

ÎN STRĂINĂTATE (1918 – 1927)

Visul american

Încrezător în propriile forțe – doar își făcuse un nume în Rusia muzicală încă de foarte tânăr –, Prokofiev era convins că se va descurca fără probleme și în America. Curând însă, avea să descopere că viața muzicală de aici nu avea mai nimic în comun cu cea de acasă: era extrem de bine organizată, le oferea interpreților șansa de a se afirma, dar nu părea capabilă să transforme în staruri compozitori necunoscuți. Muzica nouă nu genera acele dezbateri cu care Prokofiev se obișnuise în Rusia, iar de apreciere se bucurau aproape numai compozitorii cu un renume câștigat anterior, în Europa.

Debutul american a avut loc la Aeolian Hall din New York în 20 noiembrie 1918. Muzicianul și-ar fi dorit să cânte în acel recital de pian doar lucrări proprii, însă, la insistențele impresarului, a introdus în program și piese de Scriabin și Rahmaninov. Presa new-yorkeză, de care depindea soarta unor viitoare concerte ale sale, s-a dovedit în general binevoitoare cu *pianistul* Prokofiev, despre care s-a scris în „New York Times” (21 noiembrie 1918) că are „degete de oțel, palme de oțel, biceps și triceps tot de oțel”. (După asemenea aprecieri, muzicianul nici că putea fi surprins când, la hotel, negrul de la lift, crezându-l probabil vreun boxer feroce, i-a atins cu respect mâneca și l-a numit „Mușchi de oțel...”⁷¹.) Însă, în ceea ce îl privește pe *compozitorul* Prokofiev, critica a dat dovadă de o totală lipsă de profesionalism în aprecierea lucrărilor sale. Astfel, unul dintre cei mai respectabili croniciari a înțeles că în finalul *Sonatei nr. 2*, de pildă, ar fi vorba despre „atacul unei cirezi de mamuți pe un platou asiatic”⁷². Cu toate acestea, recitalul de la Aeolian Hall i-a adus

⁷¹ Prokofiev, *Autobiografia. ...*, p. 43.

⁷² *Ibidem*, p. 42.

lui Prokofiev un contract avantajos cu o companie de pianole și interesul unei edituri pentru muzica sa de pian. În decembrie 1918, compozitorul a debutat și la Carnegie Hall, unde a susținut două concerte cu orchestră, ambele conduse însă de un dirijor mediocru, pe nume Modest Altschuler. De data aceasta, presa a fost net defavorabilă, afectându-i serios cariera de pianist concertist la New York.

În schimb, norocul i-a surâs la Chicago, unde industriașul McCormick, care îi promisesse încă din Rusia ajutorul, i-a făcut cunoștință cu Frederick Stock, dirijorul Orchestrei Simfonice din Chicago, și cu Cleofonte Campanini, dirijorul Operei. La începutul lunii decembrie, *Suita scită* și *Concertul pentru pian nr. 1*, interpretate cu Stock la pupitru, în două concerte, au făcut o impresie deosebită. Campanini, prezent și el în sală, s-a interesat de opera *Jucătorul de cărți*, pe care ar fi vrut să o monteze. Din nefericire, partitura de orchestră se afla la Teatrul Mariinski, de unde, dată fiind instabilitatea politică din Rusia, era imposibil de recuperat.

DRAGOSTEA CELOR TREI PORTOCALÉ

Cum Prokofiev nu își permitea să rateze oportunitatea unei colaborări cu Opera din Chicago, i-a propus lui Campanini scrierea unei lucrări noi, după *Dragostea celor trei portocale* de Carlo Gozzi. Campanini a fost mai mult decât încântat de ideea unui spectacol care să aducă la un numitor comun opera și *commedia dell' arte*.

*Gozzi! Scumpul nostru Gozzi! Asta-i minunat!*⁷³ – exclamase italianul.

În ianuarie 1919, Prokofiev semna contractul și se obliga să termine opera până în toamnă. Onorariul, suficient pentru a-i permite să se întrețină, venise la momentul oportun, exact când insuccesul de la New York îi închisese ușile către podiumurile de concert. Prin urmare, s-a putut concentra aproape exclusiv asupra scrierii muzicii; subiectul îl incitase de la prima lectură a piesei lui Gozzi, prin amestecul de basm, glumă și satiră.

⁷³ Prokofiev, *Autobiografie. ...*, p. 44.

