletului este evocată prin teme pline de suplețe cu salturi melodice grațioase și o diversitate frapantă a articulației (alternanța *legato*-ului cantabil cu *staccato*-ul incisiv, bogăția microfrazărilor etc.). De asemenea, o ornamentație sugestivă poate să evoce figuri de dans, mai ales prin apogiaturile complexe sau prin efectele de *glissando* deduse, nu notate ca atare.

Ecourile de vals își pot face simțită prezența în contexte foarte diferite, de la melodii nobile, expresive (de ex. *Tema* a doua a părții întâi din *Sonata nr. 2* sau partea lentă a *Sonatei nr. 6*), dar, foarte diferit, pot face aluzie la un caracter mecanic, ușor hilar atunci când asigură fundalul sonor al părții a doua din *Sonata nr. 5*.

Un vals spectaculos și dramatic se regăsește în secțiunea mediană din finalul *Sonatei nr. 8*, pornind de la o expresie solemnă, protocolară și alunecând treptat spre o atmosferă demonică, șocantă.

De asemenea, marșul este una dintre aluziile stilistice predilecte ale lui Prokofiev, inserat în anumite momente sugestive ale *Sonatelor* pentru pian. Pulsația binară neclintită redă momente terifiante ce fac trimitere la imaginarul războiului așa cum vom întâlni în *Sonata nr. 2* p. I, *Sonata nr. 7*, p. I sau *Sonata nr. 6*.

Asemenea celorlalte stiluri evocate, galopul reprezintă o aluzie stilistică extrem de versatilă, cu valențe multiple, care variază de la efecte comice (de ex. *Sonata nr. 6*, p. A II-a), la conturarea unei atmosfere înfricoșătoare, stridente (ex. *Sonata nr. 7*, p. I) sau ecouri grotești, stranii (*Sonata nr. 5*, p. I).

Un element sesizat de pianistul și criticul Boris Berman, în cartea *Sonatele pentru pian ale lui Prokofiev, puppet music* – muzica marionetelor se referă la caracterul voit mecanic, uniformizat și neînsuflețit, cu o tentă umoristică și ușor înfricoșătoare. Apare de obicei în cadrul unei țesături mai aerisite și este redată prin structuri ritmico-melodice repetitive, voit mecanice (de exemplu puntea din partea întâi a *Sonatei nr. 2*, acompaniamentul ternar al părții secunde din *Sonata nr. 5*, în secțiunea mediană din *Scherzo-ul Sonatei nr. 2* etc.)

În continuare, acest capitol își propune să realizeze o sondare a imaginarului artistic al *Sonatelor* pentru pian, prin explorarea unei lumi afective bogate, pline de culoare. Imaginile sonore au o forță imensă de sugestie și sunt rezultatul îmbinării mai multor parametri (respectiv melodie, armonie, ritm, timbralitate, țesătură sonoră etc.) sau pot să reiasă și din contextul în care sunt plasate, în funcție de alăturarea cu alte teme, etc. Caracterele *Sonatelor* de Prokofiev sunt multidimensionale, cu nenumărate tente și nuanțe ceea ce transformă încadrarea lor într-o sarcină dificilă. În acest sens, am fost inspirată de cartea filosofului Evanghelos Moutsopoulos – *Categoriile estetice – Introducere la o axiologie a obiectului estetic* (Editura Univers, București, 1976) și am consultat sistemul categoriilor estetice propus de autor, iar ulterior am elaborat o încadrare personală, cu un caracter subiectiv mai pronunțat, a anumitor afecte și caractere sugerate de muzica *Sonatelor* lui Prokofiev. Astfel, am selectat imagini sonore pe care le-am încadrat în cinci teme mai mari: **sfera afectivă a angostei și imaginarul războiului, spectrul durerii, lumea basmului-tonul epic, universul copilăriei și manifestări ale ironiei**. De asemenea, am ales să înfățișez caracterele și imaginile regăsite în *Sonate* într-un *crescendo* afectiv pe scara intensității.



Așa cum a fost menționat și anterior, acest demers are o puternică latură subiectivă, reflectată la nivelul selectării și clasificării afectelor, însă aceasta este atenuată, în parte, de opiniile exegezei muzicale, în măsura în care ele există, prin corelarea cu alte texturi similare din întreaga creație a lui Prokofiev, cele mai relevante fiind cele care aparțin lucrărilor programatice și înainte de toate, prin raportarea permanentă la textul muzical.