Synopsis. Punctul de plecare al basmului este melancolia Prințului (tenor), fiul Regelui de Treflă (bas), care nu poate fi vindecată decât prin răs. Doi conspiratori ticăloși, prim-ministrul Leandro (bariton) și nepoata regelui, Clarissa (contralto), fac tot posibilul ca Prințul să nu își revină. Bufonul Truffaldino (tenor) are misiunea de a-l amuza pe Prinț, însă eforturile sale eșuează de fiecare dată. La o festivitate organizată de acesta special pentru a se râde pe rupe, participă *incognito* și vrăjitoarea Fata Morgana (soprană), protectoarea lui Leandro. Deși comedienii se străduiesc din răspuțeri, nimeni nu se poate distra în prezența ei. La un moment dat, când Truffaldino o împinge pe Fata Morgana, răsturnând-o, Prințul izbucnește într-un răs molipsitor. Este vindecat, însă vrăjitoarea îl blestemă să iubească trei portocale, pe care va trebui să le caute până la capătul lumii. După nenumărate aventuri – în care e ajutat de Magul Celio (bas) și de însoțitorul său Truffaldino –, Prințul dă de urma portocalelor, reușind să le sustragă chiar de sub nasul imensei bucătărese care le păzea (*basso profundo*). Primele deschise de Truffaldino în timp ce Prințul dormea se transformă în două prințese încântătoare, Linetta (contralto) și Nicoletta (mezzosoprană), care însă mor de sete. Din cea de-a treia portocală apare prințesa Ninetta (soprană), pe care Prințul, îndrăgind-o pe loc, o cere de soție. Apar noi complicații, când Ninetta este transformată în șobolan. Până la urmă, magul Celio îi redă Ninettei adevărata înfățișare, spre bucuria generală.

Prokofiev a alcătuit libretul – cu Prolog și patru acte – după traducerea în rusă a lui Vsevolod Meyerhold. Cum nu se punea problema montării operei în limba rusă, iar engleza compozitorului nu era strălucită, prima versiune a libretului a fost scrisă în limba franceză.

După lunile petrecute în America, înțelegând că trebuie să adopte un limbaj muzical mai simplu decât în *Jucătorul*, Prokofiev a recurs în noua sa operă la o varietate de structuri și numere tradiționale; momentele semnificative ale acțiunii dramatice nu sunt evidențiate prin arii și ansambluri grandioase, ci prin dans și pantomimă. De altfel, anumite *pattern*-uri ale operei de tip romantic sunt tratate în cheie parodică: de exemplu, corurile grandilocvente sau celebrul *Marș* – replica parodică a unui marș triumfal à la Verdi. Privită în ansamblu, muzica reflectă predilecția lui Prokofiev pentru fantastic și grotesc, dar creează și insule de un autentic lirism – de pildă atunci când se sugerează dragostea dintre Prinț și Ninetta. Anumite evenimente din biografia compozitorului

conduc la concluzia că sentimentul Prințului nu îi era străin nici lui Prokofiev în perioada în care a scris *Dragostea celor trei portocale*. Un indiciu – subtil, de altfel – îl reprezintă schimbarea de nume a primei prințese, devenind din Violetta (în piesa lui Gozzi), Linetta – după numele noii sale „muze”, Lina, pe care în *Jurnal* o alintă Linette.

Prokofiev a reușit să compună opera la timp, conform înțelegerii cu Campanini, în pofida unei întreruperi cu totul nefericite: în martie 1919 s-a îmbolnăvit de scarlatină, apoi de anghină difterică, fiind la un pas de moarte. Abia după câteva luni și-a putut relua lucrul: în iunie a terminat muzica, peste vară a orchestrat-o, iar la 1 octombrie – termenul prevăzut în contract – a predat partitura. În vederea montării, Opera din Chicago a comandat decorurile unui pictor scenograf rus de succes, Boris Anisfeld; Prokofiev urma – în fine – să asiste la primul spectacol al unei opere proprii. Ghinionul l-a urmărit însă și de această dată. În decembrie, Campanini murind pe neașteptate, teatrul a rămas în derivă și nu a mai putut susține repertoriul inițial. Noua conducere a Operei din Chicago a amânat reprezentarea operei *Dragostea celor trei portocale* pentru stagiunea următoare, iar Prokofiev s-a văzut obligat să solicite o remunerație compensatorie. Cererea i-a fost însă refuzată și compozitorul și-a retras lucrarea din repertoriu.

În anul următor, la conducerea teatrului a venit celebra cântăreață Mary Garden – printre altele, protagonista primei puneri în scenă a operei *Pelléas și Mélisande* de Debussy. Prokofiev a semnat cu aceasta un nou contract, iar premiera a avut loc, în 30 decembrie 1921, la Chicago, sub bagheta autorului. Opera nu s-a bucurat de succesul sperat, scenografia spectaculoasă a lui Anisfeld impresionând publicul american în mai mare măsură decât muzica; dintre reprezentațiile care au urmat, puține la număr, una a avut loc la New York, ca spectacol invitat.

Premiera europeană a operei *Dragostea celor trei portocale* a revenit Operei din Köln, în 14 martie 1925, cu Eugen Szenkar la pupitru:

*A fost o montare foarte reușită, mult mai unitară, deși mai puțin fastuoasă decât în America. Publicul și presa au dat dovadă de mai multă înțelegere decât la New York și la Chicago*⁷⁴ – consemnează compozitorul în *Autobiografia* sa.

⁷⁴ Prokofiev, *Autobiografia*. ..., p. 55.

Nu mai puțin apreciată a fost și prima montare rusă a operei, la Leningrad, în 18 februarie 1926. Prokofiev se amuza citind parte din cronicile apărute cu această ocazie, pe care le primea din Uniunea Sovietică:

Unele dintre ele erau scrise cu deosebită competență – își amintește muzicianul –, altele căutau să stabilească de cine râd eu: de public, de Gozzi, de opera ca gen sau de cei care nu știu să râdă. (Presa) descoperea în Portocale și o ușoară ironie, și o provocare, și grotesc; eu însă, când am scris-o, nu mă gândisem la altceva decât la un spectacol vesel.⁷⁵

În pofida unui început „cu stângul”, *Dragostea celor trei portocale* s-a impus în repertoriile teatrelor din toată lumea, rămânând cea mai apreciată și mai jucată operă a lui Prokofiev din toate timpurile.

Întâlnirea cu Lina

Lui Prokofiev, viața în America i-a adus și multe cunoștințe noi, iar de admiratoare, tânărul înalt, blond și sigur pe el nu ducea lipsă. S-a bucurat de afecțiunea unor femei frumoase și talentate – precum Stella Adler, celebra actriță hollywoodiană de mai târziu, pe care a cunoscut-o la începutul anului 1919. Totuși, spectrul iubirii pentru Nina Meșcerskaia l-a bântuit încă mult timp după despărțirea impusă de părinții fetei:

M-am gândit la Nina Meșcerskaia: ar trebui să aibă 23 de ani acum, dar unde e? În Petrograd? Trăiește sau a murit? Întotdeauna am crezut că ne vom reîntâlni, dar e atât de departe de mine⁷⁶ – nota compozitorul în Jurnal în 10 decembrie 1919.

La un moment dat, în viața sa a apărut o figură feminină care, în pofida „concuranței” serioase, i-a trezit sentimente puternice. Era o tânără încântătoare de 20 de ani, pe nume Carolina Codina, care venise la New York pentru a lua lecții de canto. Prokofiev

⁷⁵ Prokofiev, *Autobiografia. ...*, pp. 57 – 58.

⁷⁶ Prokofiev, *Diaries 1915 – 1922. ...*, p. 445.

îi menționează pentru prima dată numele în *Jurnal* abia în 18 octombrie 1919⁷⁷, dar cei doi se întâlniseră cu aproape un an înainte, în culisele de la Carnegie Hall, după unul dintre concertele dirijate de Altschuler la New York. Deși muzicianul nu a dat importanță momentului, Carolina l-a relatat detaliat într-un interviu:

Încet, am deschis ușa, mi-am strecurat capul înăuntru și am privit. I-am văzut (pe prietenii mei, n.a.) stând de vorbă cu el, iar el m-a văzut peste umerii lor, mi-a zâmbit și a râs pentru că arătam atât de nostim. Am râs și eu, iar prietenii mei au spus: «Aaa, iat-o». Când m-au invitat înăuntru era prea târziu ca să mai fug. Am simțit un fel de atracție – el era înalt, slab, cu păr blond, puțin roșiatic.⁷⁸

Cu timpul, Prokofiev și Carolina (pe care apropiații o numeau Lina) au început să se vadă destul de des. Mergeau la cinema, vorbeau la telefon sau se vizitau. În decembrie 1919, compozitorul nota în *Jurnal*:

E mult de când nu m-a mai iubit cineva așa cum pare să o facă fata asta drăguță.⁷⁹

În următorii ani, relația lor pasională a căpătat profunzime, iar în septembrie 1923, la Ettal, în Germania, cei doi s-au căsătorit. Lina era însărcinată cu primul lor copil, Sviatoslav.

Între 1919 și 1923, Prokofiev, în calitate de pianist, s-a bucurat de recunoaștere și admirație în SUA și în Canada, iar succesul financiar repurtat în turnee i-a permis să își dedice timp pentru compoziție. E-adevărat, faptul că faima ca interpret o eclipsase pe cea de compozitor era destul de frustrant pentru muzician.