În continuare, acest capitol cuprinde și un studiu de caz original, intitulat *Fațete ale ironiei în Sonatele pentru pian* care clasifică diferitele nuanțe satirice, parodice sau grotești, prezente abundant în lumea expresivă a *Sonatelor* pentru pian, puse în relație, ocazional, cu întreaga creație a compozitorului. Trebuie menționat că grotescul, satira, parodia, sarcasmul sunt manifestări ale ironiei, cea care face posibilă distorsionarea prin umor și hilaritate. Ironia generează stratificarea înțelesurilor în cel puțin două straturi, „în două voci care nu au o putere egală, cea care ironizează o subminează pe cea evidentă, altfel spus, ce este la suprafață este o minciună.”<sup>1</sup> Acest demers se sprijină, în principal, pe anumite considerații teoretice enunțate de Esti Sheinberg în cartea sa *Ironie, Parodie, Satiră și Grotesc în muzica lui Șostakovici* (Ashgate, New York, 2000). Autoarea asociază structura ambiguității semnatice cu ideea de incongruență muzicală. Ipoteza conturată se realizează prin asocierea dintre structurile unor anumite aparente incompatibilități muzicale cu unele structuri ambigue expresiv și semnatic.

Ulterior, autoarea trasează un sistem propriu de criterii prin care ironia poate fi recunoscută în muzică, dintre care:

1. Incongruențe stilistice în interiorul unui stil predominant
2. Discontinuități stilistice în interiorul unui stil predominant
3. Inadvertențe față de convingerile, valorile sau caracteristicile compozitorului
4. Inadvertențe față de reguli meta-stilistice: prea repede, prea înalt, prea multe repetiții, neprivite în relație cu un anumit stil, ci în sine
5. Schimbări între nivelurile discursului muzical
6. Juxtapuneri ale două sau mai multor contexte stilistice, dintre care niciunul nu este predominant.

---

<sup>1</sup><https://www.semanticscholar.org/> - Dimitri Shapovalov, *Speaking in Two Voices: Irony and Lyricism in early Prokofiev*, publicat în *Slavonica*, 2004, p. 20, accesat la data de 1 septembrie 2021

Acest set de criterii, deși subiectiv prin excelență, mi-a înlesnit navigarea prin lumea versatilă a culorilor umoristice proprii celor nouă *Sonate* pentru pian de Prokofiev.

Capitolul se încheie cu o analiză stilistico-interpretativă a *Sonatei nr. 2*, op. 14, lucrare complexă și extrem de diversă (a generat chiar și un nou concept avansat de critică, numit *polipersonalia* datorită succesiunii mozaicate a imaginilor sonore). În peisajul celor nouă sonate pentru pian ale lui Serghei Prokofiev, *Sonata nr. 2*, op. 14 reprezintă un punct de pornire în exprimarea unui stil componistic puternic individualizat, cu un limbaj muzical bine-definit. Prin *Sonata* op.14, Prokofiev își manifestă adeziunea față de un tipar structural clasic, aceasta fiind concepută în patru părți, asemenea unor sonate de Beethoven, modelate, la rândul lor, după șablonul simfoniei clasice. Astfel, prima parte (*Allegro, ma non troppo*) se mulează pe structura unei forme de sonată, partea a doua aduce un scherzo energic (*Allegro marcato*), partea a treia (*Andante*) înfățișează un lied ABAB, iar finalul (*Vivace*) ia forma unui rondo-sonată Poate sub influența muzicii de scenă (operă și balet), față de care Prokofiev avea o mare afinitate, *Sonata* op. 14 redă o lume colorată, diversă, elaborată ca un lanț de scene contrastante. Succedarea imprevizibilă a caracterelor, juxtapunerea și suprapunerea temelor muzicale precum și forța enormă de sugestie imprimă muzicii valențe cinematografice.

*Sonata* op. 14 poartă ascultătorul prin secțiuni lirice, cantabile (tema a doua a părții I), tânguitoare, răscolitoare (partea a III-a), momente cu o forță primară, arhetipală (partea a II-a), fragmente pline de grație ce amintesc de muzica de balet (trio-ul părții a II-a) sau ritmuri de *tarantellă* și ecouri ale muzicii de cabaret (partea a IV-a). *Sonata nr. 2* ocupă un rol foarte important în interiorul ciclului de sonate, întrucât dezvăluie un limbaj muzical cristalizat, puternic individualizat mai ales prin comparație cu prima sonată (op. 1) care poartă influențele predecesorilor săi.