Rătăceam uneori prin imensul parc din centrul New York-ului – își amintește compozitorul – [...] privind la zgârie-norii care-l înconjurau, mă gândeam cu o furie rece la minunatele orchestre americane cărora nu le păsa de muzica mea;

⁷⁷ Vezi Prokofiev, *Diaries 1915 – 1922. ...*, p. 428.

⁷⁸ Lina Codina, fragment dintr-un interviu cu Harvey Sachs, reprodus într-o notă de subsol în Prokofiev, *Diaries 1915 – 1922. ...*, pp. 428 – 429.

⁷⁹ Prokofiev, *Diaries 1915 – 1922. ...*, p. 445.

mă gândeam la criticii care continuau să repete la nesfârșit fraze comune, ca aceasta: Beethoven e un compozitor genial, lovind cu brutalitate în tot ce era nou; mă gândeam la impresarii care organizau turnee prea lungi pentru artiști, obligându-i să execute de câte 50 de ori același program, format din numere arhi-cunoscute. Venisem aici prea devreme: copilul (America) nu se dezvoltase încă suficient ca să poată pricepe muzica nouă.⁸⁰

După întreruperea cauzată de război, Diaghilev a reintrodus în circuit Baletele Ruse în 1920, ocazie cu care turneele americane ale lui Prokofiev au început să alterneze cu călătoriile în Europa – la Paris și Londra. Tot în 1920, în capitala Franței a sosit și Maria Prokofieva, mama compozitorului, care, după victoria definitivă a bolșevicilor, părăsise speriată Rusia împreună cu alți refugiați.

În viața de concert, anul 1921 i-a adus lui Prokofiev numeroase succese, remarcându-se la Paris baletul *Măscăriciul* și *Suita scită*, dirijată în 29 aprilie de Kusevițki, iar la Chicago, *Concertul pentru pian nr. 3* și *Dragostea celor trei portocale*, ambele interpretate aici pentru prima dată.

CONCERTUL PENTRU PIAN NR. 3

Este cu siguranță cel mai bine cunoscut din seria celor cinci concerte pentru pian. În pofida unei gestații îndelungate (între 1917 și 1921), muzica lasă impresia unei lucrări scrise spontan, fluent, fără efort. În cea mai mare parte, teme sale au avut inițial ca destinație un cvartet de coarde diatonic, care, la pian, s-ar fi cântat numai pe clapele albe. De teama monotoniei, Prokofiev a abandonat proiectul, dar a valorificat materialul tematic al cvartetului împărțindu-l între *Concertul nr. 3* – scris în *do major* – și opera *Îngerul de foc*.

Prima mișcare a *Concertului* se deschide cu o melodie lirică, în *Andante*, la clarinet solo. Urmează *Allegro*-ul de sonată, caracterizat prin exuberanță molipsitoare, fluiditate armonică, dar și printr-o rememorare a lirismului inițial. Partea mediană, *Tema con variationi*, reprezintă o mostră de umor cu accente sarcastice,

⁸⁰ Prokofiev, *Autobiografie...*, pp. 45 – 46.

„marca Prokofiev”; ideea centrală, formulată prima dată de orchestră, impune caracterul ezitant și totodată nostim al unei *gavotte*, urmată de cinci variațiuni (cinci profiluri distincte). Pentru finalul *Allegro, ma non troppo*, Prokofiev a imaginat două secțiuni contrastante – una, energică, într-o scriitură de o briliantă virtuozitate, și una lirică, al cărei parfum pregnant romantic amintește de Rahmaninov. Reluarea primeia dintre ele conduce spre deznodământul fulminant al codei. *Opusul* a fost finalizat în vara lui 1921 în timpul petrecut de Prokofiev în Bretania, în nord-vestul Franței. Aici, în imediata sa vecinătate, locuia Konstantin Balmont, un poet rus *émigré*, cu care compozitorul a avut relații foarte bune și căruia i-a dedicat *Concertul pentru pian nr. 3*. În replică, Balmont a scris un poem cu același titlu, inspirat din muzica lucrării. Tot atunci, Prokofiev a compus și *Cinci poeme de Konstantin Balmont pentru voce și pian* op. 36, pe care i le-a dăruit viitoarei sale soții, Lina Lübera. (Pentru scenă, Lina adoptase numele de fată al mamei sale, Lübera.)

Prima audiție a *Concertului nr. 3* a avut loc în 16 decembrie 1921 la Chicago, cu Prokofiev solist al Orchestrei Simfonice dirijate de Frederick Stock. A urmat, în 26 ianuarie 1922, premiera de la New York, cu Albert Coates la pupitru. Deși primele comentarii din presă nu au fost tocmai favorabile, partitura, reluată cu obstinție de Prokofiev în turnee, l-a ajutat să își consolideze reputația de compozitor în Vest, devenind în timp una dintre cele mai apreciate creații ale sale.

Intermezzo bavarez

În martie 1922, Prokofiev s-a stabilit în Germania, la Kloster Ettal – o localitate liniștită de la poalele Alpilor bavarezi (ideală pentru lucru), aflată în apropiere de Oberammergau. Inițial, și-a propus să rămână aici un an, dar nu a părăsit acest loc idilic mai devreme de octombrie 1923. Locuia împreună cu mama sa și primea cât de des posibil vizite de la Lina, care își desăvârșea studiile de canto la Milano – unde a și debutat, în mai 1923, în rolul Gildei din *Rigoletto*. În septembrie, tânăra soprană și Prokofiev și-au unit destinele într-o ceremonie restrânsă.

Din Bavaria, Prokofiev a făcut o serie de turnee în Franța, Anglia, Belgia, Italia și Spania, păstrând contactul cu lumea de concert europeană – mai puțin cu cea germană, cu care nu a reușit să stabilească nicio legătură, deși se afla la mică distanță de un atât de important centru cultural ca München.

În perioada petrecută la Ettal, a corespondat cu prietenii săi din Moscova și din Petrograd, a trimis diferite materiale către publicații ruse (în mai 1923 apărându-i în revista „K novîm beregam” – „Spre țărături noi” o prezentare a activității sale din străinătate). În spațiul rus, interesul față de muzica lui Prokofiev era în continuă creștere: la Moscova, i se cântau creații noi, Filarmonica din Petrograd îl solicita să vină pentru câteva concerte. Țara era însă destul de nesigură din punct de vedere politic, iar o deplasare în Rusia ar fi fost o mișcare neinspirată din partea lui Prokofiev.

Tot la Ettal, a pregătit pentru tipar fragmente pentru pian din *Dragostea celor trei portocale* și baletul *Măscăriciul*, din care a extras și o suită simfonică. A compus *Sonata pentru pian nr. 5*, a revizuit *Concertul pentru pian nr. 2*, dar, în cea mai mare parte a timpului, a lucrat la opera *Îngerul de foc*.

ÎNGERUL DE FOC

Un anume spirit mistic al locului l-a impulsionat pe Prokofiev să se dedice acestei opere, începută încă din 1919. Bazat pe romanul simbolistului Valeri Briusov, publicat în Rusia în 1907, subiectul aduce în discuție rolurile contradictorii ale științei, umanismului, religiei și ocultismului în Europa în timpul Inchiziției.

Synopsis. Acțiunea se desfășoară în Germania medievală. Ruprecht (bariton), un cavaler întors recent din peregrinările sale prin Lumea Nouă, întâlnește o tânără atrăgătoare, dar isterică, pe nume Renata (soprană), care se crede posedată de spirite și care îi destăinuie povestea ei. În copilărie, fusese vizitată de un înger numit Madiel. Când a crescut și i-a cerut acestuia să consume relația lor printr-o iubire pământească, îngerul s-a supărat și a dispărut. Mai târziu, Renata a crezut că l-a regăsit întrupat în persoana contelui Heinrich, cu care a trăit un timp, și de care avea să fie părăsită. Ruprecht vrea să se apropie de tânăra femeie, dar aceasta, fidelă

îngerului ei, îl respinge. Înduioșat, bărbatul acceptă să intre în jocul ei dement: încearcă să recupereze pentru ea îngerul prin magie neagră, cu ajutorul filosofului-magician Agrippa (tenor); tot pentru ea, este aproape omorât de contele Heinrich într-un duel. După un timp, Renata intră ca novice la o mănăstire. Neliniștea care le cuprinde pe celelalte călugărițe necesită prezența Marelui Inchizitor (bas), care o chestionează cu privire la vechea ei obsesie. În timp ce ea neagă orice asociere cu forțele întunericului, celelalte călugărițe cad pradă, una câte una, extazului. În final, Marele Inchizitor o acuză pe Renata de relații carnale cu diavolul și o condamnă la tortură și ardere pe rug, ca vrăjitoare.