**Cel de-al patrulea capitol** explorează lumea concertelor pentru pian și orchestră, a doua parte a binomului care creează nucleul acestei teze.

Dacă *Sonatele* pentru pian reprezintă, alături de *Viziunile fugitive*, un creuzet al limbajului muzical al lui Prokofiev, însoțindu-l de-a lungul întregii sale activități componistice, cele cinci concerte pentru pian și orchestră apar în momente importante ale evoluției sale stilistice, fără a avea, însă, acea aură unitară care se poate observa, mai vizibil sau mai voalat, în cadrul *Sonatelor*. Altfel spus, *Sonatele* pentru pian reflectă meandrele transformării și individualizării stilistice ale lui Prokofiev, un microcosmos care concentrează la scară mai mică întreg travaliul componistic al

autorului. Prin comparație, *Concertele* (mai puțin nr. 4) simbolizează mai degrabă momente importante ale carierei de pianist a lui Prokofiev, care a avut cea mai mare amploare și consecvență în anii petrecuți în străinătate. Un exemplu relevant este cel al *Concertului nr. 3*, apărut în 1921, a cărui structură echilibrată, clară, nu reflectă direcția generală pe care Prokofiev o urmărea la acel moment în compozițiile sale. Dimpotrivă, Prokofiev însuși semnaleză că acea perioadă (începutul anilor '20) este influențată de setea pentru inovație pe care a găsit-o în afara Rusiei, cultivată mai cu seamă de publicul parizian și materializată prin utilizarea unui limbaj mai aventuros, cromatic și disonant, așa cum se întâlnește în *Sonata nr. 5*, op. 38 (135), *Cvintetul* op. 39 sau *Simfonia a II-a*.

Fiecare dintre concertele pentru pian reprezintă o lume în sine, acestea fiind puternic individualizate unul față de celalalt. Astfel, **primul concert (op. 10)** reprezintă o încununare a stilului timpuriu al lui Prokofiev, plin de energie propulsivă și o pianistică acrobatică, strălucitoare. Premiera lucrării marchează prima apariție a compozitorului-pianist într-un concert cu orchestra și îi aduce ulterior premiul întâi la concursul *Anton Rubinstein* din cadrul Conservatorului din Sankt Petersburg.

**Cel de-al doilea concert, op. 16**, apare doar la un an distanță față de primul (1913) și îi solidifică lui Prokofiev eticheta de muzician „futurist”, de „enfant terrible” al muzicii clasice rusești de la acea vreme.

Lucrarea păstrează valențele percutante ale scriiturii pianistice, virtuozitatea scăpărătoare și zonele lirice de mare sugestivitate, însă într-o formă exacerbată față de primul concert: discursul sonor este înțesat de disonanțe, contrastele sunt mai adânci și mai abrupte, sonoritățile sunt îngroșate, iar expresia poate atinge intensități paroxistice. Partea solistică este de o extremă dificultate, prin scriitura densă, bogată, cascadele de arpegii și de acorduri dislocate ce brăzdează claviatura, iar partea orchestrală oferă acestui concert o aură de monumentalitate.

**Concertul nr. 3 op. 26**, amintit anterior, redă o simplificare a scriiturii, care este de mare strălucire, dar mult mai transparentă față de lucrarea precedentă. Structura echilibrată, riguroasă, simetria dintre dimensiunile părților, caracterul preponderent luminos și scânteietor, energia nestăvilită alternată cu momente de mare lirism transformă această lucrare într-una dintre cele mai populare creații ale lui Prokofiev și reprezintă, totodată, concertul cel mai frecvent interpretat de compozitorul-pianist.

La capătul opus, *Concertul nr. 4 op. 53* - 1931 pentru mâna stângă nu a fost menit să fie interpretat de Prokofiev, ci a fost destinat pianistului Paul Wittgenstein care își pierduse brațul drept în război. Poate prin scriitura extrem de dificilă pentru mâna stângă sau chiar prin sonoritatea generală, *Concertul* s-a dovedit a fi neatrăgător pentru Wittgenstein și a rămas o compoziție relativ obscură până la premiera sa de la Berlin în 1956, 3 ani după moartea lui Prokofiev.