Pentru *Îngerul de foc* – structurată în cinci acte și șapte tablouri –, la fel ca pentru operele precedente, Prokofiev și-a scris singur libretul. Și de această dată a abordat o temă preferată – prezentă atât în opera sa de tinerețe *Maddalena*, cât și în *Jucătorul de cărți* –, și anume aceea în care un bărbat este blocat într-o relație distructivă cu o femeie atrăgătoare, dar măcinată de conflicte interioare. De data aceasta, subiectul l-a condus spre soluția unei drame muzicale expresioniste, o premieră în creația sa de gen. Descoperirea romanului original a coincis cu preocupările sale pentru magie, metafizică și pentru ideile comunității religioase Christian Science, al cărei membru a devenit în anii '20, în Franța. Compușarea operei nu e străină de nevoia interioară a compozitorului de exhibare a laturii mistice, antiraționale a personalității sale creatoare. În același timp, iubind trucurile teatrale, Prokofiev nu s-a dat înapoi de la bizarerii precum „zgomote în pereți, schelete care vorbesc și o mănăstire plină de călugărițe isterice”⁸¹.

Materialul muzical conceput pentru *Îngerul de foc* susține în mod remarcabil o intrigă și o tensiune de asemenea complexitate. Pe parcursul derulării scenelor, se configurează o textură densă de teme și leitmotive, care pot fi discernute nu numai în caracterizarea convingătoare a personajelor, ci și în investirea unor concepte abstracte (opозиția dintre mesagerii divini și satanici), în ritualuri magice (lupta pentru sufletul Renatei) sau în episoade romantice (tandrețea și lirismul dragostei adevărate)⁸².

⁸¹ David Gutman, *op. cit.*, p. 93.

⁸² Vezi Thomas Schipperges, *op. cit.*, p. 63.

Ca intonație, predomină stilul declamatoriu, dar în punctele culminante, în momentele de maximă tensiune din operă, vocile interpreților – în special cea a Renatei – sunt solicitate până aproape de limita posibilităților fizice. Și orchestrei îi revine un rol important în conducerea acțiunii dramatice atât prin polifonii orchestrale dense, încărcate de leitmotive, cât și prin interludii simfonice, ce contribuie la unitatea și coerența întregii dramaturgii.

Dificultățile tehnice au întârziat mult punerea în scenă a operei. Terminată în 1927, a fost de mai multe ori revizuită cu scopul acceptării ei de către teatre din Europa sau din SUA. Prokofiev s-a simțit deziluzionat când Bruno Walter, care urma să monteze *Îngerul de foc* la Berlin, a abandonat proiectul. Cel care a dirijat la Paris, în 1929, în premieră, câteva fragmente din actul al II-lea a fost Kusevițki, iar prima interpretare integrală a avut loc abia după moartea compozitorului: mai întâi la Paris, în varianta de concert, sub bagheta lui Charles Bruck (noiembrie 1954), apoi la Veneția, într-o montare scenică (septembrie 1955).

La Paris

În octombrie 1923, familia Prokofiev s-a stabilit la Paris odată cu prima interpretare a *Concertului pentru vioară nr. 1* – în 18 octombrie; solist – Marcel Darrieux, dirijor – Kusevițki. Compozitorul așteptase mulți ani această premieră, după ce execuția planificată la Moscova, în octombrie 1917, nu mai putuse avea loc din cauza Revoluției. În public, au fost prezente nume ale elitei pariziene, printre care Picasso, Pavlova, Arthur Rubinstein sau violonistul Joseph Szigeti, cel care mai târziu a revizuit și a popularizat acest concert.

Capitala Franței fiind, fără îndoială, și capitala lumii artistice, Prokofiev avea toate motivele să rămână aici în următorii ani. De Paris se leagă, timp de aproximativ un deceniu, nu numai o bună parte din cariera sa, ci și o serie de evenimente importante din viața personală: moartea mamei, în 1924, nașterea celor doi copii, Sviatoslav, în 1924, și Oleg, în 1928.

Deși în lumea muzicală pariziană concurența era acerbă, iar compozitorii francezi se bucurau de mai multă atenție (mai ales cei din „grupul celor șase”, printre care Honegger, Milhaud, Poulenc), Prokofiev și-a consolidat un loc mai mult decât onorabil în rândul creatorilor de aici. Publicul a apreciat atât lucrări compuse mai demult (*Sonatele pentru pian nr. 2, 3, 4 și 5*, *Concertul pentru pian nr. 2*, cantata *Șapte, sunt șapte ș.a.*), cât și o serie de „noutăți”, precum *Simfonia nr. 2* (1924), *Simfonia nr. 3* (1928) sau baletele *Pasul de oțel* (1925) și *Fiul risipitor* (1928), ambele comandate de Diaghilev.

SIMFONIA NR. 2

Raportându-se la un anume „spirit al timpului”, Prokofiev și-a propus în 1924 să compună o simfonie mare, „lucrată din oțel și fier”⁸³. După *Mașinile agricole* (1919) ale lui Milhaud sau *Pacific 231* (1923) de Honegger, compozitorul rus a ținut să aducă și el un omagiu mașinismului, mecanicității, tehnologiei, aflate într-o continuă dezvoltare în epocă. Pentru aceasta, a adoptat un idiom muzical al avangardei: armonii tari, șocante, moderne, destinate unui aparat orchestral extins. Deși scrisă în *re minor*, *Simfonia nr. 2* este recunoscută drept cea mai cromatică și mai disonantă dintre lucrările sale, singura susceptibilă de cochetare cu dodecafonismul. Ca structură, compozitorul a apelat la modelul (de două părți) al ultimei *Sonate* beethoveniene *op. 111*, prima mișcare, *Allegro ben articolato*, „motorică”, în formă de sonată, fiind urmată de o *Temă cu variațiuni*. După epuizarea celor șase variațiuni, care ilustrează o mare diversitate de stări de spirit, lucrarea se încheie cu revenirea Temei (în *Andante*).

Prima audiție a avut loc la Paris, în 6 iunie 1925, sub conducerea lui Kusevițki, dar nu a făcut o impresie strălucită.

[...] a sunat prea încărcat: era prea stufoasă, avea prea multe îngrămădeli și contrapuncte ce se transformau în figurații – își aminteste Prokofiev. [...] Aceasta a fost, poate, singura împrejurare când mi-a trecut prin gând că aș putea să joc, în compoziție, un rol de mâna a doua.⁸⁴

⁸³ Prokofiev, *Autobiografie. ...*, p. 53.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 55.

Având asemenea îndoieli, Prokofiev a fost cu atât mai surprins când Diaghilev i-a propus să scrie un nou balet. Sonoritățile agresive, mecanicitatea sugerată prin diverse *ostinato*-uri i se părușeră ideale impresarului pentru concepția unei lucrări scenice pe care o avea deja în minte: *Pasul de oțel*.

Câteva repere stilistice

În anii '20, limbajul muzical al lui Prokofiev ajunsese la maturitate. Asta nu îl făcea mai simplu de definit, întrucât compozitorul nu se lăsa niciodată stăpânit de vreun sistem anume de creație. Privită în ansamblu, muzica sa denota o pluralitate stilistică, pe care el însuși a analizat-o în *Autobiografie*, prin descrierea a cinci paliere distincte:

Prima linie este cea clasică [...]. Linia aceasta are uneori un aspect neoclasic (în sonate, concerte), iar uneori imită clasicismul secolului al XVIII-lea (gavotele, Simfonia clasică și, parțial, Simfonieta). A doua linie, cea inovatoare, vine de la acea întâlnire a mea cu Taneev, care mi-a ironizat armoniile cam simple. La început, ea nu a fost altceva decât căutarea unui limbaj armonic propriu, apoi s-a transformat în căutarea unui limbaj capabil să exprime emoțiile tari ([...] Sarcasme, Suita scită, ceva din Romanțele op. 23, din Jucătorul de cărți, din Șapte, sunt șapte, din Cvintet și din Simfonia nr. 2). Deși aici e vorba mai cu seamă de limbajul armonic, totuși, în această linie se încadrează și inovațiile melodice, orchestrale și dramaturgice. A treia linie este cea a tocatelor sau, dacă vreți, linia motorică, ce vine probabil din profunda impresie pe care mi-au lăsat-o pe vremuri toccatele lui Schumann (Studiile op. 2, Tocata op. 11, Scherzo op. 12, scherzoul din Concertul nr. 2, [...], precum și figurile ostinate din Suita scită, din Pas d'acier sau unele pasaje din Concertul nr. 3). [...] A patra linie este cea lirică. La început, ea apare ca o expresie lirico-meditativă, uneori nu îndeajuns legată de o melodică precisă, în orice caz, de o melodie largă (Basm op. 3,

Visuri, Toamna, Romanțele op. 9, Legenda op. 12), dar adeseori legată de o astfel de melodie (corurile pe textele lui Balmont, începutul Concertului nr. 1 pentru vioară, romanțele pe texte de Ahmatova, Poveștile bunicii). Această linie a rămas neobservată sau a fost observată mai târziu. Multă vreme lirismul nu mi-a fost recunoscut și, nefiind stimulat, s-a dezvoltat încet. Ulterior, i-am dat însă o atenție din ce în ce mai mare.