**Cel de-a cincilea concert** (op. 55) - 1932 a luat naștere într-o perioadă de mari căutări componistice din partea lui Prokofiev, care își dorea să își contureze un idiom nou, marcat de „noua simplitate” așa cum o numea el. Scriitura, athletică și plină de agilitate dezvăluie o dimensiune carnavalescă, cu o multitudine de teme angulare și de momente pline de vitalitate.

Capitolul urmează într-o oarecare măsură tiparul de analiză folosit pentru *Sonatele* pentru pian și oferă un tablou general al limbajului muzical utilizat, completat de elemente specifice ale genului concertant, precum timbralitate și orchestrație sau relația dintre solist și orchestră.

În cadrul celor cinci concerte, macrostructura nu este deloc un element de unitate, ci dimpotrivă, fiecare concert este construit după un calapod unic. Astfel, primul concert este elaborat într-o singură parte (cu trei secțiuni evidente al căror element de coeziune este tema introductivă), cel de-al treilea se mulează pe un tipar tradițional, tripartit, după șablonul repede-lent repede, iar cel de-al cincilea se constituie din cinci mișcări mai concentrate, dintre care partea a treia poate fi considerată doar o variațiune a primei.

Deși cel de-al doilea și cel de-al patrulea concert se bazează pe o arhitectură cvadripartită, acestea diferă din punct de vedere conceptual. Pe când *Concertul nr. 2* se constituie din 4 părți independente, nerelaționate tematic, *Concertul* pentru mâna stângă abordează un principiu ciclic, finalul fiind în mod evident tributar primei părți.

Față de alcătuirea formală riguroasă, aproape geometrică a *Sonatelor*, *Concertele* apelează la forme consacrate, dar mult mai laxe, modelate de expresia muzicală. Relevantă în acest sens este tratarea formei de sonată în cadrul *Concertelor*. Dacă în cazul *Sonatelor*, prima parte era modelată fără excepție pe o formă de sonată, această structură are un amplasament diferit în cadrul concertelor. Cea mai convențională poziționare se regăsește în *Concertul nr. 3*, când forma de sonată apare în debutul concertelor, însă pentru celalalte, forma de sonată se poate întâlni în finalul lucrării (*Concertul nr. 2* și *Concertul nr. 5*) sau în partea a treia a modelului cvadripartit din *Concertul pentru mâna stângă*. În cazul primului concert, forma de sonată este una personalizată, descrisă de Prokofiev drept „un *Allegro* de sonată cu o introducere repetată după expoziție și în

final; un scurt *Andante* inserat înaintea dezvoltării, gândită sub formă de scherzo și o cadență care să anunțe repriza”.

Formele ternare se regăsesc mai ales în părți cu scriitură de *toccată* (partea a doua a *Concertului nr. 2*, finalul *Concertului nr. 4*, prima și a treia mișcare din *Concertul nr. 5*), dar apare și în partea lentă a ultimului concert (p. a IV-a) și partea a treia a *Concertului nr. 2*.

Similar cu situația formei de sonată, rondo-ul are o dispunere diversă, regăsindu-se, de exemplu, în partea inițială a *Concertului nr. 4* sau în mișcarea secundă a *Concertului nr. 5*.

Un alt aspect consemnat se referă la paleta orchestrală, extrem de vie și diversă, ce creează culori timbrale inedite și sugestive și amplifică spectacolul unei muzici înțesate de efecte sonore.

Se constată o lărgire a aparatului orchestral, printr-un interes manifestat asupra instrumentelor de alamă. Un exemplu sugestiv este cea de-a doua variațiune a părții secunde din *Concertul nr. 3*. Șuvoiul percutant de șaisprezecimi ale pianului-solist, „mitraliat” de-a lungul întregii claviaturi, încadrează intervențiile alăturilor, înfricoșătoare și hiperbolizate. Acompaniamentul ostinat al cornilor și replicile contrapunctice ale grupului format din flaut, oboi și viori sunt dominate agresiv de timbrul distinct al trompetei care străpunge sonoritatea și deformează terifiant tema inițială, elegantă și suplă.