[...] A cincea (linie, n.a.), grotescă, pe care unii vor cu orice preț să mi-o atribuie, cred că constă mai curând într-un șir de inflexiuni ale liniilor de care am amintit. În orice caz, eu protestez împotriva cuvântului grotesc, care la noi s-a banalizat până la saturație. [...] În raport cu muzica mea, aș prefera să-l înlocuiesc cu expresia caracter scherzando sau, dacă vreți, cu trei cuvinte rusești care definesc nuanțele lui gradate: glumă, râs, ironie.⁸⁵

Umoristicul, cu gradele sale distincte de intensitate, pare să fie liantul, elementul unificator al componentelor ce definesc polistilismul prokofievian: „tendința clasicizantă”, „inovația” (armonică, melodică, orchestrală, a formei), „motoricul”, „liricul”. Aceste repere stilistice, oferite de compozitor, sunt un punct de plecare pertinent și util în orice analiză a creației sale de până la începutul anilor '30, când un nou concept începe să domine gândirea sa sonoră, și anume „noua simplitate”.

De la finele anului 1923 și până în 1936, Parisul rămâne orașul de rezidență al lui Prokofiev. În paralel, muzicianul caută noi „piețe de desfacere” pentru creația sa; realizează un turneu în America (în 1925), urmat de concerte în Italia (1926), și tatonază, de la distanță, lumea muzicală sovietică (aceasta din urmă având să îi schimbe, pe nesimțite, viața și gândirea muzicală).

⁸⁵ Prokofiev, *Autobiografie. ...*, p. 27.

CUPRINS

Despre însemnările autobiografice ale lui Serghei Prokofiev.....	5
Începuturi.....	9
La Conservator (1904 – 1914).....	14
Între Baletele Ruse și Revoluția Bolșevică (1914 – 1918).....	33
Diaghilev și muzica acestor ani	33
Măscăriciul.....	36
Jucătorul de cărți	38
Viziuni fugitive și alte miniaturi	40
Simfonia clasică.....	41
Revoluția din Octombrie 1917	43
În străinătate (1918 – 1927).....	45
Visul american.....	45
Dragostea celor trei portocale.....	46
Întâlnirea cu Lina	49
Concertul pentru pian nr. 3	51
Intermezzo bavarez	52
Îngerul de foc	53
La Paris	55
Simfonia nr. 2	56
Câteva reperi stilistice	57
Lungul drum al întoarcerii acasă (1927 – 1936).....	59
Capcana sovietică.....	59
Pasul de oțel	69
Intermezzo occidental	73
Simfonia nr. 3	74
Fiul risipitor	75
O nouă călătorie în URSS	77

Simfonia nr. 4	79
Turnee și noi compoziții	80
Prokofiev și realismul socialist	85
Locotenentul Kije.....	87
Romeo și Julieta.....	95
Întoarcerea „fiului risipitor”	97
Compozitor în Uniunea Sovietică (1936 – 1945)	100
Îngrădirea libertății de creație în URSS.....	100
Harababură în loc de muzică	100
Petrică și lupul	103
Turneul din 1936 – 1937.....	108
Centenarul Pușkin.....	110
Cantata pentru a 20-a aniversare a lui octombrie	113
Ultima ieșire în Occident.....	117
Semen Kotko	120
Zdravitsa – Odă (lui Stalin)	127
Lina-Prokofiev-Mira	130
Logodnă la mânăstire.....	131
Despărțirea	132
Războiul și evacuarea	134
Balada băiatului rămas necunoscut	138
Simfonia nr. 5	140
Trilogia sonatelor „de război” (6, 7, 8).....	143
Război și pace	146
Filmele lui Eisenstein	148
Anii de teroare (1945 – 1953)	154
Primii ani de după război	154
Sonata pentru vioară și pian nr. 1	158
Începutul terorii	160
Simfonia nr. 6	162
Lucrări aniversare: 30 de ani de la Revoluția bolșevică.....	164
1948	166
Arestarea Linei	172
Perioada de decădere	174
Povestea unui om adevărat	175
Sonata pentru violoncel	179
Povestea „Florii de piatră”	181

Reabilitarea și ultimele lucrări	183
Simfonia nr. 7	186
Sfârșitul	187
Epilog	190
Lista lucrărilor lui Serghei Prokofiev	191
Creația camerală.....	191
Voce și pian.....	191
Pian	192
Alte instrumente, ansambluri camerale.....	193
Creația orchestrală (concerte, lucrări simfonice, suite)	194
Creația corală și vocal-simfonică	197
Creația scenică	198
Operă	198
Balet	199
Muzică de teatru și film	199
Bibliografie	201