De asemenea, se observă o atenție sporită acordată partidei de percuție, prin obținerea unor culori timbrale deosebite, de la sonoritatea magică, sticloasă a glockenspiel-ului din *Concertul nr. 1*, la sunetul strident al castanietelor ce dublează ironic timbrul nazal al oboiului din *Concertul nr. 3*, partea întâi, mai exact tema a doua.

Flerul timbral al lui Prokofiev nu se limitează doar în planul orchestrației, ci așa cum se va vedea în ultimul capitol al tezei, se extinde și asupra sonorităților pianului, ale cărui registre vor fi exploatare măiestrit și vor contrabalansa forța de sugestie a orchestrei.

Legat de raportul dintre cele două entități, pian și orchestră, se poate constata că acesta este unul personalizat pentru fiecare situație în parte. În primul concert, cele două forțe sonore își împart responsabilitatea temelor, alternând expunerile liniilor melodice principale, într-o manieră care mai degrabă să evidențieze contrastul timbral decât să se armonizeze. O îmbinare mai profundă se poate totuși observa în partea lentă, *Andante assai*,

Cel de-al doilea concert are o textură sonoră axată preponderent pe solist, fapt lesne demonstrat de cadența monumentală a părții întâi. Această focalizare asupra scriiturii solistice nu

semnifică, însă, că scriitura orchestrală este neglijată, ci, în general, susține și amplifică imaginile sonore conturate de solist.

Conceput sub semnul echilibrului, *Concertul nr. 3* aduce un raport armonios între cele două entități care se împletesc simbiotic, în general expun pe rând aceleași teme, întâi orchestra, apoi pianul într-o variantă ușor variată și se lansează în dialoguri spumoase, pline de farmec.

*Concertul nr. 4* are o orchestrație care să permită scriiturii pentru mâna stângă să se individualizeze. Se poate observa că debutul concertului, prin scriitura monodică a pianului, este conceput mai degrabă cameral, ca și când solistul ar cânta un *solo* orchestral. Treptat, diversificarea și îmbogățirea texturii solistice generează și o individualizare a părții orchestrale și se ajunge ca în partea a doua orchestra să expună segmente tematice în timp ce pianul brodează o figurație translucidă.

*Concertul nr. 5* propune o abordare mai combativă, prin prisma relației dintre solist și orchestră, care par să își dispute supremația sonoră. Astfel, când una dintre cele două entități expune segmente tematice, cealaltă dezvoltă figurații strălucitoare și virtuoză.

După modelul anterior, acest capitol se încheie cu o analiză stilistico-interpretativă a *Concertului nr.3* pentru pian și orchestră, prin referirea la aspecte structurale, armonice și ritmico-melodice, dar și prin evidențierea scriiturii pianistice din postura interpretului.

Scriitura pianistică este extrem de variată, îmbinând pasaje de virtuositate de tip clasic (așa-numitul *jeu perlé*), stilul de *toccată* și al *staccato*-ului percutant, înlanțuriri acordice complexe, planuri sonore suprapuse (polifonii), precum și secțiuni de cantilenă, încărcate de lirism.

Gama largă a imaginilor sonore contrastante este creată prin schimbările intempestive de *tempo*, ritm, dinamică și făuresc specificul unei muzicii pline de vitalitate și culoare. Cadrul tonal este extins, caracterizat prin modulații abrupte și frecvente inflexiuni modulatorii, iar dinamica vizează atât intensitatea, cât și timbralitatea (intensități diferențiate, dar și efectele diverse ale timbralității orchestrale).

Elaborarea concertului s-a desfășurat pe o perioadă de zece ani (din 1911 și până în 1921), Prokofiev mărturisind că pentru multă vreme l-a urmărit ideea de a compune „un amplu concert virtuos”. Astfel, în 1913, a compus tema pentru variațiunile părții a doua, iar între 1916-1917 a elaborat începutul concertului (primele două teme), precum și două dintre variațiunile pe tema mișcării secunde. Ulterior, în 1918, Prokofiev a cochetat cu ideea conceperii unui cvartet „alb,

absolut diatonic” (așa cum el însuși îl numea), dar, deși acest proiect nu s-a realizat, două dintre temele ultimei părți a cvartetului au fost inserate în finalul *Concertului nr.3*.

**Ultimul capitol**, *Aspecte de scriitură și realizare pianistică în Sonatele și Concertele pentru pian* reprezintă o secțiune de sinteză și se compune din două unități mai mici: ipostaze ale scriiturii pianistice și o serie de *Concluzii*.

Primul subcapitol vizează țesătura și sonoritatea pianului și subliniază rolul important care îi revine lui Prokofiev în dezvoltarea pianisticii de secol XX precum și contribuția substanțială asupra întregului repertoriu dedicat acestui instrument. O imagine cuprinzătoare a pianisticii lui Prokofiev se poate contura din trei perspective: puținele înregistrări disponibile cu el însuși în postura de pianist, mărturii (ale criticilor, ale prietenilor și altor personalități muzicale) asupra interpretărilor sale, și, nu în ultimul rând, prin scriitura creației sale pentru pian.

Cu puține excepții, *Concertele și Sonatele* pentru pian au fost destinate să fie interpretate în special de către creatorul lor. Scriitura lor reflectă pianistica de mare anvergură a lui Prokofiev, dar reprezintă, totodată, un punct de cotitură al virtuozității de secol XX și un moment important în evoluția întregului repertoriu dedicat acestui instrument. Prokofiev înzestrea pianul cu noi valențe și îi exploatează măiestrit resursele timbrale, prin jocul inspirat al registrelor sau prin modalități sugestive de atac. Acest ultim capitol poartă cititorul printr-o galerie a diferitelor țesături sonore, de la alcătuirii dense, stratificate pe multiple planuri sonore, până la scriituri transparente, simple și plutitoare.

Atât *Sonatele* cât și *Concertele* prezintă numeroase momente în care se poate observa tratarea percutantă a pianului ce imprimă muzicii senzația de visceral, de forță arhetipală și generează sonorități șocante, care ating câteodată limitele spectrului dinamic. În ambele cicluri de lucrări, se constată momente extrem de dense ca scriitură, bazate pe conglomerate acordice, încărcate cu o energie trepidantă și un tonus furibund. Periplul între registrele pianului, dinamica extremă și ritmurile repetitive conturează o expresie incandescentă, extrem de antrenantă și spectaculoasă, și apar adesea în realizarea culminațiilor, a momentelor de climax afectiv.

Similar, tensiunea poate fi cultivată și prin episoade motorice, cu scriitura de *toccată*, de o rigoare necruțătoare, care prin pulsația constantă, profilul repetitiv și intensificarea dinamică creează explozii scânteietoare de energie.

La polul opus se află țesăturile rarefiate asociate unei dinamici reduse care brodează în discant sonorități angelice, imponderabile, într-o imagine sonoră aproape impresionistă. De altfel,

Prokofiev manifestă un interes sporit pentru registrele extreme, exploatate timbral în funcție de îmbinarea cu diverși parametri. Astfel, discantul poate să sune extrem de incisiv și metalic și să împingă sonoritatea spre limitele suportabilului, în momente de maximă frenezie sau de tumult afectiv dus la extrem. Similar, registrul grav conturează imagini sonore dramatice, aproape funebre, care alunecă insidios spre sonorități abisale, extrem de întunecate.

Marea diversitate a caracterelor se reflectă și prin apariția cantilenelor lirice, de suflu larg, care pun în valoare calitatea de mare melodist a lui Prokofiev și care asigură uneori un contrast frapant, mai cu seamă când sunt alăturate unor episoade mai agresive și mai robuste.

Lucrarea se încheie cu o serie de concluzii concentrate asupra obiectului de studiu al tezei, respectiv modul în care acest limbaj autentic, inimitabil al universului sonor prokofievian se pliază pe șabloane riguroase, în forme consacrate și convenționale. Concluziile redau într-o formă esențializată principalele aspecte explorate de această lucrare, pornind de la aspectele concrete legate de arhitectonică, ritm, melodie etc. și până la valențele mai abstracte, ce vizează spectrul afectiv conturat de muzica lui Serghei Prokofiev. Se poate constata, astfel, cum acest demers pornește de la o perspectivă panoramică care treptat se focalizează pe aspecte particulare și de la o abordare mai obiectivă spre tendințe mai subiective. Totodată, acest ultim subcapitol adaugă încă o notă personală întregului demers științific, prin raportarea la experiența mea interpretativă în ceea ce privește creația lui Prokofiev și perspectiva mea asupra misiunii interpretului.